

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS  
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**IMACULADA *CONCEPCIÓN*: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-CORPOS  
FEMININOS EM *LA FEMME ET LE PANTIN***

CASCADEL – PR.  
2010

**LAYSMARA CARNEIRO EDOARDO**

**IMACULADA *CONCEPCIÓN*: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-CORPOS  
FEMININOS EM *LA FEMME ET LE PANTIN***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

**Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva**

**IMACULADA CONCEPCIÓN: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-CORPOS  
FEMININOS EM *LA FEMME ET LE PANTIN***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 16 de março de 2010.

---

Prof(a). Dr(a). Aparecida Feola Sella (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ)  
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

---

Prof(a). Dr(a). Marisa Côrreia e Silva (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)  
Membro Efetivo (convidado)

---

Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ)  
Membro Efetivo (da instituição)

---

Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ)  
Orientador  
Membro

Cascavel, 16 de março de 2010.

Dedico este trabalho àqueles que, insistentemente, reforçaram a superação das condições exteriores a ele, como o trabalho, o cansaço, as crises e o árduo autoconhecimento que implica um exercício como este.

## Agradecimentos

Seria necessário nomear diversos amigos, parceiros e companheiros que tornaram este trabalho possível, contudo, elencar sujeitos sempre implica no esquecimento de pessoas que foram também importantes, senão fundamentais para chegar até aqui. Agradeço assim, antes de cometer qualquer injustiça, às pessoas que estiveram ao meu lado, com suas diferentes maneiras, incentivando e fornecendo energia para a continuidade dos estudos, algumas vezes com palavras de estímulo, outras ainda com atitudes de auxílio, procurando reduzir as influências do mundo exterior sobre as necessidades de concentração e dedicação ao curso do trabalho como um todo.

No entanto, para não cometer uma injustiça ainda maior, ao não nomear alguns sujeitos, agradeço, especialmente, às pessoas que, em um prazo bastante reduzido, aceitaram fazer parte desse exercício, fazendo suas fotografias e colocando-se à mercê do texto, sem saber exatamente, apesar da diretriz que lhes foi enviada, qual seriam seus papéis no resultado final. Agradeço, designadamente, às professoras Betina Alves de Campos e Jacicarla Souza da Silva, que me impulsionaram diretamente a participação no processo seletivo do Mestrado, pois em meio às dúvidas e o medo, e num churrasco na casa de amigos, disseram que as oportunidades são criadas pelas tentativas. Agradeço também ao professor Acir Dias da Silva por proporcionar esta oportunidade, acreditando nas potencialidades desenvolvidas ao longo do processo de estudos, provocando, impulsionando e sacudindo as estruturas trazidas por mim, que foram, durante o processo, deixadas de lado, em nome da experimentação de novas vivências. Sobre estas é preciso também agradecer a colega de curso e amiga Mel, que percorreu comigo este longo caminho e tem sido, e continuará sendo, parceira para as digressões sobre o mundo.

Por fim, agradeço veementemente, à minha família, que esteve ao meu lado superando problemas particulares e ajudando a manter o foco sobre o que de fato foi importante nestes dois anos, e também ao companheiro Vander Colombo, que apesar de ser também parte da minha família, merece um agradecimento especial pelo carinho e paciência. Obrigada.

Respeito muito minhas lágrimas  
 Mas ainda mais minha risada  
 Inscrevo, assim, minhas palavras  
 Na voz de uma mulher sagrada  
 Vaca profana põe teus cornos  
 Pra fora e acima da manada  
 Ê, Dona das divinas tetas  
 Derrama o leite bom na minha cara  
 E o leite mau na cara dos caretas

Segue a movida Madrileña  
 Também te mata Barcelona  
 Napoli, Pino, Pi, Pau, punks  
 Picassos movem-se por Londres  
 Bahia, onipresentemente  
 Rio e belíssimo horizonte  
 Ê, Vaca de divinas tetas  
 La leche buena toda en mi garganta  
 La mala leche para los puretas

Quero que pinte um amor Bethânia  
 Stevie Wonder, andaluz  
 Como o que tive em Tel Aviv  
 Perto do mar, longe da cruz  
 Mas em composição cubista  
 Meu mundo Thelonius Monk's Blues  
 Ê, Vaca das divinas tetas  
 Teu bom só para o oco, minha falta  
 E o resto inunde as almas dos caretas

Sou tímido e espalhafatoso  
 Torre traçada por Gaudi  
 São Paulo é como o mundo todo  
 No mundo, um grande amor perdi  
 Caretas de Paris e New York  
 Sem mágoas, estamos aí  
 Ê, Dona das divinas tetas  
 Quero teu leite todo em minha alma  
 Nada de leite mal para os caretas

Mas eu também sei ser careta  
 De perto, ninguém é normal  
 Às vezes, segue em linha reta  
 A vida, que é meu bem, meu mal  
 No mais, as ramblas do planeta  
 Orchata de chufa, si us plau  
 Ê, Deusa de assombrosas tetas  
 Gotas de leite bom na minha cara  
 Chuva do mesmo bom sobre os caretas...

## RESUMO

EDOARDO, Laysmara Carneiro Edoardo. IMACULADA CONCEPCIÓN: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-CORPOS FEMININOS EM LA FEMME ET LE PANTIN, 2010, 152p.. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Defesa: 16 de março de 2010.

Este estudo tem como mote a reflexão sobre a construção do corpo feminino no interior de algumas formas ficcionais que remetem a diferentes elaborações estéticas da imagem. Já que a narração literária também afirma descrições imagéticas de personagens, ambientes e estados psicológicos, tomou-se a personagem Conchita, do romance *La femme et le pantin* (1898), de autoria de Pierre Louÿs, no intento de discutir as diferentes representações do feminino, recorrendo-se à mitologia, à pintura, ao cinema e à fotografia, intermediados pela iconografia e iconologia, bem como por personagens-chave do imaginário ocidental, sustentando-se que tais representações são parte da construção imagética, não só do corpo, como também do desejo e da sedução. Neste sentido, as relações entre as traduções fílmicas do romance – *The devil is a woman* (Von Sternberg, 1935), *La femme et le pantin* (Duvivier, 1959) e *Cet obscure objet du desir* (Buñuel, 1977) – e as interpretações sobre o contexto da obra literária de Louÿs remetem ainda aos escólios esquizo-analíticos de Deleuze e Guattari, no intuito de problematizar as afinidades e incursões do desejo no interior das representações sobre o feminino no decorrer dos tempos abarcados neste trabalho.

Palavras-chave: feminino, imagem, corporalidade, literatura comparada

## ABSTRACT

EDOARDO, Laysmara Carneiro Edoardo. **IMACULADA CONCEPCIÓN: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-CORPOS FEMININOS EM *LA FEMME ET LE PANTIN***. 2010, 152p.. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Defesa: 16 de março de 2010.

This study is focus for reflection on the construction of the female body within a few fictional forms that refer to different aesthetic elaborations of the image. Since the literary narrative also says descriptions of the image of characters, environments and psychological states, took up the character Conchita, the novel *La femme et le Pantin* (1898), written by Pierre Louÿs, in an attempt to discuss the different representations of the female, resorting to mythology, painting, cinema and photography, mediated by the iconography and iconology, as well as key-characters in the occidental imaginary, arguing that such representations are part of the building imagery, not only the body, as also of desire and seduction. In this sense, the relationships between the filmic translations of the novel - *The Devil Is a Woman* (Von Sternberg, 1935), *La femme et le Pantin* (Duvivier, 1959) and *Cet obscure objet du désir* (Buñuel, 1977) - and the interpretations of the context of the literary work of Louÿs, also refer to Lacan's psychoanalytic scholia and schizo-analytical Deleuze and Guattari, in order to problematize the affinities and incursions of desire within the representations of the female during the time covered in this work.

Key-Words: female, image, embodiment, comparative literature

## Sumário

|                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>PRELÚDIO</b>                                                              | <b>01</b>  |
| <b>CAPÍTULO I – SUÍTE – Imagem e erotismo de perspectiva</b>                 | <b>08</b>  |
| <i>Intermezzo solo</i> – Galatea                                             | 12         |
| <i>Entreato</i> – A Queda e a elevação do erotismo                           | 22         |
| <b>CAPÍTULO II – DIVERTIMENTO – De virtudes e traições</b>                   | <b>26</b>  |
| <i>Larghetto</i> – O papel do feminino                                       | 27         |
| <i>Intermezzo recitativo</i> – Oratório                                      | 34         |
| <i>Andante cantabile</i> – Mulheres sagradas e amaldiçoadas, o papel do sexo | 39         |
| <i>Allegro assai</i> – Sedução, Jogo e Trapaça – O papel da traição          | 44         |
| <i>Intermezzo recitativo</i> – Oratório                                      | 45         |
| <i>Entreato</i> – Vícios virtuosos                                           | 62         |
| <b>CAPÍTULO III – CONCERTO – “Por Dios Descubre Tu Pecho”</b>                | <b>69</b>  |
| <i>Coro</i> – Contexto sobre o texto e construção da personagem              | 81         |
| <i>Allegro ma no tropo</i> – Produção do corpo e olhar do Outro              | 96         |
| <i>Solo</i> – Imagens-corpos de Concepción                                   | 112        |
| <i>Entreato</i> – Desejos e transgressões                                    | 132        |
| <b>CAPÍTULO IV – RICERCARE – Imagens-corpos: Exteriores Dentro de Si</b>     | <b>136</b> |
| <i>Contraponto</i> – Aproximação                                             | 140        |
| <i>Contraponto</i> – Retorno                                                 | 143        |
| <i>Adágio maestoso</i> – Reverberações do desejo                             | 147        |
| <i>Moderato</i> – Reverberações sobre o desejo                               | 159        |
| <i>Rondó</i> – A produção do próprio corpo                                   | 164        |
| <b>GRAND FINALLE – Compêndio</b>                                             | <b>165</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                                            | <b>168</b> |
| <b>FILMOGRAFIA</b>                                                           | <b>176</b> |
| <b>ICONOGRAFIA</b>                                                           | <b>177</b> |

## **Prelúdio**

*Os mitos esquecidos pelo dia continuam a ser contados à noite, e poderosas figuras que a consciência reduziu a banalidades [...] são reconhecidas outra vez pelos poetas e revivificadas profeticamente; por conseguinte, esses mitos e figuras também podem ser reconhecidos “em forma modificada” pela pessoa refletida. As grandes personalidades do passado não morreram, ao contrário do que se pensa; elas apenas mudaram de nome.*

C. G. Jung

Já foram diversos os olhares sobre a beleza feminina e igualmente sobre os olhares elaborados por meio dela ela, em juízos menos racionais e mais elaborados por uma sensibilidade perceptiva que inquire diferentes perspectivas, distintos aspectos privilegiados, mas todos eles entendidos como um olhar sobre um mundo repleto de imagens. Que a sexualidade ainda é um tabu, sabemos de fato, entretanto, comunicar a experiência do corpo feminino pela imagem, recorrendo ao erótico, recobra e ultrapassa, mesmo que superficialmente, os obstáculos presentes entre sexualidade e culpabilização, pois a sexualidade por meio da imagem é transformada em desejo e vontade do olhar, onde se faz imperativa a ambição de “*desnudar o que está encoberto*” (ALBERONI,1992:74), de tornar-se volição pelo prazer de suplantar uma proibição e tornar-se desmedida “porque é alimentada por uma inexaurível fantasia” (ALBERONI,1992:108).

Mais do que uma pulsão sexual, o erotismo “es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser<sup>1</sup>” (BATAILLE,1997:20) e é o responsável por dar sentido a existência, seja na busca de si mesmo através de tal processo, seja na busca de um outro por meio do corpo físico, do corpo-alegoria ou do corpo-imagem.

Da ritualidade à misoginia (e novamente à ritualidade, numa relação infinita de idas e vindas), o corpo-imagem erótico foi vítima de sua própria sedução. Seduziu às ciências e às artes, que se ativeram – e o fazem novamente neste e em outros estudos – a compreender o processo constitutivo de sua veleidade, pois, se não a compreendendo, ao menos buscam características que possam dar alguns rastros acerca de seu temperamento, índole e sensualidade. Ao pensar a mulher sedutora, ideias como beleza, desejo e sexualidade vêm à tona, invitando-se uma multiplicidade<sup>2</sup> de aspectos que obrigatoriamente fazem-se presentes, tal como ao levar em conta, por exemplo, o aspecto filosófico e estético de tal personagem, ou então o seu lugar na estrutura social, que sopesa, ainda, o seu comportamento e sua condição de gênero.

Antes de invocar o percurso da mulher fatal, enquanto personagem mítica e real, é preciso juramentá-la no seio de um mapa, atravessá-la por vetores e por linhas que carregam consigo as peculiaridades e a significação – simbologia dos instrumentos formalizados por ela, considerando o fenômeno do erótico, do corpo, do feminino e do estético, perpassando diferentes olhares e ponderando as construções já erigidas sobre tais

---

<sup>1</sup> “é o que na consciência do homem põe em questão o ser.” (BATAILLE,1997:20)

<sup>2</sup> “*Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidades contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização*” (DELEUZE, GUATTARI,2009:08, itálicos dos autores)

vieses, para, a partir de uma contemplação múltipla, ampliar a percepção sobre sua existência e a representação da sua existência.

Para tanto, percorrer mulheres, histórias, ficções, imagens, corpos e imaginários trata-se de um processo arqueológico, de buscar na historicidade da sexualidade feminina, tomada de modo mais ampliado que a mera estrutura legalista e categoria sociológica da *scientia sexualis*, a não-história da mulher fatal. Buscando-se, para além das construções maquiavélicas, psicóticas ou ingênuas dessas mulheres, erigidas seja pelo desejo seja pela intermitência transgressora do erotismo, conforme alguns autores que serão discutidos, as leituras particulares sobre a mulher que seduz, presentes na imensidão do imaginário ficcional da feminilidade.

Mais que a descrição de fatos e motivos, a pergunta primordial que se faz é: as mulheres sedutoras, *femme fatales* por excelência, ficcionalizadas pelo olhar arquejante, são decorrência da admiração pela sua perspicácia ou são resultado do medo de sucumbir diante de sua astúcia? Pois, no desejo de explorar essas imagens provocativas, será preciso relacionar outras tantas imagens da mulher erotizada e do corpo feminino, buscando neles os símbolos e elementos do desejo e da sedução, tendo-se como mote a ideia de que elas, sobre a ampliação do olhar que se dirige às construções arquetípicas, e não exclusivamente aquelas fixadas na ideia de amor romântico, superam, principalmente, o submetimento da feminilidade à culpabilização e pecaminosidade do desejo sexual, e proporcionam, especialmente, diferentes agenciamentos e diferentes sensibilidades, relacionando outras expressões sedutoras que transportaram para distintas matérias a perspicácia da significância corpórea.

Aliás, recorrendo-se a tal história, devemos esculpir Galatea ou escavá-la dentre as ruínas da ancestralidade do feminino? Invocar Afrodite e despertá-la de seu sono

milénar? Já não estão elas adornando as atuais *femme fatales*, que inspiradas pela ritualidade da sedução, são sedutoras por natureza, por fundamento ou por especialidade? Nestes termos, dar visualidade ao corpo sedutor, percebê-lo como manifestação de diferentes estruturas e distintas leituras é relacionar, explicitamente, diferentes olhares sobre estes corpos, considerando, como inter-relacionadas, as linhas desiguais que os atravessam, distante de maniqueísmos, considerando de modo aproximado, congruente e paralelo, o belo e o feio, o artificial e o natural, a virtude e o vício.

Pensar a mulher fatal não meramente como um resultado misógino ou sexista, implica considerar e confrontar diferentes olhares e aspectos que a circundam, recorrendo ao real e ao ficcional e, principalmente, às peculiaridades que estão presentes nas imagens e nas descrições sobre ela. Construir um mapa-rizoma<sup>3</sup> da mulher fatal, implorando pela sua nudez é, portanto, percorrer a não-história do desejo pelas vias da historicidade da feminilidade e da sexualidade feminina, buscando as características nos vácuos da memória sobre a mulher, essa, que segmentada e não linear, suplanta as diferentes mulheres e os diferentes comportamentos, em nome de uma estrutura e de um padrão estabelecido socialmente. Erigir essa mulher, portanto, é vasculhar os buracos

---

<sup>3</sup> “O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ( $n+1$ ). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a  $n$  dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído ( $n-1$ ). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. [...] O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desejo ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com multiplicas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (DELEUZE, GUATTARI, 2009:32, itálico dos autores)

negros do imaginário coletivo<sup>4</sup> num símile entre transgressão e descontinuidade, entre *continuum* e territorialidade, elaborando um olhar que ultrapassa paroxismos e empáfias em nome da dissolução de categorias, regras e composturas, da busca por situar de modo mais complexo e mais interessante a fábula da *femme fatale* na história do conceito de mulher.

Sendo assim, este texto constroi-se sobre a tecelagem de aspectos constitutivos, relacionados numa trama de linhas desconexas, num compêndio irrestrito de evocações, que invocam, por sua vez, Galateas e Afrodites, Ondinas, Jezebeis, Helenas, Pandoras, Mães d'Água, Maias... que tomam outros corpos, diferentes rostos e distintos nomes, no decorrer de uma história tão sedutora quanto as protagonistas que a revelam.

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:872)

Trata-se, portanto, de entrelaçar as imagens destas personagens, procurando visualizá-las como complexidade e como fruto, a partir de olhares sobre a construção de mulheres-mitos, da mitologia grega ao *fin-de-siècle* e ao cinema, levando em conta diferentes realces e detalhes sobre os elementos que as constituem. Pensar essa mulher fatal, portanto, será um processo que passará pela elaboração estética sobre o corpo feminino, do mito às artes, da sublimidade de Galatea à virtuosidade de Rute, Ester e Judite, da Concepción de Pierre Louÿs à Conchita, de Luis Buñuel, da Concha Perez, de Marlene

---

<sup>4</sup> “Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo.” (DELEUZE, GUATTARI, 2009:28, *itálicos dos autores*)

Dietrich, à de Brigitte Bardot, entre outras incidências, tendo-se estipulado, desde já, o foco relacional entre narrativas-imagens e imagens-corpos.

Nestes termos, os capítulos que se seguem, são estruturados no confronto de aspectos que subjazem a mulher a um sumário de construções estéticas e eróticas, responsáveis, por sua vez, pelas reações espectadoras diante dela, da contemplação ao masoquismo, da ritualidade à misoginia. No primeiro capítulo os elementos centrais são a imagem e a construção do erotismo por meio das relações estabelecidas entre o desejo, a transgressão, a culpa e à intercalação destes elementos na construção de imagens estético-eróticas. Para tanto, o mito de Galatea e Pigmalião é retomado como metáfora deste processo.

Já no segundo capítulo, recupera-se a perspectiva sócio-histórica da mulher enquanto papel social, no sentido de discutir as implicações das virtudes e dos vícios em seu comportamento, bem como as intencionalidades e resultados de tais atos, considerando-se o processo de sedução como intermediador do “bom” ou “mau” uso desses itens. Na perspectiva do jogo, num artifício de traição e trapaça, procurou-se entender os usos do corpo e das virtuosidades, tendo como matriz para tal a concepção judaico-cristã da mulher, a partir de Lilith, Eva e a Imaculada Conceição, bem como as narrativas dos únicos três livros bíblicos, presentes no Antigo Testamento, intitulados no feminino: Rute, Ester e Judite.

No terceiro capítulo, o papel do corpo e a construção da imagem física e corporal são recobrados no *fin-de-siècle* por meio da personagem Conchita de *La Femme et le Pantin*, romance escrito em 1898, por Pierre Louÿs. Sobre esta personagem são discutidas, junto às traduções fílmicas de Joseph Von Sternberg (1935), Julien Duvivier (1959) e Luis Buñuel (1977), a condição da fisionomia da personagem, bem como sua

produção do corpo sob o olhar do autor e da personagem desejante, e também a ideia de desejo enquanto falta e vontade. As relações estabelecidas entre ela e a personagem Mateo, são consideradas a partir do uso da linguagem e da construção do Outro, relacionando-se aí, também a esquizo-análise. Abordou-se ainda o papel da maldade e seu aspecto fatal, bem como a construção do jogo de sedução neste romance em específico.

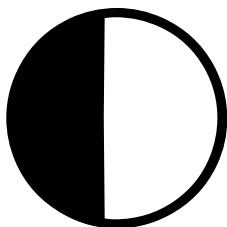
Por fim, no quarto capítulo, um estudo de imagem e corpo é elaborado no sentido de vislumbrar as relações entre o corpo como objeto de arte e a construção do corpo-imagem como um olhar sobre si próprio, elaborando-se um escopo, onde essas imagens são consideradas como reverberações de toda a discussão anterior, a partir do sentido da imortalização, via a construção imagética da máscara e do belo, no sentido de referendar o papel do olhar como construtor do desejo e do belo como o resultado de um olhar desejante.

Percorrer este trajeto, deste modo, é expressar o desejo de ampliar a perspectiva sobre o corpo-imagem feminino para uma atenção ao corpo enquanto tal, ao corpo visto pelo outro, visto por si próprio, visto como imagem e reflexo do mundo, considerando-se as poéticas destas elaborações, mesmo quando, aparentemente, não se tem poética nenhuma. Pois, apesar das coisificações-reificações dos olhares da sociedade contemporânea, restam ainda lacônicas contemplações que, em poucos momentos, demonstram a beleza e a voz contida dos acontecimentos.

## Capítulo 1

### SUÍTE

#### *Imagem e erotismo de perspectiva*



corpo como imagem é também capaz de seduzir, excitar e satisfazer diferentes tipos de desejos. Força, pela sua potência, uma postura voyeurística diante dele, ativando, naturalmente, a ideia de erotismo, já que ao constituir-se como sublimação<sup>5</sup> de um desejo por algo ou alguém, faz com que o corpo-imagem se torne objeto do olhar, e iniba, mesmo que aparentemente, o desejo de tocar ou ter. De acordo com Bataille (1997), o erotismo é uma relação de vida e morte, que implica a relação entre individualismo e sobrevivência *versus* fusão com outrem, e a consequente e impositiva decomposição do sujeito. Para o autor, no mais profundo do ser, apesar da vontade e do desejo, a fusão é ainda destruição, visto que ao fundir-se com outro, sexualmente, não há outro resultado senão o orgasmo, desfalecimento chamado também de “*la petit mort*”, implicando para o sujeito, uma perda momentânea de si. “O erotismo é sempre, portanto, violência, transgressão, profanação, vontade de anular-se e de anular” (ALBERONI,1992:64). Entretanto, como a transgressão sempre pode ser aperfeiçoada, por meio da imagem é possível tomar toda a carga sensual do que é visto, sem

---

<sup>5</sup> “As sublimações constituem-se fundamentalmente por uma transposição de um desconhecido relativo aos recalques e ao inconsciente num desconhecido assumido, elaborado em descoberta pelos ideais”.(ROSOLATO,1999:138, itálicos do autor)

submeter-se, fisicamente, aos elementos desfavoráveis que também estão presentes nesta relação articulada entre corpos, imagens, desejos e estruturas sociais.

Além disso, o nascimento do erotismo por meio da culpabilização do desejo, ou seja, sobre a construção da sexualidade enquanto pecado capital, enquanto queda do paraíso e, logo, do erotismo como transgressão, como vontade e potência, faz com que o olhar desejoso seja capaz de erotizar uma imagem, buscando nela a própria salvação, contra a imposição do pecado, culpa e penalização, sobre o desejar proibido, fruto das imposições do trabalho, da lei religiosa sobre o corpo, e principalmente como vetor da espiritualidade cristã. Embora o pecado de Adão e Eva não seja encarado, necessariamente, como um pecado sexual, visto “a natureza física do homem não [ser], de acordo com a Bíblia, motivo para pesar, não [ser] uma prisão de sensualidade da qual devemos tentar fugir” (COLE, 1967:250), é importante notar que:

O inocente “conhecimento” entre homem e mulher, símbolo da revelação mútua e despida de vergonha de seus mais profundos eus, degenerou-se então no desejo e na necessidade de se aproveitarem um do outro, de explorarem e abusarem. Sua nudez tornou-se então motivo de embaraço e eles se cobriram. [...] A nudez da pessoa é, portanto, símbolo daquilo que ela é e só deve ser revelada no ato de “conhecer” outro com que partilhe as profundezas de seu ser (COLE, 1967:117),

imbricando-se aí sexualidade e silêncio, segredo e particularidade, no sentido de reservar ao privado as possibilidades de ver, de desejar e gozar. Aliás, são nestes termos que o erotismo transgride tal prerrogativa, pois ao articular-se com imagens e corpos públicos, tira da instância do particular, as expressões sexuais sublimadas do sujeito que vê e deseja.

“Foucault sugere que a Queda representa a base mítica da ideia de sexualidade como castigo” (HIGHWATER,1992:108), sendo que, em parte, as proibições sobre a sexualidade e as implicações sobre a culpabilização do desejo, produzem, ou resultam na criação da imagem erótica, que provém, assim, de uma relação entre transgressão e desejo, onde é possível “conciliar aquello que por princípio es inconciliabile: el respeto a la ley y su violación, la prohibición y la transgresión<sup>6</sup>” (BATAILLE,1997:26), no olhar que “satisfaz”, momentaneamente, a vontade do fazer proibido, pelas vias do contemplar que, senão permitido é, em partes, um pouco mais tolerado, principalmente quando esse contemplar é estético.

Há, a partir daí, a ideia de erotismo como processo e uma proximidade bastante estreita entre a experiência pública da imagem do corpo erótico<sup>7</sup> e a orgia, o transe, a excitação coletiva e o orgasmo, pois, ao fim da orgia / excitação coletiva, cada indivíduo volta isolado, embora, durante o processo, haja na multidão um todo: “os indivíduos não se reconhecem mais” (ALBERONI,1992:64), são tomados por “uma força ao mesmo tempo profundamente pessoal e transcendente, uma força divina” (ALBERONI,1992:65), que transgressora, faz-se quase experiência sacralizada, pois constroi-se sobre a ideia de experimentação estética contemplativa, inundada em um erotismo prazeroso, tal qual a imagem cinematográfica, por exemplo, que conduz o olhar coletivo para um objeto de desejo que não é necessariamente um foco. O desejo de olhar vai além dele, apesar de ser transmitido por ele, e aproxima-se mais das sensações que são evocadas por meio dele do que ele próprio. A imagem é um vetor para algo além dela própria. Nestes termos, erotismo é imaginação, é o desejo transmutado em atitude estética, quando o

---

<sup>6</sup> “conciliar aquilo que por princípio é inconciliável: o respeito à lei e sua violação, a proibição e a transgressão” (BATAILLE,1997:26)

<sup>7</sup> Exemplos disso são as formas legitimadas, pela sociedade, de exibições públicas, como os corpos cinematográficos, teatrais, corpos-pintura ou corpos-carnaval, entre outros.

“simbolismo que atende a um sentido de beleza é sobretudo simbolismo visual” (PRICE,1995:171), e faz com que haja um todo nesse processo, independente dos motivos individuais de cada observante, a busca na exterioridade de uma recompensa particular, a busca de um “objeto de desejo”, que apesar de exterior, responde à internalidade do desejo e caracteriza o erotismo como uma decorrência dos conflitos presentes na vida interior do homem (Bataille, 1997, p.20).

O desejo descartado de tocar torna-se um desejo sublimado de olhar. Com o olhar ocorre uma satisfação mais sofisticada: um desejo de olhar é um desejo de olhar para algo que responda a esse desejo, não algo que o saciará (olhar não é saciável, embora possa se tornar monótono), mas algo que se correlacione, corresponda, com ele. [...] Portanto, o objeto apropriado será ao mesmo tempo um símbolo visual do objeto primal e um correlato emblemático da libido visual. (PRICE,1995:171)

De tal modo, a construção da imagem do corpo-desejo é a recuperação mitológica da corporalidade no olhar estético, pois “o corpo, não sendo uma entidade natural e sim um fato de cultura” (LUCERO,1995:52), transforma-se de estético em erótico, por meio da proibição transgredida do desejo e do olhar sobre ele. O olhar sobre a imagem, nesse sentido, transforma-se também num desejo sobre a imagem, de modo que a construção das imagens simbólicas, metafóricas e/ou alegóricas provoca uma incitação a um desejo que é imanente ao sujeito, particular na sua construção, mas coletivo enquanto vetor, e que não será satisfeito materialmente. Trata-se de fazê-lo ao mesmo tempo acessível e intocável, corpo-Galatea.

A imagem, sob tal mote, é elaborada sobre a ideia de que “no erotismo há conflito entre espontaneidade e artifício, entre amor e sedução” (ALBERONI,1992:163), num

relacionamento completo entre a imagem da mulher e a construção da imagem desta mulher, que, compreendidas em um todo, são na verdade dois fatos distintos, duas manifestações da mesma coisa. Conforme Wollheim (In WALTON,1995:383) <sup>8</sup>, simultâneo “ver-na” imagem, a própria imagem e também as suas marcas. É a realização objetiva do convite e da recusa, de “palavras e silêncios, de abertura e reserva, de energia e prostração” (ALBERONI,1992:43), da artificialidade do corpo coletivo, tal qual, portanto, Galatea, que objeto do desejo de Pigmalião, Ácis e Pilofemo, é imagem representativa do desejo transfigurado. Aqui, ela é mitologia, escultura e tela<sup>9</sup> pelo olhar de cada um dos sujeitos que a erige, levando o desejo que a envolve para além dela própria. “Ver-na” imagem Galatea, nestes termos, é ver as representações que se sublimam através dela e ver também as maneiras pelas quais essas representações são elaboradas pelo olhar que a viu e que ainda a vê, também neste momento.

### ***Intermezzo solo - Galatea***

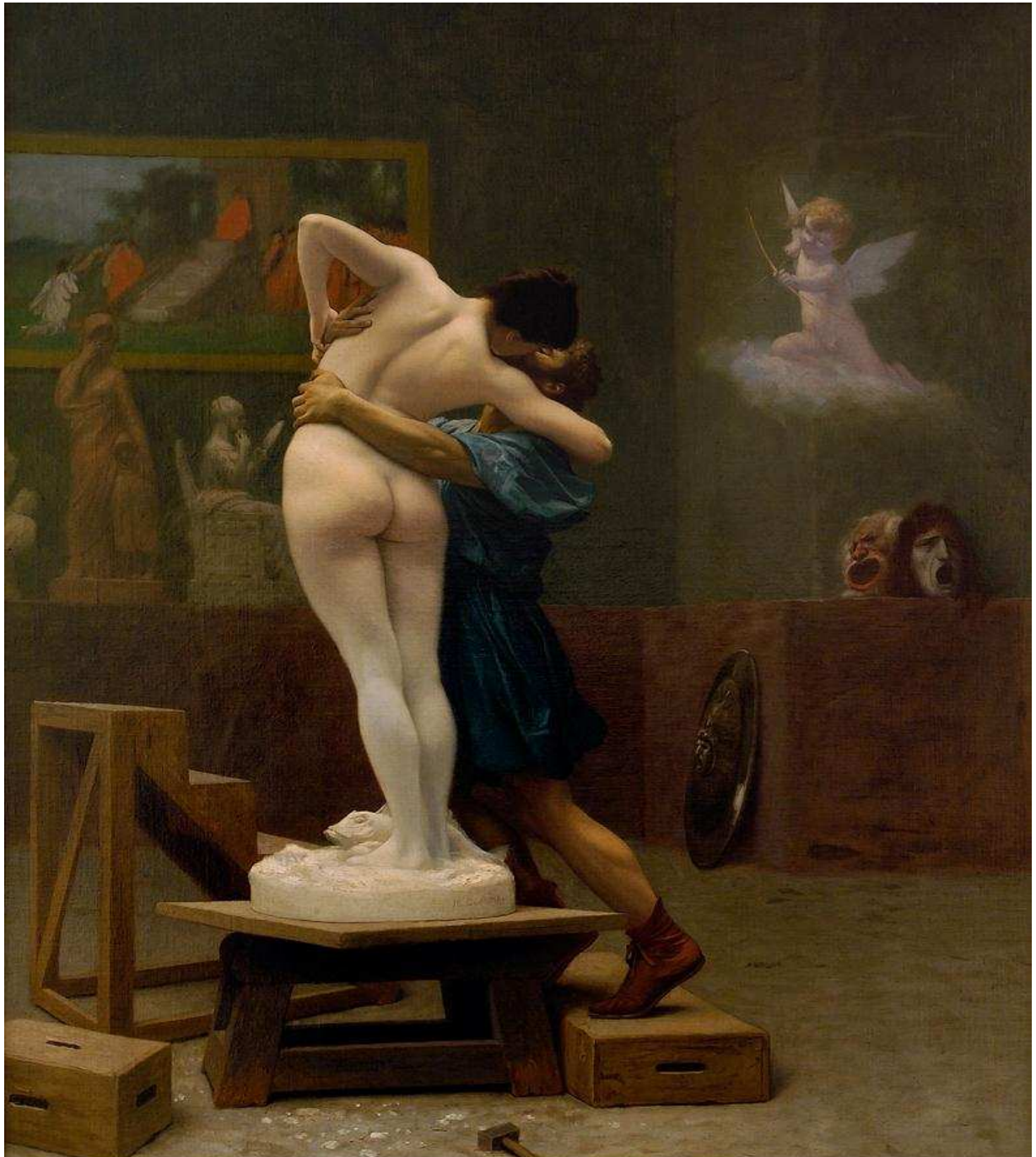
Conforme a mitologia grega (Bulfinch,2006:273), Galatea era uma deusa. Nereida – filha de Nereu, e protegida por um grande número de irmãs, era objeto de desejo dos ciclopes, e não podia escapar da paixão deles, a menos que se refugiasse nas profundezas do mar. Apaixonada por Ácis, um mortal, era então vítima do amor violento do ciclope Pilofemo, que certo dia encontrou os dois amantes em um bosque, fazendo com que Galatea fugisse para o mar e que Ácis, fosse morto por ele ao ser esmagado sob uma pedra.

---

<sup>8</sup> “O que é ver-em? Wollheim o descreve como uma experiência caracterizada pela “fenomenologia distintiva” da duplicidade: uma experiência com dois aspectos, um “recognitivo” e outro “configurativo”. O observador atenta simultaneamente ao que é visto e às marcas no veículo”. (WALTON,1995:383)

<sup>9</sup> Conforme Bulfinch (2006), as narrações míticas referem-se a três seres apaixonados por duas Galateas, Ácis e Pilofemo pela deusa e Pigmalião pela estátua, tratando-se de dois mortais e um ciclope.

Pelo amor despendido pela deusa, Ácis foi transformado em um rio de mesmo nome, enquanto ela, que vivia no Oceano, podia ter uma possibilidade de estar em contato com o amor que havia perdido fisicamente. Também objeto de desejo de Pigmalião



Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion e Galatea*, 1890

(BULFINCH,2006:91), Galatea foi erigida em uma estátua de marfim, pois o escultor não encontrava nas mulheres reais a perfeição que buscava, abstando-se de sexo e permanecendo solteiro, dedicando-se exclusivamente à sua obra.

A arte, por sua própria perfeição, ocultava-se, e a obra parecia produzida pela própria natureza. Pigmalião admirou sua obra e acabou apaixonando-se pela criação artificial. Muitas vezes, apalpava-a, como para se assegurar se era viva ou não, e não podia mesmo acreditar que se tratasse apenas de marfim. Acariciava-a e dava-lhe presentes como as jovens gostam: conchas brilhantes e pedras polidas, pássaros e flores de diversas espécies, contas de âmbar. Colocou vestidos sobre seu corpo, anéis em seus dedos e um colar no pescoço, brincos nas orelhas e cordões de pérolas no peito. Vestiu-a e ela não pareceu menos encantadora do que nua. Deitou-a num leito recoberto de panos coloridos com púrpura, chamou-a de esposa e colocou-lhe a cabeça num travesseiro de plumas macias, como se ela pudesse sentir a maciez. (BULFINCH,2006:91)

No festival em homenagem a Afrodite, Pigmalião pediu timidamente que os deuses onipotentes dessem por esposa alguém que fosse como a sua virgem de marfim. Voltando para casa, o escultor beijou a sua obra e sentiu-a quente, viva, de modo que, a partir daí, o toque impossível de antes fosse substituído pelo amor carnal de ambos e pela geração de Pafos, “de quem a cidade consagrada a Vênus recebeu o seu nome” (BULFINCH,2006:92). Esta alegoria, visualmente elaborada pelo pintor Jean-Léon Gérôme<sup>10</sup> (1890), no final do século XIX, apresenta as características do desejo sobre o corpo-imagem. Tendo como mote a passagem da sexualidade do corpo-físico à sexualidade do corpo e do espírito, que ilustra o processo de consumação do erotismo como tal, a transformação do marfim em realidade física faz de Galatea a ilustração do desejo complexo sobre o ideal (que pode ser diferentes ideais), de uma mulher que é elaborada sob o olhar do desejante, seja ele Ácis, Pílofemo, Pigmalião ou o próprio Gérôme.

