

ANA MERY SEHBE DE CARLI

O CORPO NO CINEMA: VARIAÇÕES DO FEMININO

PUC-SP
SÃO PAULO
2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

ANA MERY SEHBE DE CARLI

O CORPO NO CINEMA: VARIAÇÕES DO FEMININO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Profa. Dra. Maria Lúcia Santaella.

SÃO PAULO
2007

DE CARLI, Ana Mery Sehbe
O corpo no cinema: variações do feminino / Ana Mery Sehbe
De Carli – São Paulo, 2007.

Tese de doutoramento – Pontifícia Universidade Católica –
Comunicação e Semiótica.
Orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Santaella
1. Corpo 2. Cinema 3. Moda

ANA MERY SEHBE DE CARLI

O CORPO NO CINEMA: VARIAÇÕES DO FEMININO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Profa. Dra. Maria Lúcia Santaella.

A banca examinadora em sessão pública realizada em ____ / ____ / ____, considerou a candidata:

DEDICATÓRIA

Ao Alexandre,
Frederico, Lourenço e Caetano
com muito amor.

AGRADECIMENTOS

À Lucia Santaella por sua sabedoria no acompanhamento dedicado a minha pesquisa.

À Diana Domingues pelo incentivo e pela amizade nas etapas da minha qualificação.

À Universidade de Caxias do Sul pelo apoio aos estudos de doutoramento.

Aos alunos pela vontade de saber.

RESUMO

O objeto desta pesquisa é o corpo feminino e os signos passíveis de serem analisados nas suas representações cinematográficas. Esses signos são visíveis e interpretáveis na silhueta do corpo, na roupa, nas partes erotizadas, nas atitudes, nas falas, nos relacionamentos e nas práticas sociais.

Qual o papel que o cinema desempenhou e continua desempenhando para trazer o corpo, especialmente o corpo feminino, para o primeiro plano da cultura? Quais as contribuições do cinema para as transformações na concepção do corpo da mulher pela cultura? Essas são as questões recortadas pela pesquisa.

A hipótese é que o cinema é um acelerador das transformações nas concepções que são centrais na cultura, como é o caso do corpo na cultura contemporânea.

O objetivo geral é analisar o corpo feminino no cinema e verificar o diálogo que o cinema estabelece com a cultura. Os objetivos específicos são: analisar as formas de representação do corpo feminino no cinema, relacionar semelhanças e diferenças, tendo em vista o levantamento de categorias-chave que apresentam sintonias com o imaginário coletivo, para cuja construção a contribuição do cinema é primordial.

A fundamentação teórica segue três vertentes: estudos do corpo e comunicação; estudos do comportamento; estudos do cinema. Para atender aos objetivos, as análises são direcionadas para as protagonistas dos filmes e para o contexto dos acontecimentos.

Para o *corpus* de análise foram selecionados 32 filmes. Os critérios para a seleção foram: protagonistas reconhecidas pela beleza e pela popularidade do papel interpretado; histórias ou contextos que apresentem crise de paradigmas socioculturais; filmes inovadores, polêmicos; filmes do circuito comercial com bons indicadores de audiência; distribuição ampla através do cinema e de locadoras; potencialidade de estudo nas transformações socioculturais. Esses filmes foram realizados no período de 1930 a 2005.

A metodologia de trabalho segue a seguinte ordem: pesquisa bibliográfica; reconhecimento do pensamento histórico sobre o corpo; levantamento das estrelas e das personagens que obtiveram sucesso popular; análise do protagonista, utilizando propostas semióticas de Santaella, crítica de Jameson, moda de Castilho; agrupamento dos filmes selecionados em blocos, respeitando as pré-categorias pensadas para o corpo; elaboração de ficha para análise dos protagonistas; seleção de cenas para a categorização dos corpos, gravação em DVD; conceituação das categorias do corpo feminino no cinema.

O trabalho tem a possibilidade de contribuir sobremaneira para novos estudos do corpo como comunicação, pelo levantamento histórico e pela análise e categorização do corpo no cinema no período indicado.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação, corpo, cinema, feminino, moda, cultura.

ABSTRACT

The object of this research is the female body and the signs likely to be analyzed in their screen representations. These signs are visible and interpretable in the body silhouette, clothes, eroticized parts, attitudes, speeches, relationships and social practices.

What role has the movies played - and still plays – to bring the body, especially the female body, to the foreground of culture? Which are movies contributions to the changes in the conception of the female body by culture? These are questions approached by the research.

My hypothesis is that the movies is a catalyst of changes in conceptions which are central to culture as is the case of body in contemporary culture.

The main objective is to analyze the female body in the movies, and check the dialogue that the movies has with culture. Specific objectives are to analyze forms of representing the female body in the movies, to relate similarities and differences, considering the survey of key categories which are in tune with the collective imaginary in whose construction movies contribution is fundamental.

The theoretical background follows three main paths: studies of body and communication; behavior studies; movies studies. To meet the objectives, the analyses are directed to movie main characters and to the context of happenings.

32 movies were selected for the analysis *corpus*. Selection criteria were: main female characters recognized for their beauty and popularity in the role they played; plots or contexts that present a crisis in sociocultural paradigms; innovative, polemic movies within the commercial circuit, and with good audience indicators with broad distribution in movie theaters and videos shops; possibility of studying sociocultural changes. The movies were made between 1930 and 2005.

Methodology consists of bibliographical research; recognition of historical thought about the body; survey of stars and characters who became popular hits, analysis of main characters by using Santaella's semiotic proposals, Jameson's criticism, Castilho's fashion; grouping films selected in blocks, considering the pre-categories thought for the body; setting up an evaluation form to analyze main characters; selecting scenes for body categorization, DVD recording; conceptualization of female body categories in the movies.

This work can highly contribute to new studies of the body as communication, due to the historical survey and the analysis and categorization of the body in the movies in the period indicated.

KEY WORDS: communication; body; movies; feminine; fashion; culture.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

O CORPO NA HISTÓRIA: BREVE ACENOS	17
1 Dos gregos aos cartesianos	17
2 Sustos na prepotência da alma	20
3 “O Newton da moral”	21
4 <i>Status</i> do plano imaginário e Freud.....	24
5 Nietzsche tudo contradiz	29
6 A experiência fenomenológica: ser-no-mundo	30
7 Corpo e sexualidade em Foucault.....	33
8 CsO: a física e a química de Deleuze e Guattari	36
9 Perspectivas para as falas sobre o corpo	38

CAPÍTULO 2

CORPO COTIDIANO: TRANSGRESSÕES E EMERGÊNCIAS	42
1 Baudelaire.....	43
2 Wilde.....	44
3 Klimt.....	45
4 Chanel	47
5 Cinema	52
6 Cinema e imaginário.....	56

CAPÍTULO 3

REFLEXÕES PARA ANÁLISE	60
1 <i>Corpus</i> de análise.....	60
2 Questões para análise.....	62
2.1 Mauss e a teoria da técnica do corpo	63
2.2 Gesto ou <i>gestus</i>	64
2.3 Moderação ou modéstia.....	65
2.4 Modos e modas.....	67
2.5 Mapa do corpo e linhas da roupa.....	68
3 Instrumentos de análise	71
4 <i>Corpus</i> de filmes.....	73
4.1 Corpo fatal e fatal-fálico	75
4.2 Corpo erótico e erótico-dionisíaco	75
4.3 Corpo emergente	76
4.4 Corpo híbrido.....	76
4.5 Corpo voador.....	76

CAPÍTULO 4

CORPO FATAL E FATAL-FÁLICO	81
1 Corpo fatal	81
1.1 Sinopse dos filmes	86
1.2 O gesto fatal	88
1.3 O rosto fatal.....	90
1.4 A moda fatal	91
2 O corpo fatal-fálico.....	93
2.1 Sinopse dos filmes	94
2.2 O gesto fatal-fálico	95
2.3 A moda fatal-fálica.....	96

CAPÍTULO 5

CORPO ERÓTICO E ERÓTICO-DIONISIÁCO	100
1 Corpo erótico	100
1.1 Sinopse dos filmes	104
1.2 O gesto erótico	106
1.3 A moda erótica	111
2 Corpo erótico-dionisiáco	115
2.1 Por que dionisiáco	123
2.2 Sinopse dos filmes	126
2.3 O gesto erótico-dionisiáco	128
2.4 A moda erótico-dionisiáca	134
3 O erótico-dionisiáco encarnado em Madonna	139

CAPÍTULO 6

CORPO EMERGENTE	146
1 Sinopse dos filmes	153
2 O gesto emergente	155
3 A moda emergente	157

CAPÍTULO 7

CORPO HÍBRIDO	161
1 Sinopse e comentários	166
2 “Tudo sobre minha mãe”	167
3 “Gattaca”	170
4 “Alien: a ressurreição”	172
5 “Blade Runner”	174

CAPÍTULO 8

CORPO VOADOR	178
1 O humano e suas potencialidades	178
2 Da leveza à desmaterialização dos corpos	180
3 Leveza e imaginação	181
4 O corpo e as práticas: potencial de aperfeiçoamento	185
5 Corpo voador <i>kaizen</i>	191
6 Corpo voador plugado	195

NOTA FINAL	199
------------	-----

BIBLIOGRAFIA	202
--------------	-----

INTRODUÇÃO

No universo cotidiano, intensamente habitado por imagens, é apropriado investir no estudo sistemático das interações entre vida cultural e imagem cinematográfica. A difusão democrática do cinema, por meio do desenvolvimento das tecnologias de produção, transmissão, gravação e disseminação dos filmes, torna acessível o produto às diversas camadas da vida social, pelos variados suportes e meios de distribuição. As salas de cinema, a televisão aberta, por cabo e por assinatura, o *home theater*, as videolocadoras, a *internet*, os vídeos e DVDs ampliaram a circulação de filmes, tornando-os fortes veículos de informação e cultura.

O conhecimento, a notícia, a política, o comportamento, a diversão, a informação, a instrução, o debate alimentam o comércio de idéias ou a dialógica cultural que, por sua vez, alimenta o cinema, estimulando a diversidade e o confronto do passado, presente e futuro (MORIN, 1991, p. 28). Jameson entende a dialógica cultural de Morin como a matéria-prima da *ontologia do visual* que reposiciona “o ser como algo acima de tudo visível, com os outros sentidos derivando dele: todas as lutas de poder e de desejo têm de acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza do objeto visual”. (1995, p. 1). A frase sinaliza, por um lado, a hegemonia da visão dentre os cinco sentidos e, por outro, as lutas de poder e de desejo que perpassam na informação *visível* do cinema e da imagem em geral. O *dizível*, a mais tradicional forma de conhecer, sofre a forte concorrência do *visível*, que se instala pela imagem técnica, nas sociedades ocidentais capitalistas do século XX, com a vantagem do acesso facilitado. Imagens são compreendidas pelos letrados, mesmo considerando os diferentes níveis do entendimento. Mais ainda, as imagens do “paradigma fotográfico” – fotografia, cinema e vídeo – são registradas em negativos ou fitas eletromagnéticas, ou seja, matrizes que permitem infinitas reproduções (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.165); por isso, sua disseminação é mais democrática. O paradigma fotográfico pressupõe o olho do sujeito, atrás da câmera; este já escolhe o ângulo ou a parte do todo a ser captada, já existe aí uma ideologia, uma autoridade que decide.

Além dessa primeira autoridade, que faz o seu recorte do real, a questão das lutas de poder e de desejo, que acontecem entre o domínio do olhar e a riqueza do objeto visual, é assunto considerado por vários autores. Morin, Canevacci, Machado, Maffesoli, Featherstone, o próprio Jameson e outros falam da dialógica cultural entre o cinema e a sociedade. Assim o imaginário do cinema bebe nos desejos, nas frustrações e transgressões das pessoas, e elas, por sua vez, identificam-se com as fabulações. As idéias de Foucault colaboram com Jameson, quando esclarecem que os saberes e os poderes do corpo são configurados pelas

práticas discursivas e não discursivas, que condicionam o comportamento das pessoas na vida em sociedade. Aquilo que é dito e também aquilo que não é dito, aquilo que é mostrado, num determinado tempo e espaço, traçam os modos e as modas para o corpo. Inúmeras vezes o cinema foi veículo de ideologias, normatizações sociopolíticas e também pedagógicas ou condicionantes comportamentais.

Os jogos, as artimanhas entre olhar e ser olhado ou entre o sujeito que olha e o objeto animado, que ganha a vida pelo olhar, não trazem só divertimento ingênuo descompromissado, eles falam de nós mesmos, de nossos sentimentos, emoções, medos, sujeições e autonomias. Assim, multiplicam-se as imagens que usam a metáfora, a realidade, a ficção, a alegoria, o documento, o depoimento, todos destinados a dar conta das realidades, no plural, como insiste Vattimo (1992, p. 13), que configuram as sociedades.

Dentre as realidades exploradas pela imagem, por meio dos veículos de comunicação, está o corpo. Da estética à biologia, da arte à tecnologia, do analógico ao digital, da medicina à antropologia, da moda ao comportamento, o corpo, desde as grandes guerras, tem sido foco de atenção. O corpo e suas variações, como: juventude, sexualidade, beleza, saúde, erotismo, performances, aprimoramento, metamorfoses, hibridizações, potencialidades, extensões, próteses, transplantes têm ocupado a cena, enquanto velhos paradigmas, limites, formas e tabus vão ruindo frente às descobertas e aos experimentos.

No esporte, novas práticas radicais tiram o corpo do seu *habitat* natural, enquanto novos recordes são conquistados. Na medicina, os transplantes, as cirurgias plásticas e as pesquisas genéticas têm provocado princípios éticos até há pouco inquestionáveis. A tecnologia permitiu a expansão da nossa memória fora do corpo nos computadores pessoais, cada vez menores. Enfim, limites do que caracterizava o ser humano, gênero, subjetividade, aparência, reprodução estão sendo esgarçados em todas as suas bordas, desafiando o *stablishment* da comunidade científica e intelectual. O corpo é passível de mutações artificiais e tecnológicas, não estando mais sujeito exclusivamente aos desígnios da natureza, ou ao ciclo da vida.

Santaella problematiza:

As distinções entre masculino/feminino, vivo/morto, natural/artificial, eu/outro, corpo/descorporificação, autônomo/controlado, orgânico/inorgânico estão sendo crescentemente erodidas. Quais são os limites naturais do corpo quando o humor, a força, a energia, a potência sexual e a inteligência são manipuladas por drogas? Quais as fronteiras do corpo, quando se faz cirurgia plástica, quando se usa um aparelho de audição, um marcapasso ou um quadril artificial? Enfim, o corpo foi se tornando um foco de indagações e

contestações para o qual converge grande parte dos discursos culturais. (2004, p. 67).

Enquanto o corpo ocupa a cena na arte, no cinema, na publicidade, nos bastidores desenvolvem-se economias promissoras, como a indústria farmacêutica, cosmética; os centros avançados de pesquisa genética, protética; a indústria da beleza, do esporte, do *fitness*; as cirurgias estéticas, as cirurgias corretivas; os novos cursos universitários; as novas profissões (fisioterapeutas, massagistas, esteticistas); a moda. O culto ao corpo gera a cultura do corpo e vice-versa. É o princípio do anel recursivo, segundo Morin (1991, p.17), em efervescência no corpo social.

Esta tese: *O corpo no cinema: variações do feminino*, tem como objeto de estudo o corpo feminino e os signos possíveis de serem analisados nas suas representações cinematográficas. Esses signos ou essas formas de comunicar, são visíveis e passíveis de interpretação nos relacionamentos, nas práticas sociais, no erotismo, nas falas, no gesto, na moderação ou no exagero dos gestos, na concepção de beleza, na moda, na silhueta, na maquiagem, entre outros. Analisados os signos, deve-se também investigar a dialógica cultural entre o imaginário do cinema e o imaginário social, ou seja, a interação que se estabelece a partir do comércio cultural, por meio de um dos seus mais fortes representantes, o cinema, e a vida nas sociedades.

As hipóteses foram formalizadas no projeto, a partir de observações, de longa data, sobre a recursividade entre cinema/moda, cinema/comportamento e agora estreitando o foco na recursividade entre cinema/corpo feminino. As hipóteses são quatro: o corpo feminino é centro de atenção no cinema, ora ele acompanha e reforça os princípios da vida social, ora ele é vanguarda anunciando novos comportamentos, novas aparências, novas práticas para o corpo feminino; as protagonistas dos filmes representam ideal de beleza e comportamento; as partes do corpo evidenciadas e erotizadas mudam conforme configurações da relação tempo-espço; o corpo feminino representado no cinema é passível de categorização. Essas hipóteses serão trabalhadas nos cruzamentos entre: conceitos teóricos, gesto, moda e comportamento dos protagonistas nos filmes que compõem o *corpus* de análise e em outras manifestações da comunicação e da cultura que ocorrem paralelamente.

Reconhecida a importância das produções cinematográficas na formação e transformação da cultura, num determinado tempo e espaço, foram selecionados filmes do circuito comercial, para *corpus* de análise dessa tese, respeitando os seguintes critérios: 1) protagonistas reconhecidas como símbolos do cinema, pela beleza e pela popularidade do papel interpretado; 2) histórias ou contextos que apresentem crise de paradigmas culturais,

estéticos ou sociais; 3) filmes inovadores, polêmicos, críticos; 4) filmes que pertencem ao circuito comercial e tiveram bons indicadores de audiência, reconhecimento por institutos de premiação nacional e internacional; 5) distribuição ampla através do cinema e de locadoras de vídeo ou DVD; 6) potencialidade de estudo nas transformações socioculturais promovidas pelas mídias. Esses filmes foram realizados no século XX, e no início do XXI, no período de 1930 a 2005.

Selecionar, interpretar, compreender e criticar as possibilidades significativas do corpo no cinema interessa aos estudos da Comunicação e Cultura à medida que aborda situações emblemáticas do cotidiano, buscando possibilidades de diálogo, áreas de manobra para as transformações que se processam na sociedade.

A tese se divide em oito capítulos, o primeiro *O corpo na história: breves acenos*, traça um panorama histórico do pensamento dos filósofos sobre o corpo. Inicia-se com o paradigma disjuntivo corpo/alma, herança dos gregos e da tradição judaico-cristã. Essa dualidade é reforçada pelo cartesianismo, que valoriza sobremaneira a razão. Na sequência, Rousseau, que investe nas regras civilizatórias, e na conscientização da responsabilidade familiar. Spinoza e Nietzsche dão um “susto na prepotência da alma” quando trazem para a filosofia o corpo, a percepção, o homem autônomo, não subjugado a nenhum poder, seja ele político, seja religioso. Freud é destaque neste trabalho por dois aspectos: a invenção da psicanálise, que dá ouvidos ao homem comum e as suas *contribuições sobre a psicologia do amor*, que fala do relacionamento homem/mulher. Merleau-Ponty valoriza a experiência fenomenológica possível apenas através do corpo, antecipa questões contemporâneas do desfrute das sensações e do prazer. Foucault que não se preocupa mais com essências, mas com as contingências do ser humano. Finalmente, surge o CsO – Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari, que escapa a qualquer conceito de forma, estrutura, organicidade tradicional, neutraliza toda a historicidade do corpo e se lança em novos conceitos. O Corpo sem Órgãos é um fluido amorfo que se revela “na conexão de desejos, na conjunção de fluxos, num contínuo de intensidade”.

O segundo capítulo *O corpo cotidiano: transgressões e emergências*, como o próprio título diz, fala sobre a representação do corpo no dia-a-dia. Escritores e pintores, da passagem do século XIX para o XX, enaltecem o corpo e as sensações que podem ser por ele experimentadas. O texto busca ressaltar as afinidades das representações da arte com a vida, na compatibilidade das preocupações arte/vida e na ampliação do acesso à arte. Chega à moda e ao cinema, estéticas do cotidiano, ressaltando as técnicas de reprodução da arte,

como a forma de ampliar o acesso, facilitando o diálogo arte/vida com população urbana crescente.