---

<sup>10</sup> Tal artista parece demonstrar, ao tomar sua obra como um todo, veneração pelo corpo feminino, pois em diversas telas a mulher nua é o elemento central. Gérôme pintou banhos, haréns, escravas, prostitutas e dançarinas, personagens como Cleópatra, Vênus e Friné diante dos juízes, além de um extenso acervo sobre as campanhas de Napoleão no Egito, ocasião em que explorou a beleza de anônimas orientais.

O desejo sobre o ideal é foco na tela de Jean-León Gérôme por diversos aspectos, pois o pintor acaba recorrendo a diferentes signos para ilustrar o amor e a dedicação despendida por Pigmalião à sua estátua de



marfim. É o caso, por exemplo, do detalhe sobre o instrumento de trabalho e os excessos de matéria-prima retirados durante o talhe, que demonstram que, para a perfeição, é necessária uma extensa lapidação e um processo de desenvolvimento da personagem e da obra, dependentes, diretamente, do olhar do artista sobre o material de trabalho. Assim, mais do que o objetivo sobre a obra, os instrumentos utilizados e a matéria-prima empregada são evidentes enquanto princípio artístico de criação, no desenvolvimento do trabalho, pela busca do ideal do autor. Igualmente, a estátua é o resultado deste olhar, elaborada sobre remoção do bruto, dos excessos e da natureza do material, em nome da artificialidade do ideal, já que há uma manipulação estética para a finalização da obra.

Além disso, é possível perceber que a musa Galatea de Pigmalião é a mesma deusa Galatea de Ácis, pois o peixe sobre os pés da estátua remete ao reino dos mares, o qual era a morada desta, ao mesmo tempo em que esta parte do corpo continua imaterial, apesar do beijo apaixonado e da retribuição ao abraço de Pigmalião. Tal aspecto remete à presença de dois diferentes amores e desejos presentes em uma mesma personagem, apresentando, inicialmente, um amor impossibilitado pela ira de Pílofemo, que obrigou a deusa a fugir para o mar e deixar o seu amado à mercê do furor do ciclope, enquanto ilustra também o amor

impossibilitado pela idealidade da estátua e a mortalidade do escultor. Delineia a “superioridade” de Galatea diante de seus amantes, pois nas duas perspectivas está distante



fisicamente deles, no primeiro caso por ser deusa-imortal, no segundo por ser estátua-marfim. Até mesmo a necessidade de um degrau para que Pigmalião alcance a altura da estátua elucida tal questão, demonstrando fisicamente a diferenciação entre os dois personagens. O ideal primoroso e acabado contra o mortal imperfeito e subordinado.

O amor, também presente em diversos eventos da mitologia, é simbolizado pela imagem de Eros, filho de Afrodite e seu fiel companheiro, que “armado com arco e flechas, atirava as flechas do desejo no coração dos deuses e dos homens” (BULFINCH,2006:23). Eros, que em várias situações estava a serviço de sua mãe, seja por vingança ou por compaixão, era o responsável, portanto, por inflamar o espírito dos seres em nome do



desejo de possuir e ser possuído pelo outro.

Na tela de Gérôme, a presença de Eros diz respeito à entrega de Pigmalião à estátua e também à entrega de Galatea ao escultor, posto o momento em que ganha vida pelas mãos de Afrodite. Tal entrega é simbolizada ainda, mais do que pela presença do amor

personificado, pelo beijo entre os dois, que “significa uma só coisa: a nudez do desejo” (CAHEN,1998:120). O beijo simboliza o momento de união suprema dos dois amantes, o momento em que Galatea recebe o sopro da vida e é capaz de retribuir o amor do escultor.



O beijo na boca constitui um substitutivo simbólico do coito propriamente dito, a língua equivalendo ao pênis, a boca à vagina (cuja entrada é aliás marcada pelos pequenos e grandes lábios). A simetria em jogo (identidade anatômica dos dois parceiros do ponto de vista da zona erógena em questão) permite uma série de inversões que levam o homem e a mulher a desempenhar sucessiva e alternadamente um papel passivo ou ativo, uma função de continente ou de conteúdo. (CAHEN,1998:93)

Ou ainda:

O rosto colado do beijo entre amantes é geralmente o prelúdio de um outro face a face, as preliminares da cópula. O beijo mimetiza o ato sexual, Se o beijo pode acompanhar o ato sexual propriamente dito, duplicá-lo, de certo modo, ele representa mais frequentemente um aperitivo; precursor da penetração, ele prefigura, mimetiza seu movimento, mesmo que fique por aí. Mas o beijo é o simulacro de uma atividade que mal ousa declarar o nome: a devoração. Beijar é também tentar anexar-se, absorvendo as forças do outro, sem que o outro possa, segundo a fórmula, contestar. Comer ou falar é a alternativa que atravessa, para Gilles Deleuze, a obra de Lewis Carroll. Essa alternativa é também a do beijo e a da sua representação. (CAHEN,1998:154)

Este beijo ilustra, metaforicamente, a conjunção carnal dos dois amantes e a transgressão do erotismo na imagem e pela imagem, pois Galatea, deusa-estátua imaterial, é imagem do desejo de Pigmalião e, ainda, a sublimação do desejo de tocar. Sendo tocada enquanto marfim vivo é a imagem alegórica da construção das representações de mulheres ideais, pois, erotismo no seu mais alto grau, pela via do beijo, faz-se elaboração estética sobre o desejo físico suprimido, realizado pela transfiguração da volição sobre a peça imaterial do corpo de Galatea. Ela, acima de todas as outras mulheres e seres vivos do universo, mais poderosa

pela sua perfeição e mais bela pela impossibilidade de ser possuída, é posta diante de outras mulheres para expressar, novamente,



sua superioridade diante dos demais. Ela só não é superior à Afrodite, referenciada por uma tela no interior da tela de Gérôme, que remete, certamente, à circunstância narrada pela história mitológica, em que Pigmalião, durante o festival de homenagem a ela, faz o pedido por sua amada. É o homem de branco ajoelhado aos pés do trono da deusa, cercada por ninfas que reforçam a sua suntuosa deidade.

Por outro lado, diferente das demais criações de Pigmalião, Galatea é superior em tamanho, em magnificência e em beleza, bem demonstrado pelas duas imagens que estão logo abaixo da tela em que é possível ver Afrodite e o escultor. Vê-se uma mulher ao espelho e uma mulher com o rosto coberto pela sua mão, na presença de uma criança. A primeira realiza a sua *toalete*, diante do espelho, provavelmente retocando a maquiagem,

tentando tornar-se igualmente bela. Entretanto, Galatea não precisa de maquiagem, é naturalmente esplêndida. Já a mulher com a criança expressa vergonha e virtuosidade com sua postura, diante da cena de amor em que os dois amantes se encontram. Já que o beijo representa a sexualidade explícita de ambos, essa mulher virtuosa exprime seu horror



diante da falta de pudor daqueles, que inconforma-se, por sua vez, com a nudez virginal de Galatea, entregue a tal beijo com Pigmalião.

Outras referências também estão presentes na tela de Gérôme, podendo ser interpretadas de diferentes maneiras. Em um primeiro olhar, sabendo-se que toda a tela faz menção à mitologia grega, é possível recuperar a imagem da górgona<sup>11</sup> Medusa e da deusa Atena, que empresta seu escudo a Perseu e o auxilia na batalha contra aquela. Aqui, novamente, há a presença da beleza na alusão a tal evento, pois Medusa, uma das personificações dos terrores marítimos, “representando as ondas gigantes



<sup>11</sup> “As górgonas eram fêmeas monstruosas com dentes enormes como os de um javali, garras de bronze e cabelos de serpente”. (BULFINCH, 2006:157)

no mar alto” (BULFINCH,2006:157), “já fora uma linda donzela cujo cabelo era o dote mais valioso, mas como se atreveu a competir em beleza com Minerva [Atena], a deusa privou-lhe de seus encantos transformando suas lindas madeixas em serpentes sibilantes” (BULFINCH,2006:158). De tal modo, o horror causado por Medusa, donzela que fora linda e alegoriza o medo e a aversão, está presente nos rostos petrificados que estão ao fundo da tela, e também no escudo ao chão que, segundo a mitologia, trata-se do mesmo escudo de Atena, visto que:

Ao invés de estar ornamentado com cenas sedutoras, apresenta por vezes uma figura apavorante, que é o quanto basta para derrubar o adversário. É a arma psicológica. Perseu vencera a horrenda Medusa sem olhar para ela, porém polindo seu escudo como um espelho; ao ver-se a si própria ali refletida, a Medusa ficou petrificada de horror, e o herói cortou-lhe a cabeça. Foi uma cabeça decepada e horripilante que Atena colocou sobre seu broquel, a fim de gelar de pavor aqueles que porventura ousassem atacá-la. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:387)

Além disso, levando em conta que, por terror, aqueles que viam a górgona Medusa ficavam petrificados com expressões de horror, as faces que aparecem sobre o escudo podem representar vítimas dela, reforçando a necessidade da beleza e, também, o poder grandioso, da feiúra e da



odiosidade. Por outro lado, a presença de duas cabeças masculinas, apesar da maciça aparição da mitologia grega na tela, pode representar a negatividade da mulher – inclusive

de Galatea – pelo resultado sangrento a que chegaram, na tradição judaico-cristã Judith e Salomé com seus amantes, Holofernes e João Batista, respectivamente. Ora, para Dottin-Orsini (1996), o *fin-de-siècle* é responsável por erigir a imagem da mulher terrível, fatal ao homem; o que, datada a obra de 1890, pode ser também uma breve referência ao fato, apesar de a história narrada pela mitologia contar com um “final feliz” para os amantes. Para a autora, neste período, “por toda parte, Pigmalião é devorado por sua imensa estátua” (DOTTIN-ORSINI,1996:22), o que pode sim, ser um lacônico aviso presente na tela sobre a dubiedade da mulher amada.

Entretanto, embora haja a presença da misoginia na construção das mulheres ideais na ficção do *fin-de-siècle*, de acordo com Alberoni (1992), tanto a poesia, quando a escultura, a pintura e, posteriormente, a fotografia e o cinema estão destinados “a provocar amor e prazer no exterior, no mundo. O artista, fascinado ou enamorado por sua mulher, transfigurava-a numa madona e a tornava bela, adorável para todos” (ALBERONI,1992:183), fazendo com que fosse exteriorizada, portanto, “aquela mesma paixão que sentia dentro de si” (ALBERONI,1992:183). Os artistas criaram e criam, em decorrência do próprio desejo, um mito que, desejado coletivamente, é capaz de realizar-se em sonho universalizante, de “erigir-se em ‘fantasia coletiva’ ou em ‘crença amplamente compartilhada’” (BARTHES *apud* ANSPACH,1998:165). Nestes termos, tanto o erotismo quanto a imagem alegórica da mulher tratam-se de uma construção sensível que se torna coletiva, num processo que engendra o conhecimento e o desejo “dos outros” sobre o corpo que antes era particular. A construção do mito desejável vai da passagem do corpo privado à imagem pública, construída pelo olhar erótico, anteriormente individual, em que “as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias” (BARTHES *apud* ANSPACH,1998:165), embora as significações eróticas possam ser diferenciadas pelas práticas culturais, sejam elas

diferentes estéticas, recorrendo a belezas naturais, convencionais ou ideais, com diferentes perspectivas sobre o corpo e o sexo por exemplo, tomando através do corpo e da imagem do corpo, reverberações do erótico, como é o caso de Galatea deusa e Galatea escultura, desejadas por diferentes personagens.

### ***Entreato – A Queda e a elevação do erotismo***

Considerando o erotismo como uma transgressão à culpabilidade da Queda, no sentido já discutido, contemplar as imagens dispõe uma espécie de retorno ao Paraíso, pois embora seja um desejo proibido, trata-se de um envolvimento público, que, justamente por ser coletivo, não é mais um pecado individual. O desejo erótico transforma-se, por outro lado, na contemplação estética, enquanto que o olhar estético, sobre o corpo erotizado, destitui o desejo do pecado. Nestes termos, é preciso buscar nestas construções eróticas/estéticas os elementos constitutivos que as tornam únicas, mitos<sup>12</sup>, pois se tornar corpo-imagem vetor implica uma relação entre poder e beleza, que se reforça pelo valor do detalhe que diferencia. Sendo a mulher e sua imagem construída, as responsáveis por provocar o desejo, a importância da construção do detalhe fica mais evidente, pois havendo historicamente “paradigmas de mulher, aos quais determinado padrão de beleza é associado” (BRUHNS,1995:80), realizar a distinção, por meio de um elemento característico, faz com que essa imagem fortaleça-se e crie singularidade.

---

<sup>12</sup> Porque infinita é esta impulsão primordial que Shopenhauer denomina *vontade*, que Platão chamará *Eros*, que Freud designa *amor* e Nietzsche pela expressão *vontade de potência*. De modo que cada desejo satisfeito não faz senão revestir uma outra forma de desejo que, por sua vez, exige uma incondicional e imperiosa satisfação. E isto porque **os objetos do desejo são, como as pulsões, parciais e, portanto, incompletos, errantes, fugidios e resistentes a toda apreensão ou a toda significação que lhe quisesse impor um último sentido, uma última palavra, uma última verdade.** (ALMEIDA, 2007:264, grifos do autor)

O *detalhe* é o ornamento que se traduz em puro signo, que produz sentido e não significante, que é enfeite, metáfora do cordão umbilical de nossa ancestralidade. Enfeitiça, é poder, sedução, poderes inabarcáveis, não totalmente normatizáveis. Seu poder reside justamente no que não diz, no que esconde, no que não suporta análise. Mulheres enfeitam-se, vestem-se de negro ou de cores e encantam. Mascaram e são suas próprias máscaras no batom que marca seus lábios, no pó facial sobre a tez que se quer sem manchas, sem máculas. Congelam o tempo linear pelo mascaramento do real. Semideusas da modernidade, as mulheres escapam ao real pelo viés da simulação e constroem existências inabarcáveis totalmente pela razão masculina. Existência da ordem do ritual, do processual. (CHAGAS,1995:132, *itálico da autora*)

É o detalhe o responsável por seduzir o olhar e por fixar “neste olhar uma nova suavidade” (CHAGAS,1995:131), o responsável por fazer com que aquilo que fica implícito no próprio pormenor, seja justamente o elemento diferenciador de um corpo erótico para outro. Ora, aquilo que é mostrado depende também da maneira pela qual é mostrado, pois “quando os prazeres perdidos do contato e do gosto são substituídos pelos prazeres permitidos da visão, a gratificação que é negada dá lugar à apreciação que é aprovada” (PRICE,1995:172). Deste modo, as imagens mostram a síntese daquilo que não é visto, cada qual à sua maneira, e pelas vias do detalhe. Portanto, mais do que o corpo erótico e o corpo estético, a imagem é construída pelo olhar sobre um detalhe, sobre a minudência que abarca e constitui, por si, o objeto de apreciação da beleza, como no caso da tela de Gérôme (1890), onde a imagem de Galatea ganha evidência diante dos demais aspectos presentes nela. De mesmo modo, o corpo-imagem possui seus próprios detalhes que precisam ser observados, tal como a tez branca do marfim em que ela é elaborada e também o contraste da virgindade da personagem diante do abraço envolvente de Pigmalião e no beijo apaixonado de ambos. Este detalhe destaca-se ainda, relacionado ao

olhar da mulher virtuosa da estátua secundária, que ao mesmo tempo em que se envergonha, julga a postura despudorada de Galatea.

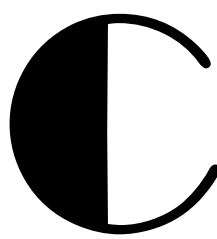
No que concerne à construção do corpo erótico, a sexualidade é a matéria-bruta, enquanto o erotismo é o que valoriza e imprime significado a ela, ao corpo, ao desejo, ao detalhe, à imagem, já que o erotismo passa a sê-lo como uma superação do tabu da sexualidade. Sendo assim, é preciso levar em conta, no processo de construção de mitos eróticos pelas vias da imagem e do simbolismo visual/sexual, que “a sensualidade, que identificamos com o erotismo, é a expressão cinestésica do corpo espiritual, em contraposição à afirmação genital do corpo, que entendemos como ‘natural’”. (HIGHWATER,1992:192), e é a manifestação remanescente de um corpo cultural, coletivo, simbólico e iconográfico. A partir disso, ao passo que a beleza natural já está presente na mulher, e que para transformá-la em imagem erótica é preciso elaborar esteticamente o detalhe, transformando o corpo em imagem e a imagem em “objeto de desejo”, totem, relaciona, tal qual Galatea estátua-marfim, a animalidade natural da nudez vestida por Pigmalião com o ideal construído e o distanciamento com as demais imperfeições que estão presentes na tela de Gérôme (1890). O desejo sobre o detalhe, como a rigidez magnífica do marfim, é complementar e complementado pelo corpo, como um todo, e pelo sentimento sobre o objeto, como um todo. Retornar ao paraíso, nestes termos, é identificar no corpo a imagem dos corpos e vice-versa, pois embora Galatea tenha sido feita da costela do homem, concebida como imagem erótica através do olhar de um amante apaixonado, recupera e permanece na memória coletiva pela imagem do corpo erótico, elaborado pelo olhar estético, tal quais suas descendentes, e restaurada, bem como, pelo olhar do artista que a reesculpe numa tela.

Oscilação entre plural e singular, entre “real” e fantástico, a beleza da mulher é objeto obsessivo dos olhares estéticos, e a imagem que permanece no imaginário coletivo é da mulher que sobrepuja as diferentes belezas e diferencia-se das demais estátuas que estão ao fundo da tela. E é nestes termos, que o corpo-imagem feminino é considerado a partir daqui como uma totalidade, como efeito de diversas forças que se confrontam na busca constante de significação para a experiência de ser no mundo. Imagem condicionada e aperfeiçoada por linhas conectáveis, por multiplicidades da ordem do banal, do gênero, do desejo e da sexualidade: forças motrizes que envolvem o observante e o condicionam na elaboração do seu desejo particular.

## Capítulo 2

### DIVERTIMENTO

#### *De virtudes e traições*

onforme apólogo narrado por São Basílio em nome das reflexões cristãs, Hércules, ao ter de escolher entre a Virtude e a Volúpia, “optou pela primeira, o que lhe permitiu cometer certo número de crimes nefandos, contra as Corças, as Amazonas, as Maças de Ouro e os Gigantes” (LOUÏS,1967:07), de mesmo modo, a não ser pelas narrativas que contam as investidas de mulheres malignas com objetivos escusos, não é atual a presença de mulheres virtuosas e castas no imaginário e nas representações sobre a feminilidade, que se utilizam de uma “virtuosa voluptuosidade” e alcançam objetivos por meio da sedução. Assim, algumas heroínas e outras mulheres evidenciadas pela história, ardilosas e grandiloquentes, fazem da condição de mulher, intimamente ligada aos cuidados com a postura, costumes, caráter e modos, qualidades da natureza feminina e armas no jogo da sedução, seja nas histórias narradas pela antiguidade seja na astúcia de personagens atuais no imaginário da humanidade. A *femme fatale* foge a um padrão estabelecido à condição do “ser” mulher, pois nas representações de mulheres-referenciais (mitológicas, bíblicas, literárias, etc.), tal personagem desenvolve-se como um sujeito que sofre, determinadas vezes, punições, seja por ela própria seja por outrem, conforme a autoria daquele que lhe dá existência, voz, ação

e vida, quando, segundo um maniqueísmo bastante expressivo no que diz respeito ao olhar sobre essas mulheres, não as caracteriza virtuosas (Dottin-Orsini,1996).

### ***Larghetto – O papel do feminino***

O feminino, enquanto categoria social, é condicionado historicamente, em diferentes tempos e culturas, pelas relações que a mulher estabelece com o homem no casamento, principalmente, por se tratar de uma instituição magna e de uma união legítima, normalmente, abençoada pelas divindades. Do *Kama Sutra* ao sacramento cristão do matrimônio, a figura da mulher, digna e dignificada pela instituição, erige-se sobre os ensinamentos provindos da ancestralidade que reforçam as suas virtudes, de modo que até mesmo as alegorias mitológicas, com as penas e prêmios a que estão submetidas, demonstram tal aspecto.

Diversos autores, entre eles Foucault (1984,1985 e 2006), Giddens (1993) e Beauvoir (1980) discutem, em específico, a condição da mulher no interior da ocidentalidade civilizada. E é esta última, em dois volumes, mesmo com todas as críticas antifeministas da qual é vítima, que consegue dar vistas à construção histórica do papel social da mulher na sociedade moderna, reconstituindo todo o processo de edificação das regras de comportamento exigidas pela sua “condição”. Sob tal mote, a autora relaciona sentidos e causalidades de condutas que hoje são naturais, e por isso, cobrados das meninas desde bem pequenas, sob a alcunha de proibições tais a de urinar em pé, como os meninos, ou de brincar sem roupas junto a eles, por exemplo, reforçando-se em questões anatômicas, embora a menina tenha vontade de reproduzir esses comportamentos na infância. A autora discute tais fatos considerando que a menina, ao ter de portar-se em conformidade ao

vestido de seda ou organza que traja, cuidando da higiene e limpeza deste e da manutenção de seu penteado, faz-se com o tempo um sujeito limítrofe e artificial. Comportamento este que a obriga a sentar-se ‘direito’, para que a menstruação não apareça sob o vestido claro e que se confunde historicamente com os bons modos fixados a ela.

Apesar da reconstrução virtual do gênero em torno do trabalho e da liberação sexual, tem-se, por parte da sociedade, o desejo de uma mulher que saiba dar conta de suas obrigações como esposa e mãe dentro do lar, remontando aos costumes construídos historicamente, no ocidente, com a institucionalização da família e, que ainda segundo Beauvoir (1980), se expressa no fato de que “em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR,1980:165). O casamento, assim, discutido historicamente enquanto forma privada das relações estabelecidas na sociedade como um todo, é uma presença constante, na perspectiva tradicional, como um dos elementos que garantem a formação social da mulher *per si*, tendo como referência o “olhar responsável” por ela, primeiro do pai depois do marido, sob a tutela econômica e social, elaborando-se em um condicional “mais geral enquanto prática, mais público enquanto instituição, mais privado enquanto modo de existência, mais forte para ligar os cônjuges e, portanto, mais eficaz para isolar o casal no campo das outras relações sociais” (FOUCAULT,1985:84), fazendo com que este se baste no seu desenvolvimento, dividindo, segundo funções conformes às condições de cada um, papéis, deveres e obrigações compartilhadas.

Sobre tais funções, enquanto a mulher responsabiliza-se pelo lar e pelo passado, ou seja, pela manutenção da tradição, o homem precisa gerir o futuro, o desenvolvimento da sociedade pelo seu trabalho, detendo em sua jurisdição, inclusive o mando no que diz respeito aos afazeres domésticos da esposa, cabendo a ela, por sua vez,

perguntar ao marido aquilo que não tem conhecimento, numa relação estabelecida entre confessor e confesso, repressor e reprimido, o que acaba por fortalecer o vínculo na entrega de dotes valiosos, tais como a fidelidade e a virgindade, por exemplo (Foucault,1985:162). Nesta condição, as relações estabelecidas entre marido e mulher são mais amplas do que a união civil ou sacramental entre dois sujeitos, pois dão conta de elementos exteriores ao relacionamento, a começar pelas famílias de ambos, à comunidade próxima e à sociedade como um todo, pois deve dar conta também do mundo exterior à casa.

Mas esta [a esposa] não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no universo; ela só se ultrapassa para a coletividade por intermédio do esposo. (BEAUVOIR, 1980:169)

Tanto Foucault (1985), quanto Giddens (1993) e Beauvoir (1980) dão ao relacionamento virtual constituído entre homem e mulher, por meio do casamento tradicional, o nome de amor conjugal, onde “a rotina assume aspecto de aventura, a fidelidade o de uma loucura sublime, e o tédio torna-se sabedoria” (BEAUVOIR,1980:233-34), fazendo com que a mulher tome para si, diante da sociedade, a obrigação de ser feliz casada e de amar o seu marido irrestritamente. O casamento, nestes termos, restringe existência feminina à internalidade, a um círculo cada vez mais concêntrico, entendendo-se aí “a tensão constante entre o interdito e o desejo” (CHILAND,2005:97), de modo que a mulher deva contentar-se com as aparências, sufocada pelos papéis representados, e nunca expressar um desejo sexual demasiado pelo seu companheiro, inaugurando, junto às interdições sexuais no interior da instituição marital, a imagem da Temperança. A imagem



Cesare Ripa, *Temperança*, séc. XVI

desta virtude, segundo a iconologia de Cesare Ripa<sup>13</sup> (1997:73), é composta por uma mulher que segura em uma das mãos uma rédea/freio e na outra um relógio. Ao fundo há um elefante, como a representação incondicional de tal ânimo, já que o animal concebe a ideia da contenção sobre o alimento e o abarcamento sobre o apetite das paixões, pois ao estar saciado diante de uma maior quantidade de comida que a necessária para tal, não a come.

A temperança significa o domínio do desejo, a moderação, a medida [...]. Expressa a involução; a retribuição; o freio, a parada; a organização, oportuna ou não; a ação, o esforço, o aproveitamento das oportunidades, a direção, os processos desfavoráveis, a hostilidade das forças tradicionais; a serenidade, o caráter de acomodação, a filosofia prática, a submissão, sabendo curvar-se às circunstâncias, ou a indiferença, a falta de personalidade, a tendência a deixar-se levar pelos acontecimentos e a subordinação à moda e aos preconceitos. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:873)

Temperança, imanência, permanência. Constância que persiste na interioridade, inexistência de trânsito a outrem. A relação se dá e manifesta, segundo Beauvoir (1980), sobre a manutenção do lar e do passado, onde “o trabalho [...] no interior do lar não lhe confere autonomia [à mulher]; não é diretamente útil à coletividade não desemboca no futuro, não produz nada” (BEAUVOIR, 1980:209). É o resultado do esquecimento da própria subjetividade pela mulher, pois já que a responsabilidade sobre a sua manutenção é do marido, as vontades e os desejos são, também, determinados por ele, restando apenas a realização de tarefas restritas ao lar e ao bem-estar da família. Para a autora, “o drama do casamento não está no fato de que não assegura à mulher a felicidade

---

<sup>13</sup> "Mulher, que segura um freio com a mão direita, com a esquerda um relógio, e no canto segura um Elefante. Está pintada com o freio em uma mão, e com o tempo na outra, para demonstrar o ofício da Temperança, que é de frear e moderar os aspectos da alma, segundo os tempos, significando-se também pelo tempo, a medida do movimento e do repouso, porque com a temperança se medem os movimentos da alma. O Elefante, conforme Pierio (Valeriano) no livro 2, está aí colocado pela temperança, porque, estando habituado a uma certa quantidade de alimento, não quer jamais ultrapassar o costume, tomando para alimentar-se somente o tanto de que necessita sua natureza" (RIPA *apud* ALMEIDA, 2007:238)

que promete – não há seguro de felicidade – e sim no fato de que a mutila; obriga a mulher à repetição e à rotina” (BEAUVOIR,1980:243).

A 'temperança' destrona o amor e se torna a virtude por excelência, "porque encarna a medida em todas as coisas". A caridade (no sentido de amor), cimento interior e social da Idade Média, desaparece aos poucos em benefício de uma moderação marcada principalmente pela repressão crescente do corpo. A medida denota também que a razão (no sentido de intelecto) vem para dominar os demais planos da existência humana. Ela anuncia o fim da harmonia interior, o recuo da espiritualidade 'carnal' do amor e de uma certa concepção do beijo. (CAHEN,1998:46)

Desta forma, ainda segundo Beauvoir (1980), “só uma vida erótica ardente e plena poderia fazê-la novamente banhar-se na paz da imanência; mas de costume ela é primeiramente mais transtornada do que satisfeita” (BEAUVOIR,1980:211), já que, também de acordo com Chiland (2005), o casamento implica necessariamente a sexualidade e o desejo, o amor e o sexo, elementos constituintes da relação conjugal, que recuperam ainda, por tal motivo, as obrigações tradicionais da mulher sobre a sua sexualidade, ou seja, a virgindade, a discrição e a contrição, principalmente. Sob a mesma perspectiva, na recuperação histórica dos posicionamentos tradicionais sobre a sexualidade, para Foucault (1985), “o prazer sexual é nele mesmo uma mancha, que apenas a forma legítima do casamento, com a procriação eventual, poderia tornar aceitável” (FOUCAULT,1985:170), visto que é o “desregramento”, até mesmo dentro do casamento legítimo, o grande motivador de contendas sobre a sexualidade. O comportamento sexual entre marido e mulher neste sentido, deve ser mantido dentro de um determinado limite, visto que as obrigações virtuosas são responsabilidade de ambos. Foucault (1985) cita diversos autores clássicos que listaram as determinações do sexo conjugal, tendo, entre eles, Plutarco e

Pseudo-Aristóteles. Segundo este último “com a própria mulher [...] o bom marido deverá demonstrar atenção, mas também comedimento, ao que a esposa responderá com pudor e delicadeza, demonstrando “em partes iguais” afeição e temor” (PSEUDO-ARISTÓTELES *apud* FOUCAULT,1985:174-75).

A sexualidade apresenta-se como um elemento que, nas palavras de Montaigne (*apud* Beauvoir,1980), representam, entre marido e mulher, “o casamento [como] uma ligação religiosa e piedosa; eis por que o prazer que dele se tira deve ser um prazer contido, sério e acrescido de alguma austeridade; deve ser uma volúpia absolutamente prudente e conscienciosa” (MONTAIGNE *apud* BEAUVOIR,1980:178), mantendo ao mesmo tempo o casal numa instância de respeito e contrição, responsável por realizar a manutenção da “significação universal e abstrata” (BEAUVOIR,1985:184) do casamento sob seus ritos simbólicos e dos olhares da sociedade sobre o casal. A partir disso, lembrando que “o pudor de uma esposa não deve cair com o vestido que ela despe” (PLUTARCO *apud* FOUCAULT,1985:181) as ideias da virgindade, da castidade e do sexo contido aparecem sob a faceta da culpabilidade feminina e do desconhecimento sobre a vida sexual, terreno este, pertencente à concubina e à prostituta, já que é preciso haver um comedimento temperante com relação às vontades, desejos e potências por parte da esposa.

Esta não-presença da sexualidade na relação virtuosa do casamento torna-se bastante explícita quando se acionam as três mulheres primordiais da cultura judaico-cristã e seus respectivos relacionamentos com a sexualidade, visto que o casamento, na perspectiva bíblica, a inclui, mas “é instituído por Deus como símbolo da necessidade que o homem tem da companhia de, pelo menos, outra pessoa a fim de ser realmente homem” (COLE,1967:167). Como se sabe a partir do apócrifo bíblico, Lilith foi a primeira mulher de

Adão, assim como ele, vinda da terra, ela se cansou do companheiro e foi embora iniciando uma carreira demoníaca, e estaria, talvez, presente, no texto legitimado, em *Gênesis 1-27:32* como a mulher que deveria, junto de Adão, ser fecunda e multiplicar-se, enquanto Eva, criada apenas em *Gênesis 2-21:34*, só o foi porque não era bom que Adão estivesse sozinho.

### ***Intermezzo recitativo – Oratório***

Lilith “é a instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal [...] fauno fêmea noturno que tentará seduzir Adão e engendrará as criaturas fantasmagóricas do deserto, ninfa vampiro da curiosidade” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:548). Já Eva, criada da costela de Adão e depositário do pecado do mundo, representa a transgressão e a fraqueza subordinada da mulher, que reelabora também a noção corrente sobre a própria sexualidade, pois pior que Lilith, caída por escolha própria, traiu a Deus e ao papel que lhe era proposto, ainda no interior do Éden. Nestes termos, a Virgem, mãe do filho de Deus, que pariu sem sexo e, portanto é virtuosidade em todo o entendimento, “representa a alma perfeitamente unificada, na qual Deus tornou-se fecundo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:962), fazendo com que, segundo Highwater (1992), toda a mulher, historicamente, receba

a influência do mito da “má Eva” e da posterior reversão desse mito pela história da “Virgem Maria”. A antiquíssima visão judaico-cristã



John Collier, *Lilith*, 1892



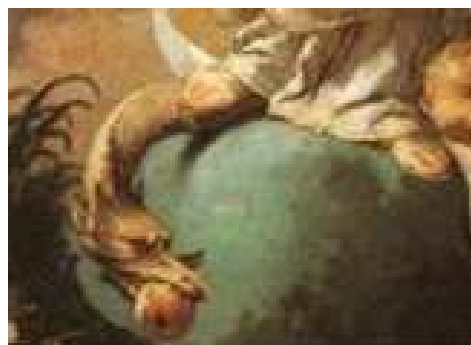
Albrecht Dürer, *Eva*, 1504



Giambattista Tiepolo, *Imaculada Conceição*, 1767-1769

(patriarcal) da mulher (como Eva), criatura indisciplinada e fortemente sexuada, passou por uma alteração completa por volta do século XVII, a qual redundou na crença de que as mulheres (como Maria) são muito menos sensuais do que os homens. (HIGHWATER,1992:19)

Tal relação destas três mulheres, e a “escala evolutiva” em que elas são colocadas, é bem demonstrado no que se refere à serpente e à representação desta como a tentação da carne e do espírito, da voluptuosidade, do pecado e dos desejos incontidos, como um complexo de arquétipos que recupera e ilustra a condição da sexualidade feminina e sua ardilosidade, além da presença da malignidade do demônio e suas influências. “Tendo sido o mais esperto de todos os animais e tendo seduzido o pudor virginal de Eva, inspirou-lhe o desejo do coito bestial e de toda a impudência e de toda a prostituição bestial dos homens” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:824). É a “figura do poder triunfante do mal” (HEINZ-MOHR,1994:325), numa relação maniqueísta de poderes equivalentes, que pode ser tomada aqui, visto ser representativa a relação da serpente com as três mulheres, como a própria sexualidade, que “muda de pele na primavera (tornando-se assim símbolo da vida que se renova a si mesma) e costuma dirigir às suas vítimas um olhar fito e encantante (um símbolo do saber penetrante e da onipresença)” (HEINZ-MOHR,1994:324).



Lilith está envolvida na serpente, em um abraço circundante, com os olhos fechados e nua. Está em uma relação de igualdade com ela, nem acima nem abaixo de sua condição, enquanto Eva tem na mão o fruto da Árvore da Vida, que garante o “conhecimento do bem e do mal” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Gen.,2-9,nota x:33) e possibilita a relação entre a fragilidade dela diante da sexualidade/sensualidade e sua sujeição às tentações. Por este motivo e pela traição da serpente, é que as relações entre a mulher e a ela são assim estabelecidas:

Porei hostilidade entre ti e a mulher,  
Entre tua linhagem e a linhagem dela.  
Ela te esmagará a cabeça  
E tu lhe ferirás o calcanhar.  
(BÍBLIA DE JERUSALÉM, Gen., 3-15:35)

Assim, numa visualidade clara de tal passagem, a imagem da Imaculada Conceição, principalmente a de Tiepolo<sup>14</sup>, é erigida como símbolo da mulher virtuosa, que tem a serpente (serpente-dragão neste caso) esmagada pelos seus pés, em conformidade a imagem presente no livro do Apocalipse em que é narrada a visão de uma mulher e um dragão: “Um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Apo.12-1:2314), que dá a luz ao filho de Deus e é protegida pelo arcanjo Miguel. Além disso, Tiepolo

inspirando-se em Apocalipse 12,1 representou-a rodeada de querubins, de pé sobre o Quarto Crescente da Lua, pisando uma serpente dragão que tem na boca um furto. A serpente é trespassada

---

<sup>14</sup> Giovanni Battista Tiepolo, pintor venesiano, apresenta em sua obra um compêndio bastante extenso sobre a mitologia grega e a iconografia cristã, principalmente no que diz respeito às imagens da Virgem e outras personagens do Novo Testamento, incluindo-se aí pinturas sobre a paixão de Cristo, da última ceia, o caminho ao calvário, a crucificação e a deposição no túmulo, além de diversas representações que são acervos de capelas.

na cauda por um lírio símbolo da pureza de Maria. Por cima da sua cabeça paira uma pomba, símbolo do Espírito Santo que lhe concedeu o dom da concepção. Esta iconografia é totalmente reveladora da distinção entre a Deusa-Mãe da Terra e da Deusa-Mãe dos Céus. (MOREIRA,2001:201)

Ora “todas as grandes deusas da natureza que se revêem no Cristianismo sob a forma de Maria têm [...] a serpente como atributo” (MOREIRA,2001:196), e o que diferencia, necessariamente, a imagem de Maria, da Virgem-Imaculada e das deidades pagãs, é justamente o relacionamento com a sexualidade e a fecundidade da mulher, pois enquanto a primeira dá à luz ao filho de Deus, sem cair em concupiscência, as deusas pagãs geriam o mundo por meio da própria sexualidade, numa relação de vida e morte que partia do sexo e das relações com as divindades masculinas, garantindo assim a agricultura, as chuvas e a fartura (Moreira,2001). Aliás, a relação entre a serpente e a mulher, dignificada pela imagem da Imaculada Conceição, remete ainda à derrocada de todo o mal, pois a serpente-dragão, símbolo presente na elevação espiritual de diversos santos, é aqui submetida à força de uma mulher virtuosa, escolhida por Deus, caracterizada pela sua postura, pelos cabelos cobertos pelo véu e pela “figura da modéstia e virtuosidade” (HEINZ-MOHR,1994:387), diferentemente de Eva e Lilith, já que as vestimentas “de sol” suprimem a nudez “vergonhosa e fomentadora da sensualidade” (HEINZ-MOHR,1994:262).

Nestes termos, o casamento enquanto instituição abençoada por Deus, que permite a presença da sexualidade entre homem e mulher, é a superação do pecado pela intervenção da Virgem-Imaculada, que esmaga a cabeça da serpente e faz da mulher, mesmo que subserviente e naturalmente portadora do pecado, um sujeito reconstituído e virtuoso. Ela já não está mais nua. Cercada de querubins, tem a imagem do Espírito Santo sobre si, em uma relação que, nestas condições, não permite meios termos no que diz

respeito a uma postura condizente com aquela esperada da mulher que recebeu o perdão pela sua falta primordial e seus desejos incontidos.

### ***Andante Cantabile – Mulheres sagradas e amaldiçoadas, o papel do sexo***

O papel do marido com relação a sua mulher é determinante na efetivação do comportamento virtuoso esperado dela, de modo que as necessidades especializadas, principalmente com relação ao sexo, deverão ser satisfeitas fora do lar. Pseudo-Aristóteles, por exemplo, “deseja que o marido não seja ‘negligente nem rigoroso’: ‘tais sentimentos são aqueles que caracterizam as relações entre uma cortesã e seu amante’” (FOUCAULT,1985:174-75), inaugurando o aspecto diferenciador entre a mulher casada e as diferentes mulheres que também circundam o matrimônio e igualmente fazem parte dele, tal qual a amante/concubina, a cortesã/prostituta e até mesmo a adúltera, enquanto mulheres ainda presentes em um círculo de significância, dissimuladoras da normalidade, cada qual num grau maior ou menor de “imoralidade”. Essas mulheres, apesar de pertencem ao sistema significante da mulher-civilizada-ocidental, consagram, assim, uma linha de fuga como bodes expiatórios (Deleuze e Guattari,1997:66), como exemplos negativos daquilo que não compete à condição estipulada à mulher virtuosa.

De acordo com Bataille (1997):

Ciertas mujeres, es cierto [...] se ofrecen sin reserva, aceptan o incluso solicitan los regalos sin los que les sería difícil llamar la atención y provocar que las pretendiesen. En principio, la prostitución es sólo una manera de consagrarse. Ciertas mujeres se convertían en objeto en el matrimonio, se convertían en instrumentos de un trabajo doméstico, en particular agrícola. A otras, la prostitución las transformaba en objetos del deseo masculino;

objetos que, cuando menos, anunciaban el instante en que, en el abrazo, no había nada que no desapareciera, dejando subsistir tan sólo la continuidad convulsiva<sup>15</sup>. (BATAILLE,1997:100)

A prostituta/cortesã, na antiguidade, tinha um caráter bastante diferenciado daquele que se toma hoje como característica da mulher que “presta serviços ao homem”, pois a religiosidade e o aspecto mítico da sexualidade eram tomados de modo conjunto ao papel desempenhado por ela. Tal qual discutido por Bataille (1997), “Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal<sup>16</sup>” (BATAILLE,1997:101), de modo que, em diversas culturas, a prostituta-sacerdotisa era a responsável por personificar deidades, transportando ao homem, por meio do ato sexual, a energia vital de tais entidades que, por sua vez, o fortaleceria. Ela era, portanto, um vetor de santidade. Contudo, há, ainda assim, um olhar bastante negativo ao uso do corpo destas mulheres, que, ao entregarem-se ao desejo alheio, suprimem, aparentemente, as suas virtudes. Aliás, a mulher solteira que realizava suas vontades sexuais tinha também, na antiguidade, um entendimento diferenciado e não estava à mercê de julgamentos por não manter-se casta até o casamento. De acordo com Robert Briffault (*apud* Highwater,1992) “a palavra virgem denota ‘solteira’ e significa exatamente o contrário do que o vocábulo veio a implicar. À Ishtar, a virgem, também é costume fazer referência como ‘A Prostituta’” (HIGHWATER, 1992, p.45), de modo que esta virgindade era a possibilidade de entregar-se aos próprios desejos pessoais sem incorrer, contudo, na imoralidade de entregar-se ao homem. Portanto, a virgem, “não

<sup>15</sup> “Certas mulheres, é certo [...] se oferecem sem reserva, aceitam ou inclusive solicitam os presentes sem os quais lhes seria difícil chamar a atenção e provocar que as pretendessem. A princípio, a prostituição é só uma maneira de consagrar-se. Certas mulheres se convertiam em objeto no matrimônio, se convertiam em instrumentos de um trabalho doméstico, em particular agrícola. À outras, a prostituição as transformava em objetos de desejo masculino; objetos que, quando menos, anunciavam o instante em que, no abraço, não havia nada que não desaparecera, deixando subsistir tão só a continuidade convulsiva” (BATAILLE, 1997:100).

<sup>16</sup> “As prostitutas estavam em contato com o sagrado, residiam em lugares também consagrados; e elas mesmas tinham um caráter sagrado análogo ao sacerdotal” (BATAILLE,1997:101).

se entregava a um homem, mas antes ao seu próprio desejo sexual, de tal forma que mesmo depois da cópula ela continuava a ser uma unidade íntegra” (HIGHWATER,1992:46), mesmo quando “prestava” serviços a um homem ou uma coletividade, como no caso da deusa Ishtar, que protagoniza o primeiro registro textual sobre a prostituição:

No *Épico de Gilgamesh*, obra localizada na Suméria, sul da Mesopotâmia, datada de 2000 a.C. [...]. Segundo o épico, [a deusa Ishtar] é enviada á floresta para expulsar o selvagem Enkidu, que atormentava a região. A obra relata que os dois ficaram juntos seis dias e sete noites, ao fim das quais ele deixou de ser homem-besta. Ishtar o havia humanizado “com as artes do prazer e do amor”. (LINS e BRAGA,2005:161, itálico dos autores)

Diferentemente da tradição judaico-cristã, outras culturas definiram positivamente os papéis das prostitutas e cortesãs, depositório da sexualidade suprimida pelo matrimônio. Segundo o *Kama Sutra* (Vatsyayana,2002), “os diferentes tipos de cortesãs são os seguintes: a cafetina, a criada, a mulher depravada, a dançarina, a artesã, a mulher que abandonou a família, a mulher que vive de sua beleza, e, finalmente, a prostituta comum” (VATSYAYANA,2002:206), demonstrando que, apesar da positividade com que a cortesã é vista na cultura védica, as mulheres que ultrapassam a instância do ‘viver para o matrimônio’, ou que imprimem personalidade para as suas ações (tal qual a artesã ou a mulher que abandona a família) são consideradas, junto às donzelas e as mulheres casadas duas vezes, *Nayikas*, mulheres desfrutáveis sem pecado (Vatsyayana,2002:43). Ainda segundo o *Kama Sutra* (Vatsyayana, 2002), que possui um capítulo especialmente dedicado às especificidades da cortesã, aquelas que se comportassem com “decência” e de “maneira adequada” eram vistas com respeito pela sociedade como um todo, de modo que se faziam companhias públicas e eram incentivadas a utilizar-se de determinados dotes para seduzir,

manipulando o desejo do homem sobre diferentes idiossincrasias, contraditoriamente construídas sobre a ideia de dedicação exclusiva, conforme aconselha o trecho a seguir:

Quando o homem for à casa dela, a mulher deve dar-lhe algo que seja capaz de provocar curiosidade e amor no seu coração, como um presente afetuoso, dizendo-lhe que isso se destinava especialmente ao seu uso. Ela deve também distraí-lo durante muito tempo, contando-lhe histórias e fazendo aquilo que mais agradável seja. Quando o homem for embora, ela deve enviar-lhe com frequência uma criada, hábil na arte de conversação engraçada, e também um pequeno presente ao mesmo tempo. Deve também ir ela própria, por vezes. (VATSYAYANA, 2002:179-180)

Além disso, elaborar manipulações sobre os desejos sexuais, a partir dos “serviços prestados” era completamente aceitável, mesmo que o texto, como manual de comportamento para as cortesãs, servisse de aviso também aos homens desprevenidos sobre as artimanhas delas. O *Kama Sutra* (Vatsyayana, 2002) ensina que a cortesã deve, por exemplo, identificar o desejo dos jovens para então “pensar no que pode realizar por intermédio dele” (VATSYAYANA, 2002, p.205), aproveitando-se do seu status social, bens e influências, além de retirar os maiores ganhos financeiros possíveis das relações estabelecidas entre ela e o homem:

Quando a cortesã verificar que os sentimentos de seu amante para com ela estão mudando, deve apossar-se daquilo que ele tem de melhor, antes que descubra as intenções dela, e permitir que um suposto credor confisque esses bens pela força em pagamento de alguma pretensa dívida. (VATSYAYANA, 2002, p.187)

Este comportamento era possibilitado, segundo Bataille (1997), pelo *status* que a prostituta/cortesã possuía diante do quadro social na ancestralidade, visto que os

ganhos financeiros estavam vinculados à qualidade de seus atributos: “En la prostitución más antigua, si la prostituta recibía sumas de dinero o cosas preciosas, era como don; y ella empleaba los dones que recibía para sus gastos suntuarios y para los aderezos que la harían más deseable<sup>17</sup>” (BATAILLE, 1997, p.100-101), de mesmo modo que as hetairas gregas, que, ao mesmo tempo, mulheres nobres e belas, eram ícones da beleza feminina construída sobre acessórios e posturas, e que “faziam tudo que os homens não queriam que as esposas aprendessem” (LINS e BRAGA, 2005:163). Posteriormente, nesta relação entre a casa e a rua, a prostituta perde seu caráter mítico e superior, caindo, pela relação monetária que estabelece com os homens, num patamar rigorista de imoralidade, quando se fortalece a ideia de que “as hetairas (cortesãs) eram para o prazer, as concubinas para as necessidades diárias e as esposas para gerarem filhos legítimos e cuidar da casa” (LINS e BRAGA, 2005, p.163).

A queda do *status* das prostitutas, de deusas a párias, se deve à própria divisão social estabelecida pelo sistema patriarcal. A esposa ficou com a casa e as tarefas domésticas, e à prostituta restou a rua, o prazer e o pecado. Se o homem era o chefe da família e a esposa lhe devia obediência, aquela que não tinha chefe, porque dava prazer a todos os homens, foi excluída. Viveria doravante à margem, amaldiçoada, mas recebendo em moeda pelos seus serviços. (LINS e BRAGA, 2005:162, *itálico dos autores*)

Segundo Chiland (2005), nas relações eróticas e sexuais satisfeitas pelo homem, “a clivagem entre a madona e a puta está sempre prestes a surgir ou ressurgir” (CHILAND, 2005:112), o que faz com que, diferentemente do aspecto dialético presente entre estas duas condições de mulher, haja a elaboração de um diferente relacionamento

---

<sup>17</sup> Na prostituição mais antiga, se a prostituta recebia somas de dinheiro ou coisas preciosas, era como dom; e ela empregava os dons que recebia para seus gastos suntuários e para os adereços que a faziam mais desejável. (BATAILLE, 1997, p.100-101)

com a sexualidade e a sedução, de modo que o objeto de desejo e o objetivo meramente sexual do coito sejam substituídos pela pulsão erótica sobre a satisfação sensual, nas relações estabelecidas com o outro e contra o outro, agora pela perspectiva feminina na relação com o homem.

### ***Allegro assai – Sedução, Jogo e Trapaça, o papel da traição***

Discutir a sedução feminina, em seus meios e fins, implica levar em conta o fato de a virtude estar vinculada necessariamente à volúpia, em um espaço onde se trava um confronto entre a imagem da mulher pura e da mulher depravada, que podem ser, na verdade, ambas, ao mesmo tempo:

Parece existir em nossa sociedade uma polaridade entre dois tipos femininos, formando dois paradigmas de mulher, aos quais determinado padrão de beleza é associado. Se, de um lado, temos a modesta / recatada / pura, de outro, vamos encontrar a imodesta / provocante / sensual. “A beleza do corpo, por sua vez, é sempre ambígua, podendo se articular ao puro como ao impuro, tanto pode ser a imagem da integridade como da concupiscência” (Abreu Filho, op cit., p.84). Quando associada ao puro, a beleza parece refletir ou articular-se a uma qualidade não-corporal, ou seja, a pureza da alma. Quando o contrário ocorre (associação à concupiscência), ela se constitui num elemento contrário ao primeiro paradigma. (ROMERO, 1995:80)

É preciso, assim, que o erotismo da imagem feminina seja tratado sem situar-se em heranças ou raízes, seja de discursos feministas, muito menos sobre a concepção de que o *cogito* feminino é manipulado pelos desejos masculinos, pois o corpo se faz depósito de um prazer potencial e não meramente uma expressão, ou não-expressão, da sexualidade como fato. Em uma perspectiva mais ampla, o erótico se torna uma

finalidade, um fim, um processo em que o jogo e a sedução são o verdadeiro foco. De outro modo, pela “imagem da mulher debruçada no espelho de seu corpo, duplicada e estéril, constituída sob o controle do desejo do homem; o olhar masculino funda, na modernidade, o topos da *femme damnée*: signo perverso do olho do *voyeur*” (FONTES,2003:48, itálicos do autor), quando não há pessoalidade alguma nos atos dela, mesmo que envolva seu corpo, sua beleza e sua imagem. Neste confronto, é possível considerar a relação entre a virgem e a mulher voluptuosa – cortesã que presta serviços, tal qual a Deusa Isthar e as mulheres bíblicas que nomeiam livros do Antigo Testamento, por exemplo, onde a presença da voluptuosidade e da sedução são pré-requisitos para a ação virtuosa de que são protagonistas. No caso da rainha Ester, que segundo a *Bíblia de Jerusalém* (1973), possui este nome em remissão ao nome babilônico da própria Ishtar, a sensualidade dá conta de fazer com que o rei tome decisões referentes ao futuro do seu reino, a partir do comportamento, da súplica desta mulher e do desejo experimentado por ele.

### ***Intermezzo recitativo – Oratório***

Conforme narra a história, o rei Assuero ofereceu um banquete que durou sete dias, enquanto, também, a rainha Vasti ofereceu um às mulheres do reino. No sétimo dia, o rei chamou sete eunucos para que trouxessem a rainha à sua presença, com o objetivo de mostrar a beleza dela aos convidados, contudo, Vasti recusou-se, o que causou a ira do rei. Sob orientação dos sábios, Assuero expulsou a rainha e preveniu os homens do reino sobre comportamentos desse tipo, orientando-os a submeterem suas mulheres, a fim de que todas elas os honrassem. Além disso, ele criou um harém com as virgens mais belas do reino, que se apresentavam ao rei ao final de um ano de preparação, ao longo do qual,

“usavam óleo de mirra, e nos outros seis meses, bálsamo e unguentos empregados para os cuidados da beleza feminina” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est. 2, 12-14: 771). Levando consigo o que quisessem, passavam uma noite no palácio real e voltavam, apenas, se o rei as chamassem pelo nome.

Ester também foi levada ao harém do rei. Quando da sua vez, ela não pediu nada a mais do que o indicado pelo eunuco real Egeu, guarda das mulheres, e foi escolhida como substituta da rainha, pois “a jovem tinha um corpo bonito e aspecto agradável” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est. 2, 7: 770). Entretanto, Ester era judia, e guardou este segredo consigo, bem como o fato de ter sido criada por Mardoqueu, também judeu, que teria entregado dois eunucos que planejavam matar o rei. Este fato despertou a ira de Amã, que se tornou homem de confiança do rei e prometeu destruir todo o povo judeu, por meio de uma carta promulgada pelo rei, em que a justificativa principal dava-se sobre o uso de leis e costumes estranhos deste povo, que podiam, por sua vez, ameaçar a estabilidade do reino. Segundo orientação de Mardoqueu, Ester deveria ir ter com o rei e pedir sua clemência, pois, mesmo estando dentro do reino, não seria poupada daquilo que declarava o decreto. Ela, então, jejuou por três dias e três noites, orou e foi.

A rainha Ester também procurava refúgio junto ao Senhor, no perigo de morte que caíra sobre ela. Abandonou suas vestes suntuosas e vestiu-se com roupas de aflição e luto. Em lugar de perfumes refinados cobriu sua cabeça com cinzas e poeira. Ela humilhou com aspereza seu corpo, e as tranças desfeitas de seus cabelos cobriam aquele corpo que antes ela se comprazia em adornar. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est. 4, 17k: 775)



Sir John Everett Millais - *Esther*, 1865



Theodore Chasseriau - *A Toilette de Esther*, 1841

Ester, antes de cumprir com sua obrigação como rainha judia, demonstra humildade e subserviência a Deus. Ao jogar cinzas e poeira sobre a cabeça, símbolo de humilhação, revelava ser uma mulher virtuosa. A relação entre a voluptuosidade e a sedução, que seria sua arma diante do rei Assuero, conjugado à virtuosidade de mulher bíblica, é descrita na oração que Ester faz antes de ter com ele:

A mim, dá-me coragem,  
 Rei dos deuses e dominador de toda autoridade.  
**Põe em meus lábios um discurso atraente**  
 Quando eu estiver diante do leão,  
 Muda seu coração, para ódio de nosso inimigo,  
 Para que ele pereça  
 Com todos os seus cúmplices.  
 [...]  
**Tua serva não comeu à mesa de Amã**  
**Nem apreciou os festins reais,**  
**Nem bebeu o vinho das libações.**  
 (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est. 4, 17s-17x:776, grifos meus)

Ao mesmo tempo em que ela suplica por uma postura sedutora, afirma que não foi vítima das seduições da carne, amplificando sua temperança sobre as tentações dos banquetes e das libações, motivo este que permite o pedido sobre a coragem e o discurso atraente, com o intuito de convencer o rei contra a injustiça sobre seu povo. Entretanto, para ter com o rei, “se revestiu com todo o seu esplendor” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est. 5, 1:777), realizando sua toalete, de modo suntuoso, na presença de duas servas. É interessante notar aqui, o papel que os cabelos possuem neste processo de preparação, pois nas telas de Millais (1865) e Chasseriau (1841), os dois momentos, o de prostração e o de predisposição, são elaborados sobre o cuidado de Ester com os seus cabelos. No primeiro momento ela os solta em uma postura desprendida de qualquer

cuidado com a fisicalidade de seu corpo e no segundo, os prende, com a consciência da necessidade de seduzir para alcançar o objetivo proposto.

Tendo feito isso, dirigiu-se ao rei, que lhe lançou um olhar de ira. Ela então, apoiada em uma das empregadas, empalideceu e desmaiou diante de Assuero. Ele, ansioso, “precipitou-se de seu trono e a tomou nos braços até que ela se recuperasse, reconfortando-a com palavras tranquilizadoras” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est.5,2:777). Assuero questionou Ester sobre seus motivos de preocupação e disse que daria o que ela desejasse, ainda que fosse metade de seu reino. A então rainha convida Assuero e o traidor Amã para um banquete, no dia seguinte, ocasião em que ela conta seu segredo ao rei e pede clemência, dizendo que o autor do tal edito contra os judeus é Amã, verdadeiro traidor do reino, que planejava a morte de Mardoqueu. Ao ser descoberto, Amã “ficou junto à rainha para implorar a graça da vida, pois compreendeu que o rei já tinha decidido sua ruína” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Est.6,7:779), no entanto, Ester continuou impassível e ele foi punido na força que ele mesmo havia construído sob orientação da esposa. Por fim, Ester suplicou que a maldade de Amã fosse anulada e que os judeus fossem autorizados a defender-se e vingar-se. E assim foi feito. Os judeus, em dois dias, mataram milhares de inimigos, inclusive os filhos de Amã – que foram enforcados em praça pública – inaugurando as festividades dos dias de Purim.

Ou seja, por meio da virtuosidade voluptuosa, Ester consegue instalar uma guerra e fazer com que o maior inimigo do reino fosse punido, já que este havia traído ao rei por ter ouvido sua esposa e tomado decisões errôneas a partir dos conselhos dela. No texto bíblico fica bastante evidenciado o papel da oração para a salvação do povo judeu. Entretanto, é por meio da sedução e da beleza do corpo que Ester consegue convencer a

Assuero, pois ele estava apaixonado e ela era a única, graças à intenção divina sobre sua presença e nacionalidade, de persuadi-lo sobre a proteção do povo de Deus.

Já Rute, outra dentre as três mulheres que nomeiam livros bíblicos do Antigo Testamento, após tornar-se viúva e acompanhar a sogra a uma terra desconhecida, resolve procurar trabalho nos campos de cevada, o que dependia da boa vontade dos proprietários. Conhece, assim, Booz, homem que possuía, após outro parente, o direito de resgate da viúva, procedimento tradicional em que o nome de família e as posses tornavam-se propriedade do novo marido. Booz permite que ela trabalhe em sua propriedade, ordenando aos empregados que a tratassem bem e lhe permitissem colher bons fardos de cevada. Ela, prostrada, consciente de sua condição de estrangeira, filha de um povo inimigo, questiona-o por tamanha bondade, pois ela sabia que tal feito era mais que um mero favor concedido. A partir disso, mulher virtuosa que era, foi aconselhada pela sogra Noemi a preparar-se para seduzir tal homem, na ocasião em que este bebia, comia e dormia fora de seus aposentos.

“Lava-te, pois, e perfuma-te, põe teu manto e desce à eira, mas não te deixes reconhecer por ele, até que ele tenha acabado de comer e beber. Quando ele for dormir, observa o lugar em que está deitado; então entra, descobre seus pés e deita-te; e ele te dirá o que deves fazer”. Rute retrucou-lhe: “Farei tudo o que disseste”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Ru.3,3-5:416-417)

Booz ao acordar, surpreende-se com a presença de Rute, diz a ela que há ainda um primeiro parente que possui o direito de resgate, mas que se este não exercê-lo, ele o fará. Dá a ela então seis medidas de cevada e a manda para casa ao início do amanhecer, pensando que não convinha saber que esta mulher esteve na eira. Seguindo as

orientações da sogra e num ato de respeito e contrição, como havia feito no primeiro encontro entre eles, a tudo isso, respondeu:

“Eu sou Rute, tua serva. Estende teu manto sobre tua serva, pois tens o direito de resgate.” E disse ele: “Bendita sejas por Deus, minha filha; este teu novo ato de piedade excede o primeiro, pois não procuraste jovens, pobres ou ricos. E agora a população desta cidade sabe que és uma mulher virtuosa.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Ru.3,9-11: 417)

No dia seguinte, como havia prometido a Rute, Booz procurou o primeiro parente, que decidiu exercer o direito de resgate, tomando as propriedades de Noemi e toda a herança nominal dos falecidos sobre a sua propriedade, desistindo imediatamente, porém, ao saber que Rute era uma estrangeira. Deste modo, Booz toma Rute como esposa e tem um filho com ela, que foi, por sua vez, ancestral de Davi, rei de Israel.

Novamente, no caso de Rute, é possível perceber uma relação bastante explícita entre a virtuosidade da estrangeira e sua passividade diante da sedução de um homem poderoso, tal qual o primeiro movimento de Ester diante do rei. Entretanto, é interessante notar que Rute é representada como uma mulher dócil, obediente, respeitosa e humilde, ainda mais que Ester, por se tratar de uma mulher que necessita de cuidados e da bondade do proprietário dos campos de cevada. Na tela de Merle Hugues (1876), a imagem é justamente desta mulher, que bela, novamente tem como detalhe o véu a cobrir os cabelos, que mais que um acessório da época, é visibilizado na tela pelo favor do vento. Ao fundo vê-se Booz, junto a um servo, na ocasião em que autoriza Rute a colher o quanto puder da cevada disponível no campo, numa ação que já demonstra a posição que esta mulher ocupa diante das demais personagens. A sua presença em primeiro plano, com



Merle Hugges, *Rute nos campos*, 1876

atenção às cores do colar e do cinto, em verde e vermelho, que a destacam do fundo da tela, demonstram também que sua humildade é, na verdade, parte do processo de sedução,

derradeira ao realizar-se pela não resistência diante da vontade de outros atores, tal qual a sogra e Booz, fazendo dela, desta forma, uma mulher virtuosa.

Tais comportamentos ilustram a ideia, discutida por Baudrillard (1991), segundo a qual a mulher dissimula-se na sua condição de mulher, na história da opressão e do sofrimento, de modo que “seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder” (BAUDRILLARD,1991:94). Na presença das relações entre vida e morte no erotismo e, por sua vez, na fragilidade da condição de mulher subserviente e submetida ao desejo de um homem. Ainda segundo o autor, “seduzimos por nossa morte, por nossa vulnerabilidade, pelo vazio que nos persegue. O segredo é saber jogar com essa morte a despeito do olhar, a despeito do gesto, do saber, do sentido” (BAUDRILLARD,1991:95), o que fazem, exatamente, Ester e Rute, ambas estrangeiras, que utilizam-se da condição em que estão encerradas diante de homens poderosos, a primeira como rainha subserviente e a segunda, empregada na colheita de cevada.

Judite, a terceira mulher que nomeia um dos livros do *Antigo Testamento*, é a protagonista, assim como Ester, da tomada de poder de Israel contra os inimigos. Representa a força personalizada do povo, alegorizada em outros livros, tal qual *Juízes*, *Deuteronômio* e *Jeremias* (Rost,1980), representando a imagem de Israel como a mulher que Deus desposou. A história de Judite inicia-se quando Nabucodonosor, tomando o poder de diversos reinos e sendo preterido pelos judeus, chama Holofernes para assumir um grande exército e vingá-lo, já que o general já havia invadido cidades e dizimado populações, fazendo com que o medo tomasse conta de todos. Ao chegar às cidades era recebido com danças e coroas, destruindo, ainda assim, os santuários e as árvores sagradas, pois apenas

Nabucodonosor deveria ser adorado. Ao saber da ameaça, todos os homens, mulheres e crianças de Betúlia entraram em oração, jogando cinza sobre a cabeça, implorando a clemência de Deus contra a fúria do inimigo. Holofernes, por sua vez, reuniu o conselho pedindo informações sobre os filhos de Israel, sabendo, por meio dele, que se tratava de um povo fraco e sem poder de sustentar um combate duro, podendo, assim, servir de “pasto para a voracidade” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.5,24:752) do exército. Decidiu, deste modo, tomar as fontes d água que ficavam na base dos cumes, forçando a todos entregarem-se sob os efeitos da fome e da sede, enquanto outra parte do exército tomaria os cumes para evitar fugas. E assim ocorreu, tendo decidido entregar a cidade às pilhagens do exército de Holofernes, Ozias, sábio de Betúlia, pediu que esperassem cinco dias pela intervenção divina.

Judite – judia viúva há três anos e quatro meses, vestia-se de pano de saco e jejuava constantemente, entretanto, “era muito bela e de aspecto encantador. Manassés, seu marido, lhe deixara ouro, prata, servos, servas, rebanhos e campos, e ela administrava tudo isso. Não havia quem lhe recriminasse uma palavra má, pois era muito temente a Deus” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.8,7-8:755). Tendo o respeito da população, chamou os anciãos da cidade de Betúlia e disse a eles que não se devia encurrular a Deus como a um homem, que ele ouviria o clamor do povo se fosse de sua vontade e que poderia ou não, mesmo sendo posto a prova, atender ao pedido em cinco dias, como podia também destruir o povo diante dos olhos do inimigo. Justificou, ainda, a presença de Deus em tal situação, pois o povo judeu era o único a não cair em nenhum tipo de idolatria criada pela mão do homem, sendo, sempre, fiel Àquele. Em resposta a isso, os anciãos pediram para que Judite rezasse por chuva para que as cisternas fossem cheias, entretanto, ela, porém, respondeu:

“Escutai-me bem”, disse-lhe Judite: “Farei algo cuja lembrança se transmitirá aos filhos de nossa raça, de geração em geração. Esta noite ficareis à porta da cidade. Eu sairei, com minha serva, e, antes da data na qual dissesstes que entregaríeis a cidade aos inimigos, o Senhor, por minha mão, visitará Israel. Quanto a vós, não procureis saber o que vou fazer. Não vo-lo direi antes de tê-lo feito. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.8,32-35:757)

Assim, Judite entra em oração, após a reunião com os sábios, e demonstra na fala o desejo de tomar em seus lábios e em seu corpo, como um todo, a força para destruir o exército de Holofernes e salvar o povo de sua campanha:

Olha sua altivez,  
Envia tua ira sobre suas cabeças,  
**Dá à minha mão de viúva**  
**O ímpeto que pensei.**  
**Pela astúcia de meus lábios,**  
Fere o escravo com o chefe  
E o chefe com seu servo.  
Quebra sua arrogância  
**Pela mão de uma mulher.**  
[...]  
**Dá-me palavra e astúcia para ferir e matar**  
Os que forjaram duros planos  
Contra tua Aliança,  
Tua santa Habitação,  
A montanha de Sião  
E a casa que pertence aos teus filhos.  
(BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.9,9-13:758, grifos meus)

Assim como Ester, ela pede para que Deus coloque em seus lábios palavras de convencimento, sendo, na verdade, ainda mais enfática que a primeira, ao ter, de fato, consciência do desejo de matar e ferir. Enquanto Ester toma a decisão de pedir ao rei a autorização para que o povo mate, Judite clama pelo poder de assassinar em suas próprias

mãos. Findo o clamor a Deus, revestindo a imagem da mulher ardilosamente fatal, Judite despiu-se de suas vestes de viúva,

lavou-se, ungiu-se com ótimo perfume, penteou os cabelos, colocou na cabeça o turbante e vestiu a roupa de festa que usava enquanto vivia seu marido Manassés. Calçou sandálias nos pés, colocou colares, braceletes, anéis, brincos, todas as suas joias, embelezando-se a fim de seduzir os homens que a vissem (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.10,1-4:758-59),

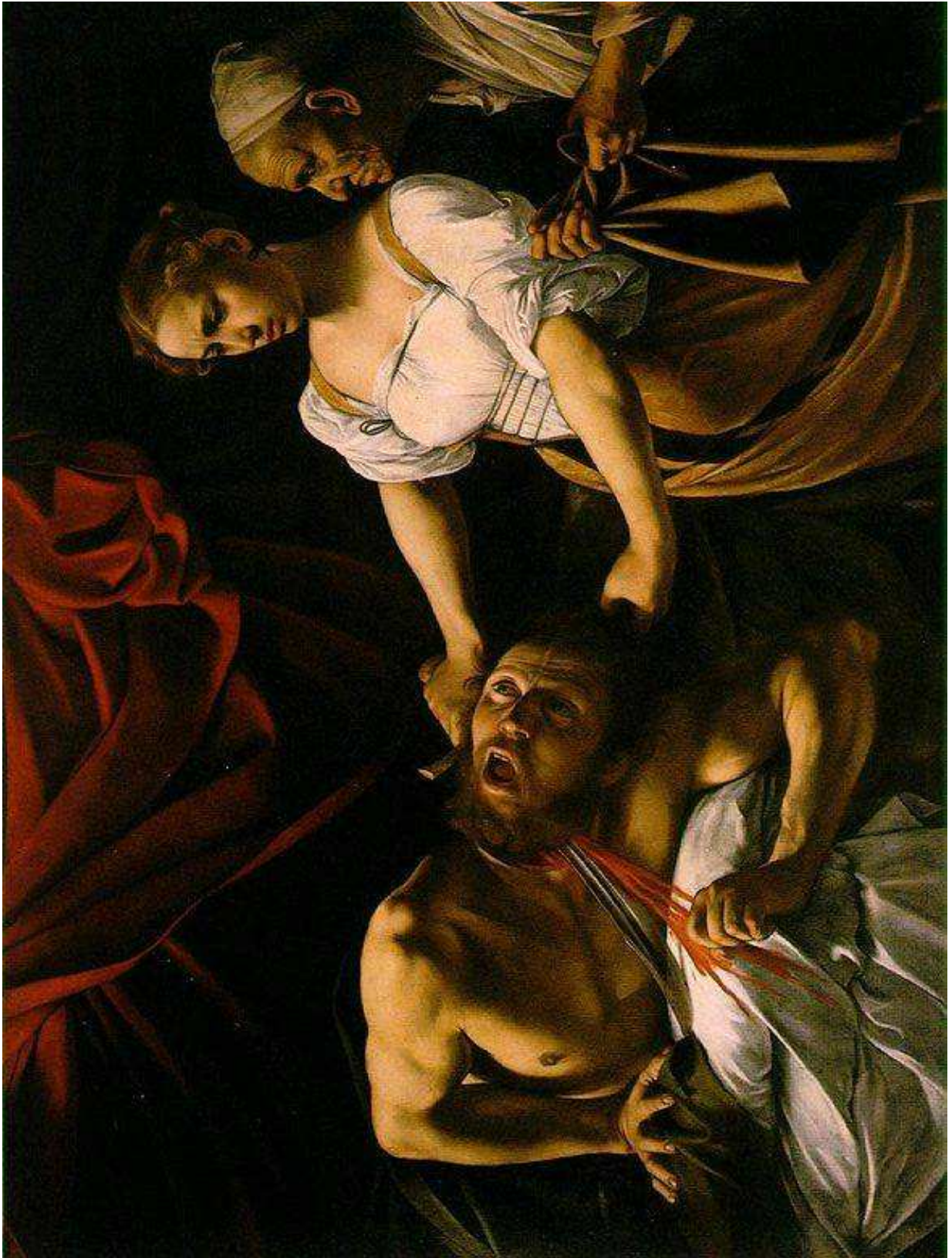
e foi ao encontro do exército fora dos portões da cidade. Disse aos guardas que estava entregando-se, pois sabia que a cidade seria pilhada, e que vinha à presença de Holofernes para mostrar a ele o caminho por onde tomar a cidade em segurança, sem perder um só de seus homens. Ela justificou sua atitude pelo fato de o povo ter caído em pecado e ser, por este motivo, castigado por Deus. Ela disse aos guardas e ao general que os judeus, devido a necessidade, comeram o que era proibido e a parte do dízimo, e seriam, por isso, entregues a Holofernes, após autorização do conselho. Sua única súplica, portanto, é para que, no período em que estiver junto da infantaria, seja autorizada a sair do acampamento e rezar a Nabucodonosor, para assim, por meio das orações, ser avisada de quando a situação propícia for consumada.