O capítulo três *Reflexões para análise* fala dos critérios de seleção do *corpus* de análise, cita os filmes que compõem esse *corpus* e esclarece a metodologia utilizada para a análise dos filmes. Apresenta a ficha desenvolvida para anotações dos filmes assistidos e um exemplo de aplicação. O capítulo também desenvolve os conceitos de gesto ou *gestus* (Mauss), moderação ou *modéstia* (Schmitt), modos e modas (Freyre), linhas do corpo e da roupa (Castilho). Ainda nesse capítulo, os filmes são agrupados em categorias, respeitadas as semelhanças dos corpos femininos e as evidências do *gestus*, da modéstia, da moda e do comportamento.

O quarto capítulo *Corpo fatal e fatal-fálico* estabelece esta categoria de corpo na análise dos filmes: “Anjo azul” (Marlene Dietrich), “Dama de Shanghai” (Rita Hayworth), “Gilda” (Rita Hayworth), “Mata Hari” (Greta Garbo). Esses primeiros filmes compõem a categoria fatal pura; Perrot diz sobre a mulher fatal: “O corpo da mulher é um mistério, seu sexo aniquila o homem no prazer, emascula-o.” Após assistir ao grupo de filmes – “Instinto selvagem” (Sharon Stone), “Atração fatal” (Glenn Close), “Assédio sexual” (Demi Moore) – denominado fálico na primeira virada, optou-se para a criação de uma subcategoria: *corpo fatal-fálico*; para fazer referência à mulher fálica, aquela dominadora, enérgica, auto-suficiente, que se apodera do homem, que o seduz e o usa como se fosse parte dela. Ambos serão descritos no capítulo.

O quinto capítulo, *Corpo erótico*, abriga o perfil da *pin-up*, ou seja, a mulher bela sensual, ingênua, uma iniciativa planejada de desculpabilizar a beleza, a sensualidade e os seculares mistérios da sexualidade feminina, em tempos de liberação sexual da mulher. Os filmes são: “Barbarella” (Jane Fonda), “Bonequinha de luxo” (Andrew Hepburn), “Os homens preferem as loiras” (Marylin Monroe, Jane Russel), “E Deus criou a mulher” (Brigitte Bardot), “Dona Flor e seus dois maridos” (Sônia Braga). O *Corpo erótico* desdobra-se em, *Corpo erótico-dionisíaco* com filmes que apresentam a mulher bela, sensual, mais liberada para experiências, expressões, vivências e excessos nos jogos amorosos, é a erótica sem moderação. Os filmes são: “9 ½ semanas de amor” (Kim Basinger), “Último tango em Paris” (Maria Schneider, Marlon Brando); “Emmanuelle” (Sylvia Kristel).

O sexto capítulo é dedicado ao *Corpo emergente*, e as preocupações são outras, não se fala do excesso ou da purificação da sexualidade, mas de direitos à profissão, à ambição ao reconhecimento da mulher na profissão. É o corpo ansioso, agoniado, que apela para características andrógenas, pós-feministas, mais preocupado com conquista de espaço

profissional e entendimento familiar do que com competições ou disputas. Os filmes são: “Kramer X Kramer” (Meryl Streep), “Noivo neurótico noiva nervosa” (Diane Keaton), “Uma secretária de futuro” (Sigourney Weaver, Melaine Griffith).

O sétimo capítulo *Corpo híbrido* é o corpo transexual, transgenético e biocibernético, que absorve na própria epiderme modificações, correções, expansões, construções artificiais, como ampliação ou substituição das funções orgânicas. Esses corpos estão caracterizados nos filmes: “Tudo sobre minha mãe” (Penélope Cruz, Marisa Paredes, Cecilia Roth); “Gattaca” (Ethan Hawke, Uma Thurman); “Alien: a ressurreição” (Sigourney Weaver, Winona Ryder); “Blade Runner” (Daryl Hannah, Rutger Hauer, Harrison Ford).

O oitavo e último capítulo fala sobre o *Corpo voador*, o das novas heroínas dos filmes de ação que habitam o imaginário e têm habilidades extras para enfrentar o inimigo e salvar a humanidade; dos corpos dedicados ao desenvolvimento das potencialidades de *Ilinx*, esportes de vertigem (Caillois), ou dos esportes de deslizamento (Lèvy), ou do CsO – Corpos sem Órgãos (Deleuze e Guattari) que, por meio do esporte ou da dança agem no platô de intensidades. Corpos treinados nas artes marciais orientais, que com disciplina e energia, buscam o aprimoramento contínuo das suas capacidades. Ainda os *corpos plugados*, que, ligados no espaço virtual são desmaterializados; movem-se sem barreiras de gravidade ou de matéria, atravessam até outros corpos.

CAPÍTULO 1

O CORPO NA HISTÓRIA: BREVES ACENOS

1 DOS GREGOS AOS CARTESIANOS

Entre as heranças filosóficas que pensaram o corpo, é imprescindível citar Platão. Ele introduziu a lógica disjuntiva, ou seja, a separação corpo e alma que sustentou, segundo Reale (2002, p. 14), toda a história cultural do Ocidente. Mesmo dentro do fundamento disjuntivo, Platão instiga, com seus diálogos provocadores –, teses, antíteses e sínteses – que ora afastam e ora aproximam, as dimensões corpo e alma do homem.

Em *Fédon*, Platão simula argumentos e contra-argumentos para descrever a relação do homem com a filosofia. Dessa forma, o homem para filosofar não pode

dedicar-se avidamente aos pretensos prazeres tais como o de comer e de beber [...], aos prazeres do amor [...] ou se interessar em possuir uma vestimenta ou uma sandália de boa qualidade. O filósofo deve também afastar, tanto quanto pode, a alma do contato com o corpo.

A despeito de o sacrifício do corpo ser propício para a elevação da alma, Platão afirma, em antítese, que a recompensa para o filósofo asceta não é nada animadora, como é possível constatar na sua própria fala: “Está muito próximo da morte quem não faz nenhum caso dos prazeres de que o corpo é instrumento.” (REALE, 2002, p. 176). Aí, Platão produz um choque no diálogo que é mais um embate entre os desejos do corpo e a necessidade de preservação da alma, como entidades disjuntas no homem. (p. 180). Nesse sentido, como o cuidado com o corpo pode corromper as boas intenções da alma, o descuido com o corpo pode aproximar a morte.

Por outro lado, no *Timeu*, Platão é mais temperado e considera natural a conjunção da alma com o corpo e essencial o “cuidado” com o corpo. Platão, numa recaída pré-socrática, além de dar importância à ginástica e à medicina, entende o homem como um conjunto estrutural de corpo e alma, concebido e querido pelo Demiurgo. (REALE, 2002, p.175).

Aristóteles concebia o comando da alma sobre o corpo como sendo comando análogo ao do marinheiro em seu navio. Nas suas palavras referia: “A alma é a enteléquia primeira de um corpo natural organizado” (ORLANDI, 2004, p. 67), ou seja, a alma é a atualidade ou a perfeição resultante da atualização do corpo organizado. Enteléquia é, pois, o ato enquanto

realizado. Enquanto constitui a perfeição do processo de atualização, não é simples movimento, e sim processo contínuo de atualização. (MORA, 1978, p. 121).

Na tradição judaico-cristã, o corpo foi, na maioria das vezes, estigmatizado; tudo que era afeto ao corpo, segundo as crenças religiosas fomentadas pela Igreja e vividas no cotidiano do homem comum, era pecado, todo cuidado dedicado ao corpo era tentação do demônio, toda purificação passava pela sujeição da confissão, e toda penitência era aplicada ao corpo.

O capítulo, na história do cristianismo, que merece consideração pelo seu desdobramento ambivalente é o da Via-Sacra, ou seja, o sofrimento que antecede a morte do Deus feito homem. Lá o corpo, longe de ser “carne a ser salva”, é verdadeiramente “consagrado” e até “santificado”. (REALE, 2002, p. 16). A morte de cruz e a sua ressurreição representam um rito misterioso de conjugação, em que o corpo é o protagonista. Esse rito se renova nas missas cristãs, e o *Corpo* de Cristo é consagrado diariamente. Difícil é entender esse *Corpo* de Cristo feito homem consagrado e o corpo do homem tão estigmatizado.

Além da Via-Sacra também intriga o próprio Deus-Pai ter encarnado em Cristo – “O Verbo se fez carne e armou sua tenda no meio de nós”. (João, 1:14). McLarty, reitor do *College of Bible and Religion* em Searcy, Arkansas, comenta o surpreendente uso da palavra “carne” para descrever Jesus, pois “carne” remetia ao que é terreno, rude, inferior, quase grosseiro. Mas essa é uma das formas de dizer que Jesus se tornou cem por cento humano. Apesar de ter sido concebido diferentemente de todas as crianças, segundo o Evangelho, viveu no seu cotidiano as benesses, as constrições, as paixões e as tentações do corpo, na sua condição humana, demasiadamente humana. O oxímoro Deus/Carne é objeto de estudo e controvérsias desde estudos de docetistas, estudiosos do século I.

Ainda com referência às correntes espirituais, é pertinente, no momento, a observação generalista de Rommeru (apud VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 27), que resume a imagem que os homens fazem do mundo em duas dimensões principais: a dimensão horizontal e a dimensão vertical. A última pressupõe uma hierarquia de valores entre o baixo e o alto e reafirma a distinção entre corpo e espírito. O espírito, na tradição do platonismo, do cristianismo e do islamismo, tem a vocação de se elevar, implicando a desvalorização do corpo que se horizontaliza na superfície terrena. Ou o espírito sobe aos céus enquanto o corpo volta à terra de onde veio. Em Shakespeare, as personagens terrenas, como Calibã, rastejam enquanto as personagens das idéias, como Ariel ou Cupido, sobrevoam.

O esquema vertical ainda pode abrigar o budismo como variante, pois esse se orienta de baixo para o alto, e o corpo é, por isso, considerado instrumento de possível ascensão. O

budismo submete o corpo a um treinamento e a uma disciplina, que buscam o desenvolvimento constante de suas potencialidades. Aí reside uma diferença importante entre as culturas do Oriente e do Ocidente, que mais tarde aparecerão nas representações estudadas.

Para agravar a idéia de corpo desprestigiado, o pensamento racional do Iluminismo, que reinou durante séculos no Ocidente, conferiu absoluta dignidade e respeito ao trabalho do intelecto, repetindo com insistência o *cogito* cartesiano: “Penso logo existo”, que excluía o corpo das atividades da razão. Descartes (1596-1650) edificou um tipo de saber, não mais centrado em Deus, mas no homem e na racionalidade humana. (REALE; ANTISERI, 1990, p.366). É oportuna a afirmação enfática de Santaella sobre a dualidade cartesiana:

Descartes definiu o humano como a mistura de suas substâncias distintas: de um lado, o corpo, um objeto da natureza como outro qualquer (*res extensa*), de outro lado, a substância imaterial da mente pensante (*res cogitans*), cujas origens, misteriosas, só poderiam ser divinas. Descartes não encontrou explicações para as ligações entre esses dois lados. Para ele, apenas a mente, sinônimo de consciência, de alma e definidora do eu, dá expressão à essência humana. Vinha daí sua consideração da alma como um “fantasma” da máquina-corpo. (2004, p. 15).

Segundo Reale e Antiseri (1990, p. 385-388), o tema do dualismo cartesiano e do possível contato entre a *res cogitans* e a *res extensa* é abordado no *Tratado do homem*, obra não-publicada e no ensaio *As paixões da alma*, última obra de Descartes. No *Tratado do homem*, o filósofo tenta dar uma explicação aos processos físicos e orgânicos, que antecipam pontos de estudo da fisiologia moderna, e situar a sede da alma. Os nós cegos desse pensamento são entregues a Deus. No ensaio, ele classifica três tipos de paixão: “paixões fisiológicas”, regidas pelas leis da sensação; “paixões psicológicas”, regidas pela própria paixão que pode ter sua origem no sujeito ou também no objeto e “paixões morais”, que afirmam e realizam a conduta do homem, pois são as portadoras da marca da alma na “máquina-corpo”, e, ainda, nos caracterizam como “animal espiritual”.

Descartes sabe que o *eu penso* está presente no seu corpo. Ele ensina:

E não era também sem razão que julgasse pertencer-me, mais do que todas as outras coisas, aquele corpo, que por um direito especial, chamava meu: pois ao contrário dos outros, não podia dele me separar; sentia nele e por ele todos os apetites e afetos e, finalmente, era em suas partes, e não nas partes dos outros corpos situados fora dele, que sentia a dor e a cócega do prazer. (Apud ORLANDI, 2004, p. 68).

A inseparabilidade corpo/alma, de Descartes, parece ameaçar o dualismo da sua filosofia, porém a insistência nas duas diferentes substâncias que compõem o corpo e a alma garante o posicionamento cartesiano: “O espírito não cresce e nem enfraquece com o corpo” (p. 68), as suas substâncias não são as mesmas. Se para Aristóteles a relação de corpo/alma é instrumental, para Descartes a relação é substancial.

Enfim, as idéias complexas, fundamentalmente dualistas, se bem que com lampejos de interseção e inseparabilidade, confirmaram e reafirmaram a distinção corpo/alma, irrigando os lençóis subterrâneos da cultura por séculos.

Como se observa acima, o pensamento platônico provocador designava o corpo como uma coisa má que atrapalhava o acesso à alma (ORLANDI, 2004, p. 66), ao mesmo tempo que se questionava, com veemência, a separação do corpo e da alma em alguns diálogos. O pensamento cristão titubeia entre o corpo-pecado, sujeito às tentações da carne, ao mesmo tempo que consagra o corpo de Deus feito Homem/Cristo, e reincide no oximoro Deus/Carne. Já no Iluminismo existe o “dualismo de direito” substancial com a flagrante supremacia da mente, e lampejos de “mistura de fato” corpo/mente. (ORLANDI, 2004, p. 69). Villaça e Góes (1998, p. 24), sem sombra de dúvidas, caracterizam o pensamento de Descartes na afirmação: “É o marco da ascendência do espírito sobre o corpo instrumentalizado.” Essa forte herança constituiu um dos mais fortes pilares da cultura ocidental.

2 SUSTOS NA PREPOTÊNCIA DA ALMA

É com Spinoza que se tem plena consciência filosófica do corpo como questão que se impõe. Orlandi (2004, p. 69) traz a fala de Spinoza, quando critica, na sua *Ética*, a ausência de investigação sobre o corpo: “Até o presente, ninguém determinou o que pode um corpo, porque não conheceu a estrutura do corpo”, isto é, não conheceu a composição de sua relação, não conheceu “a natureza e os limites de seu poder de ser afetado”.

Vale lembrar que Spinoza (1632-1677) pertencia a uma família de judeus espanhóis que se refugiou na Holanda para escapar das perseguições da Inquisição na Península Ibérica. No romance *O último judeu*, de Nohah Gordon, está bem descrita a proibição da Igreja católica às investidas da medicina na realização de biopsia nos cadáveres, a fim de aprimorar o conhecimento do corpo e das doenças que o afligiam. Aí está a típica situação da ciência, mais especialmente das investigações sobre os mistérios do corpo submetidos ao poder da instituição católica ou da espiritualidade ou da transcendência.

Spinoza reconhece três gêneros de conhecimento (REALE; ANTISERI, 1990, p. 425): no primeiro a forma empírica, ou seja, a forma ligada às percepções sensoriais e às imagens, que, segundo o filósofo, são sempre confusas e vagas. Mesmo confusas e vagas são também consideradas insubstituíveis, em virtude de sua utilidade. A segunda forma de conhecimento é a *ratio*, ou razão, que encontra sua expressão na matemática, na geometria e na física, disciplinas essas não entendidas no seu sentido *strito*, porque constituem áreas do conhecimento do nosso tempo, mas no sentido dos conhecimentos que se baseiam em “idéias adequadas”, que convergem, que são comuns a todos os homens e que devem ser percebidas clara e distintamente. O terceiro gênero do conhecimento é o que Spinoza (apud REALE; ANTISERI, 1990, p. 425) chama “ciência intuitiva”, que consiste “na visão das coisas no seu proceder de Deus”.

O que se salienta aqui é a importância dada à primeira forma de conhecimento que vem da série dos “modos relativos à extensão” (p. 421), ou seja, dos corpos. Aí nasce o germe da mudança: da dualidade cartesiana para o paralelismo spinoziano.

Spinoza reconheceu que

a ordem e a conexão das idéias se identificam com a ordem e conexão das coisas. Tudo aquilo que pode ser percebido por um intelecto infinito como constituindo a essência de uma substância pertence somente a uma única substância e, conseqüentemente, [...] a substância pensante e a substância extensa são uma única e mesma substância, que é compreendida ora sob este e ora sob aquele atributo. Da mesma forma, um modo da extensão e a idéia desse modo são uma única e mesma coisa, mas expressa de duas maneiras. (REALE; ANTISERI, 1990, p. 423).

O paralelismo de Spinoza interpreta o homem como sendo uma única substância que abriga simultaneamente o pensamento e o corpo, as idéias e as coisas; essa substância abrangente pode se expressar ora sob o atributo corpo, ora sob o atributo pensamento. O corpo pinçado à altura da alma, andando lado a lado, é o susto que a filosofia de Spinoza dá na prepotência da alma. Outros pensadores se entusiasmaram com essa promoção do corpo, entre eles Hume, Schopenhauer e Bergson.

3 “O NEWTON DA MORAL”

Agora, quebrando a linha de pensamento de Orlandi, é oportuno trazer ao pódio Rousseau (1712-1778). Considerado o primeiro grande teórico da pedagogia moderna e “o Newton da moral”, para Kant, Rousseau pretende organizar a vida social, as relações do homem com a mulher, os contratos de casamento, formalizando os papéis para o feminino e para o

masculino na sociedade ocidental capitalista do século XVIII. A obra-prima pedagógica de Rousseau é *Emílio* (1763). Antes havia escrito a *Nova Heloisa* (1762). Nas duas existe a apologia do dever antes do prazer, a lógica da harmonia racional antes da lógica dos afetos, a liberdade bem-orientada antes da liberdade caprichosa, a virtude antes da fúria das paixões. (REALE; ANTISERI, 1990, p. 772-773). Diretamente nas linhas e não nas entrelinhas, Rousseau prega a “harmonia racional”, à qual tudo deve se submeter; a “ordem e a hierarquia”, que juntas devem renovar o equilíbrio de todos os homens e de todo o homem para a prática da liberdade responsável.

Segundo Kehl (1998, p. 84-86), Rousseau é o precursor do modelo familiar oitocentista, que foi absorvido pelos defensores da sujeição feminina, no decorrer do século XIX. Esse pensamento, fortemente entranhado na ordem familiar burguesa, alienou a mulher no sentido político, mantendo-a distante de qualquer disputa de poder, estreitou suas opções banindo qualquer desejo ou realização subjetiva fora da maternidade e da família.

A família nuclear oitocentista busca a preservação da estabilidade e da simplificação na distribuição dos papéis do esposo/pai e da esposa/mãe, e não abre espaço para especulações psicológicas. O objetivo era “fortalecer as posições para travar as batalhas requeridas pelos negócios e pela vida pública”. Ou seja, a economia e o capitalismo organizavam não apenas as empresas e os negócios, mas a vida privada. A família também devia ser produtiva e, para isso, as funções também foram determinadas. À esposa/mãe cabia zelar pela harmonia do lar sacrificando todos os componentes excessivos de sua “natureza”, caracterizada, sobretudo, pela sexualidade.

Persistiram no século XIX as caracterizações de Rousseau e Kant que afirmavam: “Mulher é um animal selvagem que é preciso domar com mão de ferro, para que ela, pacificada, possa encarregar-se da paz doméstica.” Para exemplificar, recorre-se à Júlia, a protagonista do “romance” pedagógico – *Nova Heloisa* – de Rousseau (apud REALE; ANTISERI, 1990, p.773), que renuncia ao seu grande amor Saint Preux, quando é obrigada a casar com um certo Wolmar.