Disse ainda a Holofernes: “Deus enviou-me para realizar contigo coisas com as quais toda a terra se assombrará, quando as ouvir” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.11,16:761), o que, mais ainda, colaborou para que o general se encantasse pela beleza e coragem de tal mulher, ordenando aos soldados que a servissem com vinho e iguarias. Entretanto, Judite recusou-se dizendo que comeria daquilo que trazia com ela. E assim, decorreram-se os dias, tendo respeitadas as condições impostas no primeiro contato. No

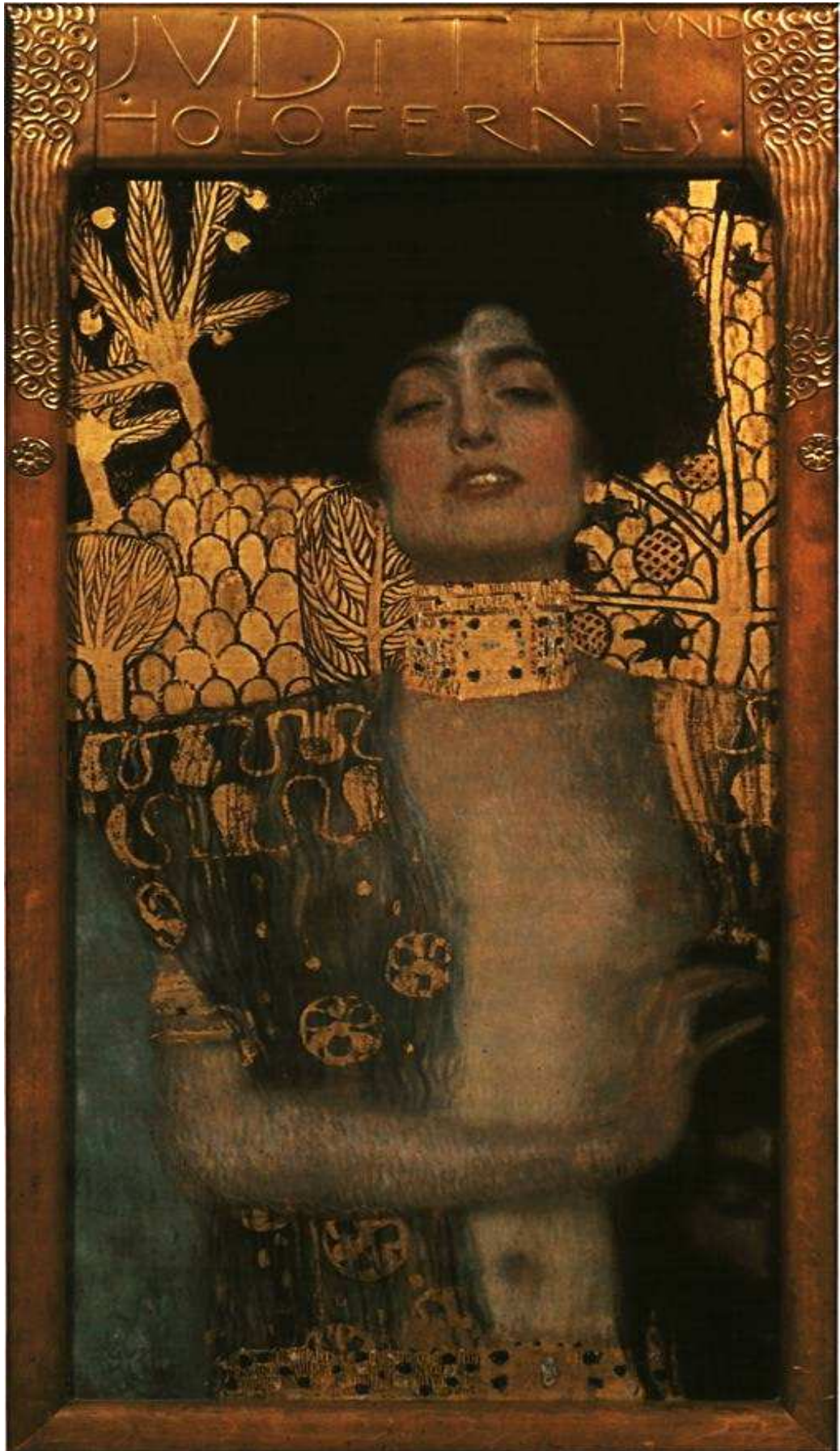
quarto dia, Holofernes oferece um banquete aos oficiais e diz a um eunuco que chame Judite, pois seria uma vergonha deixar esta mulher partir sem nenhum homem ter tido relações com ela (Bíblia de Jerusalém, Jud.13,12:762).

Levantando-se, ela se adornou com suas vestes e com todos os seus enfeites femininos. Sua serva a precedeu e estendeu por terra, diante de Holofernes, as peles que recebera de Bagoas para seu uso diário, a fim de reclinar-se sobre elas para comer. Judite entrou e recostou-se. O coração de Holofernes foi arrebatado por ela, e seu espírito se agitou. Estava possuído de um intenso desejo de se unir a ela. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.12,15-16:761)

E foi nesta ocasião que Holofernes, tomado de encantamento por tal mulher, bebeu de todo o vinho que conseguiu e foi decapitado em seu leito por ela. Após o fato, Judite e a serva saíram para as orações, conforme faziam todos os dias, aproveitando a oportunidade para voltar a Betúlia. Ao entrarem pelos portões da cidade, retiraram do alforje a cabeça do general, exibindo-a para todo o povo. Judite foi ovacionada e glorificada, pois havia salvado o povo de Israel. E ela, sob o agradecimento de homens, mulheres e crianças, disse: “O senhor o feriu pela mão de uma mulher. Viva o Senhor que me guardou no caminho por onde andei, pois o meu rosto o seduziu, para sua perdição; mas não fez comigo pecado algum para minha vergonha e desonra” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud. 13,14-17:763). Reforçando sua condição virtuosa sobre a queda do inimigo, Judite aconselha os homens a pegarem suas armas e ficarem preparados na planície, pois quando o exército assírio descobrisse o fim de Holofernes, cairia em desespero e fugiria, oportunidade para que todos fossem mortos.



Caravaggio – *Judite degolando Holofernes*, 1599



Gustave Klimt – *Judite e Holofernes*, 1901-1902

Judite simboliza uma virtude diferente de Rute e Ester. Ela, que nas orações do povo judeu narradas pela Bíblia, apresenta-se como uma mulher bastante ativa, que sai de seu luto e benevolência para defender toda uma cidade das mãos do inimigo, é a única, na verdade, que vai às vias de fato pelas suas próprias mãos. Para tanto, utiliza-se de seus dotes femininos, de sua beleza e astúcia – como ela mesma roga a Deus – a fim de ludibriar Holofernes e enfeitiçá-lo, podendo, deste modo, tomar para si o mando, metaforicamente, do exército assírio. Na oração de agradecimento dos moradores de Betúlia, a condição da mulher sedutora é enfatizada em detrimento do papel dos heróis jovens e mitológicos, portadores de grande força e coragem:

Pois o herói deles não caiu por mãos de jovens,  
 Nem filhos de titãs o feriram,  
 Nem gigantes enormes o atacaram,  
 Mas Judite, filha de Merari,  
**Foi quem o desarmou com a beleza de seu rosto.**  
 Ela despojou-se de suas vestes de viúva  
 Para o conforto dos aflitos de Israel,  
**Ungiu seu rosto com perfume,**  
**Prendeu seus cabelos com turbante,**  
**Pôs um vestido de linho para seduzir.**  
**Sua sandália roubou seu olhar,**  
**Sua beleza cativou sua alma...**  
**E o alfanje cortou seu pescoço!**  
 (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.16, 6-9, 766, grifos meus)

É importante notar que os aspectos constitutivos da beleza de Judite, evocados nesta oração, são os acessórios e os adornos, evidenciados juntamente com os cabelos e o rosto, tendo-se valorizados elementos que não dizem respeito às suas atitudes virtuosas, e sim àquilo que foi responsável pela subjugação de Holofernes e que faz de Judite uma mulher sedutora e ardilosa, justificando, inclusive, o fato de tal livro tratar-se de um

apócrifo ou deuterocanônico (ROST,1980:46)<sup>18</sup>, na tradição judaico-cristã. Entretanto, reforçando sua virtuosidade, tal história endossa a viuvez de Judite, pelo fato de que, apesar de muitos homens a pretenderem e desejarem desposá-la, “ela não conheceu homem algum durante todos os dias de sua vida” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Jud.16,22:767) após a morte do marido.

O que é mais relevante na representação imagética de tal mulher é justamente o rosto e as feições sobre o assassinato de Holofernes, onde é possível perceber a contradição entre as duas posturas tomadas por ela, pois em um primeiro momento é apresentada como uma mulher virtuosa ao exaltar sua viuvez e sua fecunda presença como referência ao povo judeu e em outro como uma assassina cruel e desmedida. Em duas telas, uma datada no século XVI e a outra no início do século XX, são demonstradas tais características, pois tanto Caravaggio (1599) quanto Klimt (1901-02) exploram a



feição de Judite durante e após o assassinato, em posturas que implicam um questionamento sobre a virtuosidade de tal ato. Na tela de Caravaggio, o rosto franzido de

<sup>18</sup> O livro de Judite é um deuterocanônico pois não foi encontrado em hebraico, e sim em uma tradução grega, bem como o livro de Ester, que no judaísmo e no protestantismo tem cinco capítulos considerados apócrifos. (Rost,1980).

Judite significa, claramente, uma repugnância pelo ato, que é, ao mesmo tempo, incentivado pela serva que a acompanha. Já na tela de Klimt, o rosto de Judite exprime êxtase e satisfação sob o olhar sedutor e o corpo despido, com a exposição da cabeça de Holofernes ao seu lado, apesar de estar praticamente excluída da tela. Além disso, a confiança de todo o povo, o enfrentamento ao conselho dos anciãos e o descaramento ao escarnecer o exército de Holofernes, fazem de Judite uma mulher impávida, capaz de tomar nas mãos o destino de um povo e o mando de um exército, sem perder, por outro lado, o conceito de mulher casta e temente a Deus.

### ***Entreato –Vícios virtuosos***

Nestes termos, a não ser por Rute, que conforme já discutido, utiliza-se de certa impudência ao ser incentivada por Noemi para a sedução de Booz, Ester e Judite podem corresponder àquilo que critica Dottin-Orsini (1996): o fato de a mulher ser vista com uma crueldade que lhe é natural, inata ou instintiva, pois, as duas utilizam-se da sedução sobre homens poderosos para alcançar objetivos sangrentos. A primeira com a dizimação dos inimigos e a segunda com a degola realizada com as próprias mãos. Aliás, de acordo com a autora, principalmente na construção de parte das personagens femininas dos romances *fin-de-siècle*, juramentados em mulheres buscadas na mitologia e na bíblia, a mulher, de fato, já nasce com as mãos sujas de sangue.

Poderiam lembrar-se de que não é culpa dela: ancorada no eterno, nisso realmente *fatal*, ela tem como função encarnar o imutável: pilharam a Bíblia e a mitologia para demonstrá-lo. Eterna Inimiga, Eterna Vítima, Eterna Culpada, Eterna Boneca... Afirmar a eternidade

da Mulher é certamente valorizá-la, mas também um modo de dizer: que ela fique ali, que não se mexa. (DOTTIN-ORSINI,1996:340)

No entanto, o que pode arguir tal afirmação, é justamente a presença da virtude nestes atos crueis, fazendo com que estas mulheres não sejam nem só crueis, nem só vítimas nem só culpadas. Trata-se de uma artificialidade deliberada, sobre um objetivo que vai além da sedução por si só. Ainda segundo a autora, estas mulheres, sedutoras, são “sempre desejadas, sempre infieis” (DOTTIN-ORSINI,1996:43), sob o olhar do seduzido ou sob a perspectiva maniqueísta de virtudes e vícios. Entretanto, nenhuma das três é infiel. Rute e Ester seduzem, a primeira sob incentivo da sogra e a segunda em nome do povo judeu, sugestionadas pelo trabalho e o casamento, no primeiro caso, e pela salvação do povo judeu, no segundo, o que as faz, indiscutivelmente, fieis e virtuosas. Já Judite, em nome de seu povo, seduz, desde o início, com intenções escusas, o que a faz, senão infiel, uma traidora. Nestes termos, discute-se aqui, diante da presença destas três mulheres do centro do imaginário judaico-cristão, um ponto de apoio para a discussão sobre os corpos e os prazeres e também sobre as relações estabelecidas entre vícios e virtudes no interior do comportamento feminino. Cabe notar que os objetivos destas mulheres e também, de modo geral, conforme será debatido mais a frente, são maiores que o da sexualidade em si, ao passo que o desejo, não necessariamente sexual e sexualizado, precisa ser entendido como um compêndio de vontades e escopos, ampliadamente, podendo ser considerado, para que nenhum olhar seja enviesado ou parcializado em nome de misoginias ou tradicionalismos, conforme segue:

O desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez

de ser estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, processo. Em vez de ser subjetividade, ele é, contrariamente “heccidade” (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser uma coisa ou pessoa, ele é contrariamente, acontecimento. O desejo implica, sobretudo a constituição de um campo de imanência ou de um “corpo sem órgãos”, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem, é ele o portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga. (DELEUZE,1994:63)

Assim, levando-se em conta que a sedução é da ordem do ritual, e está vinculada, ao mesmo tempo, ao erotismo por ultrapassar a instância do sexual e do naturalizado, constituindo-se como artificialidade construída, é importante notar que o corpo é instrumento e depósito da sedução, num processo realizado de forma irônica e alternativa, “espaço não de desejo mas de jogo e desafio” (BAUDRILLARD,1991:28), a partir da intenção de *se-ducere*, ou seja, de desviar do caminho o sujeito seduzido, “ao passo que o sexual tem um fim próximo e banal: o gozo, forma imediata da finalização do desejo” (BAUDRILLARD,1991:29). Ora, este embate conceitual diz respeito a superação do processo de sedução entendido, necessariamente, sobre a instância do desejo sexual, embora, seja possível reconhecê-lo como um envolvimento muito mais profundo, com relação às intenções que a sedutora tem sobre a sua atuação. Entendendo-se que a sedução e o desejo produzido podem ter um aspecto que é sexual, como é o caso de Judite, por exemplo, é importante considerar que tal processo pode ter um fundamento que vai muito mais além de si. Nestes termos, a dualidade sexo-desejo (enquanto desejo sexual), deve ser substituída pela relação corpos-prazeres (desejo subjetivo – heccidade), para que assim, a mulher fatal – *femme fatale*, seja entendida como uma jogadora, que trai, mas não trapaceia.

*Seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano. É ser presa de seu próprio engano e mover-se num mundo encantado. Esse é o poder da mulher sedutora, presa de seu próprio desejo, que encanta a si mesma de ser engano no qual os outros, por sua vez, virão se prender. (BAUDRILLARD,1991:79-80, itálico do autor)*

Baudrillard (1991) entende que o processo de sedução é ritualístico, pois é artificializado em nome de diversos aspectos que o constituem. No entanto, por se tratar de um jogo, de um ritual de obrigação entre os envolvidos, que acreditam no engano e são submetidos aos elementos que o engendram, a diferença entre a trapaça e a traição, neste processo, é também o que diferencia o mero envolvimento sexual entre dois atores e o envolvimento no acontecimento, no campo de imanência deleuziano, que é elaborado para um fim e que está, por sua vez, alheio a este primeiro movimento. “O jogo não é um devir, não faz parte da ordem do desejo e não é nômade. Mesmo quando é de azar, qualifica-se por poder reproduzir tal constelação arbitrária, nos mesmos termos, um número infinito de vezes. Cíclico e recorrente, essa é a sua forma própria” (BAUDRILLARD,1991:167). Ademais, as relações estabelecidas no círculo de significância da mulher que seduz para o casamento ou que seduz com um objetivo monetário, podem ser consideradas nestes termos, pois a prostituta, por exemplo, nesta relação cíclica e recorrente evocada pelo autor, tem como objetivo precípua a entrega que aparenta ser exclusiva, mas que é na verdade decorrência do pagamento. Há trapaça, pois há artificialidade, bem como na maquiagem, na vestimenta e no embuste “natural” de toda relação sedutora, pois a beleza e a sensualidade já são, por si mesmas, artificiais por serem rituais.

Que é que seduz no canto das sereias, na beleza de um rosto, nas profundezas de um abismo, na iminência de uma catástrofe tal como no perfume da pantera ou na porta que se abre para o vazio? Uma força de atração oculta, o poder de um desejo? Termos vazios. Não; a

anulação dos signos, a anulação de seu sentido, a pura aparência. Os olhos que seduzem não têm sentido, eles esgotam-se no olhar. O rosto maquilado esgota-se na sua aparência, no rigor formal de um trabalho sem sentido. *Sobretudo não um desejo significado mas a beleza de um artifício.* (BAUDRILLARD,1991:87, itálicos do autor)

São nestes termos que a mulher sedutoramente fatal diferencia-se das demais, já que, por outro lado, seduz deliberadamente, não só pelo objetivo da conquista, pois não está inserida numa relação de significância, de regra, de movimento esperado. Ou seja, comporta-se da maneira que se espera, em conformidade ao círculo de significância e tem como mote outras referências, ultrapassando a instância da trapaça, que é fato na relação com a prostituta, por exemplo, e o caso do convencimento sobre a dedicação exclusiva em que as regras são respeitadas e os atores envolvidos tem consciência dos logros que podem ser realizados. Já com relação à mulher fatal, o embuste é bem maior, pois há uma relação de traição e ardil, de mentira sobre uma condição inicial. Parte-se desta mentira para se alcançar um objetivo que o seduzido não tem noção da existência. Baudrillard (1991) acredita que esta sedução está ainda presente no jogo e no significante, onde não há transgressão (Bataille,1997) pois não há proibições, e não há traição (Deleuze,1997) pois há uma entrega mútua, num sistema simbólico de obrigações. Entretanto, a mulher fatal que, geralmente, seduz pela via do corpo e do prazer, tem dentro de si a clareza de deixar de ser o “corpo de um significante para se tornar o ponto de partida de uma desterritorialização que põe em fuga todo o resto” (DELEUZE,1997:84), retirando-se deste sistema de obrigações, e fazendo, ao mesmo tempo, com que o seduzido acredite que ela o respeita. Ela realiza, por meio de si, um movimento de desregulação de toda a normalidade, pois a sua presença e seu comportamento, nestes termos, já faz do universo em que se insere, um local de confusão e animosidade. Para Deleuze, “jamais nos desterritorializamos sozinhos,

mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro” (DELEUZE,1997:40), elaborando, a partir de tal desordem, um novo sistema significante, baseado nela como figura central.

Por fim, a mulher fatal – *femme fatale* utiliza-se de um vício virtuoso, por vontade própria, sobre o corpo e o detalhe que, a exemplo do que é realizado por Ester e Judite, elabora-se sobre um “enfeitiçamento [que] se faz daquilo que está oculto” (BAUDRILLARD,1991:87), sobre detalhes característicos, um canto de sereia. Na visualidade do jogo, traduzem cada intenção diante de um tabuleiro em movimentos deliberados, com o objetivo de um xeque-mate sobre a distração do parceiro, pelas vias da traição de sua confiança nas regras e nas convenções.

Assim, a sedução apresenta-se num único movimento como:

- a conjuração de um poder – forma sacrificial,
- a perpetração de um assassinato, eventualmente de um crime perfeito,
- a realização de uma obra de arte – “Da sedução considerada como uma das belas-artes” (como o assassinato, claro),
- a operação de uma tirada de espírito – a economia “espiritual”. Com a mesma cumplicidade dual da tirada de espírito, onde tudo pode ser trocado alusivamente, com meias-palavras, com florete sem ponta – o equivalente da troca alusiva e cerimonial de um segredo,
- uma forma acética de prova espiritual mas também pedagógica – uma espécie de escola da paixão, de maiêutica erótica e irônica ao mesmo tempo. [...]
- uma forma de guerra e duelo, forma agônica que nunca é a da violência ou da relação de forças mas a de um jogo guerreiro. Aí se encontram os dois movimentos simultâneos da sedução, os de toda a estratégia. (BAUDRILLARD,1991:128-129)

Portanto, a produção ficcional sobre essas mulheres, levando-se em conta a relação entre vícios e virtudes no interior de um jogo entre traidoras e traídos, passa a ser considerada além da *scientia sexualis* de Foucault (2001), da misoginia de Dottin-Orsini

(1996) e ainda da histeria e frigidez das mulheres nesse ínterim, pois pensar a relação entre a demonização da mulher e o conservadorismo vitoriano, influenciador do *fin-de-siècle*, induz à consideração da relação entre virtude e vício-volúpia, já que elas não estão desvinculadas e o jogo se faz justamente em utilizar-se da segunda em nome da primeira, reforçando a virtuosidade na traição. A *femme fatale* é uma mulher voluptuosa que é, na verdade, virtuosa.

### Capítulo 3

#### CONCERTO

***“Por Dios, descubre tu pecho...”*** <sup>19</sup>

*Ah! É de fato o sinal supremo da onipotência feminina essa imunidade com que as envolvemos. Uma mulher insulta-o face a face, injuria-o; cumprimente-a. ela o esbofeteia: proteja-se, mas evitando que ela se machuque. Ela o arruína: deixe-a em paz. Ela o engana: não revele nada para não comprometê-la. Ela despedaça a sua vida mate-se, por favor! Mas que jamais, por culpa sua, o mais fugidio sofrimento venha magoar a pele desses excepcionais e ferozes seres para quem a volúpia do mal quase ultrapassa a da carne.*

Pierre Louÿs



construção de uma narrativa e personagens que dela são protagonistas, elege uma série de aspectos que emergem do interior da obra para o plano físico do leitor-espectador, resultado das imbricações entre memória, cultura e tempo, de modo geral, bem como a personalidade e os desejos do autor. Estes elementos interagem de forma contínua, entre eles, no interior da obra e também na realidade vivida do público, pois este, após a experiência de troca, transpõe, contaminado, as fronteiras entre o início e fim do romance-película e o resto da sua existência. Nestes termos, Conchita, personagem protagonista de *La Femme et le Pantin* (1984), é expressão de quê? De quais destes subsídios e de que forma?

Permanecer corpo e imagem de desejo sobre a fala contida, elaboração do apaixonamento e inocência adolescente talvez sejam os movimentos mais verdadeiros

---

<sup>19</sup> LOUÏS, Pierre. *La Femme e le pantin*, Rio Comprido: Editora Marco Zero, 1984, p.34.

utilizados por Concepción Pérez de Garcia, ao construir-se corpo e comportamento sedutores. Concepção de imagem feminina, sinônimo de intuição ou entendimento, ela faz-se personagem-vetor da duplicidade, relacionando vícios e virtudes, destituídos de qualquer maniqueísmo, para além da relação entre beleza e fealdade, naturalidade e artificialidade. Chamando para si um olhar que inaugura uma e outra, que faz uma mais evidente que a outra, faz com que todas as mulheres estejam ali presentes, ao mesmo tempo ardilosas e imaculadas. Esta mulher, considerada aqui, elabora um modo de ser vista, construção de imagem duplamente elaborada – olhar de si e sobre si – dela e de outrem, fazendo com que seja visibilidade de corpo pelo olhar e motriz dos processos de aproximação e afastamento, tanto do sujeito seduzido, quanto, ainda, da prostração, do se deixar seduzir ou do fingir deixar-se seduzir. Ordena a ritualidade, a mística da sedução, dela para a exterioridade, pois é multiplicada quando se faz objeto do olhar do desejante e toma diferentes sentidos daqueles elaborados por ela em um primeiro movimento. Agenciamentos e desterritorializações, ciclo em agitação onde ela própria pode ser elaborada como uma metáfora da arte, como um elemento central que emana sentidos, e estes, por sua vez, que se elaboram em novas construções estéticas, manifesta e irremediavelmente percebida de modos diversos por quem a vê.

Personagem elaborada por diferentes autores, na literatura e no cinema, recobrando ainda outras reverberações de mulheres e mitos, pode ser tomada como expressão do ideal de sedução da mulher, estabelecendo relações entre os seus criadores, leitores, amantes e observadores, pela roupagem pouco evidente de Jezebeis, Ladys Macbeths, Helenas, Ondinas, e “mulheres possuídas por demônios, como a Matilda de Lewis; mulheres vampiro, como a Clarimonde de Gautier, ou, até mesmo, seres inanimados, como a terrível Vênus de Ille, do escritor Prósper Merimée” (MENON, 2008:99), este último,

também autor de *Carmen* (1845). Conchita recupera personagens suaves e ternas, que, ao mesmo tempo, maléficas, seduzem e aniquilam seus pretendentes, tendo principalmente, a obra e personagem de *Carmen* (Merimée, 1987) como influenciadora declarada da construção da personagem, “*pero de una Carmen más sutil, más inteligente, más atrozmente mujer*<sup>20</sup>” (SÁNCHEZ,2000:160, itálicos do autor). Contudo, Conchita é resultado ainda da peculiaridade de um autor que explorou a sexualidade feminina em toda a sua obra, embora não tivesse intenção de publicá-la em vida, dedicando-a “às moças da futura sociedade [...] esperando que chegasse uma época em que a evolução dos costumes [a] tornasse acessíveis [a elas]” (ALEXANDRIAN,1993:337).

Nestes termos, seja ao pensar a imagem da mulher na discussão da própria mulher e do feminino na ficcionalização como categorias sociológicas, seja a partir do olhar autoral sobre o corpo feminino, ponderando tanto a perspectiva sobre o belo quanto a elaboração totêmica da beleza desejada, a superação da ideia formal sobre a condição feminina, que realizada sobre a reconstrução ou desleitura do paradigma da mulher virtuosa e temperante, começa a ser feita ao considerar-se outros aspectos que não aqueles formais do comportamento esperado e formalizado pela “*história das condutas e das práticas sexuais*” (FOUCAULT,1984:09). Pensar a mulher na ficção do *fin-de-siècle*, relacionando-a com suas expressões “verídicas”, bem como com a nascente ciência da psicanálise, implica, também, na leitura da sexualidade ficcionalizada, reconstruindo a historicidade da produção e as diferentes expressões dos desejos e “perversões” de autores, personagens, situações e fatos. De acordo com Alexandrian (1993), o ocidente exercitou sua sexualidade, por meio da ficcionalização, de diversas maneiras: na era clássica, a partir das poesias eróticas de Safo, a comédia ática, as sátiras de Aristófanes ou a linguagem delicada de Ovídio, com

---

<sup>20</sup> “mas de uma Carmen mais sutil, mais inteligente, mais atrozmente mulher”. (SÁNCHEZ,xxxx:160)

balzaquianas já na produção cristã em Bizâncio, o amor cortês na erótica medieval, “contra os costumes rudes e violentos da cavalaria” (ALEXANDRIAN,1993:41), com o Rabelais renascentista, os lascivos contrários à Reforma e os libertinos do *Anciën Regime*, bem como memorialistas e revolucionários, teatros clandestinos e as perversões sadistas. Finalmente, no século XIX, ao recuperar a erotologia oriental, tal como o árabe *O Jardim Perfumado* (Muhammad AL-Nafzawi, séc. XIII) ou o indiano *Kama Sutra de Vatsyayana* (séc. IV), vivenciando os tempos áureos do Romantismo e o nascimento das interpretações psicanalíticas, nasce o Romance do Inconfessável.

Anteriormente costumava-se justificar a literatura do sexo invocando intenções satíricas, ou pretendendo descrever costumes amorosos livres, conformes às exigências da Natureza; já agora buscava-se rivalizar com essa nova ciência, a psicanálise, que revelava os desejos íntimos mais torpes recalcados no inconsciente e que estudava todas as perversões como coisas inevitáveis. Tudo o que um indivíduo fazia ou sonhava sem ousar confessá-lo, com medo de ser malvisto, tornou-se a matéria romanesca predominante dessas obras. (ALEXANDRIAN,1993:329)

Além de Louÿs, outros autores também foram esquadrihados neste gênero, entre eles Pierre Mac Orlan e D.H.Lawrence, mesmo que à sua revelia (Alexandrian,1993:343). Louÿs, que manteve relações com Oscar Wilde, Claude Debussy e Paul Valéry, revisando textos, escrevendo libretos ou trocando experiências literárias, teve suas obras erótico-pornográficas publicadas postumamente, entre elas *Trois filles de leur mère* e o *Manual de civilidade destinado às meninas para uso nas escolas*, ambos em 1926. Seus romances eram protagonizados, principalmente, por lésbicas e adolescentes sexualizadas e sedutoras, o que, entendia o autor, era nada mais que um culto ao belo, visto que, para ele, a nudez e o amor deveriam ser percorridos e tratados como objetos de

contemplação. Pierre Louÿs tornou-se o vetor mais importante deste gênero com o romance *La femme et le Pantin* em 1898, por empregar em seus romances aspectos perversos do masoquismo simbólico, “sobre a crueldade mental [e] a carícia negativa, provocando e contrariando o desejo ao mesmo tempo” (ALEXANDRIAN,1993:265). De acordo com Dottin-Orsini (1996), esta construção, onde se utilizava principalmente a figura da mulher como elemento sádico, foi responsável pela constituição, também, da figura misógina da mulher fatal, colocando, conseqüentemente e talvez injustamente, Conchita neste perfil. “Supersexualizem-na ou atribuam-lhe uma frigidez agressiva e não menos assustadora, na maioria dos textos que explora essa contradição, a mulher é confundida com o sexo, de maneira bastante generalizada” (DOTTIN-ORSINI,1996:187), numa reconstrução metafórica do mito da vagina dentada, temido mas desejado, e da Salomé que tem as mãos sujas de sangue por puro capricho.

Marionete, autômato, só fazem resumir de maneira notável a terrível irresponsabilidade atribuída ao feminino: esses grandes olhos vazios e sem pensamento são os de uma Coisa movida por uma força misteriosa, que pode ser a Eletricidade, o Instinto ou o Inconsciente; diante desses gestos mecânicos, a velha razão masculina é impotente... Irresponsável, insensível: tais termos, já clichês esvaziados de substância, tiram da mulher a humanidade para fazer dela um objeto malvado. (DOTTIN-ORSINI,1996:107)

Dottin-Orsini (1996) expõe uma incongruência entre a condição de marionete entre as personagens masculinas e femininas, o que nos leva a perguntar, neste contexto, quem é o fantoche de quem, pois ao mesmo tempo em que o homem faz-se fantoche nas mãos da mulher nefanda, esta se materializa no “fantoche desarticulado, [n]a boneca desmantelada [que] serviam na época como metáforas habituais para descrever as atrizes ou dançarinas” (DOTTIN-ORSINI, 1996:106). Ora, apesar de fazer sentido a presença

da malevolência no próprio caráter<sup>21</sup> da personagem de Conchita, é preciso dizer que ela constitui-se em um todo bem mais profundo que esta qualidade, já que Louÿs bebeu na psicanálise, na resistência, na crítica à *Scientia Sexualis* (Foucault, 2001) e na mitologia grega, tendo como exemplo disso sua novela *Afrodite-Romance de costumes antigos* (1967), onde a cortesã Crises (chamada Crisê ou Afrodite pelos homens que a visitavam) é tão ardilosa quanto Conchita, ao exigir presentes impossíveis de seu cortejador, elevando-se a um patamar ativo de que antes era sujeito apenas o homem. Ao construir personagens e enredos sobre a égide da psicanálise, Pierre Louÿs relaciona, conseqüentemente, as pulsões de vida e morte, numa relação entre desejo e destruição, contrapondo acontecimentos metafóricos, ao figurar, assim, o dolo físico em ardis simbólicos e psicológicos. É possível perceber este movimento a partir da ideia de que “Tânatos e Eros [...] não cessam de lutar um contra o outro, um *no* outro, um *através* do outro, incluindo-se e separando-se para de novo se reunirem” (ALMEIDA, 2007:242, itálicos do autor).

A partir de uma elaboração do desejo, “quando o assassinato se faz metáfora, [e] a fórmula mais comum é a da mulher-destruidora-de-corações (masculinos)” (DOTTIN-ORSINI, 1996:253), ao elaborar suas personagens, Louÿs procurou demonstrar que o único motivo pelo qual elas comportam-se de modo capcioso, é a oportuna fragilidade dos homens que as procuram, numa relação que envolve desejo e vício, mas ao mesmo tempo amor e atenção. É o que fica claro nas primeiras páginas do romance *La Femme et le Pantin*

---

<sup>21</sup> “Denominamos *caráter* uma forma de correlação entre o autor e o herói que visa a realização do todo do herói concebido como pessoa determinada: desde o início o herói nos é dado como um todo, e desde o início a atividade do autor se exerce nas fronteiras que circunscrevem o herói; todas as coisas têm por função caracterizá-lo, resumem-se a formular a pergunta (e a respondê-la): *quem* é ele. É evidente que teremos dois planos de percepção dos valores, dois contextos de valores para a consciência (um deles engloba os valores do outro e prevalece sobre o outro): 1) o horizonte do herói e o significado de seu procedimento ético cognitivo tal como ele é para o próprio herói; 2) o contexto do autor-contemplador para quem esse procedimento se torna uma caracterização do todo do herói e adquire um significado determinante e organizador (a vida é modo de vida)”. (BAKHTIN, 2000:187-8, itálicos do autor)

(1984), onde o autor explica o significado da palavra inicial trocada pelas duas personagens Conchita e André, já dando indícios daquilo que será desenvolvido em toda a obra.

*Quiero é um verbo extraordinário que pode significar muita coisa. É querer, desejar, amar, é querer encontrar e é querer bem. Sucessivamente, e conforme o tom em que é dito, expressa a paixão mais imperiosa e o capricho mais leviano. É ordem ou súplica, declaração ou condescendência. Às vezes não passa de pura ironia.* (LOUÿS, 1984:13, itálicos do autor)

O romance de Pierre Louÿs (1984), relativamente curto, ao contar toda a história ao longo de quinze capítulos e pouco mais de cem páginas, inicia-se no final do carnaval de Sevilha, festa espanhola tradicional, mais especificamente no *Domingo de Piñatas*, primeiro domingo da quaresma, quando as pessoas voltam novamente às ruas, resgatando os vestígios do que foi finalizado na quarta-feira de cinzas. Neste dia, Conchita conhece André Stévenol, amigo íntimo de Mateo Diaz, protagonista e narrador da história apresentada no romance. Aliás, até o momento do reencontro entre os dois homens, o narrador mantém-se em terceira pessoa, para entregar, na metade do terceiro capítulo, a responsabilidade pelos fatos a Mateo. O relato dele inicia-se numa tentativa de alertar o amigo contra a maldade da mulher em questão, já que André iria encontrá-la após o almoço e provavelmente acabaria sendo uma nova vítima de seus caprichos. Em diversos momentos do texto falas tais como: “é a *pior* das mulheres, meu senhor, entende? É a *pior* das mulheres da terra. Só me resta uma esperança, um consolo: é que no dia em que morrer Deus não há de perdoá-la.” (LOUÿS, 1984:28, itálicos do autor) são repetidas insistentemente por Mateo, inclusive nas três traduções cinematográficas que serão também discutidas (Von Sternberg, 1935; Duvivier, 1959; Buñuel, 1977).

Mateo diz ter vivido a história com Conchita durante quatorze meses, há três anos, quando ela teria quinze. Conheceram-se no inverno, em um trem, devido um bloqueio nos trilhos por causa da neve, e a consequente passagem da noite, por todos os passageiros, no vagão menos abastado. Devido a este fato, todos pediram para que uma cigana dançasse para entreter os presentes. A dança era acompanhada pelo canto bastante provocante, tanto pela voz quanto pelos versos, da menina adolescente, trajando roupas de noviça e cantando canções que nada lembravam as aprendidas no convento. Conchita chamou atenção de Mateo pelas feições e por irritar demasiadamente a cigana que a chamou de “meninota”. As duas engalfinharam-se e foram separadas por um guarda civil que bateu em Conchita. Na chegada ao destino, perderam-se de vista e não se viram mais. Passado alguns meses, Mateo reencontra-a numa fábrica de cigarros, entre outras quatro mil mulheres. Concha o chama e pede um tostão para cantar uma música: “Ela me olhava ajeitando com a mão um galhinho de flores na primeira volta da trança negra.” (LOUÏS,1984:42). Mateo perguntou a ela sobre o convento, no que ela disse não ter voltado devido sua decência e ao medo de cometer algum pecado. Mateo lhe dá praticamente o valor de um mês de trabalho e ela o acompanha. “Pegara o saiote, as meias, o xale amarelo, o leque e, com as faces empoadas apressadamente, me alcançou ligeira” (LOUÏS,1984:44).

Passaram a encontrar-se com frequência, Mateo conhece a sua mãe, mulher que ainda tinha alguma beleza e que claramente não tinha nenhuma autoridade sobre a filha. Disse que se preocupava com as companhias de Concha, pois ela podia ser influenciada para o mau caminho, principalmente pelas mulheres, o que fez com que Mateo arranjasse o sustento de ambas com uma mensalidade. Em um destes encontros, na casa de Conchita, ela senta-se em seu colo e o beija. Contudo, ao primeiro movimento de Mateo, ela resiste, afasta-se arredia e diz que o motivo é o fato de ainda ser *mozita*, ou seja, virgem.

Mesmo após diversas semanas, encontrando no sorriso de Conchita “as mesmas promessas e as mesmas resistências” (LOUÏS,1984:54), Mateo diz não ter atentado para um pormenor importante:

Um detalhe poderia ser me posto de sobreaviso, porém não lhe dei a mínima atenção: refiro-me à ausência de mistério e de constrangimento em relação a mim. A qualquer momento o quarto delas estava aberto e Concha, sempre carinhosa mas também reservada, deixava-se olhar enquanto se trocava. (LOUÏS,1984:52)

Completamente encantado com a menina, sendo em parte correspondido por ela, Mateo diz à mãe querer casar-se com Conchita e lhe dá uma quantia em dinheiro para que ela ajude a convencê-la. No dia combinado, em que Conchita mudar-se-ia para a sua casa, Mateo recebe uma carta assinada por ela, dizendo que ao tentar comprá-la ele demonstrava não haver amor nenhum de sua parte, de modo que ele nunca mais a veria. Outono e inverno inteiro passaram-se e Mateo continuava apaixonado, prometendo a si mesmo, ao encontrar Conchita novamente, respeitar seu tempo. Numa noite de primavera ao andar por uma rua ouve uma voz feminina chamar por seu nome. É convidado por Concha a ir ao seu quarto na noite de domingo, pois nessa ocasião ela iria entregar-se a ele. Mateo pergunta o porquê da espera e ela diz estar cheia de pecados, como uma cigana, não querendo “tornar-se mulher neste estado de perdição” (LOUÏS,1984:61). Prometeu, entretanto, que iria confessar-se na missa do domingo para poder ser amada a noite. Conforme combinado, Mateo volta até a casa, entra no quarto de Concha e a abraça. “De pé encostada em mim, ela entregava-se e retraía-se ao mesmo tempo.” (LOUÏS,1984:64). Disse então que estava sentindo-se mal e pediu para ir até o pátio. Deitou numa esteira e questionou o amor de Mateo, bem como seu merecimento. Ele então, ao cansar-se do

embuste, a ameaça dizendo que não voltará mais. A resposta de Conchita é simples: “Vai voltar amanhã” (LOUÏS,1984:66).

No outro dia pela manhã, Conchita vai até a casa de Mateo. Leva-o até um quarto, voltando atrás ao dizer que não seria digno uma *mozita* deitar-se numa cama onde tantas mulheres já haviam passado. Foi preparado, assim, um quarto de hóspedes, onde, ao entrar, Conchita despe-se, exhibe-se e, por fim, traja um calção feito de lona costurada, praticamente impossível de ser retirado. Ela então questiona se ele não é capaz de amar tudo o que ela dispõe, todas as outras partes do corpo que não a sua virgindade. Mateo, apesar da vontade de estrangulá-la, conformou-se em cobrir o rosto com as mãos e chorar. Duas semanas seguiram-se de noites de romance entre eles, sem a consumação do ato, embora Concha não usasse mais o calção, sob promessa de Mateo de não ultrapassar seus limites. No décimo quinto dia, ao dar, na véspera, uma quantia bastante alta para pagar as dívidas da mãe, Mateo encontrou a casa vazia.

Quatro vezes, nesta imensa Espanha, encontrei Concha Perez. Não foi uma sequência de acasos: não acredito nos lances de dados que regem o destino. Era fatal que essa mulher me retomassem em mãos, e que visse acontecer na minha vida tudo o que o senhor vai ouvir. E, de fato, tudo se cumpriu. (LOUÏS,1984:72)

Encontraram-se novamente em um cabaré de Cadiz, onde Conchita dançava o flamenco. O encontro entre eles ocorreu como os anteriores, sob a troca de juras de amor, de pedidos de desculpas, de explicações e com o encantamento de Mateo. Todas as noites ia assisti-la, porém, suportando o fato de todos a chamarem pelo nome, pelos apelidos e também da sua proximidade com outros homens, especialmente um deles, chamado Morenito. Após diversas destas noites, em uma delas, Mateo viu, ao sinal da

proprietária, Conchita subir ao primeiro andar junto a outras três dançarinas. A justificativa, segundo ela, era a de que, quando dançavam muito, deveriam subir para descansar por meia hora. Entretanto, Mateo encontrou uma dançarina bastante embriagada que lhe contou o verdadeiro motivo: que, e disso sabia “até uma criança de doze anos” (LOUÏS,1984:86), as dançarinas dançavam o flamenco nuas para os estrangeiros que pagassem um pouco mais. Apesar de ter se insuflado contra os homens, contra Morenito, que tocava o violão, e também contra Conchita, Mateo pergunta novamente sobre sua virgindade e sobre o amor que ela insistia em declarar. Após a discussão e várias ofensas de Conchita, já no colo dele, ela diz querer casar-se dignamente e sabe que Mateo não o pode (ou deve) fazê-lo, devido sua condição social mais alta. Pede então que ele a tome como amásia e que eles possam morar juntos em uma casa adquirida, mobiliada e habitada por ambos.

Oito dias de entrada e saída de tapeceiros e encarregados até que a casa estava pronta. Mateo ainda deu um dote a ela, que se mudou sozinha, primeiramente, para a nova residência. Combinaram que a meia noite, Mateo deveria voltar para que o ato fosse finalmente consumado. Ocasão esta, em que, na chegada de Mateo, Conchita manteve as grades trancadas, pediu um beijo em sua mão, na barra de seu lençol e em seus pés. Após isso, ordenou que Mateo fosse embora, dizendo de diferentes modos possíveis o quando o odiava, o quanto tinha horror dele, de seu corpo, de seus beijos. Conchita, então, chamou Morenito, que estava dentro da casa, despiu-se, fez declarações de amor a ele, diante da estupefação de Mateo de amor e simulou uma cena de amor na sua frente, dizendo por fim: “O violão é meu, e toco para quem me agrada!” (LOUÏS,1984:97). No outro dia pela manhã, sem dormir e esforçando-se para comer, Mateo recebe a visita de Conchita na sua casa: “Vim, disse ela por fim, para saber como tinhas morrido. Pensei que me amasses bem mais e que te terias matado esta noite”. (LOUÏS,1984:100). Ela diz ter uma surpresa, entra na casa,

em um aposento com as cortinas todas fechadas. Ele então a surra e a previne que irá possuí-la à força. Ela, chorando e gritando, tenta tirar da liga uma navalha. Mateo a segura, joga a arma para longe e continua a surra. Ela, então, quando não mais aguentava, deitada no chão, começou a tirar os grampos do cabelo, ajoelhou-se e olhou para Mateo, pedindo perdão e insistindo no quanto o amava a partir deste momento. Ela entregou-se e de fato era virgem.

Após isso, passaram a viver juntos e Conchita forçava situações que tiravam a paciência de Mateo, mentindo, inventando amantes, bem como forçando cenas de ciúmes sobre a desconfiança com as mulheres na rua e as empregadas da casa. Todas as noites pedia para que Mateo a espancasse, declarando cada vez mais o seu amor. As empregadas foram despedidas, os fornecedores e amigos afugentados, quando, por fim, em uma situação, Conchita insuflou-se contra uma menina cigana vendedora de cestos, quebrando a mercadoria e acusando-a de estar insinuando-se a Mateo, o que culminou na partida dele: “Tu me abandonas por uma cigana! - Não, não. Deixo-te pela paz.” (LOUÏS,1984:110). Ele regressou a Sevilha somente após um ano de viagem, encontrando, no retorno, Conchita casada há quinze dias com um homem que agora estava na Bolívia. Neste ínterim, ele recebeu diversas cartas, sendo que a última dizia: “Serei apenas tua, ou de quem me quiser” (LOUÏS,1984:110), fato este que fez com que Mateo supusesse que ela estaria mantendo a segunda promessa.

André agradeceu os conselhos e foi embora às sete da noite, após uma longa tarde de relatos. Ao passar pelo local do encontro, ouviu uma voz feminina a dizer-lhe: “estou um pouco atrasada [...] mas o senhor foi amável por ter esperado. Belo e atraente desconhecido, devo ter confiança no senhor, nesta estrada deserta e escura? Ah! Meu deus: não tenho a mínima vontade de morrer esta noite!” (LOUÏS,1984:111). No dia seguinte,

Conchita entra em casa, acompanhada de André, e pede para que a empregada faça suas malas. Estava indo a Paris. A empregada diz que recebeu um bilhete endereçado à senhora, que André, mais tarde, soube conter o seguinte:

“Minha Conchita, eu te perdoo. Não consigo viver onde não estás. Volta.  
Sou eu, agora, quem de joelhos te suplica.  
Beijo teus pés nus.  
Mateo” (LOUÏS,1984:112)

### ***Coro – Contexto sobre o texto e construção da personagem***

Segundo Jenny (1979:13) a noção de texto é alargada por Kristeva (1978), tornando-se, sob a perspectiva dela, um sinônimo de “sistema de signos”, mais amplo que o texto literário em si, de modo que a intertextualidade passa a ser entendida como um processo “natural”, visto que *“todo o texto se constroi como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”* (KRISTEVA,1978:, itálicos da autora). Deste modo, o texto, sob esta noção ampliada, é constituído como uma síntese de textos/sistemas de signos que estão diluídos na sociedade, unindo *“três dimensões (sujeito-destinatário-contexto) como um conjunto de elementos sêmicos em diálogo ou como um conjunto de elementos ambivalentes”* (KRISTEVA, 1978.72, itálicos da autora). Ambivalentes, pois a relação entre o texto e a história da sociedade se dá num entrelaçamento cúmplice e recíproco.

O diálogo não é somente a linguagem assumida pelo sujeito, é uma escrita onde se lê o outro [...]. Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escrita ao mesmo tempo como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor dizendo, como intertextualidade; face a

esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escrita” começa a diluir-se, para ceder o lugar a uma outra, a de “ambivalência da escrita”. (KRISTEVA,1978:75)

Por este motivo, *“os modos de leitura de cada época estão, portanto, igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita”* (JENNY,1979:07), estabelecendo relações com os textos precursores e com o contexto em que a obra foi erigida, tal qual a hipótese de Tynianov, apresentada por Jenny (1979:13), o que permite, ainda, apreender o sentido do texto analisado por meio do seu relacionamento com os arquétipos *“abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante”* (JENNY,1979:05), e a possibilidade de lê-lo e compreendê-lo, já que nenhuma obra, por menores que sejam as aproximações presumíveis com outros textos, é “virgem”. Aliás, é por meio de tais arquétipos, da angústia da influência de Bloom (1995), dos clichês e *pastiches*, que a obra trama-se com a história, seja numa relação *“de realização, de transformação ou de transgressão”* (JENNY,1979:05).

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um *poder* infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. (JENNY, 1979:22, *itálico do autor*)

A intertextualidade manifesta-se tanto no código como no conteúdo da obra, mesmo que não o seja de forma explícita ou formal. Nestes termos, a paródia, que pode constituir-se como transgressão pelo simples fato de citar um cânon, garante que o

diálogo construa-se sobre a contestação. “O mesmo é dizer que dois textos aí se reúnem, aí se contradizem, e aí se relativizam” (KRISTEVA,1978:86), em um diálogo que implica o debate. Deste modo, é ainda a “recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (JENNY,1979:46), possibilitando, como ferramenta, subverter as ordens e os cânones, visto que o próprio cânon, ao se tornar fala do outro, “deixa de denotar, para conotar. Já não significa por conta própria” (JENNY,1979:22) e garante um relacionamento intertextual da obra com a sua “origem”, tratando-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘clichê’ por um trabalho de transformação” (JENNY,1979:45).

De acordo com Pouillon (1974), “ler um romance é ouvir alguém a falar-nos de dentro” (POUILLON, 1974:12) de modo que as apreensões são tidas e compreendidas, a partir daquilo que é abrangido diretamente pela leitura, pela percepção dos narradores e das personagens. E é por este motivo que “toda compreensão é uma reconstrução [...], toda compreensão é imaginação” (POUILLON, 1974:26), pois o que é lido é interpretado, logicamente pelas vias das pistas deixadas pelo autor, implicando a subjetividade do leitor na apreensão das ideias. Na narrativa em forma de diário, segundo Pouillon (1974), que é também o caso de *La femme et le pantin*, pois trata-se da narração de memórias, o que se conta “é escolhido por seu valor significativo próprio, mais do que por sua importância na série dos acontecimentos” (POUILLON, 1974:45), de modo que é através destes fatos que se faz possível interpretar as subjetividades e as perspectivas que o autor intenta discutir. Portanto, embora “estar ‘com’ alguém, [...] é ter ‘com’ ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo” (POUILLON, 1974:58), ou seja, percorrer com uma determinada personagem-narradora os mesmos sentimentos e considerações que a ela tem e faz sobre as coisas à sua volta, é necessário ainda recorrer à imaginação e às pistas deixadas pelo autor para buscar uma totalidade na leitura da obra. Além disso, a personagem é definida como uma

configuração esquemática e, logo, um indivíduo real e determinado que vive situações reais de modo exemplar, mesmo que negativas (Rosenfeld,1974:45), também determinada por meio de um modo de ser, uma lógica e pelo olhar do leitor-espectador sobre ela, seja por meio da memória ou da criação-invenção completamente imaginária (também condicionada, queira ou não, pela memória) (Candido,1974:66-67).

Recorrer a “originalidade” de Conchita, neste sentido, seria buscar, além de Carmen, em outras figuras femininas a motivação de seu caráter, assim como em “Salomé (Wilde, 1891) o Lulú (Wedekind, 1894), [que] encuentra su antecedente más remoto en Pandora, hermoso mal enviado por Zeus a los hombres, según la versión que del mito conocemos por Hesíodo<sup>22</sup>” (POYATO,2006:158). Menina educada por Atena, Afrodite e Hermes, detentora dos saberes sobre as tarefas femininas, da beleza, da veemência do desejo, do mal e do engano (Poyato,2006:158), é, nitidamente, retrato da imagem exibida por Conchita.

Com base nesses fatos, pode-se colocar que a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significativo, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significativo e de um peso de valores. A compreensão e a cognição devem operar não sobre o todo verbal previamente necrosado e reduzido à sua atualidade empírica, bruta, mas sobre o acontecimento, em função dos princípios que lhe fundamentam os valores e a vida, dos participantes que o vivem (não é a relação do autor com o material, mas a relação do autor com o herói que é significativo e tem caráter de acontecimento). (BAKHTIN,1997:203-4)

Segundo Brait (1985:22), Aristóteles considera dois aspectos fundamentais da personagem, sendo a própria personagem um “reflexo da pessoa humana [e uma]

---

<sup>22</sup> “Salomé (Wilde, 1891) ou Lulú (Wedekind, 1894), [que] encontra seu antecedente mais remoto em Pandora, formoso mal enviado por Zeus aos homens, segundo a versão do mito que conhecemos por Hesíodo.” (POYATO,2006:158)

construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1985:22). A partir disso, realizam-se aí seleções por sobre a realidade, onde se entrelaçam “possibilidade, verossimilhança e necessidade” (BRAIT,1985:22), numa composição, sobre os elementos daquela e efetivações de fatos exequíveis. Deste modo, o processo pelo qual a obra passa até ser elaborada, implica na observação do mundo real, na construção de ‘verossimilhanças possíveis’ e na maneira com que a história será contada, seja ela por meio de um narrador externo, em terceira pessoa, por uma das personagens que vivência e compartilha suas experiências com o leitor, ou ainda, como é o caso do romance de Louÿs, a interação de todos os aspectos, ampliando as possibilidades de leitura e interpretação de quem da obra bebe. Ler-interpretar uma obra, portanto, implica considerar as personagens, os acontecimentos, o próprio autor e os mecanismos utilizados por ele para que dela se entenda um todo.

Neste sentido e sabendo-se que a presença da literatura na construção de uma obra cinematográfica já é fato bastante conhecido, seja na sua constituição a partir de um aparato narrativo semelhante, seja na tradução fílmica de uma história, onde a narração de fábulas e o relacionamento interartes podem “produzir grandes arranjos de imagens evocativas ou inventadas que organizem uma visão de mundo, [o que] tornou-se o procedimento básico tanto de composições verbais quanto de visuais” (AGUIAR,2003:124). Nestes termos, relacionar Louÿs (1984), Von Sternberg (1935), Duvivier (1959) e Buñuel (1977), implica no relacionamento entre peculiaridades estilísticas de percepção sobre a obra “original” e as diferentes motivações e entendimentos sobre o comportamento das personagens e o enredo. Já que “a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM,2006:23) e que o romance *La Femme et le Pantin* (1984) evoca diferentes textos e autores antecedentes, cada um dos diretores, nas

traduções fílmicas, também, além de buscar a matriz elaborada por Louÿs, também relacionam outras obras e autores, bem como tempos, espaços, memórias e culturas diversos, numa “construção híbrida” (BAKHTIN *apud* STAM,2006:23), leitura particular e livre sobre o texto prévio.

Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Mehta) ou de *A Mulher e o Fantoche* (Duvivier, von Von Sternberg, Buñuel) podem ser vistos como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto. Quando os romances vitorianos são adaptados diversas vezes, a própria hipertextualidade se torna um sinal de status canônico; as “cópias”, novamente, criam o prestígio do original. De fato, as várias adaptações anteriores de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente “atrasado” nessa sequência. Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem. (STAM,2006:33-4)

Ao considerar uma tradução fílmica como *La Femme et le Pantin* (1984), realizada cinematograficamente pelo menos seis vezes, é preciso levar em conta, mais que diferenças e semelhanças entre livro e filmes, as peculiaridades estéticas de cada uma delas, ou seja, características elementares que fazem o todo da obra tomar corpos distintos. Ora, as *Conchitas* cinematográficas lembram muito pouco àquela descrita pelo romance, a começar pela idade e pelas características físicas das atrizes que lhe deram materialidade. A primeira, em *The Devil is a Woman* (1935), realizada por Josef Von Von Sternberg, tem a participação de Marlene Dietrich; a segunda, única com o mesmo título do romance, do diretor Julien Duvivier, no ano de 1959, conta com Brigitte Bardot no papel de Eva Marshall,

protagonista com outra identidade, porém de comportamento bastante semelhante ao de Conchita. Ambas, espetacularmente peculiares no papel da personagem, mostram que ela foi elaborada em conformidade ao ímpeto erigido por elas enquanto *femme fatales*. Ora, o nascimento imagético de Marlene Dietrich e Brigitte Bardot, a primeira na década de 30 e a segunda na década de 50, respectivamente em *The Blue Angel* (Josef Von Sternberg, 1930) e *Et Dieu... crée la femme* (Roger Vadim, 1956), implica na relativização do processo de erotização de ambas, visto que os valores estéticos modificam-se de uma época para outra e na elaboração da construção do desejo destas imagens, bastante distintas se comparadas entre si e com imagens de outras divas cinematográficas, tais como Sophia Loren, Mae West, Greta Garbo, Jean Harlow e Rita Hayworth, por exemplo. Francesco Alberoni (1992) debate o “nascimento” de Dietrich e Bardot a partir do olhar apaixonado de dois sujeitos, Von Sternberg e Roger Vadim, que foram capazes de elaborá-las enquanto imagens eróticas, justamente por expressar coletivamente o desejo que sentiam dentro de si. E esta expressão foi realizada de maneiras distintas de uma para outra, segundo Alberoni (1992:52), de modo que o efeito causado por Bardot decorre da displicência e do desleixo adolescente da mesma, enquanto Dietrich passa longe de tal perfil, talvez também em decorrência dos vinte e seis anos que as separam. Ao passo que a Conchita de Dietrich é altiva, apesar de bastante meiga e doce ao falar, a Emma Marshall de Bardot explora o aspecto sedutor do corpo e dos cabelos loiros parcialmente presos. Segundo Sánchez (2000), *“Si el film de Von Sternberg era la exaltación romántica de la bailarina española en un clima de fetichismo, el de Duvivier representaba la versión morbosa de una pasión loca, desesperada y pesimista”*<sup>23</sup> (SÁNCHEZ,2000:159, itálicos do autor).

---

<sup>23</sup> “Se no filme de Von Sternberg, era a exaltação romântica da bailarina espanhola em um clima de fetichismo, no de Duvivier representava a versão mórbida de uma paixão louca, desesperada e pessimista.” (SÁNCHEZ,2000:159, itálicos do autor)



Conchita , *The Devil is a Woman*, Von Sternberg (1935) e Emma Marshall, *La Femme et le Pantin*, Du Vivier (1959)



*Conchitas, Esse Obscuro Objeto do Desejo*, Buñuel (1973)

No que concerne às personagens masculinas, Von Sternberg (1935) modifica suas identidades, incluindo embates e duelos entre Mateo e André pelo coração de Conchita, Duvivier (1959), faz de Mateo um homem casado e de um amigo de Emma, um suposto André, entretanto sem nenhuma resposta amorosa dela aos galanteios sutis que ele realiza em algumas passagens do filme. Já Buñuel (1977) suprime a personagem de André, concentrando-se na história de Concha e Mateo, do início ao fim, sem nenhuma interferência externa, a não ser pelos passageiros do trem em que Mateo, retornando a Paris, narra sua história e os faz testemunhas do último embate entre ele e Conchita.

Luis Buñuel, em 1977, filma sua última película, *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, traduzindo a personagem, simultaneamente, através de Ângela Molina e Carole Bouquet, que encarnam alternadamente as ações de Concha bem como o relacionamento com Mateo. A partir de uma narrativa auto-reflexiva (Stam,1981:68) e expressão de um realismo mágico elaborado (Jameson,1999), o diretor subverte a plausibilidade e a causalidade de determinados acontecimentos inexistentes no romance e insere outros que aparentemente não possuem sentido no desenvolvimento da narrativa.

Buñuel introduce en su obra, como es consustancial a él, ciertos elementos surrealistas y obsesivos: un saco, un ratón, una mosca, una gitana que lleva por niño un cochinito, el bastidor de la bordadora al final, y que recuerda al cuadro de Vermeer «La encajera»; así como numerosas referencias a noticias y atentados terroristas que van dándole a la película la personalidad del autor<sup>24</sup>. (SÁNCHEZ,2000:164)

---

<sup>24</sup> Buñuel introduz em sua obra, como é consubstancial a ele, certos elementos surrealistas e obsessivos, um saco, um rato, uma mosca, uma cigana que leva por menino um porco, o bastidor da bordadeira no final, e que recorda ao quadro de Vermeer “*A Rendeira*”; assim como numerosas referências a notícias e atentados terroristas que vão dando à película a personalidade do autor. (SÁNCHEZ,2000:164)

Mais que um cineasta meramente surrealista, conforme é normalmente perscrutado, Luis Buñuel está muito próximo daquilo que propunham Antonin Artaud (2006, 170) e Jerzi Grotowski (1971, 186), tanto para o cinema quanto para o teatro e para a arte de modo geral: a necessidade de atacar os valores coletivos da sociedade, partindo-se da poesia e da crítica sobre a realidade enquanto tal, assim como a arte auto-reflexiva (Stam,1981) e o realismo mágico (Jameson,1999) já citados. Buñuel utiliza o libreto de Louÿs para aprofundar o relacionamento de personagens perturbadas e inseridas na cotidianidade confusa da década de 70, já que lia os jornais diariamente e agia como se espetasse “seus herois como borboletas, para vê-los viver, [preocupando-se] exclusivamente em comparar o que fazem por rotina convencional e o que fazem clandestinamente, para da oposição extrair denúncia” (SALES *apud* KYROU,1966:174). Exemplos disso são o saco presente em



Fotogramas de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, Buñuel, (1977)

diversas sequências, carregado, primeiramente por personagens desconhecidos e depois pelo próprio Mateo em um passeio com Conchita e também em um jantar onde ele prefere deixá-lo para ser buscado mais tarde, assim como a inserção de um grupo terrorista que age em nome do menino Jesus.



Fotograma de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, Buñuel, (1977)

A partir de uma expressão de Pierre Louÿs, "pálido objeto do desejo", o filme se chamou *Cet obscur objet du désir*. Parece-me que o roteiro era bastante bem construído, comportando cada cena um começo, um desenvolvimento e um fim. Bastante fiel ao livro, o filme apresenta, no entanto, um certo número de interpolações que alteram completamente seu tom. A última cena - na qual uma mão de mulher cerze cuidadosamente um rasgão num mantô de renda ensanguentado (foi o último plano que filmei) - mobiliza-me sem que possa dizer o motivo, porque ela permanece misteriosa para sempre, até a explosão final. Ao longo de todo esse filme que narra, muito tempo depois de *L'âge d'or*, a história da posse impossível de um corpo de mulher, eu me empenhei em instalar um clima de atentados e de insegurança, o que todos nós vivemos, onde quer que moremos no mundo. Ora, a 16 de outubro de 1977, explodiu uma bomba no cinema de Los Angeles em que o filme estava sendo

exibido. Quatro bobinas foram roubadas e nas paredes havia inscrições injuriosas do tipo: "Dessa vez você foi longe demais." Uma dessas inscrições estava assinada *Mickey Mouse*. Vários indícios permitiram que se pensasse que esse atentado fora cometido por um grupo de homossexuais organizados. De um modo geral, aliás, os homossexuais não gostaram do filme. Nunca entenderei por quê. (BUÑUEL,1982:353-4, *itálicos do autor*)



Johannes Vermeer, A Rendeira, 1664

O próprio Buñuel (*apud* XAVIER,1984) esclarece seu posicionamento diante do cinema, que segundo ele, estava até o momento voltado apenas, e de forma limítrofe, à narração de histórias descritivas, encontradas na literatura mais desprestigiada, com a única diferença de produzir no espectador uma “*inibição hipnótica*” (XAVIER,1984:334). Para ele, o cinema, legitimamente um “*instrumento de poesia*”, é capaz de reverberar, na sala escura de

projeção, o mundo dos sonhos e dos instintos, realizando narrativas hábeis em criar condições de interpretação e leituras de mundo ricas em simbolismos. A partir disso, Buñuel utilizou-se de tal instrumento para traduzir *La Femme et le Pantin*, que segundo ele, exigia a presença de uma atriz capaz de fazer o papel principal, “uma mocinha sensual, virginal e demoníaca” (KYROU,1966:98), já que, diz ele:

Não me apego ao erotismo de superfície existente na obra de Pierre Louÿs e tão na moda no cinema atual: copular e tirar a roupa. Isso me choca. Sou pudico. Coro. É aliás exterior. O que eu mostraria é uma sensualidade ao contrário mais profunda, mais devoradora, mais terrível. Queria fazer o retrato da perversidade feminina. .. Apesar disso, meu filme poderá ser visto até pelas crianças. Ele não será *diretamente escandaloso*. (*Les Lettres Françaises*, 11 de outubro de 1956; entrevista a Simone Dubreuilh) (BUÑUEL *apud* KYROU,1966:98, itálicos do autor)

No que concerne às relações entre o livro e o filme, algumas supressões também são significativas na tradução de Buñuel, tal como o Domingo de Piñatas e a personagem de André, bem como o motivo do primeiro encontro de Conchita e Mateo, numa relação mais contemporânea e social. Ela, empregada recém contratada, trabalha um dia na casa dele e desaparece, sendo revista, somente após um assalto bastante educado, que Morenito e outros amigos fazem a Mateo. Dias depois dessa ocasião, Conchita aparece, na presença deles, para devolver o dinheiro e agradecer. Também não há nenhuma briga entre ela e a cigana, ou outra personagem, como é o caso do filme de Duvivier (1959) em que Conchita tem uma briga com uma das dançarinas do cabaré de Cadiz, já nas passagens finais no filme, em um ônibus, após algumas provocações sobre ela e Mateo, homem casado e de posses. Em Von Von Sternberg (1935), Conchita ao invés de cantar, provocando a

cigana, passa rasteiras nela, derrubando-a em uma dessas. As duas realmente brigam e são separadas pelo personagem de Mateo, que neste filme tem o nome de Pasqualito.

Von Sternberg (1935) mantém o mesmo trabalho e as mesmas companhias para a sua Conchita, enquanto Bardot, na película de Duvivier (1953), é uma francesa que mora com a mãe espanhola e o pai francês, numa cidade espanhola. Emma Marshall trabalha no cortiço em que a família reside, ajudando nos afazeres domésticos. Entretanto, o íterim das relações estabelecidas entre Conchita e Mateo, de declarações, desencontros e encontros, nas três traduções é semelhante, reproduzindo falas do romance e descrições de aspectos específicos da obra. Contudo, a primeira das supostas noites de amor aparece somente no filme de Buñuel, também, de modo correspondente ao narrado por Louÿs, a não ser pela localidade e tempo. Enquanto Louÿs aloca as personagens na casa de Mateo, espanhol, durante o dia, Buñuel os coloca em uma casa de campo de Mathieu<sup>25</sup>, francês, numa viagem de fim de semana. O calção é o mesmo e a reação de Mateo também. Com relação à dança aos estrangeiros e a cena de amor forjada com Morenito, os três filmes narram os momentos, com pequenas diferenças. A Conchita de Dietrich (Von Sternberg, 1935) é uma cantora e não dançarina de flamenco, e ao sair ao outro aposento, é pega por Mateo/ Pasqualito, quando está com Morenito. Emma Marshall (Duvivier, 1959) faz a mesma dança aos ingleses, embora envolta por um grande xale, enquanto que a cena de amor com Morenito é realizada sobre o palco, numa dança sensual, sob o olhar de Mateo, que sai das coxias e surra Emma diante de todos os presentes. Já em Buñuel (1977), a dança é realizada

---

<sup>25</sup> Esse Obscuro Objeto do Desejo – um filme de um diretor espanhol (Buñuel), que frequentemente trabalhava na França, que é uma adaptação de um romance de um francês (Louÿs), que escreveu sobre a Espanha, no qual, no entanto, o principal personagem espanhol (Mateu) se transforma em um francês (Mathieu), mas é interpretado por um famoso ator espanhol (Fernando Rey), enquanto a performance é dublada por um conhecido ator francês (Michel Piccoli). Ocorre aí um jogo de tensões entre “francesidade” e “espanholidade”, tensões essas já presentes no romance como uma manifestação de exotismo francês e espanófilo. (STAM, 2006:48)

conforme narrado no romance, mostrando a nudez de Conchita, assim como na cena com Morenito, em que diante de Mateo/Mathieu, os dois forjam a cena de amor, distante dos olhos do espectador e de Mateo, que vai embora, mantendo-se a impressão de que a cena realmente se concretizou. Aliás, apesar de Conchita, dizer que se tratou de uma cena falsa e que sua virgindade está intacta, não há nenhuma prova ou apontamento capaz, no discurso fílmico buñuelesco, de comprová-la. Quanto aos finais, mesmo que no romance não se saiba o final de Conchita com relação a André e Mateo, nas três traduções, ela e Mateo vivem “felizes para sempre”, juntos e apaixonados, após a desistência de Concha – Dietrich ir a Paris com Paquitito (Von Sternberg,1935) e após Concha – Bardot ser surrada no cabaré e ir até a delegacia resgatar Mateo (Duvivier,1959). A(s) Concha(s) de Buñuel (1977) também terminam a história com Mateo, a não ser por um detalhe: a explosão final que dá entender que todos na galeria foram vítimas de mais um ataque do grupo terrorista que atua em nome do Menino Jesus.

### ***Allegro ma no tropo – Produção do corpo e olhar do outro***

O discurso, a fala e as palavras nem sempre são os responsáveis pela elaboração da percepção sobre outrem. O primeiro contato, que geralmente se dá entre os sujeitos, é a partir do conhecimento visual, do olhar sobre os detalhes, sobre as especificidades e os aspectos que definem o indivíduo enquanto tal. Neste momento, nesta primeira relação, que é interior e pessoal ao sujeito, quase nunca essas impressões são tornadas públicas e o gesto é o elemento principal da interação, pois é ele que será o instrumento de troca e de construção da imagem do outro pelo observante. “As imagens que se apresentam quando faltam as palavras animam um corpo que é o lugar primeiro de uma **resistência ao discurso**” (POMMIER,1991:52, grifos do autor), e o corpo, apesar de

ultrapassar a instância das palavras, é capaz de fazer-se linguagem e também discurso por meio da comunicação do gesto, intencionalidade capaz de referenciá-lo no interior de aspectos mais gerais, ainda assim indentificatórios.

Em outras palavras, a partir do que discute Pommier (1991:33), é possível dizer que o corpo feminino é capaz de exprimir-se para além da aparência daquilo que demonstra, já que possui diferenciadas identificações e revela-se mais amplo que um modelo específico. “A feminilidade se resume na apresentação desse ornamento do vazio, no qual ela inexistente” (POMMIER,1991:33), enquanto que, nesta lógica, o corpo acaba por se fazer *“a maneira particular através da qual o sujeito se referencia ao Outro”* (JORGE,1988:159, grifos e itálicos do autor). Falta algo, entretanto, a esta imagem elaborada. E já que a própria linguagem se inadequa a ela, fazendo com que haja a necessidade do acessório como complemento à matriz visual, seja ele um adorno, maquiagem, ou a tatuagem e a cicatriz (Pommier, 91:52), a elaboração-processo da imagem vista, também enquanto vetor de construção do desejo, perpassa o corpo e seus elementos estranhos, fazendo deste todo o discurso percebido pelo outro.

Em *La Femme et le Pantin* (1984) a aproximação das personagens também se dá por este meio. No romance, tanto no carnaval quanto no trem, respectivamente com André e Mateo, não há contato, há apenas observação, e, a partir desta, a construção do desejo deles sobre aquela figura desconhecida, que faz sentido sem apresentar significação consciente. No sentido de elaboração figurativa sobre tal mulher, elaboram-se, no interior dos observantes, todas as possibilidades presentes no comportamento de Conchita e também às possibilidades sobre o relacionamento entre eles. A partir dos movimentos iniciais dela, a ideia que foi dada por Louÿs (1984), primeiro sobre a perspectiva de André, foi a de facilidade sobre a conquista, de ganho fácil, enquanto que com Mateo, houve uma

relação entre a castidade e a postura desprendida da mocinha, com gestos provocantes e cantos excitantes. Assim, apesar das diferentes percepções dos dois pretendentes, ambos esculpem-na madona, Galatea, que ganha vida após um momento estático de desencontro. Enquanto que é a própria Conchita que gera tal processo, uma aproximação para a realização efetiva do agenciamento e, então, do afastamento para que o desejo se efetive, via a construção imaginativo-erótica da possibilidade imaginada por eles, diante da primeira imagem que foi construída sobre ela. Nestes termos, o erotismo, o desejo e a vontade são imaginação e a possibilidade é visualidade sobre a perfeição da imagem elaborada.

O outro não é o indivíduo “real”, é o que implica numa relação com o inexistente, com o simbólico, já que o olhar relaciona-se com aspectos que não são reais, embora ainda haja verdade e sujeitos interagindo entre si. De acordo com Jorge (1988): “todo e qualquer discurso apresenta uma *verdade* que o move, sua mola propulsora, sobre a qual está assentado um *agente*, o qual se dirige a um *outro*, produtor, a fim de obter deste uma *produção*” (Jorge, 1988:158, itálicos do autor), ou seja, no caso das personagens Mateo e Conchita, é possível dizer que há um sentimento de desejo sobre o amor e o próprio sexo, de um homem apaixonado por uma mulher desimpedida, com ações objetivas e com a finalidade de convencê-la a entregar-se. Contudo, ele precisa contentar-se com toques difusos e com o olhar, observador do corpo, do desejo e da entrega não consentida, porém provocada por ela.

Nesse sentido, discurso e olhar são interdependentes, comunicando, por diferentes mecanismos, diversas ideias que podem ser até mesmo contraditórias, responsáveis, por sua vez, por construir o desejo e, conseqüentemente, a fantasia. Esta fantasia é a expressão da relação entre o sujeito e o objeto faltoso, sendo suporte do desejo e situando-se “no intervalo metonímico entre os dois significantes” (JORGE, 1988:27), já que

se trata de uma espécie de amortecedor entre o sujeito desejante e a realidade, em que o sujeito evita defrontar-se diretamente com o real. De acordo com Pommier (1991), essa relação implica uma encenação da passividade, uma pantomima, quando são elaboradas, pelo sujeito desejado, as características esperadas pelo sujeito desejante, na tentativa de fazê-lo permanecer na proximidade, num incentivo a manutenção do seu desejo. Isso estabelece-se no romance, e também nas traduções fílmicas, de diferentes maneiras, a partir de usos sobre o corpo e sobre a possibilidade de relacionamento entre as duas personagens – Conchita e Mateo. Exemplo disso é o uso que Conchita faz de sua virgindade, provocando e deixando o desejo insatisfeito, numa espécie de manutenção da falta.

“Dá-me a mão”

Ela estendeu-a através das barras de ferro; e pelos dedos, pela palma, e ao longo do braço nu e quente, arrastei meus lábios... Estava louco. Não podia acreditar. A pele, a textura, o cheiro: era ela inteirinha que eu tinha agora ao alcance da minha boca, depois de tantas noites de insônia!

Continuei:

“Dá-me teus lábios”.

Mas ela sacudiu a cabeça e retirou a mão.