Numa “revolução súbita”, Júlia revela:

um poder desconhecido parece ter corrigido de repente a desordem dos meus afetos, restabelecendo-os segundo a lei do dever e da natureza. O olho eterno que tudo vê, dizia eu para comigo mesma, lê agora no fundo do meu coração e confronta a minha recôndita vontade com a resposta da minha boca: céu e terra são testemunhas do sagrado compromisso que assumo e o serão da fidelidade com a qual o observarei. (Apud REALE; ANTISERI, 1990, p. 773).

Um poder terreno e um celeste, uma lei e um dever submetem e comprometem Júlia com o presente, com o futuro e para sempre, num juramento da ordem do sagrado. No romance está o cotidiano do pensamento moderno, tudo o que a religião e a razão das *Luzes* puderam fazer para encobrir o desejo. Rousseau é considerado o defensor da absorção total do indivíduo na vida social. Júlia, segundo Costa,

não é uma pessoa comum. Dotada de uma sensibilidade extrema e de uma simplicidade ímpar, ela possui determinados poderes e exerce sobre os outros uma atração. São poderes não apenas de ajudar as pessoas, mas de influenciá-las, de corrigi-las e de mostrar-lhes muitas coisas que, sozinhas, não conseguem ver. Essa combinação de encanto e de lucidez a torna muito especial, uma pessoa a quem todos querem recorrer, colocando muitas vezes o próprio destino em suas mãos. (2005, p. 1, texto 23).

Júlia é um exemplo, é uma espécie de líder da empresa-família.

A domesticação das mulheres, segundo os tratados filosóficos de Rousseau, é responsável pela criação do mito do mistério feminino. Diz Kehl (1998, p. 85): de alguma forma, os homens pressentem a magnitude das forças que a educação recalcou nas mulheres em nome da estabilidade e da simplicidade desejadas para a família burguesa. Para assegurar a ordem era importante reduzir a complexidade da subjetividade feminina, estabelecendo regras para a representação do papel esposa/mãe. A mulher que não é mãe praticamente não existe como entidade civil.

Sthendal (1783-1842) (apud KEHL, 1998, p. 86), um dos grandes críticos das restrições que a educação impunha às mulheres, observa que “as mulheres só sabem aquilo que os homens desejam que elas saibam”. Crítica pertinente que não se limita à sociedade oitocentista, adentrando a burguesia vitoriana sem piedade.

Rousseau, num dos seus curtos pensamentos, ressalta: “O homem fala sobre o que sabe, a mulher sobre o que gostaria”, quem sabe já descrevendo a reação feminina em relação à ordem normatizada da sociedade oitocentista. Aí justifica-se a onda de mulheres escritoras, sobretudo na segunda metade do século XIX, que vem dar conta dos anseios e das fantasias que o silêncio das “rainhas do lar” até então encobria. (KEHL, 1998, p. 83). Freud também se refere à produção literária das mulheres “emancipadas” daquela época, a qual manifesta a amarga hostilidade em relação aos homens. (FREUD, 1996, p. 212).

4 STATUS DO PLANO IMAGINÁRIO E FREUD

O que Freud nos ensina, segundo Certeau (1994, p. 59-64), é ouvir o homem ordinário, o locutor vulgar, o pequeno-burguês, a grande maioria. Não importa o nome que se dê a esse locutor, mas a psicanálise, que se estrutura no contrato que Freud estabelece com o *homem comum*. Deixando de lado o tipo de discurso dos pensadores e artistas, que falam do lugar onde seu texto se elabora, falam sem mestiçagem, ou seja, desenham e redesenham a ciência num círculo de raros eleitos, um círculo pouco suscetível aos de fora. Freud “conjuga o seu discurso com a multidão cujo destino comum consiste em ser ludibriada, frustrada, forçada ao trabalho cansativo, submetida portanto à lei da mentira e ao tormento da morte”. (CERTEAU, 1994, p. 61). Interessa, neste trabalho, mais a questão da troca ou da busca de informação que Freud estabelece no contato direto com o homem ordinário e menos os infortúnios raivosos salientados.

Por esse e outros apontamentos sobre Freud e suas relações com o homem ordinário é que Certeau credita à psicanálise um valor cultural, ou seja: “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar comum do discurso e o espaço anônimo de seu desenvolvimento.” (1994, p. 61).

Freud se dedicou ao estudo das históricas considerando as heranças deixadas por seus antecessores, os pensadores da moral oitocentista. Rousseau e Kant insistiram muito na necessidade social de domesticar os componentes excessivos da “natureza” feminina, ligados à sexualidade. Virgindade, pureza, permanência de sentimentos, ausência de qualquer experiência ou de qualquer conhecimento de outro homem, dedicação exclusiva à paz doméstica deram origem não só às futuras queixas históricas sobre a vida, como também à criação do mito do mistério feminino. (KEHL, 1998, p. 85).

No texto *O tabu da virgindade: contribuições à psicologia do amor – III*, Freud (1996, p. 204-205) enumera três situações sobre a especificidade do corpo feminino relacionada a esse tabu. A primeira constata que, quando uma virgem é deflorada, de maneira geral ela sangra, e o tabu está diretamente relacionado ao horror ao sangue, ao mistério e não à sexualidade. Entre os primitivos, o sangue é considerado a origem da vida, ou, ainda, o homem precisa proteger-se contra a primitiva sede de sangue, contra o primevo prazer de matar, por isso, em muitas tribos primitivas, a defloração é tarefa de outro e não do marido. O marido deve ser poupado do ato traumático da defloração, pois tanto para ele quanto para ela não constitui prazer. Práticas variadas, em diferentes tribos, afastam, sempre que possível, o marido da defloração. Lendas misteriosas foram contadas para simbolizar os sangramentos do corpo feminino.

A segunda situação, também apartada da sexualidade, é relacionada ao medo, ao perigo que envolve o inesperado, a coisa nova; algo não compreensível ou misterioso, baseado no medo, no horror ao sangue. A primeira e a segunda situações se reforçam, diz Freud.

A terceira explicação para o tabu da virgindade já abrange a totalidade da vida sexual. A mulher inteira é tabu. A mulher é tabu nas situações especiais de sua vida sexual, como: menstruação, gravidez, parto e puerpério; além dessas, outras restrições solenes sustentadas pelas mulheres dão crédito para Freud (1996, p. 205) duvidar da suposta liberdade dos selvagens. Assim, nas crenças primitivas, quando o homem se preparava para alguma exploração ou caça, devia sempre se afastar da mulher, porque ela podia paralisar a sua força e lhe trazer má sorte. Esse tabu é tão agarrado na espécie que até hoje, em algumas concentrações de homens, a mulher não é bem-vinda. Freud refere que o homem primitivo impunha algumas regras que evitavam a companhia da mulher por receio. Esse receio, diz o inventor da psicanálise,

talvez se baseie no fato de que a mulher é diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha, e, portanto, aparentemente hostil. O homem teme ser enfraquecido pela mulher, contaminado por sua feminilidade e, então, mostra-se ele próprio incapaz. O efeito que tem o coito de descarregar tensões e causar flacidez pode ser o protótipo do que o homem teme; e a representação da influência que a mulher adquire sobre ele através do ato sexual, a consideração que ela em decorrência do mesmo lhe exige, pode justificar a ampliação desse medo. Em tudo isso, não há nada obsoleto, nada que não permaneça ainda vivo em nós mesmos. (FREUD, 1996, p.206).

Essas considerações de Freud sobre o *tabu da virgindade* foram escritas em 1909-1910 e se referem ao homem primitivo. Mas esse primitivo, como o próprio Freud diz, permanece ainda vivo em nós, nos confins do *anthropus*. Maffesoli (2001), por sua vez, afirma que as condutas de comportamento do homem são enraizadas a fundo na noite da história, e Canevacci (1990) fala de um patrimônio biopsíquico do homem, composto de características instintivo-rituais, que, apesar de sistematicamente cerceadas pelas normas e leis civilizatórias e pelo poder instituído, não são deletadas, resistem na memória da espécie, na herança arcaica e, de quando em vez, retornam como o grito do recalcado. Então não estamos livres do homem primitivo, ele ainda reside em nós.

Se a linha de pensamento oitocentista foi de simplificar o relacionamento amoroso em nível de contrato social, Freud assume outro caminho: suas investigações consideram a complexidade do sujeito e a intimidade de seus relacionamentos. Além das questões relacionadas à sexualidade feminina, Freud (1996, p.171) ressalta o lado masculino da moeda nas relações amorosas no texto *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos*

homens: contribuições à psicologia do amor – I. De início ele alerta seu tratamento estritamente científico a respeito do amor humano, que é muito diferente do tratamento dado pelos romancistas.

Freud, na continuação, define três tipos de escolha amorosa dos homens: a primeira, coloca como precondição a existência de uma terceira pessoa prejudicada; assim, a mulher escolhida deve ter compromisso com o outro, o marido, devendo existir uma relação formal ou de posse. Um sentimento decorrente desse triângulo é a rivalidade entre os machos. A segunda escolha amorosa afasta a mulher casta e recai sobre a prostituta, ou seja, a mulher de má reputação, infiel, escandalosa, profissional na arte do amor. O sentir ciúme é fator decisivo nessa escolha do homem e consiste numa emoção tão poderosa que precisa ser vivida. O incomum é que o ciúme não se dirige ao parceiro legítimo da amada, mas a um estranho que a possa estar rondando. Nessa segunda escolha, o homem não se importa com a posse exclusiva da mulher. A terceira escolha recai sobre a mulher casta e de reputação irrepreensível, que não consegue exercer a atração como objeto amoroso, talvez personifique a casta esposa, que deve ser fiel e por isso merecer toda a fidelidade. Qualquer deslize desvaloriza automaticamente a mulher, comparando-a uma a prostituta. O foco de interesse é a relação mental, que exclui os demais interesses. Freud (1996, p.173) diz ainda que esses sentimentos e comportamentos amorosos são de natureza compulsiva, posto que tendem a se repetir nos homens que caracterizam esses tipos descritos.

Sobre o feminino e o masculino, Freud também põe seu olhar. Em Freud podem ser identificadas características dos comportamentos feminino e masculino as quais não estão, necessariamente, atreladas ao gênero mulher e ao gênero homem. O modelo teórico freudiano para a sexualidade, baseado na interpretação das fantasias dos seus analisandos infantis, meninos e meninas, passa pela diferença do órgão sexual de homens e mulheres, de onde surge a primeira oposição entre fálicos e castrados. Freud explica os investimentos libidinais do complexo de Édipo em etapas, nas quais constam elaborações diversas para meninos e meninas. Os desenlaces do complexo de Édipo são também diversos para os diferentes gêneros. O detalhamento desses estudos de psicanálise, que atravessaram anos, não dizem respeito a este trabalho. O que interessa aqui são as definições que ficaram registradas como resultado. Para definir o feminino, as associações ficam com as características: castrado/passivo/masquista; para o masculino: fálico/ativo/sádico. (KEHL, 1998, p. 239-254). Vale lembrar que essas características, conforme dito acima, são ocupadas por sujeitos de ambos os sexos.

No último texto de sua vida, dedicado à sexualização nas mulheres, Freud reafirma sua dificuldade em definir masculinidade e feminilidade e, sobretudo, considerar que homens e mulheres seriam estruturados como masculinos e femininos. Depois de reduzir o que se sabe sobre a polaridade masculino/feminino à sua dimensão biológica mais simples ativo/passivo, Freud desaconselha o leitor a confiar nessa definição; aponta seus limites: primeiro, ele reconhece que é necessária muita atividade para se obter uma satisfação de finalidade passiva; segundo, a passividade feminina que se traduz como atitudes de baixa agressividade pode ser resultado da educação e dos costumes sociais impostos à mulher desde o século XVIII. (KEHL, 1998, p. 258-259).

Vale registrar algumas considerações de Freud sobre a feminilidade, as quais ainda reverberam na atualidade. O inventor da psicanálise diz que, numa das elaborações do complexo de Édipo, a mulher renuncia, primeiro, à masculinidade e depois ao amor incestuoso pelo pai e, daí por diante, não por angústia, mas por pura decepção, busca na beleza uma espécie de compensação fálica; então, mais uma hipótese para o “elevado montante de narcisismo” das mulheres. A essa decepção feminina são creditadas também as poucas contribuições das mulheres ao desenvolvimento da cultura e/ou da ciência; na psicanálise se diria: “baixas aquisições sublimatórias”, ou seja, a mulher só produz filhos, ela só se produz como mãe. (KEHL, 1998, p. 262). Outras qualidades ou outros defeitos estão atrelados também àquela decepção: a inveja (herdeira da inveja do pênis); o pudor (herdeiro do pavor da castração); escasso senso de justiça e os baixos interesses sociais (decorrentes de um supereu menos rigoroso, porque se decepçiona, se entrega, ao invés de se angustiar como os homens).

As críticas das feministas do século XX a Freud, depois desse último estudo, são muito fortes, e fortes também são as outras razões para crítica, menos públicas, mas tão implacáveis quanto aquelas. Ele continua problematizando. Depois de comparar a evolução da libido nas mulheres e nos homens, Freud diz que a mulher, por volta dos trinta anos, apresenta aspectos de inflexibilidade e imutabilidade psíquicas, envelhecendo precocemente, enquanto os homens ainda parecem jovens e inacabados na mesma idade. Há especulações que referem que essa constatação é oriunda da sua própria vida privada, pois a sua jovem esposa Marta se torna uma imponente matrona depois de pouco tempo de casada, respondendo às expectativas da sociedade vitoriana. Veja-se o que Gay diz de Marta: “Depois de casada Marta Freud era a perfeita burguesa. Amorosa e eficiente com a família, ela se desdobrava sob um inflexível senso de responsabilidade pelos deveres domésticos, e era severa com seus deslizes em relação à moral da classe média.” (apud KEHL, 1998, p. 293).

A expectativa de Freud em relação à sua noiva não era diferente daquela dos outros homens da sua época. Em cartas enviadas à sua prometida, escreveu:

Sei afinal, como você é terna, como você pode transformar uma casa em um paraíso, como você participará de meus interesses, como você será alegre e incansável. Deixarei que você governe a casa quanto quiser e você me recompensará com seu terno amor e sobrepondo-se a todas aquelas fraquezas pelas quais as mulheres com tanta frequência são desprezadas. (FREUD, apud KEHL, 1998, p. 290).

Assim, como homem do seu próprio tempo, ele vivia na sua própria casa aquilo que todos os outros homens viviam. Sua mulher devia ser fiel ao ideal feminino vitoriano, e sua filha, interessada na investigação, precisa se safar do Édipo com outra elaboração que não a maternidade. É evidente que sempre ronda a insegurança quando se trata de mudar a episteme que se sustenta por séculos, ainda mais na própria casa.

Freud percebe que as mulheres têm mais energia, capacidade intelectual e criativa para desenvolver outras atividades além do lar e dos filhos; percebe que a sociedade não demanda à mulher envolvimento com o trabalho ou com questões sociais (KEHL, 1998, p.271), percebe que a ociosidade também é responsável pela “histeria”; percebe que a mediocridade da vida cultural e espiritual, depois dos filhos criados, promove a estagnação da libido e envelhece prematuramente a mulher, causando-lhe sofrimento psíquico; percebe que existe entre os médicos ginecologistas e os maridos impotentes uma certa cumplicidade, que prefere desconsiderar a infelicidade da mulher para resguardar a “família”, e o *status quo* do homem que detém o poder. (p. 283-284). Freud percebe e aponta, isso já é muito. Impotente com as limitações sociais e também da sua ciência, diz: “Não cabe à psicanálise dizer o que é a mulher e sim investigar.” (Apud KEHL, 1998, p. 258).

Freud é uma das figuras mais importantes para o desenvolvimento não só da mulher, mas dos sujeitos comuns, como sujeitos da fala. Ele inaugura a escuta do homem comum, da multidão sem nome, dos quais Certeau falava, dando sustentação e importância à idéia de que a cultura é e se produz no seio da sociedade, pelas pessoas dessa mesma sociedade.

Os tabus da feminilidade, os dramas ou as tragédias de pares ou de triângulos, decorrentes das “escolhas amorosas dos homens” ou dos componentes “excessivos da sexualidade feminina”, são pratos cheios que aparecem aqui e lá nas fabulações dos escritores. Freud (1996, p. 171) reconhece que, no campo das artes visuais, da literatura e do teatro, os artistas, em geral, estão submetidos à necessidade de criar prazer estético intelectual, bem como certos efeitos emocionais. Por isso, eles não podem reproduzir a essência da realidade

tal como é, eles isolam partes da mesma, mesclam imagens mentais e imagens materiais para potencializar associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar “licença poética”.

5 NIETZSCHE TUDO CONTRADIZ

Nietzsche, no fim do século XIX, dá um susto ainda mais dramático à alma, como diz Orlandi (2004, p. 70), comprometendo ainda mais a herança ocidental que pavoneia a alma e seu “delírio paranóico de instrumentalizar o corpo”.

Quero dizer minha palavra aos desprezadores do corpo. Não devem, a meu ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram, mas apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte emudecer. [...] Mas, o homem já desperto, o sabedor diz: Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, a qual chamas “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. Eu, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu. (Apud ORLANDI, 2004, p. 70).

No fragmento acima, Nietzsche, na voz de Zaratustra, duas vezes se refere à razão como pequena e a caracteriza como parte, instrumento, brinquedo do corpo. O ser próprio que mora no corpo, que é o corpo, é também sentidos e espírito; em Nietzsche não é permitida a competição ou a guerra de vaidades entre sentidos e espírito, porque nenhum é um fim em si mesmo. O jogo de palavras de Zaratustra busca desautorizar a hegemonia da razão para dar equilíbrio, autonomia e unicidade ao corpo, uma “multiplicidade com um único sentido”. Essa “multiplicidade” atribuída ao corpo continuou latejando com muita força no pensamento do século XX.

Nietzsche é um impiedoso crítico do passado e se considera como o homem que “contradiz”, como nunca foi “contradito” na filosofia. Contra todos os espiritualismos, ele proclama a morte de Deus. “Eu vos conclamo, meus irmãos, permaneceis fiéis à terra e não deis fé aos que vos falam de esperanças sobrenaturais. [...] Não escondais mais a cabeça na areia das coisas celestes, mas portai-a livremente: cabeça terrena, que cria, ela sim, o sentido da terra.” Deus morto extingue o dever do homem com o divino transcendental, permitindo o surgimento do querer, da vontade humana autônoma. Nessa linha de pensamento, o filósofo exalta a civilização grega pré-socrática pelo seu sublime sim à vida, pela exaltação dos valores vitais como saúde, força instintiva, paixão sensual. E abandona também seu ídolo nórdico e “farsista”, Wagner, substituindo ele e sua crença no progresso moderno e redentor, pelo

entusiasmo com a latinidade e pela paixão terrena levada ao extremo na ópera “Carmem”, de Bizet.

Aqui fala outra sensualidade, outra sensibilidade, outra serenidade. Essa música é serena [...], tem sobre si a fatalidade e sua felicidade é breve, imprevista, sem remissão [...]. Essa obra também redime [...], com ela despeço-me do úmido norte, de todos os vapores do ideal wagneriano. (NIETZSCHE apud REALE; ANTISERI, 1991, p. 424).

Importante é citar a maneira como Nietzsche ressalta na tragédia “Ática”, pré-socrática, a revisão das histórias dos homens sob o imperativo das forças que estruturam a arte: Apolo e Dionísio. O primeiro constitui a visão do sonho, a tentativa de expressar o sentido das coisas na medida e na moderação, explicitando-se em figuras equilibradas e límpidas. O segundo representa a força instintiva, a saúde, a embriaguez criativa, a paixão sensual, é o símbolo de uma humanidade em plena harmonia com a natureza, e sua arte é a música, impressão mais vaga e impetuosa dos sentidos.