“Mais tarde”. (LOUÏS,1984:59)

Na perspectiva de Mateo, Conchita deixa-se entregar e retrai-se, num movimento confuso em que é impossível perceber suas verdadeiras intenções, já que ela não dá indícios de estar realmente apaixonada, utilizando-se dos ganhos financeiros sobre os dotes, para ceder pouco a pouco às vontades dele. O uso do corpo e a resistência a entrega sexual tem este papel, fundamental a insistência de Mateo e ao uso de outras estratégias por Conchita.

Parecia que me amava. Talvez me amasse. Ainda hoje não sei. A todas as minhas suplicas respondia com um “mais tarde” que eu não conseguia

romper. Ameacei partir, respondeu-me: “pode ir”. Ameacei-a de violência, respondeu-me: “não vai conseguir”. Cumulei-a de presentes, aceitou mas com uma gratidão ciente de seus limites. (LOUÏS,1984:53)

Este movimento faz com que a relação estabeleça-se sobre a ideia da mentira, do engodo e da traição, já que a realidade visualizada pelo desejante nem sempre condiz com a realidade do desejado nem com os fatos verídicos apresentados. Contudo, essa realidade construída revela-se plena, e também verdadeira, já que para um dos elementos há significância e sentido, fortalecendo e promovendo a manutenção do desejo. E talvez por esse motivo Conchita e Mateo permaneçam juntos nas traduções fílmicas, pois nestas interpretações, Conchita realmente entrega-se, ao mesmo tempo em que se retrai, fazendo com que este movimento seja parte do processo de sedução utilizado por ela, e não um logro ou engano no sentido de divertir-se com as investidas de Mateo. Nessa relação de idas e vindas, de uma “ficção necessária” (POMMIER, 1996:180), Conchita é agente do discurso, do fato e das ações, utilizando da passividade de sua imagem e da sedução elaborada por meio dela, para que Mateo seja, na verdade, o elemento inerte da história, sob as condições colocadas, no sentido de merecer a posse de sua virgindade, via a presença de sua mãe, do uso do dinheiro, da cessão de sua presença, tudo isso sobre a égide de um amor declarado, de um amor que faz com que ela aja dessa maneira, valorizando a si própria e também ao ganho que virá, em um momento ou outro, a partir dos subsídios dados por Mateo. O engodo, portanto, é justamente a tensão entre estes dois aspectos: relações entre a entrega e o afastamento pelos “erros e acertos” de Mateo. Fugas de cidades, mudanças de residências e o papel bastante “estranho” desempenhado pela mãe são os principais elementos que formalizam essas relações que Conchita estabelece com ele.

Depois do que acontecera, só me restavam três soluções: deixar, forçar ou matar aquela mulher.

Escolhi a quarta: suportá-la.

Qual criança submissa voltava eu àquele lugar cada noite para olhar e esperar por ela. (LOUÏS,1984:77)

A sedução, portanto, é um processo que tem presente no seu cerne o poder de manipulação e dominação do outro, e utiliza mecanismos de revelação ou significação do real por meio de aspectos simbólicos dos atos. Ou seja, ao permitir o toque e negá-lo, este mesmo toque toma proporções muito maiores que ele mesmo, no sentido de que o beijo pode significar, realmente, o próprio ato sexual, intensificando o ato, nele mesmo, e fortalecendo a necessidade do outro sobre a resistência do primeiro. O desejo-necessidade, entendidos aqui um como consequência do outro, são amplificados a partir da manipulação do sujeito desejado, que percebe, entende e utiliza-se das intenções do sujeito desejante para mantê-lo sob seu jugo. Exemplo disso é o uso do corpo e do desejo sexual de Mateo para a continuidade do relacionamento. Conchita faz juras de amor, diz que se entregará assim que sentir-se pronta e que o ama o bastante para tanto. Contudo, exibe-se, faz com que Mateo a toque, procura, intencionalmente, maneiras de fazê-lo desejá-la cada vez mais, sem, em nenhum momento ceder realmente. De acordo com Pommier (1996), a relação entre o permitido e a proibição é centro de referência deste jogo, de modo que o proibido que nega, acaba permitindo, e o permitido “permite prever novamente a imposição da interdição, segundo um movimento em que, longe de se satisfazer, o desejo gera o desejo, cada vez mais” (POMMIER,1996:186).

Provocar o desejo e deixá-lo insatisfeito parece tautológico, não levando a mais que o reconhecimento do desejo. Ser desejada pode parecer de maior interesse do que uma satisfação que é em primeiro lugar a do amante e se assemelha a uma espécie de fim. O desejo de

um desejo mantido – formulação menos pejorativa, menos falocrática que a de “desejo insatisfeito” – é primeiramente o desejo do desejo do Outro, formulação que mostra que a “passividade” feminina é um ato, e que a insatisfação é um gozo. (POMMIER,1991: 59)

A respeito do romance entre Conchita e Mateo, “el mismo Buñuel sostuvo que lo más importante de una narración es el suspense. Así que una vez que Mateo haya poseído a Conchita, el interés en la historia decaerá<sup>26</sup>” (SÁNCHEZ,2000:161), e o que pareceria perversidade por parte de Conchita, é na verdade, mecanismo de manutenção do desejo do próprio leitor, ao esperar no próximo capítulo ou cena o desenrolar da história e o novo embuste proposto por ela, bem como a reação de Mateo. Conchita podia ser considerada, por Mateo, no auge do seu desejo, malévola, perversa, cruel, maliciosa ou provocante, ou ainda, em posse de todos os adjetivos ao mesmo tempo, já que ela “praticava o mal não pelo prazer de pecar, mas pela alegria de machucar alguém. O seu fito na vida limitava-se a isto: semear o sofrimento e vê-lo crescer” (LOUÏS,1984:107). Entretanto, segundo a leitura psicanalítica, este aspecto trata-se de um movimento ‘natural’ nas relações das pulsões dos indivíduos, a presença mútua de Eros e Tânatos, conjuntamente. Ademais, tal comparecimento nas ações demonstra o “alto valor libidinal do ato colérico” (POMMIER,1996:51), de modo que “utilizar o termo “perversidade” para designar os artifícios e malignidades de um sexo que não hesita em se fazer passar por fraco, para remediar esse dano irremediável, poderia valorizar indevidamente uma dimensão distorcida de vingança” (POMMIER, 1996:51).

Em diversos momentos Conchita provoca Mateo até o ponto em que ele proponha o término da relação, voltando atrás todas as vezes, inclusive naquelas em que ela

---

<sup>26</sup> “O próprio Buñuel sustentou que o mais importante em uma narração é o suspense. Uma vez que Mateo tivesse possuído Conchita, o interesse na história decairia” (SÁNCHEZ,2000:161).



Fotogramas de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, Buñuel, (1977)



Ilustração de Jean Traynier, *La Femme et le Pantin*, Louÿs (1949)

desaparece, finge traição com outros homens ou exhibe-se sem deixar-se ser penetrada. A relação com a virgindade e o ato sexual é o fato confirmador de tal comportamento, pois ao aceitar o convite e ir a casa de Mateo, o faz ter certeza de que finalmente haverá a entrega e que a consumação do sexo será também a consumação do amor que Conchita tanto exprime. Entretanto, ao deparar-se com o calção de lona costurado, Mateo não tem outra reação senão a de “sofrimento moral” (LOUÿS,1984:89), pois reconhece neste ato a maldade dela, pois se deixou tocar, exibiu-se e dispõe seu corpo a todas as carícias, mantendo-se, contudo, virgem. Buñuel (1977), no decorrer do relacionamento que se desenvolve na casa de Mateo, onde Conchita muda-se para a casa dele e os dois dormem juntos vai ainda mais longe nesta insistência, fazendo com que Mateo proponha outras formas de carinhos, dizendo que existem diferentes maneiras de satisfazer um homem. Conchita responde com horror retirando-se para o outro quarto, onde é pega por Mateo, com Morenito, em seu aposento. Diferente das outras ocasiões, e também das outras traduções e do romance de Louÿs (1984), nesta, ele a manda embora.

Com deleite e com um sorriso nos lábios, ela manobra seguidamente até o rompimento, tendo a felicidade de descobrir, sem que consiga contê-la, a palavra ofensiva que afastará o mais bem disposto dos sujeitos, lamentando, se isso acontecer, que ele se retire sem combater. Pois é no confronto e nas explicações que ela excede, tanto sabendo protestar sua inocência e sua afeição quanto agravar, de passagem, a perfídia de suas afrontas, envenenando irremediavelmente uma situação para a qual, até o fim, declarará desejar um desenlace feliz. (POMMIER,1996:52-3)

Conchita provoca os desenlaces e o desespero de Mateo, que reage de diferentes maneiras a cada uma das suas provocações. Tem vontade de matá-la, de surrá-la, de chorar e fugir das mãos dessa mulher, entretanto, a cada volta, seja ela deliberada ou por acaso, após pedidos de desculpas e juras de amor, ele volta a desejá-la como da primeira

vez, volta a acreditar que o amor, que ela diz sentir, realmente é verdadeiro e que este comportamento se trata mesmo de demonstrações excêntricas da jovem adolescente. Na ocasião em que Conchita forja a cena de amor com Morenito, em que promete a Mateo, mais uma vez, entregar-se naquele dia e o convida à sua casa, adquirida por ele, a “perversidade” aparece a partir do riso e da injúria contra o amado. Conchita diz a Mateo o quanto o odeia, o quanto sente nojo de seus beijos e suas carícias, exibindo-se com um amante mais jovem e muito mais atraente. Mateo, estupefato, assiste Conchita o ridicularizar e vai embora mais uma vez, imaginando que desta vez, como nas anteriores, seria a última.

Eu rio! Rio! Estás contente? Rio de todo o coração, ouve a satisfação do meu riso? Rá! Rá! Rio como ninguém nunca riu desde que existe riso nas bocas! Sufoco, engasgo, rebento de gargalhar! Nunca me vi tão alegre! Rio como se estivesse bêbada. Olha bem para mim, Mateo, olha como estou contente! (LOUÏS,1984:95)

Este riso também está presente, numa fala reproduzida em todas as traduções fílmicas (Von Sternberg,1935; Duvivier,1959; Buñuel,1977), e talvez metáfora, em discurso, das Conchitas enquanto sujeito, trata-se da provocação dela para com Mateo a respeito do relacionamento existente entre eles, de modo que ela questiona o fato de serem amantes, sem que Mateo a tenha tocado enquanto tal. Nesta ocasião, Mateo a flagra dançando nua aos estrangeiros no cabaré de Cadiz, na presença de Morenito, ao violão. Nesta feita, Conchita aproveita-se da presença de outros homens para provocá-lo, bem como de seu corpo nu, desejado por ele a todo o momento e nunca entregue. Além disso, sob promessas, já feitas em outros momentos, de “tirá-la desta vida”, de pagar as suas despesas, tendo, assim, como pretexto tal fato para mantê-la afastada dos demais homens e

de seu exibicionismo como dançarina, Conchita replica demonstrando sua independência com relação a ele. Como em outras vezes, nesta, também, Conchita “rende-se” ao final, chorando e fazendo juras, aceitando a proposta de Mateo, deixando a vida da bailarina, não antes de afrontá-lo mais uma vez:

Porque afinal, quem és para me tratares assim? Meu pai? Não! Meu marido?  
 Não! Meu amante?  
 - Sou! Sou teu amante!  
 - Francamente! Contenta-se com pouco!  
 E caiu na gargalhada.  
 - Não sou de ninguém e me guardo. Não tenho nada de mais precioso do que eu mesma, Mateo. Ninguém tem dinheiro bastante para me comprar de mim.  
 (LOUÏS,1984:87)

A este respeito, de acordo com Dottin-Orsini (1996):

Esse riso da mulher fatal nada tem de alegre; também o sorriso da Gioconda era interpretado de maneira angustiada. Em *La femme et le pantin*, em *La Faustin*, em *L'Éternelle Pupée*, todas riem: riso zombeteiro e desvirilizante de Conchita, riso *sardônico* de Faustin, riso histérico de Reine Chantil, tão cruelmente evocado como o “sorriso triangular” que Lorrain atribuía a suas heroínas, hilaridade assustadora de Circe, “riso de algum satã numa garganta de mulher, onde ele cauteriza qualquer piedade!” Temos aqui uma lembrança do “hediondo sorriso” atribuído a Voltaire, ou do da Kundry, de *Parsifal*, judia errante condenada por ter zombado de Cristo: é o risinho irônico emblemático de *Méphistophéla*.

Esses dentes femininos descobertos pelo riso, que para Laforgue lembrava a caveira (certamente lembrança de “Bérénice”, de Poe), evocam, também, o canibalismo, como crime arcaico da Fera. As *Salomé* pintadas por Regnault e Charles Landelle têm dentes bastante visíveis, e a analogia entre mordidas e beijos é um lugar-comum. (DOTTIN-ORSINI,1996:262-3)

Assim como as provocações sobre o desejo e a dedicação de Mateo, a traição, enquanto atenção a outros homens, sendo ela real ou não no interior das narrativas

literária e fílmicas de *La Femme et le Pantin* (1984), também é um elemento utilizado por Conchita, com o objetivo de suscitar desconfianças e irritação em Mateo. A presença de Morenito, portanto, é fundamental para acender manutenção do desejo de Mateo. A Conchita de Louÿs (1984) admite passar algumas noites com Morenito, dizendo que ele mora com duas irmãs muito pobres e também dançarinas, que precisam descansar e não o podem fazê-lo em razão de uma cama pequena. Conchita, então, prestando um favor, o leva a sua casa. Ela admite ainda que ele a beija umas quatro ou cinco vezes antes de dormir, porém ela vira para o outro lado, como se fossem casados ou então como quando ela está com Mateo (Louÿs, 1984:89).

Von Sternberg (1935) impulsiona ainda mais isso, colocando além de Morenito, com quem Conchita é pega por Mateo, em detrimento da cena da dança nua, também André-Paquitito diretamente em um embate com Mateo-Pasqualito, que chegam as vias de fato num duelo armado. Além deles, outros homens são seduzidos o tempo todo por Conchita-Dietrich. Duvivier (1959) utiliza a imagem de Morenino, mas reforça a passividade de entrega e retração de Conchita-Bardot com Mateo, fazendo com que ele sintasse pouco desejado no decorrer da narrativa, o que culmina no abandono da esposa e das posses, pela até então desconhecida, que acaba apanhando em público do próprio Mateo, por causa da dança sensual e provocante com Morenito. Já Buñuel (1977) trabalha com o uso do corpo, principalmente, na construção do desejo sexual de Mateo por Conchita, pois enquanto a entrega do corpo e do sexo não é permitida devido a sua virgindade, outro homem se faz presente em sua casa, diante dos olhos de Mateo, numa permissividade que não lhe é permitida.

A produção do corpo, neste sentido, trata-se da elaboração de um desejo que é, na verdade, um potencial, que “está fundamentalmente ligado a percepções



Fotogramas de *The Devil is a Woman*, Von Sternberg, (1935)



Fotogramas de *La Femme et le Pantin*, Duvivier, (1959)



Fotogramas de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, Buñuel, (1977)

primeiras, às imagens que daí resultam digamos às representações e aos significantes que compõem estas imagens, e cujo reencontro é indispensável à *realização* do desejo” (ROSOLATO,1999:07, *itálico* do autor). Neste sentido, este desejo passa pela produção da imagem como uma metáfora da própria arte enquanto tal e também do próprio cinema como produtor de desejo e *voyeurismo*, já que o olhar é capaz de manipular o desejo, não o realizando, mas minimizando seus efeitos pelas vias do atingimento pelo sentido da visão. Esta capacidade de utilização dos sentidos é a mesma desempenhada por Mateo e Conchita, na possibilitação, por ela, de toque em todo o seu corpo a não ser por sua virgindade, que se torna o centro de referência de fato, pois nada mais será suficiente para satisfazer a vontade em substituição ao ponto de fuga do objeto de desejo, na perspectiva de Mateo. Este processo metonímico “é a figura de retórica por excelência do erotismo” (ROUILLÉ *apud* ABREU,1996:17), gerando expectativa sobre o todo. O exercício sobre os detalhes e da

descrição discreta que mantém segredos é a mesma técnica utilizada para a produção do desejo, de modo que o desconhecido no outro é o aspecto fundamental para a incompletude que gera o mesmo desejo. De mesmo modo, o efeito estético que “consiste no fato de que desejos são provocados, mas não satisfeitos” (SCHILDER *apud* JEUDY,2002:27), gera um jogo de desejos em que não há responsabilidade concretizada pelos efeitos da sublimação do corpo, colocando em ordem uma necessidade controlada pela satisfação simbólica.

A imagem não remete necessariamente a um modelo, mas é capaz, ainda assim, de gerar sentido, de modo que “o próprio movimento da imagem anula a representação, submetendo o desejo de ver à desapareição de suas referências perceptivas” (JEUDY,2002:53), no processo de sublimação do desejo, onde a imagem substitui este corpo e o “apelo da totalidade” (POMMIER,1991:107), no sentido de gerar uma significação do outro que é misteriosa. Essa função primordial, pulsão escópica<sup>27</sup> do olhar que é introduzido, deste modo, também como um sentido e uma fonte de prazer, faz com que o olhar *voyeurista* seja considerado como uma nova categoria nas possibilidades de satisfação/atenuação do desejo, privilegiado pelo baixo envolvimento do sujeito com o seu próprio desejo. Segundo Bataille (1997), é graças aos romances (e a ficção de modo geral) que podemos viver por procuração àquilo que não temos coragem de viver na realidade, de modo que “lo que nos da la aventura de otro es la oportunidad de, soportándolo sin demasiada angustia, *gozar* del sentimiento de perder o de estar en peligro<sup>28</sup>” (BATAILLE, 1997, p.64, itálico do autor), de mesmo modo que, no cinema, de acordo com Jung (*apud*

---

<sup>27</sup> Termo freudiano utilizado e discutido com frequência por correntes da teoria do cinema que se apoiam na psicanálise lacaniana. É um conceito recorrentemente utilizado na abordagem da representação pornográfica. (ABREU,1998:51, *nota 04*)

<sup>28</sup> O que nos dá a aventura de outro é a oportunidade de, suportando-o sem demasiada angústia, *gozar* do sentimento de perder ou de estar em perigo. (BATAILLE, 1997, p.64, itálico do autor)

KESSEY, DUNCAN,2005) há uma relação de experimentação, também sem perigo, em que o desejo é exercitado numa “orgia de carne e fantasia” (KESSEY, DUNCAN,2005:09), por meio dos corpos agigantados das estrelas-visualidades. Portanto, a relação entre o corpo e a imagem é bastante próxima, no sentido de que o mesmo processo metonímico de construção do desejo é realizado, quando a falta é elaborada sobre um ponto de fuga que dá sentido ao todo desejado, dissociando-se aí prazer e satisfação de desejo, bem como desejo, necessidade e demanda de amor<sup>29</sup>, no sentido de que só o desejo é satisfeito na realidade psíquica, percorrendo e perpassando as duas outras formas de anseios e fazendo com que as possibilidades de construção de imagens, percebidas eroticamente enquanto sublimação, sejam ampliadas ao infinito (Rosolato,1999).

### ***Solo - Imagens-corpos de Concepción***

É bastante evidente no romance de Louÿs (1984), a construção da personagem de Conchita a partir da sua imagem corporal, visualizada através do olhar de Mateo. Essa imagem é elaborada sobre a percepção da mulher espanhola, morena, andaluza, jovem-adolescente e também sobre a beleza de seus atributos físicos, insistentemente narrados e enaltecidos. Conchita é descrita no romance como uma jovem que, no decorrer da narrativa, tem entre quinze e dezoito anos, um obscuro objeto do desejo, conforme nomeado por Buñuel (1977), diante da expressão do próprio Mateo, ao dizer que não tem recordações de ter tido amantes loiras. Ela é, portanto, preferida e confrontada aos pálidos objetos, mas também materializada visualidade por Dietrich (Von Sternberg,1935) e Bardot (Duvivier,1959), expressões de beleza alva. A imagem primordial, citada por Louÿs (1984), para descrever a jovem espanhola, trata-se de uma tela de

---

<sup>29</sup> A partir da psicanálise lacaniana. (Rosolato,1999)

Francisco Goya intitulada *O Fantoche* (1791), descrita numa passagem do próprio romance, em que o autor tenta explicar, pela voz de Mateo, que a astúcia e artilosidade de Conchita remete já às mulheres espanholas, que tem em seu âmago a qualidade de divertir-se com a manipulação do homem, seja ele um boneco ou um sujeito real.

*(O senhor conhece, no museu de Madri, um quadro muito especial de Goya, logo à esquerda de quem entra na sala do primeiro andar? Quatro espanholas com saias típicas, na relva de um jardim, seguram um xale pelas pontas e riem enquanto fazem saltar um fantoche do tamanho de um homem....) (LOUÏS,1984:93, itálicos do autor)*

Esta digressão do autor é acompanhada por dois comentários a respeito de Conchita, o que justifica ainda mais a perspectiva adotada por ele, de modo que Mateo narra a André, a capacidade teatral de Conchita, ao utilizar-se, ao mesmo tempo, de docilidade e de um tom caçoísta, enquanto que ele, não consegue distingui-los de todo, procurando interpretá-los em todos os momentos, ou grande parte deles, de um modo positivo, confiando nas intenções dela. Aparentemente, a tela ilustra uma brincadeira, em que as quatro moças divertem-se com um fantoche maquiado. No entanto, independentemente das intenções do pintor, a epígrafe deixada por Louÿs (1984) no interior da obra e o próprio título do romance, são bem claros quanto aos motivos elencados para a escolha da pintura, como metáfora do relacionamento entre Conchita e Mateo. Além disso, recobrar a imagem da mulher espanhola elaborada por Louÿs (1984), sem passar pelas imagens de Goya e pela perspectiva de autores que descreveram a beleza dessas mulheres, é o mesmo que ignorar a construção imagética de Conchita, a considerar que “Concepción Perez de Garcia, Plaza Del triunfo nº 22, dezoito anos, cabelos quase negros e uma boca... uma boca...” (LOUÏS,1984:27) remete-se às mulheres pintadas por ele.



Francisco Goya, *O Fantoche*, 1791

Em duas passagens, Conchita é descrita da seguinte forma, com detalhe vigoroso em seus lábios, rosto e cabelos:

Aparentava vinte e dois anos. Devia ter dezoito. Que era andaluza, não havia a menor dúvida. Tinha o tipo, notável entre todos, que nasce da mistura de árabes com vândalos, de semitas com germanos, e que reúne excepcionalmente num valezinho da Europa todo o requinte dessas raças. O corpo ágil e esguio era só expressão. Sentia-se que, mesmo tapando-lhe o rosto, seria possível adivinhar-lhe os pensamentos e que ela sorria com as pernas tanto quanto falava com o dorso. Essa graça e desenvoltura só as mulheres que não passam longos invernos do norte, imóveis junto à lareira, é que a possuem. Tinha cabelos apenas castanho escuro, mas de longe brilhavam qual ébano, cobrindo a nuca numa concha espessa. A face de contorno muito suave, parecia polvilhada pelo tom delicado que costumava enevoar a pele das mestiças. A linha das pálpebras era naturalmente acentuada. (LOUÿS,1984:12)

Assim, notara ele que em vez de deixar caídas e lisas as mechas de cabelo nas têmporas, a moça as encrespava formando dois cachinhos redondos. Não era uma moda tão original pois muitas sevilhanas também tinham esse costume; mas evidentemente o tipo de cabelo de todas as outras não devia se prestar à perfeição desses cachos. [...] Além disso, as comissuras dos lábios tinham extrema mobilidade. Como animados por chama instável, mudavam a cada instante de forma e de expressão, ora cheios ou afilados, ora pálidos ou sombrios. Ó! Todo o resto podia ser discutido, sustentar-se que o perfil não era grego e que o queixo não era romano; mas não corar de satisfação diante desses dois cantinhos de boca seria imperdoável. (LOUÿS,1984:14)

A altivez de Conchita e suas expressões andaluzas podem ser percebidas claramente em uma comparação com a tela de Doña Alba, mulher pintada em diversas ocasiões por Goya, intitulada *Retrato da Duquesa de Alba* (1797), de modo que é possível reconhecer nela as características também descritas por Louÿs (1984), tal como os cabelos quase castanhos escuros, o rosto empoadado e alvo, bem como o olhar sustentado pelas agudas sobrancelhas. Além disso, a roupa usada por ela nesta tela é também parte da reminiscência tomada por Von Sternberg (1935) para a composição da Conchita-Dietrich, a única a utilizar figurinos de época e recuperar o *fin-de-siècle* em sua narração. Ao tomar um

compêndio de Conchitas é possível relacionar Dietrich, Bardot, Molina, Bouquet e até mesmo Doña Alba, ao considerar as diferentes proposições físicas de que cada uma delas foi expressão. Doña Alba expressa a visão de um espanhol sobre uma mulher espanhola por quem ele era apaixonado, por quem também não é necessário fazer muito esforço para visualizar as características descritas por Louÿs, francês, sobre a sua personagem, elaborada sobre outra espanhola, Carmen, também criada pelo francês, Merimée. Já Conchita-Dietrich (Von Sternberg,1935), alemã elaborada pelo cinema norte-americano, por um diretor também alemão, demonstra a mesma “confusão étnica” presente na Conchita-Bardot (Duvivier,1959), uma personagem espanhola transformada em francesa, que vive na Espanha, com os pais de ambas as nacionalidades, constituída materialidade por um diretor também francês. Além delas, as Conchitas Molina-Bouquet (Buñuel,1977), como citado anteriormente, são, uma espanhola outra francesa, dirigidas por um espanhol, tendo também a sua história falada em francês (filmada na França), passando-se praticamente toda na Espanha. Conchita, ou Conchitas, portanto, apesar de uma mulher, tal qual Doña Alba, puramente espanhola, é expressão de uma relação muito próxima entre a ideia que se tem (tinha) da mulher espanhola. De acordo com Alfredo Gallis (*apud* Pais, 2003), numa obra intitulada *O que as noivas devem saber* e datada de 1910, é possível perceber que:

Em Espanha a gracilidade da mulher e a elegância da maneira de trajar é [...] mais sugestiva e voluptuosa do que a das francesas. É de ver o traje das andaluzas, a jaqueta de veludo à toureira e as saias curtas, deixando ver os pés luxuosamente calçados em sapatos primorosos de entrada curta e meias brancas esticadas à perna opulenta e bem torneada. Essas até na própria maneira de andar têm



*Retrato da Duquesa de Alba, Francisco Goya (1797)*

esse *salero* característico que não é mais do que um movimento luxurioso de ondulação dos quadris, que é o mais voluptuoso possível. Os trajes das gaditanas, das aragonesas, das sevilhanas, das malguenhas e das valencianas não se confundem e todos convergem nas suas variantes para tornarem a mulher agradável aos olhos do homem, enchendo-o logo de desejos à simples contemplação dos pés, que elas calçam com tanta elegância e primor. (GALLIS *apud* PAIS,2003:206)

Nesta descrição mais física do que “moral” da mulher espanhola, não é possível recuperar duas expressões, que segundo Pais (2003) ainda são bastante tradicionais em Portugal, tal como ““ir às espanholas” que significava, no século XIX, gozar de um prazer lúbrico, lascivo, devasso” (PAIS,2003:207) e “de Espanha nem bom vento nem bom casamento” (PAIS,2003:197), que ilustra a imagem que era feita de tal mulher, que “era tida como a amante ideal para gozar” (PAIS,2003:204). O autor cita ainda Eça de Queiroz, que narra em *A Capital* (1981) o romance entre Arthur e *Conchita*, uma prostituta espanhola que nas descrições físicas, aparenta muita proximidade com a Conchita de Louÿs (1984). É o ““tipo ideal” que o português tinha da andaluza, “pálida, de olhos árabes, com os ardores de um sangue sevilhano”” (PAIS,2003:207), e que, também, tal qual a Conchita de Louÿs (1984), relaciona-se com um homem, irritando-se em diversos momentos por ficar “lambuzada pelas beijocas de um marmanjo” (QUEIROZ *apud* PAIS,2003:209). Além disso, ela ainda tinha outros homens com quem a personagem apaixonada variava do ciúme histérico à confiança obsessiva, até ela fugir com um espanhol e deixá-lo sozinho. No caso de Arthur de Queiroz (1981), diferente de Mateo de Louÿs (1984), esse ainda prestou-se a ter um relacionamento com outra espanhola, Angelita, para fazer ciúmes à Conchita, pensando, até mesmo, em suicidar-se. No entanto, terminou torcendo por uma guerra entre Portugal e Espanha para poder vingar-se da amante.

A Conchita de Pierre Louÿs (1984) era uma adolescente de quinze anos, que, por mais que tentasse agir como mulher, tinha em seus traços e gestos as peculiaridades de menina. Ainda assim bastante artilosa, é descrita por Mateo, na primeira vez em que ele a vê, pela contradição de suas expressões, pois ao mesmo tempo em que se tem o olhar sobre os desenhos de sua face, tem-se ainda a atenção voltada ao incoerente da infância e da mulher, num corpo que, mesmo dando indícios de maturidade, ainda desenvolve-se.

Adormecida, de boca entreaberta, mãos cruzadas embaixo do xale, no sono a cabeça lhe havia resvalado sobre o braço da freira ao lado. Custava acreditar que já fosse mulher, como ela mesma afirmara, pois dormia, meu caro senhor, como uma criança de seis meses. [...] uma mecha encaracolada e negra, a pálpebra fechada de cílios muitos longos, um narizinho na luz e os lábios sombreados, era tudo o que dava para eu ver; no entanto olhei até o amanhecer essa boca magnífica, tão infantil quão sensual, sem saber se os movimentos do seu sonho dirigiam-se ao seio da ama ou aos lábios do amante. (LOUÏS,1984:38)

Ao comparar-se a tradução fílmica desta cena, presente apenas em Von Sternberg (1935), em que Marlene Dietrich usa vestimentas de freira e provoca a cigana, junto à tela de Willian Merrit Chasse, intitulada *Mrs. Chasse Tamborine Girl* (1886) é difícil perceber a Conchita-menina descrita por Louÿs (1984), pois apesar de gestos bastante leves, Dietrich tem expressões muito fortes e é dirigida em direção à ideia de mulher fatal (*femme fatale*), explorando os olhares e as expressões de semi-sorriso<sup>30</sup>. Além disso, é possível perceber que nesta tradução, Conchita é um pretexto para a sedução de Dietrich enquanto personagem, pois o filme é repleto de closes que exploram os olhares e as feições da atriz-personagem, no sentido de forjar uma estética, própria da época, em que é possível visualizá-la enquanto beleza incomparável. Já na tela de Chasse (1886), apesar da

---

<sup>30</sup> Vide pg.84.



*Mrs. Chasse Tamborine Girl*, Willian Merrit Chasse, (1886)

nacionalidade americana, é possível notar os traços infantis da mocinha pintada por ele, que tem seu corpo marcado pelo vestido, os cabelos presos e os cachos sobre a testa, entretanto, além do rosto expressivamente infantil, seu gesto é ingênuo, leve e posado, provavelmente na intenção de ilustrar um olhar, tanto do pintor quanto da modelo, sobre a imagem que ambos faziam da mulher espanhola, bem como seu trajar e o modo de portar-se. É possível, ainda, perceber que o vestido que Mrs. Chasse veste é diferente daquele descrito por Gallis (*apud* Pais,2003:206), por exemplo, mais comprido e mais vistoso. Porém, o xale como acessório e até mesmo o tamborim ilustram a imagem de uma espanholidade nesta mulher retratada, e, comparando-se a tela à descrição de Louÿs (1984), Mrs. Chasse poderia tranquilamente passar-se por Conchita, ao ser mostrada como uma jovem espanhola de traços ternos e pueris.

Em outra sequencia, também só presente na tradução fílmica de Von Sternberg (1935), é citado um “imenso harém com quatro mil e oitocentas mulheres, tão livres de vestuário quanto de modos” (LOUÏS,1984:40), numa fábrica de cigarros, onde Conchita trabalha e é reencontrada por Mateo, tempos depois da ocasião vivida no trem. A cena é descrita por Louÿs (1984) a partir da vestimenta e do comportamento das mulheres, como um todo, entretanto, Conchita não faz parte deste grande grupo.

As mais vestidas estavam só de combinação (eram as pudicas); quase todas trabalhavam de dorso nu, com um simples saíote desamarrado na cintura e arregaçam até o alto das pernas.o espetáculo era uma miscelânea [...]. havia até moças bonitas.

[...]

Creia que elas não medem palavras quando deixam escorregar a alça da combinação, e costumam acompanhar o que dizem com gestos de tal despudor, ou melhor, de tal simplicidade, que chegam a desconcertar até um homem da minha idade. Essas moças são impudicas como uma mulher honesta.

[...]

Mas olhava-as com curiosidade e, como a sua nudez não combinava com a ideia de trabalho penoso, **parecia-me ver todas aquelas mãos ágeis fabricarem com as folhas de tabaco centenas de amantes em miniaturas. Aliás, elas faziam o possível para sugerir essa ideia.**

Há um contraste gritante entre a pobreza de suas roupas e o esmero do penteado. Frisam os cachos a ferro como se fossem a um baile e se empoam até a ponta dos seios, mesmo por cima das santas medalhas. Todas têm no coque quarenta grampos e uma flor vermelha. Todas trazem no fundo do lenço um espelhinho e a esponja de arminho. Mais parecem atrizes no papel de mendigas.

[...]

Detive-me mais de uma vez diante de um admirável corpo feminino, como de fato só se vê na Espanha, de tronco quente, carnudo, aveludado como um fruto e coberto por uma pele brilhante e mate, onde se destacam forte o astracã enrodilhado das axilas e as coroas escuras dos seios. (LOUÏS,1984:41-2, grifos meus)

Ao não mostrar-se exatamente como as outras mulheres, Conchita tem uma descrição própria para ela, pois apesar do calor, não estava despida como as outras mulheres, usando um “camisolão bastante surrado mas que lhe cobria os ombros, quase sem decote” (LOUÏS,1984:42). Dietrich (Von Sternberg, 1935), neste seguimento, cercada de mulheres que não tem nenhuma beleza expressiva e funcionam como cenário para ela, impecavelmente vestida com roupas rendadas e emoldurada por enfeites de cabelos, novamente é o centro da tela, no plano em que vê Mateo e o espera, atrai e por fim o traz ao centro do quadro, fazendo de seu close um plano conjunto, sem, contudo, modificar o eixo da câmera, o que demonstra, mais uma vez, a sobreposição da Conchita-Dietrich às demais mulheres, a Mateo-Pasqualito e ainda às outras Conchitas, que têm, em poucos momentos, planos tão elucidadores do poder de uso de seus corpos-rostos no processo de sedução. Aliás, Conchita-Dietrich muito sugere, em tais expressões, a ideia de impudícia que Louÿs exprime como característica da mulher espanhola, de modo que perfeitamente maquiada, com as sobrancelhas profundamente marcadas e olhares expressivos, não faz

necessária, como realmente não é mostrado por Von Sternberg (1935), a utilização do corpo-dança para fazer de Mateo um sujeito desejante e apaixonado.



Fotogramas de *The Devil is a Woman*, Von Sternberg, (1935)

Além disso, outra questão que merece destaque nesta cena é a metáfora elaborada por “Pierre Louÿs, retomando com humor em *La femme et le pantin* uma cena conhecida desde *Carmem*, [que] mostra indiretamente a passagem da imagem das “mulherzinhas” à das Messalinas devorando homenzinhos” (DOTTIN-ORSINI,1996:35) já que esta fabricação de “amantes em miniatura” e manipulação de homens como se fossem brinquedos, expressa mais uma vez qual é o sentimento com o comportamento de tais mulheres. Dá-se a entender que este comportamento, repetido por um conjunto “de quatro



*Elle*, Gustav Adolf Mossa, (1905)

mil e oitocentas mulheres”, é, na verdade, um comportamento padrão, uma naturalidade da personalidade dessas mulheres, que seduzem por capricho e da maneira mais elaborada. Essa imagem da mulher devoradora de miniaturas é construída por Gustav Adolf Mossa, na tela intitulada *Elle* (1905), onde uma mulher impecavelmente penteada está nua, usando enfeites de cabelo, um colar, brincos e anéis de caveiras humanas, com dois corvos sobre a cabeça, sobre uma pilha de corpos ensanguentados. Tem, além disso, um gato entre as pernas, cobrindo seu ventre, significação muito clara do comportamento, ao mesmo tempo, terno e dissimulado, que segundo a tradição japonesa, tem a capacidade de matar as mulheres e tomar delas as suas formas (Chevalier, Gheerbrant, 1988:461).

Já com relação à sua nudez, ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1988), é possível dizer que essa nudez representa um “poder temível” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988:645), pois é utilizada como modo de desviar a atenção do herói para um ataque vindo por meio dela, o que nos leva, novamente, à instância do corpo e o seu uso como instrumento de sedução. E esse uso do corpo, mais do que a nudez em si, utilizado de modo mais evidente pelas personagens de Buñuel (1977) é elaborado por Louÿs (1984) sobre a dança do flamenco, insistentemente descrita por ele e utilizada em um momento evidente da narrativa, em que Mateo praticamente desiste de Conchita:

O seu sucesso era o flamenco. Que dança, meu amigo! Que tragédia! É a paixão completa em três atos: desejo, sedução, posse. Nunca obra dramática conseguiu expressar o amor feminino com a intensidade, graça e fúria das três cenas sucessivas. Concha era inigualável. [...] Dizem que são necessários oito anos para formar uma flamenca; ora, pela precoce maturidade, quando nossas mulheres conseguem aprender a dança, já deixaram de ser belas. Mas Concha nascera flamenca; não tinha experiência mas tinha o dom inato.

[...]

Dança estafante (doze minutos!) [...] faz com que se encadeiem três facetas bem distintas: a apaixonada, a ingênua e a trágica. É preciso ter

dezesesseis anos para desempenhar a segunda, onde agora Lola Sanchez realiza maravilhas de gestos sinuosos e atitudes suaves. É preciso ter trinta anos para representar o fim do drama, no que a Rubia, a despeito das rugas, ainda é excelente todas as noites.

Conchita foi a única mulher que vi desempenhar com toda a desenvoltura tão incompatíveis papeis.

Ainda a estou vendo, avançar e recuar com o pequeno passo firme, olhar para o lado por sob a manga erguida, para baixar lentamente, num movimento de dorso e de quadris, o braço por cima do qual emergiam dois olhos negros. Vejo-a meiga ou ardente, de olhar vivo ou langoroso, batendo com o salto nas pranchas do tablado ou estalando os dedos na extremidade do gesto, como para comunicar o brado de vida aos próprios braços ondulantes. (LOUÿS,1984:78-9)

É possível notar que o flamenco tem um papel bastante importante ao descrever o próprio processo de sedução, entendido por Louÿs (1984) e também por Mateo enquanto agente das ações. As imbricações entre os atos de desejo, sedução e posse, junto às facetas da apaixonada, da ingênua e da trágica, são, evidentemente, parte do engodo produzido por Conchita, de modo que em todos os momentos do texto, em que Conchita promove uma situação de afronta e provocação, seja pela recusa de seu corpo ou pela suscitação de ciúmes em Mateo, ela acaba passando por estas três expressões, manifestando o desejo e utilizando de tais comportamentos para gerar a sedução e a posse, fazendo-se trágica ao dizer que Mateo a abandonaria assim que ela se entregasse a ele, bem como ingênua e apaixonada para realizar as mais sinceras declarações de amor, o que levava Mateo a ficar cada vez mais preso aos seus encantos. A relação entre a mulher, dançarina de flamenco, ou Conchita, a partir da metáfora elaborada por Louÿs (1984), descrevem a capacidade de fingimento da personagem, relacionando uma espécie de tristeza, que está presente no flamenco e nas expressões da bailarina, com a fogueira de Conchita, quem em momento algum da narrativa tem alguma mostra destes sentimentos com relação a Mateo, a outro homem ou a si própria. Conchita, faz do flamenco, de seu processo de



Fotogramas de *La femme et le pantin*, Duvivier, (1959)



Fotogramas de *Esse obscuro objeto do desejo*, Buñuel, (1977)

sedução e do relacionamento com Mateo, uma ficção em que sua passividade aparente, abre espaço para um adágio solo de expressividade e manipulação.

Emma Marshall de Duvivier (1959) é a Conchita que mais utiliza deste artifício, pois em diversos momentos do filme utiliza-se do corpo e da dança para chamar a atenção de Mateo. No primeiro encontro deles, Emma está no carnaval, passeando pela rua e, ao vê-lo, começa a acompanhar os músicos e as crianças, com palmas e gestos contidos, porém, já na presença da esposa dele, ela sobe ao palco e dança com o corpo de baile, de uma maneira tão provocativa que é percebida até pela mulher de Mateo. Além disso, esta dança é o motivo para a irritação aguda dele, que suporta até vê-la dançando nua, mas, não tolera a dança com Morenito<sup>31</sup>, motivo pelo qual dá uma surra em Emma, caracterizando aí, mais uma vez, o papel simbólico de tal dança, da sedução à traição, no entendimento da personagem. Já a Conchita de Buñuel tem um momento bastante próprio para exercitar a sua dança, demonstrando que o interlúdio tem papel importante na narrativa elaborada por ele. Conchita está em casa, na presença de Morenito, ao violão, e dança expressivamente em um plano que explora todas as possibilidades corporais do flamenco, das mãos, à expressão do rosto, aos pés e os movimentos ao mesmo tempo leves e efusivos. É a única Conchita, das traduções fílmicas, que realmente dança o flamenco enquanto tal, já que Emma-Bardot (Duvivier, 1959) faz apenas alguns movimentos de braço e mãos, com o intuito de incorporar a espanholidade da personagem. Outro momento, presente, além do romance, nas traduções de Duvivier (1959) e Buñuel (1977), em que a dança é fundamental diz respeito à ocasião do cabaré em Cadiz, onde, durante semanas, Mateo acompanhava Conchita todas as noites. Em uma delas, sob o pretexto bem aceito por ele de ela ir descansar, Mateo descobriu uma sala ainda menor onde havia um espetáculo restrito:

---

<sup>31</sup> Vide pgs. 103 e 104

Lá havia uma segunda sala de dança, menor e muito iluminada, com um tablado e dois guitarristas. No meio, Conchita nua, junto com a nudez de outras três mulheres, dançava uma jota arrebatada diante de dois ingleses sentados a um canto. Eu disse nua: ela estava mais do que nua. Meias pretas, longas, chegavam-lhe ao alto das coxas e trazia nos pés sapatos sonoros que estalavam no soalho. Não ousei interromper. Estava com medo de matá-la.

Ai! Deus meu! Nunca a vira tão linda! Não se tratava mais dos olhos ou dos dedos: todo o corpo era expressivo como um rosto, mais do que um rosto, e a cabeça emoldurada pelos cabelos descansava no ombro como algo inútil. Havia sorrisos na dobra das ancas, rubores no torneado das pernas; os seios pareciam olhar em frente através de dois imensos olhos negros e fixos. Nunca a vira tão linda: as pregas do vestido deformam a expressão da bailarina e desvirtuam-lhe a graça da silhueta; mas ali, como numa revelação, eu via os gestos, a vibração, o movimento dos braços, das pernas, do corpo maleável e das costas firmes nascerem continuamente de uma fonte visível: o seu ventre sedoso e moreno. (LOUÏS, 1984:82)

Conchita, ao dançar nua, apenas espiada por Mateo, amplifica o poder simbólico da dança, não tanto para os espectadores, mas para o próprio Mateo, já que, como foi possível perceber a partir da discussão que se seguiu, a dança, na metáfora elaborada por Louÿs (1984), tem o papel de comunicação do corpo e das intenções da bailarina, bem como a relação com o próprio sexo. Tanto o é que Mateo, após expulsar todos da sala, inquire novamente Conchita a respeito de seu relacionamento com Morenito e sua virgindade, sentindo-se traído, mais uma vez, pelo despudor da amada, no sentido de realizar tal dança em público, sem a vergonha exigida e esperada de uma virgem. Esta dança, ilustrada por Louis Icart (1929) na tela intitulada *Conchita*, bem como por Duvivier (1959) e Buñuel (1977), expressa, mais que as possibilidades de uso do corpo, a demonstração de que Conchita elabora-se num processo diferenciado de desejo, daquele realizado por Mateo, onde há a construção de um desejo positivo, da vontade de potência, por meio do poder e da busca pela fixação de um sujeito ao seu desejo.



Fotogramas de *La femme et le pantin*, Duvivier, (1959)



Fotogramas de *Esse obscuro objeto do desejo*, Buñuel, (1977)



Conchita, Louis Icart, (1929)

### ***Entreato – Desejos e transgressões***

O desejo de Conchita gera o desejo de Mateo, de André e dos espectadores que a assistem dançar, de modo que a produção da fantasia e da ficção perpassam essa produção do corpo e das possibilidades de toque e contato, por terceiros. Um corpo intocável que é visualidade, e somente isso. O desejo de Conchita produz, enquanto o de Mateo acredita, no sentido de recobrar em sua constituição, a tese da esquizo-análise, que consiste em considerar:

o desejo [como] máquina, arranjo maquínico – máquinas desejantes. O desejo é da ordem da *produção* e qualquer produção é ao mesmo tempo desejante e social. Acusamos assim a psicanálise de ter esmagado a ordem da produção, de a ter substituído pela da *representação*. Longe de ser a audácia da psicanálise, a ideia de uma representação inconsciente assinala, desde o início, o seu fracasso ou a sua renúncia: um inconsciente que não produz, mas que se limita a *acreditar*... O inconsciente acredita no Édipo, acredita na castração, na sua lei... (DELEUZE, GUATTARI, 1966:308-9, *itálicos dos autores*)

De acordo com Foucault (2006), a sexualidade, enquanto *scientia sexualis* está diretamente vinculada à constituição dos papéis na sociedade moderna, de modo que um dispositivo de sexualidade define e elabora o comportamento dos sujeitos em nome da manutenção das relações de poder. A instituição da família, nestes termos, é responsável por reproduzir em seu meio, as relações da sociedade como um todo, tendo os papéis do marido, da esposa e dos filhos bastante definidos enquanto sujeitos que atuam no exterior desta instituição, num ciclo de interdição que exige maneiras e conformidade a condições pré-determinadas, numa “psicologização” ou “psiquiatrização” das perversões e dos deveres conjugais. A partir disso, surgem, ainda segundo Foucault (2006),

personagens novas: a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, a moça histérica ou neurastênica, a criança precoce e já esgotada, o jovem homossexual que recusa o casamento ou menospreza sua própria mulher. (FOUCAULT, 2006:121-22)

A normalização e homogeneização dos fazeres eróticos e sexuais demonstram que Mateo é um reflexo negativo de tal aspecto, de modo que sua relação com Conchita acaba subvertendo os papéis estabelecidos e a realização efetiva das relações entre o homem e a mulher no interior da estilização da conduta sexual do sujeito moral, sábio e temperante. Ora, ao considerar que esta normatização surge efetivamente no *fin-de-siècle*, é possível dizer que o comportamento de Conchita é uma forma de resistência contra a condição de feminilidade imposta por esta categoria econômica da sexualidade, já que o processo de sedução trata-se da construção de um desejo, negativo em Mateo, mas expressão de positividade em Conchita, pois ao constituir-se enquanto sujeito desejado, fazendo com que Mateo subjugu-se a seus caprichos e vontades, utilizando-se de suas posses e de sua posição social, bem como da humilhação junto a um igual, André, a quem narra sua história, cabe notar que Conchita reelabora os agenciamentos maquínicos de produção, no sentido discutido por Deleuze e Guattari (1966)<sup>32</sup>. Pois, de fato, constituem, primeiro, a relação com a satisfação mítica, do imaginário e da representação, ao desejar um corpo intocável e ter de contentar-se somente com a possibilidade de tê-lo, no caso de Mateo, e, segundo, na questão da produção, no sentido de ter o desejo de produzir desejo no outro, no caso de Conchita.

---

<sup>32</sup> Reprimir o desejo, não só o dos outros, mas também o nosso, ser o chui dos outros e de nós mesmos - é isto que dá tesão, e isto não é ideologia: é economia. O capitalismo recolhe e possui o poder dos fins e dos interesses (*o poder*) mas tem um amor desinteressado pelo poder absurdo e não possuído da máquina. (DELEUZE, GUATTARI, 1966:363, *itálicos dos autores*)

Sabendo que “são as necessidades que derivam do desejo: são contraprodutos no Real que o desejo produz [e que] a falta é um contra-efeito do desejo, deposta, arrumada, vacualizada no real natural e social” (DELEUZE, GUATTARI, 1966:31), junto a perspectiva de Foucault (2006) de que “o desejo é uma espécie de *recherche* do objeto perdido” (BRUNO, 2004:32), fica bastante explícita a ideia de que o desejo é muito mais vasto que a simples relação entre dois sujeitos e implica num condicionamento e inter-relacionamento com toda a sociedade, de modo que ao questionar seu papel e realizar uma nova conduta, Conchita desequilibra também outras relações. No caso do romance e das traduções fílmicas, é interessante notar as relações estabelecidas entre os homens, que entram em duelo direto, acabando presos ou hospitalizados, como é o caso das personagens de Von Sternberg (1935) e Duvivier (1959), bem como o Mathieu de Buñuel (1977) que vai às lágrimas e quase à desistência uma série de vezes, por sentir-se humilhado e em um sofrimento moral profundo. Conchita apanha, pede perdão, utiliza-se da virgindade e da ingenuidade adolescente, ou seja, das condições esperadas pelo papel de mulher no interior da *scientia sexualis* do *fin-de-siècle*, fazendo, entretanto, com que Mateo seja moralmente reduzido à passividade, privada e pública, que seria, na verdade, de sua competência.

Nestes termos, seja utilizando da linguagem, dos mecanismos sociais, das condições virtuosas e temperantes de mulher, ou ainda do corpo visto mas intocável, Conchita é expressão da perspectiva que vem sendo discutida, do papel das relações entre virtude e vícios como instrumentos de produção do desejo, recuperando em seu comportamento as imagens da antiguidade e outras mulheres, que também, de certo modo, desarranjaram as estruturas sociais<sup>33</sup> e a delimitação de papeis, tanto na dizimação dos

---

<sup>33</sup> Não há simbolismo sexual; e a sexualidade não designa uma outra “economia”, uma outra “política”, mas o inconsciente libidinal da economia política como tal. A libido, energia da máquina desejante, investe como sexual qualquer diferença sexual, de classe, de raça, etc., quer para garantir no inconsciente o muro da

inimigos de seu povo quanto na degola de um chefe militar ou das posses de seu pretendente. Sendo assim, talvez Galatea pudesse sim ter devorado Pigmalião, entretanto, tal qual Conchita, sujeito desejado antes da sedução e da conquista, Galatea estátua é cortejada insistentemente. E após tomar sua forma humana, tornando-se proximidade, também como o outro conquistado, ainda assim faz com que toda a energia do pretendente se consuma diante dela. Pigmalião é e será sempre um escravo.

---

diferença sexual, quer, pelo contrário, para fazer saltar esse muro, aboli-lo no sexo não-humano. Na sua própria violência a máquina desejante é uma prova de todo o campo social pelo desejo, prova que tanto pode levar ao triunfo do desejo como à opressão do desejo. A prova consiste nisto: dada uma máquina desejante, de que modo é que ela faz duma relação de produção ou duma diferença social uma das duas peças, e qual é a posição dessa peça? (DELEUZE, GUATTARI:1966:421-22)

## Capítulo 4

### RICERCARE

#### *Imagens-corpos: exteriores dentro de si*

*Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-la, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente!?*

Fernando Pessoa

**D**e acordo com Bakhtin (2000), há uma diferença de percepção sobre os corpos, principalmente do próprio sujeito e dos demais, de modo que o “meu corpo é, basicamente, um corpo interior, o corpo do outro é, basicamente, um corpo exterior” (BAKHTIN,2000:65), e vice-versa, ao levar em conta que meu corpo é observável por terceiros, e torna-se para eles, consequentemente, um corpo exterior, manipulado criativamente pela construção imagética objetiva do olhar subjetivo, tal qual a construção da imagem e a elaboração fotográfica, no sentido de constituir-se em outra perspectiva que aquela adotada inicialmente pela percepção individual. Este corpo exterior é constituído sobre pontos de vista sobre o mundo, enquanto que o próprio corpo é expressão deste mundo e caracteriza-se como um objeto deste (Merleau-Ponty,1971:83). De tal modo, ao reconstituir a ideia de corpo, seja ele arcaico, ritual, expressivo ou instrumental, é possível recorrer às “marcas do *socius*, pelas tatuagens, pelas iniciações, etc.” (GUATTARI E ROLNIK,2000:278, *itálico dos autores*), reconhecendo-se neste corpo as impressões da realidade e do mundo, numa expressão individualizada mas que recobra o

coletivo. “Ele próprio é atravessado pelas almas, pelos espíritos que pertencem ao conjunto dos agenciamentos coletivos” (GUATTARI E ROLNIK,2000:278), ilustrando realidades conexas e exteriores a si próprio, numa expressão elaborada e complexa entre as impressões pessoais do sujeito, sua relação com o mundo e o mundo impresso em si.

O corpo exterior se unifica e adquire forma mediante as categorias cognitivas, éticas e estéticas, mediante o conjunto de seus componentes externos visíveis e tangíveis que nele representam valores plásticos e picturais. Minhas relações emotivo-volitivas com o corpo exterior do outro são imediatas, e é apenas numa relação com o outro que vivo de maneira imediata a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um nível de valores totalmente diferentes, inacessíveis à percepção interna e à visão fragmentária que tenho de mim mesmo. Apenas o outro é *encarnado* para mim em termos de valores e de estética. A esse respeito, o corpo não é algo que baste a si mesmo, tem necessidade do *outro*, de outro que o reconheça e lhe proporcione sua forma. Apenas o corpo interior — a carne pesada — é dado ao homem, o corpo exterior do outro é apenas pré-dado e deve ser objeto de uma atividade criadora. (BAKHTIN,2000:69, *itálicos do autor*)

A partir disso, tomando-se a leitura de Aumont (1993) a partir da perspectiva de Panofsky (*apud* Aumont,1993), e a construção do corpo pela perspectiva do outro, é possível dizer que a imagem é reconhecida em três instâncias: uma que vê o sumário e o natural, num estágio pré-iconográfico; a segunda que reconhece códigos, ou seja, um olhar iconográfico; e a terceira que realiza uma análise iconológica, relacionando significações que podem ser não-intencionais (Aumont,1993:251-52). Este processo é recorrente e cotidiano a todos os olhares, entretanto, realizado, na maioria das vezes, de modo desatento. No entanto, é este olhar/perceber/significar imagens, manifesta e atentamente, que se faz fundamental neste decurso, pois é este olhar que será capaz de

reconhecer as imbricações simbólicas presente nos corpos, nos gestos e nas intenções. Isso por que:

Tudo o que vemos são imagens. Imagens que se relacionam com Imagens, indeterminadamente. Por um lado, elas ganham sentido a partir de suas relações com centros de indeterminação que, na instância do humano, são as próprias consciências. Por outro, essas imagens formam um conjunto e compreendem uma unidade mínima. O sentido dessa unidade mínima não pode ser resgatado fora do conjunto, que implica necessariamente um todo, apontado por Bergson - um corte móvel na duração. (VASCONCELLOS,2006:58)

Buscar a significação no todo exige que a atenção seja voltada aos hiatos daquilo que não é visto declaradamente, ou seja, a partir da análise iconológica sobre o “intervalo que surge da ação e reação das imagens vivas” (VASCONCELLOS,2006:59), para que assim, da imagem seja possível ver surgir a construção dos vetores do desejo, da elaboração estético/erótica do corpo, já que “o desejo é o alcance dos significantes” (ROSOLATO,1999:8) e a ideia da construção do desejo, por meio da falta e da necessidade do olhar do outro, é condição para o reconhecimento de si. Há aí uma relação de percepção que perpassa sentimentos de hiperestesia e autoscopia (Jeudy,2002:28), no sentido de associar-se a imagem visualizada ao sonho, ao imaginário e às representações que temos sobre o mundo, o corpo e a sexualidade, e, ainda, neste caso, também sobre o feminino, já que as imagens elaboram igualmente este conceito.

Perceber estas constituições, considerá-las dentro de um todo mais complexo, relacionadas e interdependentes, implica em considerar o vazio da palavra no sentido imagético, do mito elaborado sobre o significante, e que faz com que a mulher seja “cantada continuamente pelo poeta (a mulher amada), configurada e reconfigurada pelo artista (o mito e o ideal da musa inspiradora), recriada e renovada pela moda (a mulher de

cada estação, de cada região, de cada estilista)” (JORGE,1988:178), passando ainda por valores e estéticas, normativas próprias de cada olhar e abordagem.

Poderíamos dizer, em um sentido tradicional, que o corpo é o oposto de um objeto de arte, pois está em perpétua metamorfose. Trabalhar o corpo, "esculpi-la", é compará-la a um objeto de arte, mas não é tomá-la como tal. [...] É verdadeiramente a vontade de assemelhar-se a uma escultura que inspira uma mulher quando ela se prepara para uma cerimônia? Tratar seu próprio corpo como objeto - e mais ainda, como objeto de arte - não é tornar-se cúmplice das fantasias do poder masculino? Para um homem ou para uma mulher, tratar seu próprio corpo como objeto de sedução é também exprimir seu desejo de viver. Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem esse reconhecimento implícito de que meu próprio corpo é percebido como objeto pelo Outro. Isso faz pensar que, se meu corpo é objeto para o Outro, ele o é necessariamente para mim. Esse desejo de seduzir até o último momento da vida implica uma objetualização radical do corpo a cada vez que são reveladas fraquezas, falhas, a cada vez que os sinais da decomposição aparecem e vem a angústia da morte. (JEUDY,202:19)

Contudo, no sentido já discutido, da positividade do desejo (Deleuze,Guattari,1966) e do erotismo como finalidade contra o “topos da *femme damnée*” (FONTES,2003:48), a relação entre Eros e Tânatos, na objetualização do corpo, não é necessariamente negativa, bem como a cumplicidade do Outro na construção das fantasias do sujeito desejante, pois há, antes, um movimento de pessoalidade do sujeito, que se mostra e se elabora para o Outro, no sentido de expressar como corpo exterior a imagem que ele tem de seu corpo interior. Todo corpo é visualidade, e há um desejo mais inerente, que o mero seduzir um sujeito em especial ou uma fantasia convencional, que se constitui, na verdade, em um ser visto pelo mundo.

Sua beleza captura aquilo que meu olhar me recusa. Ela fixa aquilo que não sei quanto à minha própria fantasia, que busca sua captação

na sua superfície, e se apossa de um só de seus traços. Assim acontece com **determinado detalhe físico**, com determinado pequeno defeito, querido pela sua extravagância, por sua relação ao não-conforme, ao não conhecido: ele é tanto motivo de amor quanto pretexto para aversão, por pouco que as circunstâncias se prestem a essa reviravolta. **Não existe beleza bruta**. A nudez de um corpo, por mais perfeito que seja, permanece numa falta de erotismo. **O corpo é vestido por sua falta, pelo desconhecido**, e essa vestimenta está lá desde o início para deixar supor a presença de uma **estranheza à qual se agarra a fantasia**. (POMMIER,1991:51, grifos do autor)

Desta forma, diferente do que discute Jeudy (2002:19), é a fantasia que dialoga com a imagem do corpo, em um primeiro momento, e não ao contrário, mesmo que seja clara a presença de uma relação dialética entre essas duas categorias na mudança da estética-erótica convencional sobre as imagens dos corpos no decorrer da história. E é a partir dessas discussões, na reconstrução de mitos e estéticas, pelas vias do olhar individual sobre o próprio corpo, por sua vez e neste processo, corpo-imagem coletivo, que foi proposto a um conjunto de pessoas o exercício de elaborarem-se enquanto corpo exterior, pelo olhar individual, conforme a ideia e as regras da carta, enviada a todos e reproduzida a seguir:

### ***Contraponto – Aproximação***

Cascavel, 18 de janeiro de 2010.

Olá,

Como é sabido, estas últimas semanas são decisivas para a finalização da dissertação de mestrado que tenho elaborado nos últimos dois anos. Após muitas leituras, inícios, reinícios e desenvolvimentos bastante dolorosos sobre a construção estético-erótica do corpo feminino, um resultado bonito e satisfatório tem aparecido. Entretanto, para que ele seja finalizado com apuro e com a beleza de mulheres reais, conto com a participação de voluntárias para a parte final do texto, que consiste em

um estudo fotográfico realizado pelas próprias, com o objetivo de ilustrar, justificar e referendar a discussão antecedente.

A ideia do exercício é muito simples e baseada na construção do corpo como objeto de arte, sob o aval de alguns autores, tais como Henri-Pierre Jeudy, Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes e Beth Brait. Trata-se de considerar a construção do corpo por meio de sua imagem, que elaborada e ficcional, transforma o corpo físico-natural em uma metáfora de si mesmo, em outra matéria, constituída de significados sensuais, sexuais, eróticos, e, sobretudo, estéticos. A relação com a arte, neste sentido, faz-se a partir do fato de este corpo ser reflexo e reverberação de valores estéticos, que ultrapassam a realidade presente e contemporânea, elaborando-se como memória, representação e imagem da beleza do corpo feminino enquanto tal. De acordo com Jeudy (2002) “o que caracteriza o objeto de arte é o fato de ele ser intocável. Uma vez concluída, a obra nunca mais é retocada. Ela pode sofrer alguma restauração, mas esta não deve sobretudo modificá-la” (JEUDY,2002:16).

Portanto, uma fotografia de um corpo feminino, com o objetivo de ilustrar-se enquanto obra de arte-imagem-estética, acaba por ilustrar também corpos antepassados, da mitologia ao cinema, numa ficcionalização do naturalizável e numa construção de imortalidade, tanto da imagem quanto do corpo e da individualidade do sujeito fotografado. Beth Brait, a respeito de algumas fotografias de Marlene Dietrich, defende o seguinte:

O fotógrafo não registra uma imagem. Ele cria uma imagem. Seu ponto de partida e seus instrumentos são trabalhados para criar a ilusão do real. Embora não se possa falar em personagens, no sentido de seres inteiramente fictícios, é impossível não captar nessas imagens a mitologia hollywoodiana, imposta precisamente pela máscara que o fotógrafo esculpe no lugar de um rosto mortal. E aí começa a ficar difícil separar “imagem produzida” de “imagem inventada”. (BRAIT,1993:16)

Nestes termos, apenas três exigências devem ser seguidas:

1. O rosto é fundamental.
2. As fotografias devem ser feitas pela própria pessoa.
3. Uma pequena epígrafe (em prosa ou poesia) deve acompanhar as fotografias, numa espécie de legenda sobre a significação buscada, via imagem, do corpo e da imagem-corpo.

Estas recomendações se devem ao fato de o rosto constituir-se enquanto máscara e apresentar a elaboração sensorial da imagem, numa espécie de resumo ou síntese desse corpo-imagem. As fotos devem estar em boa resolução e podem ser feitas com quaisquer poses, lugares, figurinos, iluminação, com o uso de tripés ou temporizadores, com a utilização de todos os efeitos de imagem, programas para modificações e elaborações das fotos, desde que, a partir da perspectiva tomada na pesquisa, a elaboração estético-erótica dessas fotografias seja feita pela própria pessoa.

Isso se justifica pelo fato da construção da imagem, de acordo com Rosolato (1999), Jorge (1988), Bataille (1997) e Alberoni (1992), ser realizada a partir do desejo e do olhar desejante sensual, sexual e erótico sobre este corpo. Portanto, como processo metodológico, preferi definir o próprio sujeito como fotógrafo, por entender que diferentes formas de desejo sobre o próprio corpo são inerentes ao sujeito, enquanto que terceiros evidentemente entenderiam o corpo-imagem das mulheres de maneiras diferentes daquelas percebida por ela própria. Ademais:

Existe uma profunda ligação entre a imagem do corpo de um indivíduo e a de todos os outros. No trabalho de construção da imagem do corpo, há uma busca contínua do que poderia ser aí incorporado. Não somos menos curiosos acerca de nosso corpo do que o somos em relação ao corpo alheio [...] Desejamos conhecer nossa imagem corporal e que os demais a conheçam. Voyeurismo e exibicionismo têm, assim, a mesma origem." (SCHILDER *apud* JEUDY,2002:41)

Ou ainda:

Cada um de nós se vê por um olho interior que de alguns metros de distância nos olha da cabeça aos pés. Assim a conexão dos segmentos de nosso corpo e a de nossa experiência visual e de nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação. Não traduzo "na linguagem da vista" os "dados do tato" ou inversamente 'não' reúno as partes de meu corpo uma a uma: esta tradução e esta reunião são feitas de uma vez por tôdas em mim: são meu próprio corpo. (MERLEAU-PONTY,1971:160-1)

Assim sendo, aguardo a contribuição e reitero que estas imagens serão imortalizadas, não pelo texto, mas pelo processo de construção individual de quem as fizer. Coloco-me a disposição para retirar as dúvidas que surgirem e também para o empréstimo da câmera digital. Infelizmente como meu prazo está bastante

comprometido, peço para que as fotos sejam feitas e enviadas até o próximo dia 25 (segunda-feira), para que possam ser formatadas no interior do trabalho.

Obs. Sei que o prazo é curto, mas faça o possível para contribuir... :)

Cordialmente,  
Laysmara Carneiro Edoardo

### ***Contraponto – Retorno***

Esta carta foi enviada, via correio eletrônico, para trinta e cinco pessoas, de idades entre dezoito e cinquenta anos, e foi respondida por um número significativo deste total, num resultado que surpreendeu pelas qualidades das imagens e pela expressividade das pessoas que participaram. Pensei que a obrigatoriedade sobre a imagem do rosto pudesse constranger grande parte dos participantes do exercício, já que poderiam ser envolvidos sentimentos como timidez e vergonha sobre à auto-exposição. Entretanto, os rostos, como expressividade de uma máscara de personagem, foram fundamentais para perceber algumas sutilezas de cada fotografia e o sentimento de cada fotografado, no sentido de visualizar o relacionamento do sujeito com seu próprio corpo-imagem, assim como a simbologia do olhar vago, fugidio, ou focal para o espectador da imagem.

Uma fotografia é elaborada combinando-se aspectos diferenciados, capazes de “*criar uma realidade*” (BRAIT,1993:14, itálicos da autora), numa composição que trata-se, na verdade, de uma semelhança com o fato real fotografado, constituído como representação deste real, num registro simbólico, num “signo visual que representa o real, mas que não é o real”. (ALMEIDA,2010:10). O registro de uma imagem, de um gesto que se torna estático, é um assunto criado pelo sujeito que imortaliza o fato na fotografia, que cria um assunto (Brait,1993:16) e o reproduz indeterminadamente ao torná-lo estático. Contudo,

por mais que estático, este registro não é inerte, “é um certificado de presença” (BARTHES,1984:129), um amálgama de sentido e representação que incide mais sobre o tempo que sobre o próprio objeto retratado, pois que gera, por meio da pose, do congelamento do ato, uma ratificação do que a fotografia representa e uma intenção de leitura, já que o olhar sobre a foto, não o é sobre ela mesma, posto que é invisível (Barthes,1984:16), e sim sobre o próprio tempo e o “pensamento desse instante, [...] imóvel diante do olho” (BARTHES,1984:117).

Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal o qual de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. (BARTHES, 1984:16, itálicos do autor)

Portanto, ao dizer, de acordo com Barthes (1984), que não é a fotografia que vemos e sim o próprio referente inscrito nela, como representação imediata e invisível, pertencente tanto a quem a fez quanto a quem a vê (Almeida,2010:01), é possível afirmar que a fotografia, além de ser propriedade do mundo expresso em si mesma e reverberado em sua composição, é, também, voz e olhar de quem a elabora, de quem a vê e de quem se faz presente enquanto fato em seu interior. Em um movimento de interação entre acontecimentos e subjetividades, mais amplos que o mero olhar sobre a foto em si, a imagem ali presente revela outras imagens, fatos, fotos e sentidos que não são categorizáveis e são muito menos capazes de introjetar um ideal convergente como regra ou legenda para ela.

Ao olhar uma foto elaborada, registrada e posada por um mesmo indivíduo, percebe-se aí inserido, olhares particulares de um mesmo sujeito, que se vê de maneiras diferentes, por aspectos diferentes e por filtros diferentes, ao ter uma ideia mental sobre si, saber que é visto por uma lente, posicionada por ele próprio, e ao final, por uma imagem que foi elaborada artificialidade por si mesmo. Deste modo, as três emoções ou intenções de que a fotografia é objeto, “fazer, suportar, olhar” (BARTHES,1984:20), são realizadas pela mesma pessoa, enquanto que o *Operator*, o *Spectator*, e o referente-*Spectrum*, têm também a mesma matriz (Barthes,1984).

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo, aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade [...]. Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES,1984:27, *itálicos do autor*)

Igualmente, criar uma foto-retrato de si próprio sugere realizar uma construção de sentido, sobre o sujeito fotografado, muito mais profunda, para ele, neste caso, que aquela realizada na presença de um terceiro, pois três formas de olhar são atingidas simultaneamente pela mesma pessoa. Ao fotografar-se e objetificar-se, a pessoa fotografada tem uma perspectiva amplificada sobre si mesma, entendendo-se aí, também presente nesse processo, a tradução discutida por Merleau-Ponty (1971:160-1), que faz com que apareça a máscara, em semelhança e consonância ao rosto do ser humano “real”. Neste

processo, ao momento em que a fotografia é feita, gera-se a publicização daquilo que era privado. (Barthes,1984:146). Sendo assim, a partir de tal reflexão, e da perspectiva de Barthes (1984) a respeito do *studium* e do *punctum*, respectivamente definidos por ele como as intenções/técnicas codificadas do fotógrafo e o detalhe, “espécie de extracampo sutil” da imagem vista (BARTHES, 1984:88-9), é possível visualizar as fotografias recolhidas, buscando entender nelas quais são os *punctum* recortados por cada um dos fotógrafos-fotografados, sobre a ideia de imortalização de uma imagem-corpo feminino que é, ao mesmo tempo, estético e erótico

**Adágio maestoso – Reverberações do desejo**

**Jaqueline**



Nem todos são dignos do mistério / de serem habitados pelo mistério (...) / Ser habitado / é transfigurar-se / desconhecer-se / para ser-se a cada tempo / pleno e indecifrável

(Liana Timm)

**Eloisa**

*Pra ser feliz é preciso / uma perspectiva qualquer, / como a de qualquer gente que ama / Pra ser feliz é preciso / desvendar-se /  
(muitas vezes, superar-se!) / e saber de si / numa perspectiva qualquer !*

*( Celia de Lima )*

**Vivian**

"Eu juro que até pensei / Que o tempo fosse / Acalmar meu coração / Mesmo longe de você / Minha emoção / Fica à flor da pele..."  
(Maurício Gaetani e Dalmo Medeiros)

**Mayuli**

"E que em qualquer lugar que estivessem se lembrassem sempre de que o passado era mentira, que a memória não tinha caminhos de regresso, que toda primavera antiga era irrecuperável, e que o amor mais desatinado e tenaz não passava de uma verdade efêmera.."