Nietzsche, na linha de afirmação da autonomia e da valorização do homem, como tal, humano, terreno, contradiz a “moral dos escravos” – porque os escravos dizem sim aos outros, negando a si mesmos –, é favorável à “moral dos aristocratas”, porque dizem sim a si mesmos. O eu, o ser próprio, para Nietzsche, deve estar acima de qualquer coletivo, povo ou Estado, acima de qualquer espírito ou sentido, acima de qualquer poder sobrenatural. A contradição aos fundamentos da civilização moderna ocidental, tais como a transcendência que tem origem na religiosidade; a racionalidade, no Iluminismo; e o progresso redentor, no idealismo e no positivismo, abre uma brecha para aflorar os valores terrenos, os prazeres dos sentidos, a valorização do presente, do indivíduo e da individualidade crescente e da estética, no sentido do desfrute da emoção. (REALE; ANTISERI, 1991, p. 422).

O pensador parece ter anunciado, antes de sua morte em 1900, justo na passagem do século, a transvalorização de todos os valores até então respeitados. Muitas mudanças que abalaram o século XX e continuam retumbando no raiar do século XXI têm algum fundamento nas suas aforias. Nietzsche, portanto, anuncia o super-homem, o homem novo, o homem da terra.

6 A EXPERIÊNCIA FENOMENOLÓGICA: SER-NO-MUNDO

Merleau-Ponty é existencialista. Em sendo assim, habita junto com Sartre o mundo da vontade de viver, experimentar, provar, sentir na própria pele. A existência para Merleau-Ponty é ser-no-mundo, isto é, uma certa maneira de enfrentar o mundo. O homem está no

mundo e é no mundo que ele se conhece. Por isso, a importância da sua obra *Fenomenologia da percepção*.

São palavras de Merleau-Ponty segundo Reale e Antiseri:

O mundo fenomenológico não é ser puro, mas o sentido que aparece na intersecção das minhas experiências com a dos outros, graças à inserção de umas nas outras: portanto, ele (o mundo fenomenológico) é inseparável da subjetividade e da intersubjetividade, que realizam a sua unidade através da retomada das experiências passadas nas minhas experiências presentes, das experiências alheias nas minhas. (REALE; ANTISERI, 1991, p. 614-615).

O mundo dos fenômenos por si é destituído de sentido, as experiências do sujeito, as experiências entre os sujeitos e as anteriores ao próprio sujeito, as que fazem parte do registro da espécie é que vão construindo o sentido da existência. Os pontos de intersecção entre a pessoa consigo mesma, a pessoa com seus semelhantes e a pessoa com os fenômenos do mundo vão formando no homem a consciência de mundo. Aí reside a importância do contato homem/mundo, cuja percepção torna-se fundamental para a prática da filosofia. Perceber e depois pensar. “A fenomenologia é uma filosofia que repõe as essências na existência e pensa que não se pode compreender o mundo e o homem senão com base em sua faticidade.” (REALE; ANTISERI, 1991, p. 613-615). Assim, o mundo fenomenológico é um combate em debate, pois percebemos, damos significado e trocamos, com nossos semelhantes, experiências que não se esgotam em seres humanos vivos.

Na sequência do pensamento sobre percepção, a conceituação sobre o corpo torna-se necessária, já que é nele, no corpo, que se processa a percepção: “O corpo é o nosso meio geral de ter um mundo [...]. O meu corpo [...] é o meu ponto de vista sobre o mundo.” A percepção, entendida como o “ato que nos faz conhecer existências” é, por sua vez, a inserção do corpo no mundo. (ORLANDI, 2004, p. 73).

Aí, pode-se lembrar sempre a lição de ser-no-mundo, pleno de sensibilidade e experiências múltiplas, quando Proust, na voz do protagonista do seu romance, pensa com resignação na impossibilidade de conhecimento do ser amado.

Textualmente diz:

E eu compreendia a impossibilidade contra a qual o amor se choca. Imaginamos que ele tenha por objeto um ser que pode estar deitado a nossa frente, oculto num corpo. Mas aí! Ele é a extensão desse ser em todos os pontos do espaço e do tempo que esse ser ocupou ou vai ocupar. Se não possuímos seu contato com tal lugar, com tal hora, nós não o possuímos.

Mas não podemos tocar todos esses pontos [...] talvez pudéssemos tentar alcançá-los, mas tateamos às cegas sem encontrar. Daí a desconfiança, o ciúme. (Apud CALVINO, 1990, p. 126).

Essa multiplicação infinita dos “pontos do espaço e do tempo”, que o ser individual ocupou e vai ocupar, é a própria dinâmica da rede de relações do mundo fenomenológico, o sujeito consigo mesmo, com os outros, com as coisas, nas experiências passadas, presentes e futuras. (DE CARLI, 2002, p. 147).

A organicidade sistêmica do corpo humano é comparada à relação macrocósmica do homem com o mundo e, nas palavras de Merleau-Ponty (apud REALE; ANTISERI, 1991, p. 615): “O meu corpo [...] é o meu ponto de vista sobre o mundo, o corpo é o nosso meio geral de ter um mundo.” O entendimento do corpo como mídia, ou interface de informação, ou campo de interação entre o sujeito e o mundo foi muito disseminado nos últimos anos. (DE CARLI, 2002, p. 124).

“O corpo está no mundo como o coração no organismo: ele mantém continuamente em vida o espetáculo visível, anima-o e alimenta-o internamente, formando com ele um sistema.” (REALE; ANTISERI, 1991, p. 615).

Vale ainda salientar que, na primeira metade do século XX, Merleau-Ponty propõe uma “nova ordem humana”, que busca reduzir as segregações – corpo, vida psicológica e espírito – pensando as experiências como encadeamento, desenvolvimento. Sua contribuição serve para relativizar as noções de alma e corpo, de tal modo que um corpo, em certo grau, seria alma para outro precedente, numa espécie de cadeia de desenvolvimento.

Consoante esse estudioso,

há o corpo como massa de compostos químicos em interações, o corpo como dialética do vivente e do seu meio biológico, o corpo como dialética do sujeito social e do seu grupo, e mesmo todos os nossos hábitos são um corpo impalpável para o eu de cada instante. O corpo em geral é um conjunto de caminhos já traçados, de poderes já constituídos, o solo dialético já adquirido sobre o qual se opera uma formação superior, e a alma é o sentido que se estabelece então. (Apud ORLANDI, 2004, p. 73).

Essas palavras encarnam a reflexividade do corpo, ou seja, tudo por ele passa e tudo com ele se relaciona, assim Merleau-Ponty afirma: “Estou em meu corpo, ou melhor, sou meu corpo”, e mais o corpo como a obra de arte é “modulação de existência”. A primeira afirmação remete a Nietzsche, e a segunda apresenta um fator novo, a saber – o “eu de cada instante”, o corpo como “modulação de existência”, o que sugere um *eu* e um *corpo* circunstancial, que

pode mudar a cada instante, que pode apresentar múltiplos *modus* de existir, de perceber, de pensar, de se comportar.

Baudelaire, no seu saber selvagem de poeta, já falava no ensaio *O pintor da vida moderna*, num outro sentido de belo, o “belo transitório”. Esse belo está nas diversas formas de representação ou estéticas do cotidiano, como a moda ou mesmo as aquarelas do seu contemporâneo Constantin Guys, o pintor da circunstância.

Por outro lado, o estudo de Benjamin *Sobre alguns temas em Baudelaire*, mais especificamente sobre a estética do *choc*, fala das sensações do homem em combate com os estímulos do mundo exterior. Baudelaire, o poeta da urbanidade, cita, dentre alguns exemplos de *choc*, o “tráfego das grandes cidades. Deslocar-se através dele implica uma série de *chocs* e colisões [...] o homem mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica”. (1975a, p. 40-43). Assiste-se, na prosa ou na poesia, à origem de uma estética sensorial, de uma estética da percepção e das sensações resultantes. Simmel, depois de Baudelaire, também sensorizado pela vida das grandes cidades, refere-se a elas como a “intensificação da vida dos nervos” pelo contínuo das sensações e por suas rápidas sucessões. (DE CARLI, 2002, p. 102).

7 CORPO E SEXUALIDADE EM FOUCAULT

Nos escritos de Foucault, Orlandi (2004, p. 74) classifica a quinta grande linha de indagação a respeito do corpo. Nessa linha de pensamento, a ontologia clássica, para a qual a investigação se sufoca com o verbo *ser* da alma e por relação com o verbo *ser* do corpo, abre mão à pluralidade de outros verbos que abarcam as contingências, as pluralidades do corpo, as dobras e redobras do corpo.

Para Foucault, os saberes e os poderes do corpo são configurados pelas práticas discursivas e não discursivas, que condicionam o comportamento das pessoas na vida em sociedade. Aquilo que é dito e também aquilo que não é dito, num determinado tempo e espaço, traçam os modos e as modas para o corpo. Esquecendo a primazia do verbo *ser*, uma outra ontologia vem à tona, “uma ontologia histórica de nós mesmos, que se interessa pelas condições concretas que nos constituem”. (ORLANDI, 2004, p. 74).

São importantes para este trabalho as investigações de Foucault na *História da sexualidade: vontade de saber* (1988), que referem um novo olhar sobre as questões que envolvem o corpo e a sexualidade. Se se ouve, durante tantos anos, baterem na tecla do corpo reprimido, do corpo estigmatizado e do corpo-pecado, Foucault não se conforma e questiona essa

afirmação. Ele reabre algumas páginas da história de nós mesmos e nos surpreende, sugerindo que a sociedade capitalista não obrigou o sexo a calar-se ou a esconder-se. Ao contrário, desde meados do século XVI, o sexo foi incitado a se confessar, a se manifestar. No início do século XVII, vigorava uma certa franqueza; as práticas sexuais não procuravam o segredo; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade; as palavras eram ditas sem reticência excessiva, e as coisas eram feitas à vista de muitos, sem demasiado disfarce; eram frouxos os códigos da obscenidade, da decência, da grosseria, se comparados com os do século XIX. (FOUCAULT, 1988, p. 9).

Cronológica e metaforicamente falando, viveu-se um “crepúsculo” das transgressões visíveis e dizíveis dos temas afeitos ao sexo durante o século XVIII. As normatizações sociopolíticas e também pedagógicas de Rousseau (1712-1778), que foram abordadas anteriormente, têm papel importante nesse crepúsculo. Chega-se, então, às “noites monótonas da burguesia vitoriana”, do século XIX. Foucault (1988, p. 9) descreve protagonista e cenário: “A sexualidade é, então cuidadosamente encerrada, muda-se para dentro de casa, a família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir.”

Mas a hipótese que Foucault levanta é de que não se pode tomar a repressão do sexo, ou as normas oficializadas para sexo, ou ainda, o sexo na economia capitalista, ou na política como atitudes totalizantes, nos três últimos séculos. Foucault afirma que nunca se falou tanto e em tantas esferas sobre sexo. Assim, em paralelo ao discurso oficial de diversas frentes de poder como a pastoral católica e o discurso da confissão; a polícia do sexo e o decoro público; a fala e o silêncio sobre sexo nos colégios; a psiquiatria, a ciência da escuta do homem comum, é instigada, incentivada a uma outra discursividade, que vem da vontade de saber, do desejo e do prazer. (FOUCAULT, 1988, p. 22-32). Aí, nesse incessante borbulhar de discursos escusos, que escapam pelas frinchas das paredes institucionais, é que se pode rever a questão do corpo e da sexualidade com outro olhar.

A questão que gostaria de colocar não é por que somos reprimidos, mas por que dizemos, com tanta paixão, tanto rancor contra nosso passado mais próximo, contra o nosso presente e contra nós mesmos, que somos reprimidos? [...] As dúvidas que gostaria de opor à hipótese repressiva tem por objetivo muito menos mostrar que essa hipótese é falsa do que colocá-la numa economia geral dos discursos sobre sexo no seio das sociedades modernas a partir do século XVII. Por que se falou da sexualidade e o que se disse? Quais os efeitos de poder induzidos pelo que se dizia? Quais as relações entre esses discursos, esses efeitos de poder e os prazeres nos quais se investiam? Que saber se formava a partir daí? Em suma, trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder – saber – prazer que sustenta, entre nós, o discurso da sexualidade humana. (FOUCAULT, 1988, p. 14-16).

O dizível e o visível são as duas formas de saber heterogêneas e não correspondentes; para Foucault elas são atravessadas pelo poder. O poder, por sua vez, envolve as relações de forças em jogo no corpo social. Essas relações de forças são sempre no plural, porque tanto as relações como as forças são múltiplas. Orlandi (2004, p. 75) leciona: “Entre o que meus olhos vêem e aquilo que minha boca diz a respeito do que vejo, se atravessam jogos de forças que não estão necessariamente sob o meu controle.”

Santaella (2004, p. 19) lembra que, na *Arqueologia do saber*, Foucault propôs a expressão “modalidades discursivas” para conceitualizar as formas sob as quais a linguagem aparece em espaços e épocas particulares, formas que não podem ser reduzidas às categorias lingüísticas, porque elas tratam, sim, das relações de poder e saber de uma sociedade em um determinado tempo. As perguntas que surgem são: quem pode falar? De que lugar fala? Que relações estão em jogo entre, de um lado, a pessoa que está falando e o objeto do qual ela fala, e, de outro, aqueles que estão sujeitos à sua fala? As respostas não visam a “uma função unificante do sujeito” e menos ainda produzem a alienação do sujeito. Assim, é importante saber as relações que atravessam a enunciação. Quem fala sobre a sexualidade é a política, a escola, a economia, a Igreja; pergunta-se, então, até que ponto essa fala repercute nas práticas de quem escuta? Que poder de sujeição elas desencadeiam? Em que instâncias a enunciação se torna uma prática? Foucault quer apurar os diversos *status*, os diversos lugares, as diversas posições para que algo se torne dizível, visível, audível, operável.

Foucault, na linha da “nova história”, volta sua atenção para a multiplicidade dos fluxos de informação e conhecimento possíveis na esfera do privado, não desacredita no que foi dito e registrado oficialmente, mas põe o olhar no prazer que sentimos, e como nos deixamos seduzir pelos caminhos que queremos nebulosos da sexualidade.

Assim, recontamos a nós mesmos que a burguesia vitoriana do século XIX, nas trilhas da sociedade oitocentista, encerrou, a quatro chaves, a sexualidade; subjugou as relações sexuais à reprodução; desassociou o puro prazer do sexo; impôs regras, controlou e manteve estáveis as famílias para a tranquilidade da sociedade capitalista. Mas um dizível e um visível sobre sexualidade atravessam o privado e o público num murmúrio interminável. Aí a afirmação de Foucault (1988, p. 36): “O que é próprio das sociedades modernas não é o de terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo.”

Isso é tão verdade que, na década de 80 do século XX, mais pontualmente em 1988, Peter Mayle, Arthur Robins e Paul Walter lançam o livro *De onde viemos*, de educação sexual para

crianças, considerado claro e sem preconceitos. Na imagem do ato sexual, que é onde o “papai planta a sementinha na mamãe”, e a imagem é do casal na cama, a própria criança leitora contesta: “De novo com o lençol por cima.” Ou seja, o dizível e o visível, na pedagogia sexual de 1988, incitam o segredo cobrindo-o com o lençol.

8 CsO: A FÍSICA E A QUÍMICA DE DELEUZE E GUATTARI

O CsO – Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari, escapa de qualquer conceito de forma, estrutura, organicidade da filosofia tradicional. A delineação nebulosa do corpo sem órgãos começa a surgir de tudo aquilo que ele não é. O CsO é, entre várias aproximações, “superfície deslizante, opaca e tensa [...], fluido amorfo, indiferenciado”, que se metamorfoseia, que se revela na “conexão de desejos, conjunção de fluxos, contínuo de intensidade”.

Considerando as idéias, as definições, os conceitos e as histórias sobre o corpo, vistos até agora, pode-se entender Deleuze e Guattari como um dos maiores desestruturalistas da contemporaneidade. Se Nietzsche é o filósofo da “contradição” (REALE; ANTISERI, 1991) e Marx, Freud, Heidegger e novamente Nietzsche são os “mestres da suspeita” (SILVA apud SANTAELLA, 2004, p. 16), Deleuze, até na escolha das palavras para um dos seus novos conceitos CsO – Corpo sem Órgãos – é o mestre do esvaziamento, do grau zero, do começar de novo. É intenção de Deleuze retirar os laços que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. Essa é uma tarefa difícil porque, como diz Deleuze, corresponde a descolar o corpo do organismo, a alma da significância e da interpretação, e o sujeito da sujeição pregada pela realidade dominante. Aí a aclamação de “corpos esvaziados em lugar de plenos [...], e o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações”; quando tudo foi retirado resta o corpo sem órgãos, o CsO. Daí a necessidade de abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, conjunções, passagens e distribuição de intensidades.

Um CsO é um platô, uma região de intensidade contínua que não se deixa interromper por uma terminação exterior e não se deixa ir em direção a um ponto culminante; um platô, por sua vez, é um campo de imanência que produz, distribui e faz passar intensidades.

Deleuze e Guattari dizem do CsO:

Ele é a matéria intensa e não formada não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero [...] produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isso tratamos o CsO como ovo pleno anterior a extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da

formação dos extratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (1996, p. 13-14).

Existe, nas idéias de Deleuze e Guattari, sobre o CsO uma intenção de esvaziar conceitos e travas impostas ao corpo, primeiro e por muitos anos, pela religião e, na seqüência, pela psicanálise. “Cada vez que o desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre ali. [...] A figura mais recente do padre é o psicanalista.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15-16). Deleuze e Guattari criticam idéias religiosas e também algumas da psicanálise que buscam, através do adestramento, conter o desejo. Deleuze e Guattari reconhecem o modernismo da psicanálise, pelo fato de ela ter mostrado que o desejo não se submetia à procriação e nem mesmo à genitalidade (1996, p. 16); Freud não ignora as máquinas do desejo; essa é sua grande descoberta. Mas, na teoria e na prática analíticas, a psicanálise peca pelo sistema de reduções.

Destacam-se algumas reduções que se acredita sejam importantes no decorrer do trabalho:

Redução da produção desejante a um sistema de representações ditas inconscientes e personificadas (o Superego, o Eu, o Isso); redução das fábricas do inconsciente a uma cena de teatro, Édipo, Hamlet; redução dos investimentos sociais da libido aos investimentos familiares, rebatimento do desejo sobre coordenadas familiares, ainda Édipo [...] familiar ou analítico, o Édipo é fundamentalmente um aparelho de repressão das máquinas desejantes, e de modo algum uma formação do próprio inconsciente. (DELEUZE, 1992, p. 26).

Deleuze libera a subjetividade dos pressupostos aos quais a psicologia, sob as mais diversas formas, continua presa. Vale seu respeito às máquinas desejantes e às forças instintivas ante as forças transmitidas. As forças transmitidas têm regulado, selecionado, dominado e sobrecodificado as forças instintivas, mas toda cautela é pouca diante do adestramento e até da destruição das forças instintivas pelas imposições civilizatórias.

O CsO é uma saída. O CsO é campo de imanência do desejo, o plano de consistência próprio do desejo. No CsO, o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior. Essa falta de referência viria a torná-lo oco, e o prazer, a preenchê-lo. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15).

Santaella (2004, p. 21-22) cita que Deleuze cria, fabrica conceitos para romper com a primazia do verbo *ser*, que, de certa forma, aprisionou a subjetividade. Para ele, o

essencialismo do verbo *ser* pode dar espaço a circunstâncias. Então as subjetividades estão em movimento, em processo; são múltiplas, plurais; são continuamente produzidas nas diferentes contingências da vida: Em que caso? Onde e quando? Como? Essas perguntas deslocam a “idéia de sujeito essencializado, dotado de uma identidade unitária, autônoma, privada, estável, de contornos fixos”, carregada pelo resto da vida. Graças a Deleuze e Guattari, pode-se ir desenhando formas de subjetividade múltiplas, heterogêneas, de confins fluidos.