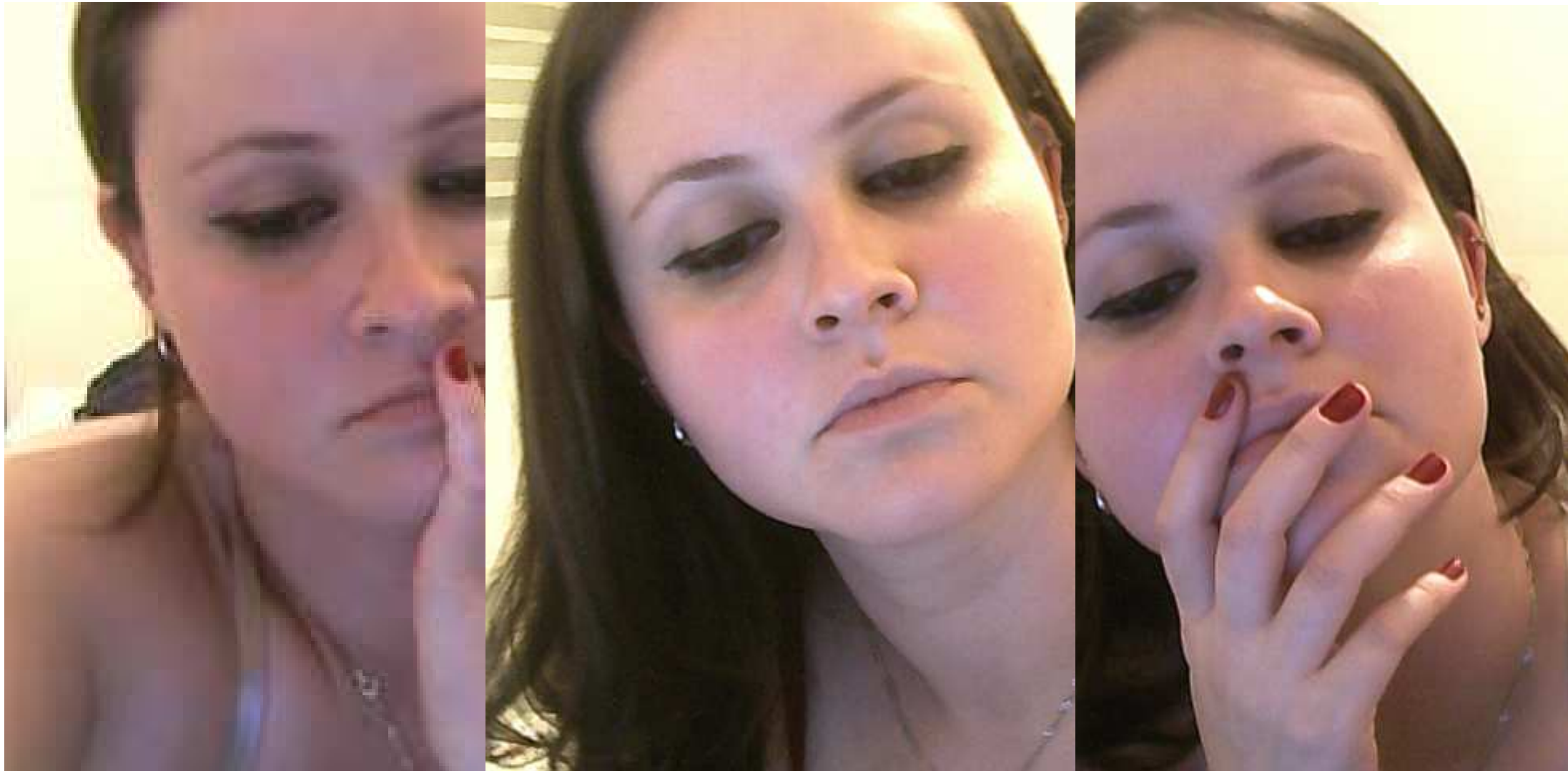
(Gabriel García Márquez - Cem anos de Solidão)

**Josiane**

*“Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que se exprime diria: O mundo é fora de mim, eu sou fora do mundo.”*

*“Estou no começo do meu desespero, / E só vejo dois caminhos: / Ou viro doida ou santa. / De que modo vou abrir a janela / se não for doida? / Como fecharei, se não for santa?”*

*(Clarice Lispector e Adélia Prado)*



“Aí está como são todas as mulheres: há sempre uma peça para ajustar nessas máquinas”.

(Stendhal)

**Raquel**

*“O eu verdadeiro só se revela na solidão”*

## Tays

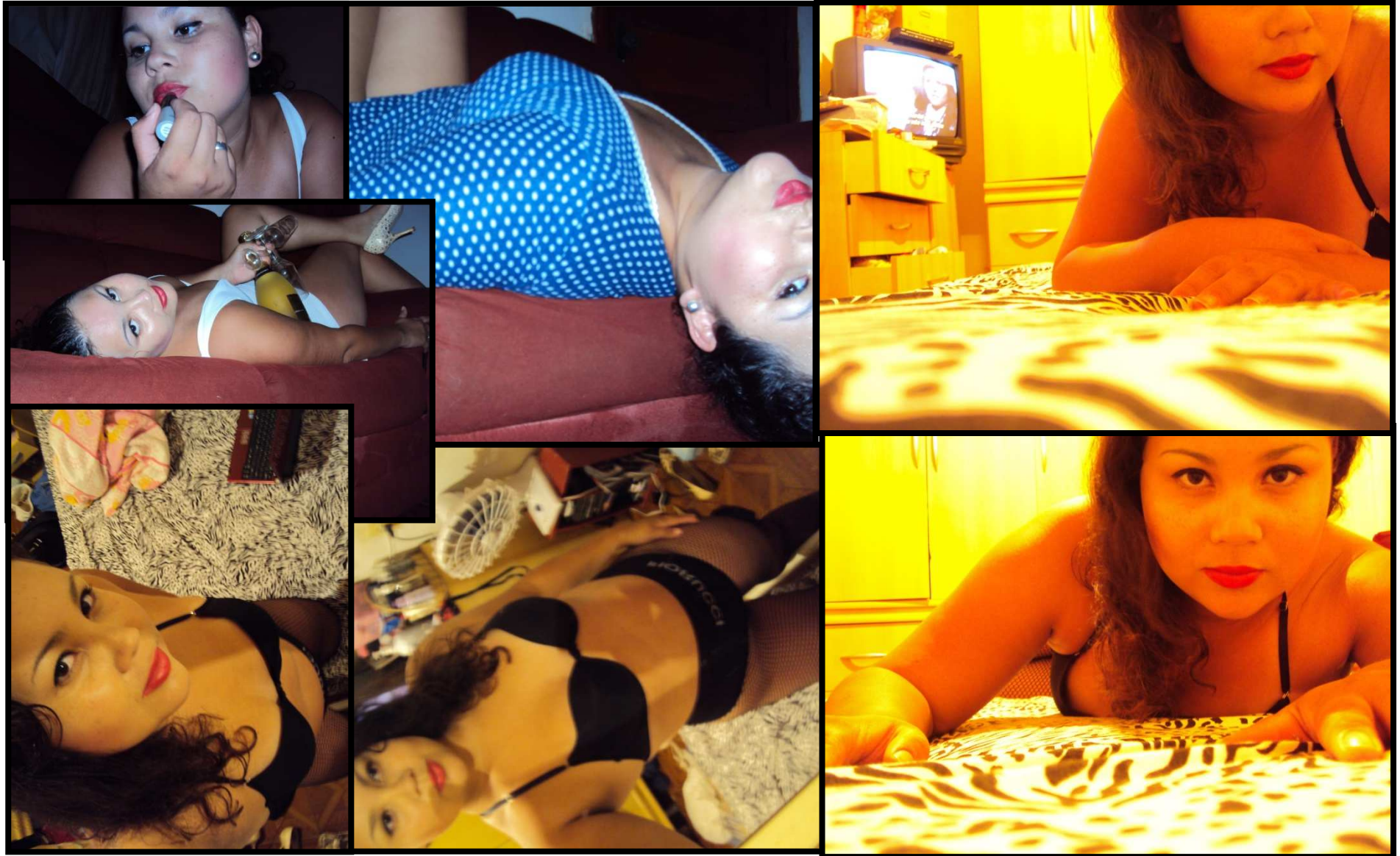


*Mulher! ... a gente só manda embora depois de procurá-la bem em todos os cantos do coração, em todos os cantos da carne e não encontrar. Mesmo assim, a gente não manda embora; a gente é que vai. Quem vai aprende depressa o caminho de tornar!*

*(Antônio Maria)*

**Aletéa**

A vida é simples...a gente é quem  
complica!  
Feliz de quem é feliz!  
Cabeça nas nuvens.  
E no silêncio do desejo.

**Alessandra**

*She / May be the face I can't forget. / A trace of pleasure or regret / May be my treasure or the price I have to pay. / She may be the song that summer sings. / May be the chill that autumn brings. / May be a hundred different things / Within the measure of a day....*

*(Charles Aznavour e Herbert Kretzmer)*

**Mariana**

*Minha relação com a minha imagem exterior é a fusão do meu personagem na sociedade com o meu eu diante da minha própria vaidade, limites e desejos. Eu não sei quem eu sou, eu sei quem eu quero ser. Ser é relativo, de acordo com cada olhar, assim como a fotografia, que também é uma opinião. Nas fotos eu sou o eu de acordo com o que você pensa.*

## Jeferson



*O fio era aquele / No olhar preso / Frágil e denso // E conduzia / Toda a existência / A algum lugar indefinido ou ausente / Onde desaguava  
transfigurado em formas / Perplexas, indizíveis // Em reinos inabitados e íngremes / Onde no entanto / Alguma felicidade / Se fazia /  
Parecer possível ...*

(Kaibers)

### ***Moderato – Reverberações sobre o desejo***

Interpretar, ou melhor, observar os detalhes e os sentidos impressos em uma fotografia implica em um olhar menos analítico que subjetivo, já que há uma diferença em cada percepção e perspectiva sobre a imagem vista: “muitas pessoas vendo juntas uma foto não é uma visão coletiva, não há olhos coletivos, são olhos individuais que vêem ao mesmo tempo” (ALMEIDA,2010:04), de modo que, até mesmo quando se toma a mesma imagem com um sentimento semelhante por todos os *spectators*, é preciso levar em conta que “há interpretações de diferentes modos: despóticas, em estado de dúvida, indiferentes, participativas, neutras, líricas, românticas, raivosas” (ALMEIDA,2010:01), que modificam o significado cunhado na imagem em conformidade a posição do observante. Ainda de acordo com Almeida (2010,13) é necessário lembrar que uma fotografia é capaz de narrar e descrever simultaneamente, e realiza, junto ao sujeito que a lê, outro movimento de sentido e representação que não só aquele que está presente na imagem, pois, ao tornar-se “documento visual subjetivo” (ALMEIDA,2010:01), reúne suas próprias marcas com as que já detém o sujeito, de modo que tempos, espaços e memórias, inscritas na imagem, lidas pelo sujeito interpretante e reunidas como uma só coisa, por meio da cultura, sobrecarregam a imagem com olhares que atravessam-na e a fazem falar.

Nestes termos, ao olhar estas imagens, a partir das epígrafes escolhidas pelos próprios fotógrafos-fotografados, várias impressões são acionadas ao relacioná-las à ideia inicial da eroticidade do corpo feminino, no sentido que, a partir da interpretação e do olhar sobre os detalhes, realizado de forma absolutamente subjetiva, seja possível identificar percepções de cada uma delas, sobre as intenções demonstradas pelos sujeitos participantes. Cada fotografia ilustra uma determinada forma de uso do corpo feminino para

a construção erótica, bela e sedutora da própria imagem, que podem ser sumariamente categorizadas, embora, se tenha clareza de que:

Quando se pretende desenvolver um conhecimento corporal, organiza-se o sentido dessas imagens [...]. As imagens corporais não concernem ao corpo como uma entidade isolada; advêm simultaneamente como imagens do mundo. E a linguagem só permite organizar classificações arbitrárias, que tornarão o sentido da interpretação sempre próximo da ilusão. Em uma certa medida, o choque das imagens corporais nos ensina que não há na verdade uma linguagem do corpo. As maneiras pelas quais essa linguagem é falada já implica uma negação da imagem pela objetivação do sentido que lhe é dado. (JEUDY,2002:28)

Independentemente deste fato, “lendo-se” as imagens a partir do primeiro detalhe-*punctum* que se destaca diante da foto, é possível identificar, por exemplo, que a imagem escolhida por Jaqueline inclui outros elementos além do corpo enquanto tal, demonstrando que a eroticidade, entendida por ela nesta fotografia, inclui ficcionalização. A leitura do livro e os olhos baixos remetem a imagem “real” exposta pela foto para a produção de uma personagem, de modo que todo o corpo está incluído nesta elaboração. Além disso, enquanto imagem propriamente dita, sua posição sobre o sofá e sua maquiagem remetem à estética *pin up*, bem como o romantismo das cores presentes no arranjo de cabelo, na blusa de pelúcia, no livro e no esmalte dos pés que fazem de todo o conjunto a expressão do corpo erótico-estético. Já a fotografia de Eloisa, ao ter removida grande parte de sua saturação, faz com que a fotografada seja destacada do quadro, delicadamente, numa composição que faz com que até os acessórios, que estão presentes em seu corpo, como o anel, os brincos e o colar, sejam naturalizados, assim como as expressões do rosto que também são entendidas como uma expressão natural e descontraída. Todo o corpo sorri.

A imagem de Vivian remete a uma nudez que é contrariamente contida, também bastante delicada, que expressa no dorso nu, coberto pelo contraste dos cabelos negros e da toalha clara, uma nudez provocativa, pelo olhar que ao mesmo tempo pretende olhar, mas não olha. É um corpo que sabe que é observado e que permite, apesar de refrear o observante por também observá-lo. Faz da expressão erótica, portanto, um olhar que observa e também é visto, e inclui, assim, o *voyeur* na cena, a partir de uma nudez velada, entretanto bastante expressiva. Por outro lado, a fotografia de Mayuli mostra uma composição de cores que a faz parte de todo o cenário, relacionando seu corpo com o fundo e suas roupas com o sofá, tendo, contudo, também um destacamento do quadro para si. O detalhe captado aqui é o alargador na orelha, que entra em contraste com as roupas e a posição do corpo, numa resistência entre duas expressões, que na verdade compõem um mesmo sentido: ao mesmo tempo em que ela, elegantemente, posa para a fotografia e deixa-se ser observada, imprime personalidade e reforça a garbosidade da atitude pelo contraste com o assessorio que, aparentemente, é mais despojado, assim como a maquiagem pouco evidente e os cabelos displicentemente presos. Esta imagem, portanto, mostra que um corpo elegantemente erótico, não precisa, necessariamente, ser elaborado.

As imagens de Josiane e Camilla têm similaridades ao considerar-se o não olhar para a lente da câmera, demonstrando que o corpo tímido, que desvia o olhar é também um corpo sedutor. Em ambas também é possível perceber a importância dos cabelos como moldura para o rosto, pois arranjam um contraste de claro-escuro e dão visibilidade para as expressões desviadas do centro do olhar do observante. Esta timidez e este desviar falam mais, nestas imagens, que o olhar diretamente voltado ao observador, já que, nestes dois casos, o deixar-se olhar é a expressão da sensualidade, com olhos bastante expressivos que falam pelo resto do rosto, expressão de simplicidade. Já as fotografias de

Raquel têm sentido inverso. Ambas apresentam o rosto em mesma posição, uma bastante saturada de cores e a outra contrastando o rosto ao prateado do vestido, das joias e do fundo. São duas expressões diferentes que, em um primeiro momento, dificultam a comparação ao pensar-se que se tratam de pessoas diferentes: a primeira remete a provocação do observante, pois ao devolver o olhar, o constrange e o convida, enquanto que a segunda o cumprimenta, já que ao deixar-se fotografar, criam-se arquétipos de si, elaborando uma percepção, pela pose, que o outro irá identificar em conformidade a pelo menos parte do que foi elaborado. No caso de Raquel, duas perspectivas são tomadas, o que demonstra que o corpo erótico é mutável.

A fotomontagem de Tays mostra movimento e remete à falta de algo que fala por todo o conjunto. O olhar não é visto, entretanto é este não olhar que faz com que o corpo seja depositário de uma busca, mais forte que os acessórios que são bastante evidenciados pela luz. O claro-escuro esconde o fundo, fazendo com que não se saiba onde está este corpo e quais são as intenções dos sorrisos expressos. Neste sentido, para ela, o corpo erótico é mistério. Em outro sentido, as imagens de Aletéia mostram diferentes posturas e expressões de um mesmo corpo, demonstrando que são grandes as possibilidades de eroticidade do corpo, que sorri, que se deixa observar e observa diretamente o observante, dialogando com ele, provocativamente. Nestes termos e nos dois casos, o corpo erótico são vários, e a sedução é multiplicada em conformidade à ocasião em que é utilizada. Além disso, as ocasiões também são múltiplas e inconstantes, realizadas o tempo todo, de diferenciadas formas, quando não se sabe se é o corpo que responde a elas ou vice-versa.

As imagens de Alessandra também são fortemente marcadas pela estética *pin up* e reforçam o papel do olhar na provocação do observante seduzido. O corpo erótico

aqui, coberto, ou semi-nu, expressa-se pelo olhar que convida o espectador para a progressividade da elaboração estético-erótica. A produção do corpo, pela presença do *lingerie* e, progressivamente, pelo vestido despojado ou pela elaboração sensual na presença de outros objetos, como as taças e o espumante, faz com que se entenda o corpo erótico como um corpo elaborado, conjuntamente, com as expressões do ambiente, como um conjunto de camadas, retiradas uma a uma, e entendidas por meio do olhar que as faz presentes. “Esses olhares que olham você que olha a foto, que olham para o fotógrafo, estabelecem um fluxo de olhares e uma conversa muda feita de sonoridades visuais” (ALMEIDA,2010:04), e mostram que mesmo quando não há o olhar, como é o caso de uma das fotografias, ele se faz presente em outros signos. Reforçando o conjunto da fotomontagem, esta fotografia, em especial, tem seu registro na imagem da televisão, onde é possível ver Dita Von Teese, *pin up* contemporânea que fala pela fotografada.

A fotomontagem de Mariana também tem como evidência o contraste entre o claro-escuro do *lingerie* e da cortina de renda, que no olhar e no deixar-se olhar mostra que o corpo é ao mesmo tempo elaborado e displicente, e que pode evocar uma presença de outro corpo, estando, no entanto, desacompanhado. Nesta perspectiva, o observante não está só presente, como também participa da construção das imagens, de modo que a sensualização do corpo erótico é realizada quase sobre o toque. Aqui, o corpo erótico é sexualizado.

Por fim, nas imagens de Jeferson, o signo escolhido e elaborado é o sapato de salto, conceito popular e convencionalmente relacionado à feminilidade do corpo. Nas fotografias, o sapato tem a função de feminilizar o corpo como um todo, fazendo com que as pernas, o dorso e as expressões sejam, na verdade, complemento, continuidade e extensão do elemento feminino por excelência. Neste sentido, o corpo erótico é feminino.

### ***Rondó – A produção do próprio corpo***

Este exercício demonstra, novamente, que são bastante distintas as possibilidades de elaborar imagens-corpos femininos, de modo que cada sujeito interpreta os sentidos e praticabilidades de acordo com as condições e as ocasiões propostas. Neste, em especial, tive relatos divertidos sobre a dificuldade de relacionamento com o temporizador da máquina fotográfica, por exemplo, que fez com que as pessoas tivessem que literalmente correr e posicionar-se uma série de vezes para conseguir o resultado que imaginavam. Logicamente, esta condição de elaboração é artificial e quem sabe as construções corporais utilizadas por cada um dos fotografados, enquanto corpos estético-eróticos, sejam diferentes destas apresentadas aqui. Contudo, também com base nos relatos, este exercício formalizado acabou tornando-se um exercício de auto-percepção para o próprio fotografado, que ao pensar, refletir e considerar as condicionalidades de tal prática, puderam também, praticar-se como exterioridade e corpo exterior.

Sendo assim, mais que uma mostra de auto-exposição, que, tenho certeza, fez com que fosse muito divertido realizar tal produção, e que implicou talvez, numa maquiagem especial, na composição de um cenário, na escolha de um figurino, na opinião de terceiros e na reflexão sobre sua própria individualidade, penso que tal exercício confronta-se diretamente com a ideia de Galatea esculpir a própria estátua...

## GRAND FINALLE

### *Compêndio*

Esta reflexão, mais que uma tentativa de descrever as diferentes expressões de imagens-corpos femininos, fez com que fosse possível compreender que a produção da sedução é multifacetada, e que esses diferentes imagens-corpos, são, na verdade, expressões de um intento único: ser no mundo. Cada expressão, olhar, movimento remete a interioridades, a sentimentos com relação ao mundo, a ligações do sujeito com suas matrizes e com suas pretensões, de forma que apresentam, sobre o corpo, as imagens que o revelam como sujeito constituinte da historicidade das coisas, como parte das imbricações entre elaborações intelectuais e sensitivas sobre as contradições da realidade.

Retomar mitologias, ficções, expressões narrativas e linguagens escritas, visuais, sonoras e silenciosas, facilita o olhar sobre as construções contemporâneas na percepção dos indivíduos, no sentido de ilustrar os desejos e vontades e as expressões corporais que se elaboram como respostas às prerrogativas e provocações do mundo exterior a ele mesmo. Aliás, como discutido no decorrer de todo o texto, a sexualidade é um elemento presente em todas as condicionalidades do comportamento, sendo ao mesmo tempo econômica, política, biológica e social, implicando na tomada de decisões, seja declaradamente ou não, e na existência como um todo, já que Eros e Tânatos, a vida e a morte, a transgressão e as regras, o dito e o feito, e uma série de outras relações conflituosas e contraditórias estão presentes, diariamente, no decorrer da vida do sujeito.

O superar-se como morte constante e iminente, trata-se, portanto, de expressar-se por meio da vida e da sensualidade de um corpo que sente prazer e provoca prazer, entendido como vetor das relações estabelecidas entre vidas, entre expressões de vidas e ideais de desejo e sedução, como elementos constitutivos em outros ideais e arquétipos. Sendo assim, as diferentes mulheres da história, tais como a deusa, a santa, a prostituta, a virgem, ..., mostram mecanismos e elementos que as fazem, cada uma a seu modo, sedutoras e eróticas, em separado da ideia de padronização de um modelo único de mulher. Independentemente do fato de haver a proibição ou a pecaminosidade do desejo, ele existe em todas essas mulheres, manifestando-se, contudo, de maneiras diferentes em cada uma delas. Diferentes *femme fatales*.

Numa relação que reúne tais expressões, cito Schopenhauer (*apud* Blackburn, 2005:17) numa ponderação sobre a luxúria, que na verdade parece falar também do desejo, da imagem e da mulher:

É o objetivo definitivo de quase todas as empreitadas humanas, exerce uma influência adversa sobre os assuntos mais importantes, interrompe os negócios mais sérios a qualquer momento, às vezes confunde, por algum tempo, até mesmo as mentes mais grandiosas, não hesita, com sua tolice, em perturbar as negociações de políticos e as pesquisas de eruditos, tem a tendência a introduzir suas cartas de amor e seus anéis de cabelo até mesmo em portfólios ministeriais e manuscritos filosóficos. (Schopenhauer *apud* Blackburn, 2005:17)

Os prazeres pessoais, nestes termos, fazem-se singularizados e a percepção deles traspassa-se na relação entre o desejo da mulher e a imagem do desejo dessa mulher, estendendo-se, a partir dessa construção, ao olhar sobre a mulher e sobre o desejo da mulher, onde tanto o amor quanto o sexo são eróticos, por serem erotizados e erotizáveis.

Por fim, elementos recorrentes e distintivos em macroideais, tais como: a santa (Santa Tereza D'Ávila), a deusa (Afrodite), a sacerdotisa ou feiticeira (Medeia), as mulheres elementares (Eva, Lilith), a mãe (Virgem Maria, Jocasta, Clitemnestra), a prostituta ou cortesã (Maria Madalena, Salomé), a esposa (Helena de Troia), a virgem ou donzela (Virgem Maria) e a guerreira (Ártemis, Amazonas), entre outras ainda, mostram que a sedução e o desejo passam por processos diferenciados, a partir dos agenciamentos e das relações estabelecidas com os seus “desejados”, sejam eles o homem, a mulher, o filho ou Deus, de modo que as expressões satisfeitas dessas conquistas, ou da atenção recebida, sendo elas momentâneas, eternas, desejadas profundamente ou por capricho, tornem-se declarações solenes da autenticidade de cada corpo e de cada desejo, enquanto parte autêntica do mundo exterior.

### ***Referências Bibliográficas***

- ABREU, Nuno Cesar. O olhar pornô – A representação do obsceno no cinema e no vídeo, Campinas, Mercados de Letras, 1996.
- AGUIAR, Flavio. Literatura, Cinema e Televisão, In PELLEGRINI... [et al], Literatura, Cinema e Televisão, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 115-141
- ALBERONI, Francesco. O erotismo, São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- ALEXANDRIAN, História da Literatura Erótica, Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALMEIDA, Milton José de. Um castelo para a memória In: Dossiê - Área Temática: Educação Visual, Linguagens Visuais e Arte, ETD – Educação Temática Digital , Campinas, v.9, n.1, p.229-265, dez. 2007 – ISSN: 1676-2592. Disponível em: <http://www.fae.unicamp.br/etd/include/getdoc.php?id=431>, Acessado em Agosto de 2009.
- \_\_\_\_\_. Imagens em palavras, palavras em imagens. 2010 (mimeo)
- ALMEIDA, Rogério M. de, Eros e Tânatos – a vida, a morte, o desejo, São Paulo: Loyola, 2007.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. O erotismo seguido de reflexões sobre o problema do amor. Tradução Antônio Daniel A. de Abreu. São Paulo, Ed. Princípio, 1991.
- ANDREW, D. As principais teorias do cinema, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2002.
- ANSPACH, Silvia, Entre Babel e o Éden – Criação, mito e cultura, São Paulo: Annablume, 1998.
- ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- AUMONT, Jacques. A estética do filme, Papirus, Campinas, 1995.
- \_\_\_\_\_. A Imagem. Campinas: Papirus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARNES, J. Um monte de mentiras – Para uma sociologia da mentira, Papirus, São Paulo, 1996.

- BARROQUEIRO, Deana. Contos eróticos do Antigo Testamento, São Paulo : Aquariana, 2006.
- BARTHES, Roland. A câmara clara, nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, s/d.
- \_\_\_\_\_. Mitologias, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BATAILLE, Georges. El erotismo. Barcelona: Tusquets Editores, 1997. Disponível em: <[http://www.4shared.com/file/57789467/43f71c95/Georges\\_Bataille\\_-\\_El\\_Erotismo.html](http://www.4shared.com/file/57789467/43f71c95/Georges_Bataille_-_El_Erotismo.html)>. Acessado em 16 de dezembro de 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. Da sedução. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- BAZIN, André, O que é cinema, Coleção Horizontes do Cinema, nº20, São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, vol. II.
- BENJAMIN, Walter, Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa: Relógio d Água Editores, 1992.
- BERNARDET, J. Posfácio In METZ, C. A significação no cinema, 2004.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1973.
- BLACKBURN, Simon. Luxúria, São Paulo: Arx, 2005.
- BLOOM, Harold. Um mapa de desleitura, Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BONAVENTURE, Jette. Variações sobre o tema da mulher, São Paulo: Paulus, 2000.
- BRAIT, Beth. A personagem, Série Princípios, São Paulo: Ática, 1993.
- BREMMER, Jan. De Safo a Sade, Campinas: Papirus, 1996.
- BRUNO, Mario. Lacan e Deleuze – O trágico em duas faces do além do princípio do prazer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- BULFINCH, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia, Histórias de deuses e heróis, Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BUÑUEL, Luis. *Viridiana*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BUÑUEL, Luis; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Meu último suspiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa – Uma introdução à filosofia através dos filmes*, Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAHEN, Gérald. (Coord.) *O Beijo – Primeiras lições de amor, História, arte e erotismo*. São Paulo: Mandarin, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus - Mitologia Oriental*, Vol. II , São Paulo: Palas Athena, s/d.

CANDIDO, Antonio. *A personagem no romance*, In: *O personagem de ficção*, São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANEVACCI, Massimo, *Antropologia do cinema*, São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Fetichismos Visuais – Corpos Eróticos e MetrÓpole Comunicacional*. São Paulo: Atêlie Editorial, 2008..

CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHILAND, Collete, *O sexo conduz o mundo*, Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

COLE, Willian Graham. *Sexo e amor na Bíblia*. São Paulo: Ibrasa, 1967.

COUY, Venus Brasileira. *Contornos do Corpo*. In: *Revista Travessias* Ed.05, ISSN 1982-5935, disponível em [www.unioeste.br/travessias](http://www.unioeste.br/travessias).

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, volume 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, volume 2, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, volume 3, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, volume 4, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, volume 5, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. O Anti-édipo – Capitalismo e esquizofrenia, Lisboa: Assírio & Alvin, 1966.

\_\_\_\_\_. Sacher-Masoch – o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles. Désir et plaisir. Magazine Littéraire, Paris, nº 325, oct. 1994,. pp. 57-65.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. A mulher que eles chamavam fatal — Textos e imagens da misginia fin-de-siècle, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FINNÉ, Jacques. Erotismo e feitiçaria: o amor bruxo através dos tempos. São Paulo: Edições MM, 1973.

FONTES, Joaquim Brasil. Eros, tecelão de mitos – A poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

\_\_\_\_\_. História da sexualidade 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 8ª edição, 1998.

\_\_\_\_\_. História da sexualidade 3: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 6ª edição, 1999.

FRANCHINI A. S., SEGANFREDO, Carmen. As 100 melhores histórias da mitologia, Deuses, heróis, monstros e guerras da tradição grego-romana. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GIDDENS, Anthony, A Transformação da intimidade – Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINZBURG, Carlo. Mitos emblemas sinais – morfologia e história. Companhia das Letras, s/d.

GIRARD, Marc. Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal, São Paulo: Paulus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzi. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUALANDI, Alberto. Deleuze. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Sueli. Micropolítica – Cartografias do desejo, Petrópolis: Vozes, 2000, 6ª ed.

HEINZ-MOHR, Gerd. Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã, São Paulo: Paulus, 1994.

HIGHWATER, Jamake, Mito e sexualidade, São Paulo: Saraiva, 1992.

HOPKINS, Jim, SAVILE, Anthony, Psicanálise, mente e arte, Campinas: Papyrus, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma In Poétique: Revista de teoria e análises literárias, Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo como objeto de arte, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Sexo e Discurso em Freud e Lacan, Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KEESEY, Douglas, DUNCAN, Paul (Ed.) Cinema erótico, Lisboa: Taschen, 2005.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance, In Semiótica do Romance, Lisboa: Arcádia, 1978.

KYROU, Ado. Luis Buñuel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LEBRUN, G. A mutação da obra de arte, In Arte e Filosofia, Funarte, Rio de Janeiro, 1983

LEITE, Sebastião Uchoa, Crítica de Ouvido, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEONE, Eduardo. Reflexões Sobre a Montagem Cinematográfica, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LIMA, Wanderson. Surrealismo e quixotismo no cinema de Luis Buñuel, In Revista de Cultura #52, Fortaleza, São Paulo – julho/agosto de 2006. disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag52bunuel.htm>>, acessado em abril de 2008.

LOUÏS, Pierre. Afrodite – Romance de costumes antigos, Rio de Janeiro: Vecchi, 1967.

\_\_\_\_\_. Manual de civilidade destinado às meninas para uso nas escolas. São Paulo: Imaginário – Ícone, 2005.

\_\_\_\_\_. O amor de Bilitis (Algumas canções), Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

\_\_\_\_\_. La Femme et le Pantin (Esse oscuro objeto do desejo), Rio Comprido: Editora Marco Zero, 1984

MACEDO, José Rivair. A face das filhas de Eva - os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII, Revista História (Universidade Estadual Paulista- UNESP), vol. 17-18, 1998-1999, pp. 293-314.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MENEZES, Paulo. À meia-luz – Cinema e sexualidade nos anos 70, São Paulo: Editora 34, 2001.

MENON, Maurício Cesar. A bela imagem do mal na representação da mulher, In: MEDEIROS, Márcia Maria de. (Org.) Ensaio sobre o feminino, Passo Fundo: UPF Editora, 2008.

MÉRIMÉE, Prosper. Carmen, São Paulo: Brasiliense, 1987

MERLEAU-PONTY, Maurice, Merleau-Ponty na Sorbonne, Resumo de cursos psicossociologia e filosofia, Campinas: Papirus, 1998, 302-14.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.

METZ, C. A significação no cinema, In Debates Cinema, Perspectiva, São Paulo, 2004

MOREIRA, Ana Maria Mendes. A mulher, o divino e a criação, In: ANDRADE, Pedro de (org.), Atalaia – Intermundos, Revista do CICTSUL n° 8-9: Lisboa, 2001, p.193-202.

MORIN, Edgar. As Estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Violette, MAJAULT, Joseph, Erotismo – Um mito moderno, Rio de Janeiro : Bloch, 1967.

NERET, Gilles, Erotica Universalis, 1994.

PAIS, José Machado. Vida Cotidiana: enigmas e revelações, São Paulo: Cortez, 2003

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Perspectiva, s/d.

- PAREYSON, L. Os Problemas da estética, Martin Fontes, São Paulo, 1984.
- PAUVERT, Jean-Jacques. A Literatura erótica. Trad., Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 2000.
- PAZ, Octavio. A Dupla chama, amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PLATÃO, Diálogos I – Menon, Banquete, Fedro, São Paulo: Ediouro, 1981.
- POMMIER, Gérard. Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas consequências..., Rio de Janeiro: Zahar, 1996
- \_\_\_\_\_. A exceção feminina, os impasses do gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- PONGE, Robert (org.), O Surrealismo, Porto Alegre: Ed da UFRGS, 1991.
- POYATO, Pedro. DE La Carmen de Mérimée a La Conchita de Buñuel em Ese obscuro objeto Del deseo. In: Anali Online di Ferrara – Lettere Vol.2 (2006) 158/170.
- PRADO, Décio de Almeida, A personagem cinematográfica, In: O personagem de ficção, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- QUEIROZ, Eça. A Capital, Lisboa - Portugal: Circulo de leitores, 1981.
- RAMOS, Fernão Pessoa; MOURÃO, Maria Dora; GATTI, José (orgs.). Estudos de cinema – 2000 Socine. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RIPA, Cesare. Iconologia. TEA, Milano, 1992.
- ROMERO, Elaine (Org.), Corpo, mulher e sociedade, Campinas: Papirus: 1995.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem, In: O personagem de ficção, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROSOLATO, Guy. A força do desejo – o âmago da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ROST, Leonard. Introdução aos livros apócrifos e pseudoepígrafos do Antigo Testamento e aos manuscritos de Quiram, São Paulo: Paulinas, 1980.
- ROUGEMONT, Denis de. A história do amor no ocidente. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SÁNCHEZ ,Manuel Carlos Fernández, Luis Buñuel: transcendiendo El tópico. Revista ÁMBITOS. Nº 5. 2º Semestre de 2000. (pp. 157-168)

SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Paródia, paráfrase & cia, Série Princípios*, São Paulo: Ática, 1985.

SAVERINI, Erika. *Índices de um cinema da poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kiésłowski*. Belo Horizonte: editora UFMG, Midi@rte UFMG, 2004.

STAM, Robert, *O espetáculo interrompido – Literatura e cinema de desmistificação*, Coleção Cinema v.11, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do Desterro*, nº 51, Florianópolis, p. 19-53, jul/dez.2006.

TADDEI, Nazareno, *Leitura estrutural do filme*, São Paulo: Edições Loyola, 1981.

TURNER, Graeme, *Cinema como prática social*, São Paulo: Summus, 1997.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*, Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VATSYAYANA, Mallanaga, BURTON, Richard. *Kama Sutra*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZUFFI, Stefano. *Arte e erotismo*. Milano: Electa, 2001.

### ***Filmografia***

*A história do sexo*, The history of sex. Direção: Mark Hufnail, Jim Milio, Melissa Jo Peltier, EUA, 1999.

*A propósito de Buñuel*. Direção: José Luis López-Linares, Javier Rioyo, México, Espanha, França, EUA, 2000.

*Cineastas de nosso tempo: Luis Buñuel*. Cinéastes de notre temps: Luis Buñuel. Direção: Jacques Rozier, Robert Valey, França, 1964.

*E Deus.... criou a mulher*. Et Dieu... créa la femme. Direção: Roger Vadim, França, 1956.

*Esse obscuro objeto do desejo*. Cet obscur objet du désir. Direção: Luis Buñuel, França, 1977.

*Gilda*. Direção: Charles Vidor, EUA, 1946.

*La femme et le pantin*. Direção: Julien Duvivier, França, 1959.

*O abecedário de Gilles Deleuze*. Le Abécédaire de Gilles Deleuze. Entrevista de Claire Parnet, Documentário, Direção: Pierre-André Boutang, França, 1988-89.

*O anjo azul*. The Blue Angel. Direção: Josef Von Stenberg, Alemanha, 1930.

*O demônio é uma mulher*, The Devil is a Woman, Direção: Josef Von Stenberg, Alemanha, 1935.

## ***Iconografia***

*A Rendeira, Johannes Vermeer, 1664*

*A Toilette de Esther. Theodore Chasseriau, 1841.*

*Adão e Eva. Albrecht Durer. 1504.*

*Conchita, Louis Icart, 1929*

*Elle, Gustav Adolf Mossa, 1905*

*Esther. Sir John Everett Millais, 1865*

*Ilustração La Femme et le Pantin, Jean Traynier, 1949*

*Imaculada Conceição. Giambattista Tiepolo, 1767-1769*

*Judite degolando Holofernes. Caravaggio, 1599*

*Judite e Holofernes. Gustave Klimt, 1901-1902*

*Lilith. John Collier. 1892.*

*Mrs. Chasse Tamborine Girl, Willian Merrit Chasse, 1886*

*O Fantoche, Francisco Goya, 1791*

*Pygmalion e Galatea, Jean-Léon Gérôme, 1890.*

*Retrato da Duquesa de Alba, Francisco Goya, 1797*

*Rute nos campos. Merle Hugues, 1876*

*Temperança, Cesare Ripa,, séc. XVI*

Disponíveis em:

<http://www.artcyclopedia.com/artists/>

<http://www.bible-art.info/>

<http://www.all.art.org/>

<http://www.wga.hu/index1.html>

<http://www.erotomane.org>