O conceito-chave para se pensar as novas formas de subjetividade é o conceito de *dobra*. A dobra só pode avançar variando, bifurcando e metamorfoseando-se, o problema não é como acabar com a dobra, mas como continuá-la. “É necessário dobrar, desdobrar, redobrar: o maneirismo substitui o essencialismo.” (DELEUZE apud SANTAELLA, 2004, p. 22). “Dobra”, “rizoma” e “agenciamentos” são os novos conceitos introduzidos na filosofia contemporânea por Deleuze.

9 PERSPECTIVAS PARA AS FALAS SOBRE O CORPO

A escolha dos pensadores para compor a perspectiva histórica do pensamento sobre o corpo, neste primeiro capítulo, está fundamentada, basicamente, em livros e autores contemporâneos como Santaella (2004), Orlandi (2004), Reale (2002), Villaça e Góes (1998), Costa (2004) e Kehl (1998) e seus trabalhos recentes sobre o corpo e comportamento, considerados suas especialidades.

Existe uma quase-unanimidade em iniciar a fala sobre o corpo com a lógica disjuntiva do oxímoro Corpo/Alma. Os gregos pensaram o corpo como instrumento da alma e, no entrave dos dois, a alma ou a mente, ou o espírito, sempre saiu vencedora, e o corpo veio de arrasto. Aí estão Platão e Aristóteles. O corpo é estigmatizado e separado do espírito na rígida espiritualidade judaico-cristã, que prega a confissão para as fraquezas do corpo e a penitência para o corpo pecador. Pobre corpo! O pensamento cartesiano, por sua vez, considera o homem como a mistura de duas substâncias: o corpo e a mente, mas somente a mente, que abriga o pensamento, é a razão da existência.

Depois de Descartes, a unanimidade entre nossos autores contemporâneos, para destacar os pensadores do corpo, se dissipa. As opções recaem sobre Rousseau, que é pinçado por Kehl (1998) para falar das origens da constituição da feminilidade no século XIX. As normas civilizatórias de Rousseau para a economia familiar, na sociedade oitocentista, estabeleceram deveres e obrigações dos homens e das mulheres na vida coletiva. Principalmente as mulheres são impedidas de realizar seus desejos. Esse argumento persiste e será muito

pertinente para o estudo das fabulações sobre o corpo feminino que aparecerão no decorrer deste trabalho.

Na seqüência, Spinoza e Nietzsche são apresentados por Orlandi (2004, p. 66-87) como os primeiros filósofos que aplicam “sustos na prepotência da alma”; Spinoza dá legitimidade ao corpo quando diz que nossa primeira forma de conhecer é a forma empírica, ligada às percepções sensoriais e às imagens. O corpo é “questão que se impõe às variações de todo e qualquer modo de pensar”. Nietzsche contradiz toda a filosofia e faz nascer um ser soberano: o novo homem, o super-homem autônomo, não subjugado a nenhum poder, seja ele político, seja ele religioso. Um homem que *a priori* conjuga o verbo *querer*, e que, seguindo a moral aristocrática, diz sim a si mesmo, renunciando o individualismo reinante no fim do século passado e ainda hoje. Nietzsche é retomado com muita energia por muitos autores contemporâneos, pois todo o seu empenho na *contradição* das verdades estabelecidas, foi um dos fatores responsáveis pelas grandes mudanças sociais no século XX. Ele não apenas constatou o que estava acontecendo no seu tempo, como também previu.

Merleau-Ponty foi apontado com mais detalhes por Orlandi (2004, p. 71). O filósofo valoriza sobremaneira a experiência fenomenológica do próprio corpo; na *Fenomenologia da percepção*, esmiúça o corpo em seus vários aspectos – filosófico, psicológico, motor, sexual, etc. – e também a sensação, conceituando, distinguindo – sentidos, visão, objetos concretos, tempo e espacialidade dos fenômenos. Merleau-Ponty está, portanto, na ponta do desfrute das sensações e do prazer da nossa realidade contemporânea estetizada.

A ruptura do pensamento clássico dual corpo/alma, que aparece com força em Nietzsche e Merleau-Ponty, é a abertura para as variações, as pluralidades, as multiplicidades de pontos de vista que podem ser abordados em estudos sobre o corpo. O corpo e os vários pontos de vista sobre ele entram em cena, sob holofotes, no século XX. Então, aprofundando mais ainda o conceito de multiplicidade, Foucault despreza o verbo *ser* do corpo e da alma e introduz muitos outros verbos, que não se preocupam mais com essências, mas com as contingências do ser humano. As práticas discursivas e não discursivas do homem, nos contextos espaciais e temporais onde acontecem, estarão sempre sujeitas a relações de saberes e poderes, sentencia Foucault. Para Orlandi, Santaella, Villaça e Costa, Foucault é fundamental e faz jus às inúmeras perguntas e respostas que hoje formulamos sobre nós mesmos. Para este trabalho é inovadora a hipótese de Foucault que tenta saber: por que nos encantamos com aquilo que tomamos como segredos e impedimentos do corpo? Que tipo de sedução avassaladora perdura e sempre reincide sobre nossa sexualidade dissimulada?

Leda Tenório, em seminário do Programa de Doutorado PUCSP (2003), apresentou a consistência das contribuições de Freud à psicologia do amor. Essas contribuições fazem sentido para o entendimento das novas tragédias, às vezes melodramáticas, dos amores proibidos, das traições, dos ciúmes com desfecho fatal, que habitam as fabulações, as quais serão também citadas no decorrer deste estudo, que privilegia obras de gosto popular.

Finalmente surge o CsO – Corpo sem Órgãos, de Deleuze, que escapa a qualquer conceito de forma, estrutura, organicidade tradicional. A delineação nebulosa do corpo sem órgãos começa a surgir de tudo aquilo que ele não é. O CsO é, entre várias aproximações, “superfície deslizante, opaca e tensa [...], fluído amorfo, indiferenciado”, que se metamorfoseia, que se revela na “conexão de desejos, conjunção de fluxos, contínuo de intensidade”.

Essa síntese das perspectivas para as falas sobre o corpo é importante no sentido de possibilitar, de início, uma visão cronológica geral para a questão, mas as investigações não se encerram aqui, pois o corpo é vedete na cultura ocidental contemporânea, e os enfoques multiplicam-se.

Costa (2004, p. 204), em livro recente, que fala do corpo na contemporaneidade, diz que na moderna virada corporal “o culto ao corpo vem sendo condicionado por dois fatores importantes: 1) o remapeamento cognitivo do corpo, que fornece as justificativas racionais oriundas de estudos e descobertas da biologia para a redescritção do que somos; e 2) a invasão da cultura pela moral do espetáculo, ou seja, a vivência nas sociedades estetizadas que instigam, através dos meios de comunicação, ideais do que devemos *ser* ou, mais especificamente, as idealizações sobre o corpo”. (p. 204).

Villaça e Góes (1998) falam do corpo do fim do milênio e das suas possibilidades de transformação. O corpo é mutante e performático, e a multiplicidade de formas que ele pode apresentar dependem de cosmética superficial e também de intervenções mais profundas. Desejos de transformação se realizam na aparência do corpo, que é a própria pessoa, sem distinções de quaisquer substâncias que concorram à sua composição complexa de ser mutante. Distinções como corpo/espírito e natural/tecnológico perdem o sentido.

São múltiplas as abordagens sobre o corpo no livro *Corpo e comunicação* (2004), de Santaella. Nele a autora mapeia as manifestações do corpo através das diversas e sempre crescentes linguagens das artes, da moda, das mídias; não esquecendo dos aspectos psíquicos, filosóficos e antropológicos. No seu livro anterior *Cultura e artes do pós-humano* (2003), Santaella esmiúça as realidades do corpo humano e suas hibridizações com as

máquinas, seus *up-grades* tecnológicos, suas conexões e experiências no ciberespaço, apresentando uma inédita classificação para as múltiplas realidades do corpo contemporâneo. “O corpo tornou-se um nó de múltiplos investimentos e inquietações” diz Santaella (2004, p. 10), enquanto cita Ihde e os três sentidos que ele dá ao corpo: primeiro é o fenomenológico, que vê o corpo como ser-no-mundo emotivo, percéptico e móvel; o segundo é o sentido social e cultural, que pensa o corpo a partir de experiências, situações e valores construídos culturalmente; e o terceiro traz as questões mais contemporâneas das hibridizações entre corpo e tecnologias, desenvolvendo análises muito pertinentes e atuais. Esses três eixos são suficientemente abrangentes para dar conta das análises de Santaella, que serão constantemente consultadas no desenvolvimento desta tese.

CAPÍTULO 2

CORPO COTIDIANO: TRANSGRESSÕES E EMERGÊNCIAS

A expressão “breve acenos” no capítulo anterior teve por intenção indicar que não se pretendeu dar ao tema um desenvolvimento histórico rigoroso, mas tão-somente introduzir o leitor às figurações que o pensamento sobre o corpo foi adquirindo na história. O presente capítulo tem por objetivo deslocar o pensamento sobre o corpo para o cotidiano do corpo, ou seja, o papel que o corpo desempenha na vida humana e sua inserção no espaço cultural. Para isso, busca-se o olhar de poetas, romancistas, dramaturgos, pintores, criadores de moda e cinematógrafos tal como estes percebem as emergências e transgressões do corpo humano na vida em sociedade.

O interesse maior deste capítulo está nas representações visuais e nas falas sobre o corpo que, por um lado, dizem respeito ao ser humano urbano, o da multidão, ampliando o acesso a ele, isso porque se acredita que as representações visuais e falas possibilitam a identificação, estabelecem um diálogo, predispondo uma troca, um saber extraídos da experiência como ela é vivida. Para isso, a segunda metade do século XIX é tomada como ponto de partida, pois esse momento pode ser considerado como o raiar de uma nova episteme, que, na definição de Maffesoli (2004, p. 24), é “o substrato cultural no qual cada um se banha sem prestar atenção”, é “uma coisa misteriosa” que faz o laço social, que une as pessoas entre si, que faz o espírito do tempo. A episteme emergente não mais está fundamentada nas grandes obras da cultura, escapa das autoridades e dos poderes instituídos e também das pretensões totalizantes. É uma episteme de divergências, aberta para uma multiplicidade de olhares.

São outras realidades, outras verdades que os filósofos vão reconhecendo e que se impõem, entre elas, o *corpo*, seus desejos, suas experiências fenomenológicas, sua sensibilidade, seu aprendizado, seus prazeres, suas variações e intensidades, suas potencialidades, enfim um corpo de múltiplos sentidos, conforme as premissas dos pensadores contemporâneos citados no fim do primeiro capítulo.

Poetas, dramaturgos, romancistas, pintores, criadores de moda, cinematógrafos, numa linguagem mais emocional, mais selvagem e intuitiva, envolvem-se nas emergências da vida em sociedade. Inauguram o diálogo entre necessidades coletivas e necessidades individuais, entre vida pública e vida privada. Pululam assim as mudanças no leito do substrato cultural em que o homem urbano, o da multidão, se inspira e serve de inspiração para poetas,

romancistas, pintores, criadores de moda, cinematógrafos, confirmando o que Morin (1991) chama *princípio recursivo da cultura*, ou seja, produzimos a cultura que nos produz.

Em um trabalho anterior, De Carli (2002, p. 102-111) já havia trazido Baudelarie, Wilde e Klimt para falar da *moda*, na segunda metade do século XIX, e a ressignificação que eles deram a ela como estética do cotidiano, investimento na razão sensível, aprimoramento democrático do gosto, beleza do transitório, jogos de sedução, linguagem e convívio social, valorização do novo e do presente e o conseqüente desprestígio da tradição, renunciando o pensamento dos novos modernos do século XX. Agora, retorna-se a esse trio, acrescentando Chanel, a criadora de moda que traz à tona conceitos e conflitos. Entretanto, elege-se o cinema como o grande laboratório, como linguagem técnica moderna que possibilita a reprodutibilidade infinita de suas produções, permitindo ampla distribuição e acesso à comunicação e à informação; o cinema como linguagem que põe o corpo em cena, plasmando configurações e mesmo categorias corporais no imaginário da cultura, conforme tratar-se-à de demonstrar.

1 BAUDELAIRE

Na literatura ou na crítica literária, Baudelaire deixou de lado a arte eterna dos museus e a reverência às grandes verdades. Passou a prestar atenção ao dia-a-dia, às prostitutas, às crianças, às mães e aos oficiais elegantes que desfilavam suas modas, animando as ruas dos centros urbanos em desenvolvimento. O poeta sentiu-se livre ao perder o “halo” dos predestinados nas ruas lamacentas da cidade e aí misturar-se à multidão, falar dela em meio a ela. O poeta transgride, vai além do que se considera apropriado para a época, quando elogia a maquiagem feminina, a moda e a arte da contingência de Constantin Guys, seu contemporâneo, no ensaio *O pintor da vida moderna* (BAUDELAIRE in CHIAMPI, 1991). Steele (2004), analisando a moda do *fin-de-siècle*, com mais de cem anos de distanciamento histórico, convicta sentença: De fato, a moda parisiense era, em si, um ícone de modernidade, e assim sendo, evocava fortes emoções. Bonita e sedutora, ela também parecia para muitos perigosa e antinatural.

As transgressões ficam por conta da sua intuição de artista que contraria a moral vigente, em pelo menos três pontos de ruptura: 1) elogiar a maquiagem artificial é o mesmo que corromper o corpo *in natura*, incentivando a sua entrega aos prazeres da beleza e da vida social, um certo hedonismo; ver e ser visto é um jogo de sedução, que valoriza a aparência ou as coisas frívolas, superficiais do corpo em detrimento da alma; 2) valorizar as aquarelas de Guys, que são registros transitórios da vida da cidade, da elegância das pessoas e das modas, é descobrir o belo possível no cotidiano, é abrir uma outra possibilidade para o belo

fora da arte eterna, é transgredir características canônicas da arte como história e tradição; 3) o terceiro ponto de ruptura vem da conjunção dos dois primeiros, ou seja, desfrutar e reconhecer os prazeres efêmeros, e dignificar a beleza do cotidiano. Somados, dão um novo estatuto ao presente, o que significa colocar sob suspeita tanto a tradição quanto o transcendental. Não é preciso agarrar-se às verdades do passado nem transferir para além desta vida a felicidade; pode-se sim desfrutar a beleza e os prazeres aqui e agora. Nas palavras de Baudelaire (1991, p.103-110), “o prazer que retiramos da representação do presente prende-se não somente à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”. Transcendências à parte, vale o agora.

2 WILDE

Wilde, escritor e renomado dândi, reforça esse sentimento de desfrute do prazer efêmero e da beleza do cotidiano de Baudelaire e prega a ética da estética, clamando e arrebanhando seguidores com a nova aristocracia dos sentidos. Os prazeres do corpo merecem ser cultivados e podem ser usufruídos com os agrados que podem ser proporcionados ao corpo nas suas variações diárias. O toalete, o ritual da mesa, o bom vinho, a porcelana azul, a moda, a música, as penas de pavão, a arte, a decoração, o tabaco, os jogos, as leituras, tudo é passível de cuidado estético:

Entretanto, não descuidava realmente de suas relações na sociedade. Uma vez ou duas por mês [...] abria ao mundo sua esplêndida residência e para lá levava as maiores celebridades musicais, para comprazer a seus convidados com as maravilhas de sua arte. Seus jantares bastante selecionados [...] eram afamados, não somente pelo cuidado com que escolhia seus convidados e a elevada categoria dos mesmos, mas também pelo requinte na ornamentação da mesa, com suas combinações harmoniosas e sutis de flores exóticas, suas toalhas bordadas e sua baixela de ouro e prata. [...] Tentava idealizar novo esquema de vida que apresentasse uma filosofia sensata, princípios ordenados, e encontrasse na espiritualização dos sentidos sua mais alta realização. (1993, p. 151-153).

Wilde escreve peças de teatro que são encenadas e admiradas por seus contemporâneos, seu humor picante se dirige à falsa moral da sociedade vitoriana e às damas fiéis às modas dos costureiros. Wilde não faz parte, portanto, dos poetas incompreendidos, ou eruditos demais; sua dramaturgia atende ao gosto do grande público, mas não perdoa a crítica. Essas transgressões brandas e misturadas ao riso chegam ao exagero. Em *Salomé*, Wilde transgride, aprovando, na edição inglesa, as ilustrações de seu contemporâneo Aubrey Beardsley, “*le pervers*”, como era chamado por Robert Montesquieu de Fézensac. Nas imagens dessa edição, Salomé é representada nua, surpreendendo com sua dupla sexualidade, ela é hermafrodita. A afronta às intimidades e à anormalidade provoca a censura

e, ao mesmo tempo, permite a abertura para novas sexualidades. A barreira do sexo é transgredida. Sua obra, em muitos pontos, tem conotação autobiográfica. Na sua própria vida, Wilde transgride quando seu amor homossexual por um jovem aristocrata se torna público. A partir de então, a harmonia familiar é suspensa, sua esposa o proíbe de ver os filhos, e ele acaba trancafiado numa prisão por alguns anos.

No romance *O retrato de Dorian Gray* (1993), a transgressão e expiação seguem lado a lado. Primeiramente, é exaltada a beleza do retrato do jovem Dorian, feito por um artista que resolve pintá-lo com a postura e as roupas do seu tempo, evitando a tradição de pintar o retratado com a roupa e o contexto dos heróis ou deuses clássicos. Esse retrato de Dorian, tido como “o mais belo”, torna-se o grande enigma. Dorian é um hedonista, os prazeres do corpo cantados e desfrutados por ele não poderiam passar imunes à moralidade vitoriana e às restrições religiosas do seu tempo. Dorian negocia com forças obscuras, troca o bônus da eterna juventude, da eterna beleza e do desfrute dos prazeres sensórios pelo ônus da degradação do seu retrato “o mais belo”. Sua bela imagem, seu outro *eu* especular envelhece e enfeia a olhos nus como expiação dos pecados da sua carne, sua beleza e juventude eternas.

Subia furtivamente as escadas, em direção ao aposento fechado, abria a porta com a chave que nunca mais abandonara e, com um espelho nas mãos, colocava-se diante do seu retrato pintado por Basílio Hallward. Contemplava então o rosto perverso e envelhecido, pintado na tela, e em seguida sua face lisa e juvenil, que lhe sorria do espelho. A agudeza do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que experimentava. Enamorava-se cada vez mais da sua própria beleza e cada vez mais interessava-se pela degradação da própria alma. (WILDE, 1993, p. 151).

Apesar da ética da estética, professada por Wilde nas suas ficções com traços autobiográficos, o corpo e a alma são ainda duas entidades em crise. Na passagem do século XIX para o XX, a excessiva preocupação com a beleza e o desfrute dos prazeres terrenos degrada a alma. Passados tantos séculos, a disjunção corpo/alma do platonismo e das crenças judaico-cristãs ainda persiste e assombra, com seus fantasmas, as representações que dignificam o corpo mais que a alma, que valorizam o presente mais que o transcendente, que desejam a novidade mais que a tradição.

3 KLIMT

Klimt, por sua vez, nas pinturas do feminino, distingue as mulheres esposas-mães enaltecidas, das mulheres poderosas-erotizadas. Na primeira categoria, Klimt realiza uma série de retratos de senhoras do meio elegante de Viena. Na segunda categoria, *Judith* e

Salomé, misto de luxúria e poder, afrontam a tradição judaico-cristã; *Danae*, *Water snakes* e *Goldfish*, nus cheios de sensualidade, afrontam os bons costumes, enquanto a mitologia grega é revisitada pelas imponentes figuras de Palas-Atenas, Deusa da Guerra e da Sabedoria; Hígia, Deusa da Saúde e, ainda, as belas Denaidas, mitos menores que assassinaram seus maridos ou violaram a ordem e o poder. (HAMILTON, 1992, p. 434). Esse segundo conjunto de mulheres anuncia temas insistentes na obra de Klimt e também na passagem do século. São eles – a sexualidade feminina e o reconhecimento da capacidade intelectual das mulheres – também relevantes nos estudos científicos de Freud.

O corpo feminino impedido pela moral e inteligência subestimada prendiam a mulher nos *corselets* e nas suas casas. A domesticação oitocentista e o recato vitoriano em descrédito começam a substituir o ideal de mulher maternal e decorativa pela mulher que estuda, participa e desfruta dos prazeres amorosos. (DE CARLI, 2002, p. 62). Um espaço começa a ser aberto para as mulheres se posicionarem como sujeitos de fala. Freud escuta as suas históricas, já é um primeiro e importante fato científico-social, conforme evidenciado no primeiro capítulo. É o espírito do tempo ou a episteme que se manifesta nas expressões da arte, e se vê concretizada nas conversas do divã.

Baümer (1987, p. 12) faz um estudo muito detalhado sobre as mulheres de Klimt e chama a atenção para as mãos femininas que, em várias obras, são crispadas, demonstrando uma certa tensão, uma certa angústia, e até medo. Medo, para Baümer, foi um sentimento presente nos relacionamentos amorosos do fim do século XIX, pois tanto homens quanto mulheres sentiram-se ameaçados pelas mudanças, e isso está presente nas mãos femininas crispadas de angústia nos amorosos *Beijos*, de Klimt. A proteção sufocante dos homens, pais ou maridos, não é mais o que as mulheres desejam. O mito do mistério feminino e os componentes excessivos da natureza feminina, até então domesticados, afloram através das disfunções do corpo e da fala das históricas; isso, segundo Baümer, assusta os homens e as mulheres. Os primeiros porque sentem seu poder na sociedade ameaçado, e as segundas por insegurança frente à possibilidade de autonomia.

Klimt não poupa representações do corpo. Na obra *As três idades da mulher*, em primeiro plano está a criança nos braços da bela mãe e, em segundo plano, mas tão importante quanto, a velha, espreita com seu corpo e membros desvitalizados. No detalhe *Deboche*, *devassidão*, excesso da obra *Poderes hostis* (1901-1902), do friso de Beethoven, o corpo e o olhar femininos são suportes para corporificar os pecados; na obra *As tentações de Santo Antônio*, Klimt retrata a mulher em lasciva masturbação sob o olhar do santo *voyeur*. Esse

fato confirma, pela via da representação artística, aqueles “componentes excessivos da natureza feminina, ligados à sexualidade” e temidos pela sociedade oitocentista.

Klimt marca com sua arte mudanças importantes na virada do século XX. As representações do corpo feminino eternizaram Klimt na história da arte e também da sociedade se entendidos como linguagem. Não se pode, no entanto, esquecer dos seus projetos de artes aplicadas. Klimt é sócio e desenvolve moda feminina para uma das melhores *maisons* de Viena, da qual também é sócio; desenha estampas para tecelagens e para a indústria de porcelanas; é um *designer*, mesmo antes de existir a nomeação dessa profissão, que estabelece um laço entre arte e indústria. Essa aproximação pressupõe uma forma de desmitificação da arte e do artista e, ao mesmo tempo, permite que criações do artista, reproduzidas industrialmente, possam atingir uma população mais ampla. Essa característica também destaca Klimt como um novo moderno. Steele (2004) diz: o desenvolvimento de *la mode*, tanto como uma mercadoria quanto um tipo de forma artística por mérito próprio, parecia estar estritamente relacionado ao advento da *modernité* estética.

Essa observação de Steele é apropriada para os nossos exemplos: Baudelaire, Wilde e Klimt, que não são os únicos, mas, com certeza, bem representativos para falar de uma certa razão sensível se infiltrando no substrato cultural, a saber: 1) as questões do corpo na arte – sua entrega aos prazeres da beleza, da vida social e dos jogos de sedução; 2) as questões da sexualidade reprimida; 3) as questões da arte na vida cotidiana – a interação da arte com o homem urbano; e 4) a valorização do presente em detrimento da tradição (que glorifica o passado) e da transcendência (que só investe no futuro).

4 CHANEL

No cenário pintado até agora, não poderia faltar a irreverente Gabrielle Chanel (1883-1971), que, na vida social e na instituição *moda*, representou papel importante nas primeiras décadas do século XX até os pós-guerras. Ela não foi só vanguarda na moda, mas também na vida. Ela incorpora as mulheres de Klimt, poderosas, erotizadas, cientes de sua sexualidade e de sua capacidade intelectual. Mulheres que se posicionam como sujeitos de fala, mulheres que investem sua energia em projetos criativos. Os projetos de vida de Chanel priorizavam a autonomia financeira, a autonomia amorosa e a autonomia em relação aos determinismos do papel social desenhado para as mulheres. Chanel, como outras suas contemporâneas, recusa a mediocridade da vida cultural e espiritual das esposas-mães, rotuladas de histéricas pelos estudos psicanalíticos da época.

A condição das mulheres jovens, no fim do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, segundo Perrot (2007, p. 45), era diferenciada conforme a classe social a que pertenciam. A jovem solteira aristocrata montava a cavalo, praticava esgrima, tinha um preceptor encarregado da sua instrução, gozava de uma certa liberdade, tinha uma criação mais próxima do gênero oposto. A jovem solteira burguesa era educada pela mãe, freqüentava o colégio, muitas vezes em regime de internato, aprendia as prendas domésticas e as artes de entretenimento, como bordado, rendado, piano, dança, etc. Era apresentada à sociedade, com vistas a um bom casamento, nos rituais de ingresso como o tradicional baile de *début*. A jovem das classes populares enfrentava o trabalho no campo ou na cidade, era criada doméstica ou empregada nas oficinas de costura ou nas fábricas. Nos dois ambientes, é exposta aos riscos da sedução por seus patrões poderosos e inescrupulosos.

Diz Perrot:

Não é simples manter-se na condição de jovem solteira, com as restrições do corpo e do coração, quase sem liberdade de escolha quanto ao seu futuro, seus projetos amorosos, exposta à sedução, à maternidade indesejada, impedida de procurar o pai da criança pela lei napoleônica, relegada à solidão e ao abandono. (2007, p. 46).

O “estado de mulher”, na época, era o casamento, tudo que fosse fora dele era desprezado, degradado. A mulher solteira das classes populares engrossa as primeiras filas do feminismo.

Chanel nasceu na pobreza. Órfã de mãe foi educada num internato, teria enfrentado a desgraça das jovens solteiras das classes populares, não fosse sua garra em vencer. Revoltada contra a segregação classista na escola e com os determinismos sociais para os gêneros, afronta normas com suas prioridades. Para ela, dinheiro significava independência, então, sua vida foi pautada por essa desejada independência. Casamento, definitivamente, não era seu “estado de mulher”.

Na sua juventude, mantinha dois trabalhos: um durante o dia numa loja de *lingerie* e o outro à noite num café-concerto de *Moulins*. Lá se reuniam homens para ouvir música, beber cerveja e admirar os corpos bonitos das mulheres que lá trabalhavam. Gabrielle cantava somente duas músicas: *Kokoriko* e *Qui qu’a vu Coco*. A pequena coquete não fazia o gênero exuberante, corpo curvilíneo e farto, mas “falava baixinho, piscava sensualmente, olhava com desejo nos olhos dos jovens; logo era convidada para uma boa refeição ou recebia presentes por seus encantos”, diz Wallach (1999, p. 21), na sua versão sobre a vida de Chanel. Seus fãs clamavam – Coco! Coco! – no café-concerto, quando queriam ouvi-la. Daí o apelido que eternizou Coco Chanel.

Coquete, *cocotte*, *courtesan*, *irrégulère*, *horizontale*, não importa como fosse chamada, corresponde a um estilo de vida assim definido por Wallach:

[...] uma mulher sensual, extravagante e espirituosa que controlava a mente e o coração de homens poderosos. Para outros as *cocottes* eram objetos degradados pelos homens, brinquedos eróticos cuja única finalidade era lhes dar prazer. Líderes ou subjugadas, as heroínas românticas ou prostitutas impertinentes, não importa como as cortesãs eram consideradas, elas eram uma tradição francesa que se mantinha havia trezentos anos. Seu status era desejado pelas moças pobres que cresciam esperando um dia encontrar homens ricos para sustentá-las. Seus sonhos ultrapassavam a monotonia de um casamento entediado e da vida na classe operária. Como Gigi, a bela e divertida heroína do livro de Colette, elas aprendiam a agradar aos homens de todos os modos possíveis. (1999, p. 22).

Muitas histórias romancearam a questão das cortesãs, das amantes, das mulheres das classes populares, que sonhavam com a ascensão social, ou das mulheres mais liberadas, que desprezavam o casamento como a única opção feminina. Desde a segunda metade do século XIX, heroínas como *Madame Bovary* de Flaubert, *Carmen* de Bizet, *Odete* de Proust, *Dama das Camélias* de Dumas, não se conformaram com as normas determinadas pela sociedade para a mulher. Esses romances, ou “licenças poéticas”, nada mais são que realidades imaginadas, carregadas de emoções profundas, que exageram nas frustrações, nos sonhos e nas punições. As heroínas transgressoras são invejadas pelas comuns mortais.

Chanel incorpora alguns itens da definição de cortesã de Wallach. Como jovem das classes populares “espera um dia encontrar homens ricos para sustentá-la”, não por toda a sua vida, mas para dar primeiros impulsos financeiros e manter o reconhecimento, o prestígio social que boas e respeitadas companhias conferem. Consciente de sua feminilidade, charmosa e sedutora, desde os tempos do café-concerto, aprende a conquistar, “controlar a mente e o coração de homens poderosos”. Educada num bom colégio, por filantropia da instituição, teve oportunidade de observar, mesmo sendo segregada, as meninas da aristocracia. Inteligente, esperta, se torna não uma “heroína romântica” mas uma “líder” ou uma *arbiter elegantiarum* da moda.

Chanel sempre foi cortejada pelos homens, foi uma das preferidas de Etienne Balsan, um oficial da cavalaria, muito cobiçado pelas mulheres e herdeiro de uma tecelagem. Essa ligação foi muito conveniente para ambos. Além de cultivarem os mesmos gostos por cavalos, arte da montaria, férias no campo, conversas inteligentes, negócio têxtil e moda, para Chanel representou uma possibilidade de ascensão social; para Balsan, a confirmação do papel de aristocrata bem-sucedido financeiramente, capaz de sustentar as frivolidades

femininas e desfilarem com belas e inteligentes mulheres. A aparência ostensiva delas sinalizava a riqueza deles, e muitas vezes até a virilidade.

Chanel foi muito ousada na sua vida profissional e amorosa. No início da sua carreira, adquiriu respeito no mundo da moda, não só por suas propostas inovadoras, mas também pela credibilidade auferida pela posição social dos seus amantes. Antes da Primeira Guerra Mundial, era comum ver a elegante Chanel acompanhada de seus *partners* Balsan e Arthur Capel, conhecido como Boy Capel, sugerindo um *ménage à trois*. A própria Chanel (apud WALLACH, 1999, p. 32) declarou: “Consegui abrir uma boutique sofisticada porque dois cavalheiros estavam como que disputando em leilão meu pequeno corpo ardente.” A autoconfiança de Chanel ficou um pouco abalada, quando Arthur Capel, apesar de toda consideração e paixão por ela, escolheu para esposa uma nobre inglesa. Chanel é, então, relegada ao status de amante, como nas tradicionais histórias vitorianas das paixões avassaladoras e das cortesãs preteridas.

As cortesãs desejavam ser “a escolhida”, desejavam o reconhecimento social, segundo Barthes (2003, p.181-184). Os aristocratas parecem confirmar o que Freud (1996, p.172) sinalizou como o desejo pelo amor-paixão, ligado à relação sexual mais instintiva e liberal com as amantes. Uma das escolhas amorosas do homem é o avesso do modelo materno. Além do direito conferido aos homens de desfrutarem da pura e digna esposa e da amante ou cortesã, que representavam luxúria e prazer, a exibição das duas com pompa e circunstância representava também a prosperidade e o poder do homem.

A pompa e a circunstância das mulheres estavam nos adereços e na moda do vestuário. Chanel, como criadora e criatura da moda, soube influenciar, com suas novidades revolucionárias, e desfrutar, com seus amores e amizades certas, o ambiente da *Belle Époque* (1880 a 1914). Aos 32 anos, Chanel estava no topo da moda parisiense. Dizia Steele que, na Paris da *Belle Époque*, circulavam mulheres elegantes e graciosas, que “podiam incorporar a senhora da sociedade ou a cortesã, que buscava subjugar e silenciar suas rivais por meio de uma competição feminina à moda”. A moda era terreno de disputa. Os grandes costureiros, inclusive Chanel, “vestiam as esposas e as cortesãs. A moda nessa efervescência encobriu os limites entre o *le monde* (alta sociedade) e o *demi-monde* (meio-mundo), onde cortesãs e atrizes reinavam. As esposas e as cortesãs mantidas freqüentavam as mesmas *maisons*, e seguiam igualmente a deusa moda”. (STEELE, 2004, p.74).

Salienta-se, ainda, que o espaço social francês daquela época era um terreno de disputa, não apenas da moda, mas também do *gestus*. A diferença fundamental entre as amantes e cortesãs e as aristocratas e burguesas era que as primeiras tinham classe, estilo e muita

inteligência, e as segundas tinham posição e fortuna. A cortesã normalmente era mais célebre que uma esposa. O cotidiano da esposa era de domínio de todos, por isso destituído de charme, enquanto as ousadas, as paixões, a libertinagem das cortesãs instigavam o imaginário das mulheres.

O *gestus* Chanel: ombros para trás, quadris projetados para frente, um pé na frente do outro, uma mão no bolso, a outra segurando o cigarro é até hoje um paradigma de autonomia financeira, amorosa e feminina. Os olhos muito vivos e a boca larga e vermelha davam vida ao rosto miúdo, enquanto a fala rápida irradiava energia e segurança.

Chanel não fazia o biotipo da cortesã gostosa. Ela explorava a silhueta longilínea, o tipo esportivo, a habilidade na montaria; ela se vestia de maneira muito diferente de suas contemporâneas, na verdade ela criava não apenas roupas, mas um novo estilo de viver para as mulheres. As roupas práticas, fluidas, confeccionadas com o novo tecido sintético, o *jersey*, mais os longos colares de pérolas falsas faziam um estilo “chique pobre”, que possibilitava acesso de mais pessoas às novidades da moda. Chanel critica com picardia o excesso de adornos femininos da época e o despreparo de algumas esposas, com a advertência: “Como o cérebro pode funcionar dentro dessas coisas?”, leia-se: chapéus, plumas, rendas, flores, laçarotes, sombrinhas, espartilhos, etc. (BAUDOT, 1999, p. 8-9).

Um novo estilo de viver também está na essência de Chanel nº 5 (mistura de mais de oitenta florais, porção mais intensa de jasmim, intensificada com produtos químicos, resultando numa fragância fresca e intensa, jovem e enigmática que agradaria muitos), o perfume que daria a Chanel independência econômica para o restante da vida. (WALLACH, 1999, p. 69). Marilyn Monroe imortalizou o perfume quando, em entrevista para a imprensa, disse que sua “veste preferida para dormir era Chanel nº 5”.

Jérsei, o traje esportivo, o pretinho básico, as pérolas falsas, que Chanel criou para ela mesma, mudaria a vida de todas as mulheres do século XX, comenta Wallach (1999, p. 78). As calças foram desenhadas, usadas por ela própria para embarcar ou desembarcar confortavelmente de um barco, depois passaram para os pijamas de seda para serem usados socialmente à noite. Chanel era seu próprio modelo, e sua melhor publicitária. Nada expressou melhor a visão de Chanel do que o *vestidinho preto*. A *Vogue* norte-americana, percebendo imediatamente a importância do vestido simples preto, o chamou de *Ford* da moda. (WALLACH, 1999, p. 97-98).

5 CINEMA

É nesse ambiente de transição, nessa mudança de episteme, que o cinema surge como distração às camadas mais pobres da população. Enquanto as indústrias crescem nas periferias das grandes cidades, a população de trabalhadores aumenta. Essa população demanda novas formas de representação e de diversão que possam alimentar o imaginário.

Mas, não coube ao entretenimento o crédito da invenção do cinema. Vale registrar que a técnica do cinema foi descoberta para fins científicos, quando Marey e Muybridge, cada um na sua pesquisa, investigavam os tempos e movimentos dos corpos no espaço. Porém, o crescimento e a consolidação do cinema se deu pela aceitação do público às obras ilusionistas de Méliès e pela visão comercial de Edison e Lumière, que apostaram no entretenimento como uma necessidade de mercado. Machado (2005, p. 18) diz que o novo sistema de expressão, assim que ganhou forma industrial, impôs-se esmagadoramente como território das manhas do imaginário.

Vejamos: “A história efetiva do cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, à regressão onírica em detrimento da consciência analítica, à impressão de realidade em detrimento da transgressão do real.” O cinema nasce no seio da racionalidade moderna, do trabalho intenso e padronizado pela indústria, e funciona muito bem como uma janela de escape para o imaginário do homem comum, que sofria com o maçante trabalho repetitivo, imposto pelo capitalismo crescente. Por isso, o cinema transgredia nos temas, nas imagens que mostrava e nos lugares onde se apresentava. Não era um meio de comunicação controlado pelas autoridades nem censurado pela cultura instituída; por essa razão, desfrutava de mais liberdade. Sua audiência era feita, na maioria, por trabalhadores, proletários, imigrantes, homens e degenerados. O segredo das cenas, o incomum e as aberrações mostradas é que garantiam seu caráter transgressor, polêmico e ao mesmo tempo catártico e sua audiência. Como tudo que pertence à cultura popular, ele formava um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de obscenidades, grossuras e ambigüidades, em que não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata. Paródias da vida com humor vulgar e cenas do “baixo” corpo, ou seja, comilanças, bebedeiras, perversão, erotismo barato, palhaçadas obscenas recheavam os filmes de curta duração; a saber, os mais longos chegavam a cinco minutos. (MACHADO, 2005, p. 76-79).

A mudança, contemplando temas mais civilizados, se faz necessária. Foi nos Estados Unidos que os industriais que investiam no setor cinematográfico e a pequena burguesia que ocupava os postos de fotógrafos, cenógrafos, roteiristas e diretores sentiram que o cinema precisava mudar. Ele precisava ascender social e comercialmente, adquirir *status* de produto

da indústria cultural, para a classe média americana emergente. Esse público, diferentemente do trabalhador da periferia, dispunha de mais tempo e mais dinheiro para o lazer; por isso, foi considerado pelos visionários o mais promissor para os destinos do cinema. Esse público mais sofisticado, mais aculturado demandava outro tipo de fabulação. Então, o cinema perde sua espontaneidade, sua libertinagem e envereda para produções politicamente corretas; até a prática da autocensura surge em 1908, nos EUA. Daí para adiante, não se pode mais apostar nas vulgaridades da “baixa” cultura para as imagens em movimento. O capitalismo crescente e as ideologias protestantes, predominando na América, precisavam cultivar suas práticas. O cinema apresentava-se como um veículo de “inscrição civilizatória” muito apropriado, pois permitia agregar entretenimento, pedagogia e informação. (MACHADO, 2005, p. 85).

O que fazer? Que histórias contar para atrair o público certo? Os modelos que se apresentaram com maior naturalidade e que caíram nas graças da maioria dos realizadores foram o romance, o teatro oitocentista e também os melodramas.

Griffith (apud MACHADO, 2005, p. 84) foi o primeiro a se dar conta de que “o filme só poderia se tornar significativo se o material com que ele trabalha fosse igualmente significativo”. Propôs-se, então, a levar para a tela Shakespeare, Tolstói, Poe, Eliot, Maupassant, Dickens e muitos outros, com a intenção de legitimar o cinema e inscrevê-lo no universo das belas-artes. Claro que esses talentos do romance passaram pela peneira da formação protestante e vitoriana de Griffith. Eisenstein não poupou críticas à transposição dos grandes romances para o cinema, acusando Griffith de transformar tudo em histórias de Charles Dickens para explorar os traços infantis de seu público do cinema, informam os registros de Machado.

A passagem do cinema transgressor, vulgar, para o cinema domesticado pelos interesses industriais desperta o interesse dos filósofos, que passam a discutir conceitos sobre as novas relações entre cultura, arte e indústria, na primeira metade do século XX. Esses conceitos são fundamentais e valem ser lembrados.

Inicia-se com as reflexões de Benjamin sobre *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Lá, em 1935, ele falava da perda da aura do objeto artístico, quando a fotografia e o cinema, na sua genética, permitiram a reprodução infinita, sem a menor distinção entre original e cópia. Apesar de abalar cânones da arte como autenticidade e função ritualística, o filósofo vê com otimismo a possibilidade de propiciar ao grande público o acesso às produções artísticas. A fotografia e o cinema juntos representaram o grande *boon* cultural que socializou, humanizou e trouxe para a vida cotidiana questões das ciências humanas e da arte, no decorrer do século XX. Benjamin, otimista, cita o entusiasmo de Gance, lá em 1927,

com a potencialidade da disseminação cultural do cinema: “Shakespeare, Rembrant, Beethoven farão cinema [...]. Todas as lendas, toda a mitologia e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e todas as próprias religiões [...] aguardam sua ressurreição luminosa e os heróis se empurram diante das nossas portas para entrar.” (1983, p. 3-28).

Zeloso, porém, com os valores: aura e tradição da obra de arte, Benjamin reavalia e detém Gance dizendo que sua exaltação poderia estar anunciando a “liquidação geral da arte”.

A intenção de popularizar, tornar acessível algum tipo de conhecimento, traz consigo ameaça às instituições estabelecidas. É a velha luta de saber e poder. Griffith, como visto acima, trouxe para o cinema narrativo os grandes romances e nomes do gênero. A crítica recebida por Eisenstein, de adicionar água e açúcar, e ainda recheiar os romances de pedagogias civilizatórias, corresponde à preocupação externada também por Benjamin quanto ao perigo de o cinema anunciar a “liquidação geral da arte”. (BENJAMIN, 1983, p. 8). Ainda Adorno (apud ARANTES, 1983, p. XII), colega de Benjamin na Escola de Frankfurt, critica o colega por considerar o cinema como arte, quando existe atrás dele uma indústria com interesses econômicos em jogo. Adorno fala da “indústria cultural” em que o cinema é um produto, que tem como objetivo o lucro. O cinema não inscreve-se, portanto, no descompromisso da “arte pela arte”, argumenta Adorno.

Outros conceitos importantes se desdobram do pensamento benjaminiano sobre as técnicas de reprodução da arte. São eles: o trânsito entre gêneros da literatura, a abertura da alta-cultura para produções mais populares e o cinema como precursor da pós-modernidade.

A questão do romance, como o gênero literário preferido para ser levado ao cinema, não é idéia exclusiva de Griffith ou resultado da euforia de Gance. Ela persiste. A migração do romance para outras formas mais populares de representação também é abordada por Xavier (1988, p. 372), de maneira muito semelhante aos demais. Ele conta que o drama romântico era apresentado para as elites na Comédia Francesa, enquanto os melodramas, para as massas, nos Teatros de *Boulevard*. Nessas casas populares do século XIX, é que se consolidou o gênero dramático das massas: o melodrama que, no século XX, migrou para o cinema, e desde 1950 anima a TV. Tenório (2003) sintetiza: o melodrama é um correspondente do romance-folhetim, que tem um pé na literatura e um pé no cinema. (DE CARLI, 2005).

Cabe abrir um parêntese, para fazer a distinção entre o romance e o melodrama. O primeiro é um meio forte e flexível de transmitir o pensamento e a emoção de um ser humano para o outro; o romance favorece a ligação de elementos heterogêneos, favorece o conflito,

enfraquecendo as combinações mais óbvias, o final do romance nem sempre é o clímax. O segundo, além da contundente expressividade moral e psicológica, é um gênero afeito às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos e vilanias. É preferência das massas, trabalha o fato social, permite a identificação, reconhece a virtude, mostra o perigo, a transgressão, com a finalidade pedagógica e moralizante de manter a ordem, dar o exemplo, consolar ou calar os mais ousados. (DE CARLI, 2005). Os dois gêneros, romance e melodrama, sem distinção rígida por parte dos cinematógrafos, povoaram as primeiras produções do cinema falado, na década de 30 e 40, nos EUA. Na época, romancistas de renome foram contratados para escrever roteiros de filmes narrativos para os grandes estúdios; era o cinema buscando espaço entre as belas-artes. O investimento nessa idéia sobre cinema, mais o advento do som, foram os grandes responsáveis pelo desenvolvimento do cinema americano e sua ascensão ao domínio mundial. A França perde a chance de projeção internacional, porque insiste no cinema popular dirigido para o proletariado até 1920.

Do ponto de vista da produção e recepção do cinema, há que considerar que: 1) a *liquidação geral da arte* colocando Shakespeare e Beethoven nas telas; 2) a *exploração dos traços infantis do público do cinema* com Griffith, transformando os romances clássicos em enredos açucarados; 3) a *contundente expressividade pedagógica ou moralizante* dos melodramas cinematográficos, além de incentivar “a gestação de um gênero literário no seio do cinematógrafo” (BURCHN apud MACHADO, 2005, p. 84), reverteu em benefício do homem comum. Esse homem comum, com a experiência do cinema e algum empenho pessoal, tem aproveitado a chance de desenvolver a apreciação estética por meio da convivência com o bom e o ruim do cinema. Tem acesso, mesmo que superficial, a obras da alta-cultura. Além disso, convive e identifica-se de perto com sua condição humana – virtudes, fraquezas, indiferenças, vilanias, medos, desejos –, enfim sentimentos e emoções sempre presentes nas histórias contadas pelo cinema. Essa identificação tem seus efeitos catárticos.

Benjamin pensa na questão da receptividade e diz que, “apesar de retrógrada frente a um Picasso, a massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin”. O filósofo reconhece que o cinema provoca a aproximação do personagem com a experiência do espectador que, somados ao prazer do cinema, fazem emergir o sentimento de fruição. Essa fruição sensacional se divorcia do espírito crítico. Apesar dessa preocupação específica, a falta de crítica das massas do cinema, Benjamin insiste na análise minuciosa dos prós e contras do cinema e reafirma a sua importância social, como meio de comunicação de massas.

É claro que o espectador progride, a experiência estética do cinema torna-o mais exigente. O “gênero literário, no seio do cinematógrafo”, passou seu período de gestação, e já amadurecido continua criando desdobramentos. Mais recentemente, Jameson, no livro *As marcas do visível* (1995, p. 4), vê algumas obras do cinema, roteiros próprios ou adaptados, mais próximas do romance do que do teatro, com quem deveria ter mais afinidade, ao menos pela questão da representação, da encarnação da personagem. E diz que certas produções do cinema vêm ocupando um importante papel na crítica social, que historicamente era privilégio diferencial do romance. Os personagens fictícios do cinema não são muito diferentes das pessoas reais e das situações históricas. Há certo eco, uma permeabilidade a considerar.

6 CINEMA E IMAGINÁRIO

Depois de repassar a migração dos gêneros literários para o cinema, com a intenção de conquistar um novo público, é preciso considerar a relação entre cinema e psicanálise, que apresenta cruzamentos significativos nas suas histórias. Machado diz que o cinema, nos seus primórdios, “mergulhava nas regiões mais obscuras do espírito em lugares suspeitos, onde alguma espécie de iniquidade corrosiva ameaçava vir à tona e se insinuar por toda parte. Arte do simulacro, da aparência, que põe a pulular duplos, cópias degeneradas, como diziam os filósofos, verdadeiro império dos sentidos [...]”. (2005, p. 23-24).

São freqüentes as comparações do cinema com o Mito da Caverna de Platão. Não nos interessa, aqui, falar da técnica acurada de projeção de imagens imaginadas por Platão e descritas por Machado (2005, p. 28-35), mas da questão conceitual. Através da magia das sombras projetadas na caverna profunda, que mantém prisioneiros como espectadores alienados e felizes, Platão ensina ao seu discípulo que as imagens que encantam nosso olhar exacerbam nossos sentidos, são enganosas, são simulacros que nos afastam do conhecimento das essências, do mundo das Idéias. A “alegoria da caverna”, diz Machado (2005, p. 28), “inaugura na história do pensamento ocidental o horror à razão dos sentidos, o escárnio das funções do prazer, a repulsa a todas as construções do imaginário”. Essas três demonizações contradizem a substância e a evolução do cinema.

No cinema, a exacerbação dos sentidos é conseguida pela natureza híbrida da mídia, em que se sobrepõem as linguagens verbal, visual e sonora. (SANTAELLA, 2005, p. 386). O prazer de olhar, no cinema, é quase pornográfico; segundo Jameson (1995), o olho da câmera penetra em espaços onde o olho do espectador não chega, penetra no cerne do objeto, aumenta ao exagero, o objeto perde seus contornos, seu espaço perspectivo, chega a hiper-realidade, se avizinha do fantástico. O imaginário, então, se deleita na produção de inusitados

mundos virtuais ou na manipulação do mundo natural. Morin (1997, p. 17) diz que, na recepção, ou na experiência do cinema, vivemos em estado de dupla consciência, somos intensamente envolvidos, possuídos, erotizados, exaltados; diz que amamos, sofremos, gozamos, odiamos, mesmo sabendo que estamos sentados na sala escura a contemplar um espetáculo imaginário; sobrevoamos nas asas da imaginação.

Não é de estranhar que, no fim do século XIX, o cinema tenha surgido justamente das zonas suspeitas, quer das cidades, quer do pensamento. Ao privilegiar os sentidos e dar asas à imaginação, o cinema afronta a episteme da cultura ocidental encharcada do platonismo, das tradições judaico-cristãs e também da racionalidade cartesiana, que por princípio tentaram sufocar o corpo e a razão sensível, conforme apontamentos do primeiro capítulo.

Coincidência ou transgressão generalizada da passagem do século, vale salientar que as instituições do cinema e da psicanálise nasceram praticamente ao mesmo tempo. Em 1900, Méliès lançou *Cendrillon*, sua primeira *féerie* em forma de narrativa fantástica, e Freud publicou a *Interpretação dos sonhos*, obra na qual investiga a simbologia onírica. (MACHADO, 2005, p. 36).

Freud (Vol. XI, 1996, p. 171) não faz menção ao cinema, mas refere-se à sensibilidade dos escritores de ficção em perceber os impulsos ocultos nas pessoas e a forma pela qual elas tentam harmonizar as exigências de sua imaginação com a realidade, criando personagens e romanceando sobre elas e as circunstâncias. Ele reconhece que os escritores em geral estão submetidos à necessidade de criar prazer estético intelectual, bem como certos efeitos emocionais. Por isso, não convém a eles reproduzir a essência da realidade tal como é. Eles isolam partes da mesma, mesclam imagens mentais e imagens materiais, para potencializar associações perturbadoras; reduzem o que não convém e completam o que falta, para deleitar a humanidade. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar de “licença poética”. A “licença poética” fica para a arte enquanto ele, médico psicanalista, vai se preocupar com as mesmas matérias analisando estritamente seu caráter científico. Dito pelo próprio Freud: “A ciência é, afinal, a renúncia mais completa ao princípio do prazer de que é capaz nossa atividade mental.” Talvez por assepsia quase platônica, Freud não tenha prestado atenção à escusa matéria do cinema, seu contemporâneo. Mas colaborou muito com sua transgressão científica de escutar suas pacientes e, por meio das análises, construir sua teoria psicanalítica.

Citando Machado, pode-se clarear essa relação de transgressão presente tanto no cinema quanto na psicanálise:

Cinema e psicanálise abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado da civilização havia teimado em esconder ao pudor das gerações. E antes que um e outro fossem finalmente enquadrados, a psicanálise, reduzida a um artesanato de seletas elites, e o cinema, designado a preencher a função de divã dos pobres (para usar a feliz expressão de Felix Guattari), ambos produziram um pequeno escândalo no edifício do bom senso burguês. (2005, p. 36).

Na caixa de Pandora não estão sozinhos Shakespeare, Rembrant, Beethoven, todas as lendas, todos os mitos, todos os fundadores de religiões, todos os heróis se empurrando e aguardando sua ressurreição luminosa para entrar em cena, como diz Gance. Estão também os comuns mortais: Bertha, Dora, Elizabeth, Emmy, as histéricas que Freud teve a coragem de escutar. Estão na caixa de Pandora os segredos selvagens dos trabalhadores, projetados nos cantos escuros das periferias, feito prisioneiros/espectadores da Caverna de Platão. Estão lá o *homo demens*, produtor de fantasmas e todas suas magias instintivo-rituais, que resistem na memória da espécie e constituem a nossa herança arcaica.

Madame Bovary de Flaubert, *Capitu* de *Don Casmurro* de Machado de Assis; *Carmen* de Bizet; *Salomé* de Wilde, a *Dama das Camélias* de Dumas são “licenças poéticas”, da alta, mediana ou folhetinesca literatura, da segunda metade do século XIX, segundo classificação de Tenório (2003). Elas migraram dos livros para o teatro, para ópera e, mais tarde, para o cinema. São histórias que dialogam com a vida real, representam emoções humanas, criam associações perturbadoras, identificações, catarses, penetram no imaginário, nos desejos não realizados, nas culpas sofridas, nos conflitos com a moral vigente, enfim desempenham papel decisivo como crítica social. As protagonistas da época não se sujeitaram à moral vitoriana ou à sublimação proposta por Freud. Os amantes, por sua vez, não resistiram aos mistérios do feminino ou foram enredados por escolhas amorosas escusas, que Freud caracteriza como o avesso do modelo materno. Essas histórias funcionaram como um divã coletivo, produziram escândalos na burguesia emergente das cidades e, muito provavelmente, aceleraram mudanças mais do que no tempo do romance escrito, que tinha seletos número de letrados.

As situações da literatura são democratizadas no cinema pelo acesso ampliado. Ganha-se no público, na fruição estética coletiva o que se perde de aura e da capacidade de crítica individual, como sinalizou Benjamin em 1936. Os filmes teimam em transgredir, passar por cima de relações convencionais, sacudir as normas que organizam a sociedade, mudar, mais rapidamente que os meios tradicionais. Será esse seu mérito?

As protagonistas dos filmes narrativos sonoros da primeira metade do século XX – Anjo azul, Gilda, Mata Hari, Dama de Shangai encarnadas em Marlene Dietrich, Greta Garbo e Rita Hayword – são as primeiras a entrar no *corpus* de análise desta pesquisa, sob a categoria de corpo fatal.

CAPÍTULO 3

REFLEXÕES PARA A ANÁLISE

Conforme já enunciado na introdução, a pergunta central que este trabalho deve responder está voltada para o papel desempenhado pelo cinema, em trazer o corpo, especialmente o corpo feminino, ao primeiro plano da cultura. Quais as contribuições do cinema para as transformações na concepção do corpo da mulher pela cultura? Nossa hipótese, não custa repetir, é que o cinema é um acelerador das transformações nas concepções que são centrais na cultura. Esse é o caso do corpo na cultura contemporânea.

O objetivo geral é verificar o diálogo que o cinema, como um dos produtos mais absorventes da indústria cultural, estabelece com a cultura como um todo. Os objetivos específicos são: analisar as diferentes formas de representação do corpo feminino, que são próprias do cinema; relacionar semelhanças e marcar diferenças nas representações do corpo, tendo em vista o levantamento de categorias-chave, que apresentam sintonias com o imaginário coletivo para cuja construção a contribuição do cinema é primordial.

Para atingir esses objetivos, um passo fundamental está certamente na escolha do *corpus*. As reflexões que iluminaram essa escolha e os passos adotados para as análises, apresentadas nos capítulos subseqüentes, estão expostas a seguir.

1 *CORPUS* DE ANÁLISE

O *corpus* de análise da tese compreende 31 filmes selecionados de acordo com os seguintes critérios: 1) protagonistas reconhecidas como símbolos do cinema, pela beleza, pela popularidade ou pelo papel interpretado; 2) histórias ou contextos que apresentem crise de paradigmas culturais, estéticos ou sociais; 3) filmes inovadores, polêmicos, críticos; 4) filmes que pertencem ao circuito comercial e obtiveram bons indicadores de audiência, reconhecimento por institutos de premiação nacional e internacional; 5) distribuição ampla através do cinema e de locadoras de vídeo ou DVD; 6) interação entre paradigmas sociais e a representação do corpo nos filmes; 7) potencialidade de estudo das transformações socioculturais promovidas pelas mídias.

Esses filmes foram realizados no século XX, e no início do século XXI, no período de 1930 a 2005. Na maioria, são produções americanas, o que não soa estranho, porque a expansão e a hegemonia do cinema americano é fato reconhecido no mercado de bens culturais, desde 1930. Naqueles anos, foi levada a sério a necessidade de as produtoras oferecerem filmes

narrativos baseados em romances, novelas, dramas do repertório intermediário, nem muito erudito, nem excessivamente popular, atendendo, assim, à demanda da classe média por entretenimento de mais qualidade. Desde então, o cinema exerce um poder de atração muito grande nas sociedades urbanas em desenvolvimento. Ele é entretenimento e grande atração, todos correm ao cinema para sessões nas salas escuras, e algumas vezes em projeções ao ar livre em prédios, de superfície lisa da cidade.

Para Morin, o cinema é o *locus* privilegiado para falar da indissociável relação realidade/imaginário. Na obra *O cinema ou o homem imaginário*, o autor fala da fotogenia, ou seja, do fantástico sentido de realidade que o cinema provoca no espectador, essa qualidade que reside, não na vida, mas na imagem da vida. (MORIN, 1997a, p. 33). Assim, a imagem cinematográfica do real, mais sedutora que o próprio real, somada à sensibilidade estética do *mass media*, no sentido dado por Kant, ou seja, o de compartilhar emoções em comum, resulta na síntese entusiasmada e textual de Morin (1997a, p. 17): “Vós, nós, eu, ao mesmo tempo que somos envolvidos, possuídos, erotizados, assustados, que amamos, sofremos, gozamos, odiamos, nunca deixamos de saber que estamos numa cadeira a contemplar um espetáculo imaginário: vivemos o cinema num estado de dupla consciência.”

A fotogenia é a qualidade que existe não na vida, mas na imagem da vida; a fotogenia é esse extremo aspecto poético dos seres e das coisas suscetíveis de nos serem reveladas exclusivamente através do cinematógrafo. Morin cita os exploradores, os curiosos, os autodidatas, os críticos das novas técnicas de reprodução da imagem e seu encantamento com as imagens produzidas: Moussinac (1890-1964) diz que a imagem cinematográfica mantém o contato com o real e transfigura-o até à magia; Breton (1896-1966) se admirava com o fantástico que se irradia do simples reflexo das coisas reais, expressas pela fotografia e pelo cinema; Epstein (1897-1956) fala, ainda, de uma espécie de potencial emocionante e define fotogênico como tudo que é melhorado pela reprodução cinematográfica, tudo que aumenta sua qualidade moral. Mesmo na literatura, trabalhando com as imagens mentais, Flaubert sabia e escrevia: não se trata tanto de vermos as coisas, mas de nelas nos (no-las) representarmos.

O cinema, na sua condição multimidiática, prepara e qualifica cada vez mais suas armadilhas para tornar nossa consciência porosa; por isso, Morin nos desafia a quebrar o paradigma da disjunção, típico do pensamento moderno. Se a ilusão da realidade no cinema é inseparável da consciência de que essa mesma realidade é realmente uma ilusão, é bom aprender a conviver com a tal “consciência dupla”, até porque ela alinha-se à tese da ontologia conjuntiva

de *homo sapiens*, *homo faber* e *homo demen* salientada neste trabalho. (MORIN, 1997a, p. 108 /109).

2 QUESTÕES PARA ANÁLISE

Várias metodologias para análise do cinema foram avaliadas. A que se mostrou mais adequada foi a de Jameson (1996, p. 285). Ela cruza em alguns pontos com a *hermenêutica de profundidade* de Thompson (1995, p. 361-376). A ótica dos sociólogos considera basicamente quatro aspectos no estudo do produto cultural, nesse caso o filme. São eles: a percepção e o entendimento do espectador; a contextualização socioistórica da obra; a análise formal e a interpretação ou reinterpretação do pesquisador.

Jameson sugere itens pontuais para análise, que devem dar conta das perguntas: O que aparece no filme? Quais são as preocupações centrais? Quais são as preocupações paralelas? Quais os estereótipos? Quais as questões-síntese da época? Será que aquele período se via assim? Será que a literatura da época tratava do mesmo assunto?

Com essas perguntas, Jameson insiste na necessidade de o espectador-estudioso perceber e entender o filme, seus argumentos e envolvimento dos personagens, no cenário socioistórico; insiste, também, na necessidade de reconhecer as relações de poder, questionando: Quem tem autoridade? Esta última pergunta de Jameson exige a identificação do poder, fato que introduz a crítica social na análise fílmica. Esse último aspecto da análise diz respeito à preocupação da tese em observar a interação entre paradigmas sociais e representações cinematográficas, bem como as transformações socioculturais aceleradas pela mídia.

Repetindo Jameson, precisamos perceber o personagem e seu envolvimento no cenário socioistórico, reconhecendo as relações de poder. Para análise dos personagens, é necessário apresentar algumas palavras-chave e seus conceitos operacionais, já que estarão muito presentes no decorrer da tese.

Os conceitos históricos de *gesto* e *modéstia*, na antiga Roma, são rememorados por Schmitt (1995); em Mauss (2003), buscam-se as técnicas, mais genéricas, desenvolvidas pelo corpo humano e suas relações com a cultura; em Freyre (1997), são caracterizados conceitos mais específicos sobre *modos* de homens e *modas* de mulher, salientando as diferenças e as aproximações, que se tornarão indistintas à medida que se avança na sociedade de consumo capitalista. Em Castilho (2004), busca-se uma cartografia básica do corpo feminino e do corpo masculino, para estabelecer relações da roupa com o corpo. Essas fontes são

cruzadas para a análise dos protagonistas femininos, principalmente porque são o objeto central do trabalho, enquanto os masculinos são tratados como coadjuvantes.

2.1 MAUSS E A TEORIA DA TÉCNICA DO CORPO

As técnicas do corpo para o antropólogo significam as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo. Observando com atenção as técnicas de cavar, marchar, nadar e outras, Mauss acredita que toda a técnica propriamente dita tem sua forma. E cada sociedade tem seus hábitos próprios. A experiência é que comprova o fato. Conta Mauss que foi hospitalizado em certa ocasião, em Nova Iorque, e, como observador profissional, perguntava-se intrigado: onde tinha visto moças andando como as suas enfermeiras? Logo se dá conta, foi no cinema. De volta à sua terra, observa o jeito das jovens parisienses andarem. Elas também caminhavam como as jovens enfermeiras de Nova Iorque. De fato, a constatação – os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre os franceses. (2003, p. 404).

O *habitus* ou o hábito é de natureza social, é adquirido. Os hábitos, incluindo o de andar, variam sobretudo com as sociedades, a educação, as conveniências e a moda, o prestígio. A educação é forte fator na arte de utilizar o corpo, mas em alguns casos a imitação se sobrepõe a ela. Imita-se quem tem prestígio e é merecedor de consideração.

A moda, antes de estabelecer-se como sistema econômico nas sociedades capitalistas, encontrava sua inspiração, ou melhor, imitação, nas roupas da aristocracia. Hoje, a mesma lógica está presente, só que mudam as figuras de prestígio, os aristocratas, os pais; os mestres são desbancados pelas estrelas de cinema, pelas *top models* e pelas heroínas das novelas. Não há como negar, no mundo *fashion*, o prestígio do andar de Gisele Bündchen, todas as aspirantes a imitam. O mesmo ocorre com os lábios carnudos de Angelina Jolie, as mulheres preenchem os seus com próteses e químicas estéticas.

O corpo é o primeiro e o mais natural objeto técnico do homem, é, ao mesmo tempo, o meio técnico para apreender os atos tradicionais e eficazes que compõem e atualizam as ditas “técnicas do corpo”. Dos estudos de Mauss ainda vão nos interessar as técnicas do corpo em relação ao rendimento e às técnicas do movimento. O antropólogo reconhece a destreza, a habilidade nos trabalhos manuais e nos movimentos do tipo correr, dançar saltar, escalar, mas não trata de projeções ou de aprimoramento contínuo, quebra de *records*. Sua dedicação é a observação. Para exploração contínua e para o desenvolvimento das técnicas e potencialidades do corpo, mais adiante será retomado esse enfoque com autores como Serres e Lèvy.

2.2 GESTO OU *GESTUS*

Schmitt assume as contribuições básicas de Mauss para o estudo das técnicas do corpo e da continuidade ao conceito: “Os gestos, as atitudes, os comportamentos individuais são aquisições sociais, o fruto de aprendizagens e de mimetismos formais ou inconscientes.” (1995, p.142). Nascemos e nos desenvolvemos num meio social, imitamos para aprender; por isso, nossos gestos parecem naturais, são assumidos naturalmente, representam o bem comum de uma sociedade inteira, de uma cultura.

Os gestos, as técnicas básicas do corpo, evoluem lentamente, por isso, de forma quase imperceptível: se existe, pois, uma história de longa duração, é bem a dos gestos. Essa permanência – pelo menos num nível global de observação – deve-se seguramente à vitalidade dos modelos de educação e, além disso, à estabilidade dos esquemas que estruturam as culturas e as ideologias, à resistência dos princípios nos quais se enraízam os códigos e as normas.

O código gestual, desenvolvido e assimilado como referência cultural, pode mapear manifestações de defesa, de submissão, de simpatia, de aprovação, etc. São esses gestos que conduzem à hierarquia dos indivíduos em diferentes situações na vida pública e também pontuam seus respectivos papéis dentro do coletivo. Essa é uma ótima contribuição de Castilho (2004, p. 80) para pontuar as situações de poder e a hierarquia dos relacionamentos sociais nos filmes analisados.

Mantém-se a hipótese de que alguns códigos gestuais, assimilados como referência cultural, são de lenta evolução, mas outros, que serão verificados no decorrer das análises fílmicas, não suportaram os bombardeios da contracultura dos anos 60.

A característica de permanência de alguns *gestus* se desfaz com o descrédito, nos anos 60, nas instituições respeitadas – família, escola, Estado, Igreja, empresa – somados ao advento da TV aberta e da conseqüente disseminação generalizada de informações. As modas efêmeras contaminam o *gestus*, a clássica, a monástica *modéstia*.

Além de a comunicação acelerada sobrepor rapidamente os símbolos de prestígio, o próprio prestígio é conferido mais à novidade do que à tradição. Wahrol bem sinalizou o tempo das celebridades nos tempos pós-modernos – 15 segundos e nada mais.

Os filmes também apresentam novidades e por vezes afrontas ao pudor, quando se trata de gesto, de atitude individual, que são tomados como aquisições sociais. Lembra-se como exemplo a cena do filme “Instinto selvagem” (EUA, 1992), em que Sharon Stone descruza as

pernas e deixa-as levemente abertas mostrando seu sexo, sem calcinhas, aos policiais que a entrevistavam. A cena foi considerada extremamente ousada, e censurada pela crítica. Poucos anos depois, algumas atrizes ou *socialites* foram flagradas por *paparazzi*, em ambientes sociais, também sem calcinhas. Em filme recente, indicado para o Oscar 2007, “Babel” (EUA, 2006, Alejandro Iñárritu), uma adolescente repete a cena da famosa descruzada de perna, e mostra seu sexo, num barzinho de adolescentes. Então, o mundo da comunicação tem contribuído para acelerar o próprio *gestus*, considerado, pelos antropólogos modernos, como de “lenta”, “quase imperceptível” modificação. A pós-modernidade aliada incontestemente da comunicação acelerou mudanças até no gesto.

2.3 MODERAÇÃO OU MODÉSTIA

A palavra *modéstia* é geralmente associada a *gestus*. Desde a Antiguidade romana, filósofos, sociólogos e antropólogos têm dedicado atenção ao comportamento social, seus códigos e suas regras de polidez. A modéstia é conceito central na moral do *gestus*, diz Schmitt (1995, p. 143); a ela se atribui julgamento de valor, quando se reconhece, no significado de modéstia, a medida que garante o “justo meio” e evita “todo o excesso”.

Do estudo de Schmitt sobre a modéstia, absorva-se a idéia do texto fundador; lá na antiga Roma, um século antes de Cristo, o filósofo Cícero explica os deveres da “beleza moral”, que aplica-se à classe de varões e de nobres cidadãos na gestão dos negócios do Estado. Esses deveres são inteiramente sociais, nada de transcendental, nada de alma, mas de relacionamentos medidos pela excelência moral e política. Quatro são as virtudes enumeradas por Cícero: prudência, justiça, firmeza e modéstia; a última pode ser sinônimo de temperança ou moderação.

Colabora Schmitt com as palavras de Cícero:

Temperança ou modéstia consiste em cumprir toda ação e pronunciar toda palavra com ordem e medida. Não estamos mais no domínio da agitação do espírito, mas antes no da ação do homem livre na vida em sociedade [...] os movimentos, as atitudes do corpo [...], o caminhar, a maneira de sentar, de se inclinar à mesa, o rosto, os olhos, o movimento das mãos, enfim o comportamento e os gestos que traduzem para o exterior, sob o julgamento dos outros romanos, a excelência do espírito e a nobreza de cada um deles. Os gestos, como o andar, não devem ser vivos demais nem débeis demais ou efeminados para os jovens varões e de nobres cidadãos romanos; a regra única é a do justo meio, é aí que reside a virtude: *meocritas optima est*, um gesto um passo de senador. Ou ainda: *omnis in modo est virtus*, toda a virtude tem moderação por base. (1995, p. 144).

Ambrósio, bispo de Milão, 400 anos mais tarde retoma conceitos do filósofo romano. O bispo não se detém nos deveres sociais e políticos “do homem livre na vida em sociedade”. Ele acrescenta a essa base terrena preceitos da moral cristã, que incluem deveres transcendentais. Assim, a moderação, a modéstia no comportamento, no gesto do cidadão ficam subjugadas à perspectiva do pecado original a redimir, do pecado presente a evitar e da salvação a merecer. A partir de então, Schmitt (1995, p. 146) lembra que Ambrósio introduz o conceito de *verecundia*, vergonha ao comportamento, e este é ligado à carne e ao pecado sexual. O exemplo, tomado por Ambrósio, refere-se à vergonha vivida por Noé quando é surpreendido por seus filhos que riem do seu *modus* embriagado de dormir, nu como veio ao mundo. Aí a vergonha do corpo, seus movimentos, seus gestos, seu caminhar. “O movimento do corpo é a voz do espírito”, há que estar alerta para a “conveniência necessária” do *gestus*.

Com Ambrósio e seu discípulo Agostinho, impõe-se também a idéia de que o pecado original foi de ordem sexual, e que o estado de graça é a virgindade, que encontra seu modelo na Virgem Maria, Mãe de Deus. Raízes do comportamento e das restrições ao *gestus* exagerado do feminino são aquisições milenares. Aqui têm-se uma prova de quão lentamente evoluem os *gestus*, os hábitos, quando instituições fortes e poderosas estão na sua origem e zelam pela sua manutenção.

Na Idade Média, os usos do corpo a propósito dos vícios tornam-se o significante insistente. Fala-se muito mais da gula, da fornicação e do orgulho do que das virtudes. Na alta Idade Média, toda essa preocupação com a performance gestual passa para o campo da “literatura moral”, especialmente a praticada na educação monástica.

Aí, registram-se vários conselhos em relação à moderação, à modéstia, ao gesto do corpo, que estão presentes principalmente nos monastérios da alta Idade Média. Não importa, aqui e agora, a autoria das observações, mas a abrangência dos dons da modéstia nas *performances* do corpo na vida religiosa, que devem ser tomados como objeto de “imitação prestigiosa”. Se num século a.C. o prestígio estava na mão dos nobres cidadãos, na gestão dos negócios do Estado, na alta Idade Média esse poder todo está nas mãos da Igreja.

[...] ao homem íntegro a modéstia dá sua continência, modera suas ações, torna suas palavras comedidas, pesa seus silêncios, pondera seus gestos, o veste como convém, refreia seus sentidos [...] A modéstia delimita o gesto da cabeça, equilibra com justeza o rosto que ergue suavemente, para que, com uma frente voltada e estendida para o alto, ele não pareça desprezar nossos mortais, desdenhando de ver a terra. Um rosto excessivamente abaixado para a terra indica um espírito ocioso e vazio: a modéstia o eleva, pois, com moderação. Quando o rosto não ultrapassa a medida, nem se elevando nem

se abaixando, é que a constância imprimiu sua marca ao espírito. Ela interdita os gestos dos bufões, recusa o andar muito severo, para que um passo lascivo não anuncie o bufão, ou o excesso de rigor não exprima a arrogância, para que não se exerçam os músculos degenerados, como os dos bufões, e que um gesto infame não ofenda seu braço. (ANTICLAUDIANUS apud SCHMITT, 1995, p. 155).

As observações são abrangentes, e a medida certa é avaliada na maneira de falar, de agir, na sobriedade das palavras; na mímica do rosto; na forma de vestir; na posição da cabeça; no controle dos sentidos; no controle do riso; no controle da comida, da bebida; na postura do corpo; na determinação do passo ao andar. Enfim, “a modéstia é definida como a virtude que mantém as maneiras, cada movimento e nossa atividade além da falta e aquém do excesso”. (CONCHES apud SCHMITT, 1995, p. 152). São Bernardo, contemporâneo de Conches, completa. “Mantém o meio, se não queres perder a medida.” A modéstia, a moderação é, portanto, a essência do equilíbrio.

2.4 MODOS E MODAS

Freyre faz uma diferença pontual entre as palavras *modos* e *modas*. *Modos* ele associa ao homem, a ações do masculino, correspondendo às maneiras, às formas particulares, aos jeitos, às artes e aos comedimentos próprios dos homens bem-educados. *Modus* tem sua origem nas palavras módulo e modulação; a primeira significando medida reguladora de proporções de uma obra arquitetônica; a segunda, ato ou efeito de modular, isto é, de dizer, de tocar, de cantar melodicamente. *Modos* segue, portanto, um padrão, um fundamento, um sistema, uma técnica mais sedimentada, um processo de aculturação. *Modos*, considerando os conceitos e as associações feitas por Freyre, pode estar mais perto do que foi concebido anteriormente como *modéstia*, moderação?

Os *modos* de ser, de agir, de decidir, de construir circunstâncias mais masculinas, segundo Freyre (1997, p. 12-19), mudam mais lentamente que as *modas* de vestir, de criar filho, de pentear, de calçar, de cozinhar, de fazer doce e eteceteras do universo feminino. Assim, moda é definida como uso, hábito ou estilo geralmente aceito, variável no tempo e resultante de determinado gosto, idéia, capricho, ou influências do meio. Esse uso, hábito ou estilo passageiro, que regula a aparência, tem um consenso coletivo sem impedir, no entanto, combinatórias ou gostos pessoais.

A flexibilização contemporânea não só estabeleceu um trânsito mais fluente entre os *modos* masculinos e as *modas* femininas, até pela indistinção progressiva dos papéis de gênero, como tornou menos abstratas do que concretas a antropologia e a sociologia. Agora, graças

a autores brasileiros, diz Freyre, a sociologia e a antropologia estão muito mais ligadas a cotidianos de vivência e convivência humanas.

Entre esses cotidianos, os *modos* – vários condicionados por *modas* e não apenas condicionantes delas – de seres humanos comerem, beberem, vestirem-se, pentearem-se, divertirem-se, amarem, criarem filhos, cuidarem dos idosos. Cotidianos [...] afetados por *modas*, influenciados por *modas*, coloridos por *modas*. *Modas*, que nessas suas influências sobre seres humanos, podem ir além dos usos ou *modos*, ao mesmo tempo, pessoais e sociais de homens, mulheres, crianças regularem suas vivências. Podem tornar-se *modas* de pensar, de sentir, de crer, de imaginar, e assim subjetivas, influírem sobre as demais *modas*: sobre maneiras pessoais e gerais de indivíduos e grupos seguirem *modas* concretas. (1997, p. 24).

Um fator novo é introduzido por Freyre aos antigos conceitos de *gestus*, moderação, usos ou *modos*. Esse fator diz respeito aos modos pessoais, às subjetividades, que nasceram da maior autonomia dos sujeitos perante as normas civilizatórias impostas pela religião, pelo Estado, pela sociedade, enfim pelas verdades institucionalizadas que ruíram com a contracultura dos anos 60 e com seus desdobramentos. São modos pessoais, subjetivos de pessoas de prestígio, de pessoas da mídia, que vêm flexibilizando aquele *gestus* de evolução lenta, de tradição institucionalizada. Imita-se quem tem prestígio, quem é merecedor de consideração. Quem é merecedor de consideração? Quais critérios avaliam as pessoas de prestígio ou os merecedores de consideração?

2.5 MAPA DO CORPO E LINHAS DA ROUPA

O corpo aqui é visto como suporte de decoração que permite revestimento. O revestimento impresso, direto no corpo, é aquele praticado pelas tribos primitivas, quando pintavam seus corpos para as cerimônias. Ele continua sendo usado pelas tribos urbanas, por meio de tatuagens, *peírcings* e implantes. A outra forma, mais comum, de revestir o corpo é o tecido; como uma segunda pele, ele abriga das intempéries, soluciona questões do pudor e ornamenta, permitindo a oscilação das *modas* e dos gostos, movimentando a própria estética corporal.

Castilho (2004, p. 62-71) diz que o corpo ereto constitui uma estrutura tridimensional que pode ser vista de frente, de costas e de lado. Nos três ângulos de visão do corpo, Castilho traça linhas gerais de movimentação, articulação e de constituição plástica – e as relações provenientes da junção dessas linhas do corpo com as roupas.

Elegendo o umbigo como área central do corpo, a autora divide, no sentido vertical, dois lados simétricos e, no horizontal, o alto e o baixo corpo.

Na verticalidade, tanto de frente quanto de costas, a linha zero é o centro, o umbigo; a linha nº 1, à direita e à esquerda, delimita a cabeça e a lateral dos pés; a linha nº 2, à direita e à esquerda, divide tronco e braços e passa pelo lado de fora dos quadris; a linha nº 3, à direita e à esquerda, limita os braços pelo lado de fora.

Nove linhas, no sentido horizontal, dividem o corpo. A de número nº 1 demarca o contato dos pés com o solo, e a linha nº 9, o topo da cabeça. As intermediárias marcam as articulações: tornozelos, joelhos, pulsos, quadris e região pubiana; cintura e cotovelos; axilas; ombros; final do pescoço. (CASTILHO, 2004, p. 65-69). Esse mapeamento evidencia no corpo masculino linhas mais retas, massas musculares maiores, quadril mais estreito, ombros e tórax mais fortes, cintura menos perceptível e membros mais longos. O homem é o caçador, é o que enfrenta o exterior, as adversidades, heranças antropológicas, enquanto no corpo feminino são evidentes as linhas sinuosas que afinam a cintura e arredondam peitos e bumbum. Os ombros femininos são mais estreitos, e os quadris, mais largos, até porque, antropológicamente, as mulheres são as responsáveis pela procriação.

As diferenças morfológicas entre o homem e a mulher vão se estender por um lado na ação, no gesto e, por outro, nas roupas, na segunda pele. Os gestos, como visto acima, são os movimentos, as atitudes, os comportamentos que adquirem significado num certo meio social e passam a ser normatizados, com uma gramática própria, como a da linguagem verbal. O código gestual é uma aquisição de longa duração, evoluiu lentamente, até a era da comunicação nos anos 60; enquanto as roupas, como já alertou Eco (1989), são códigos flutuantes, mesmo que passageiros são importantes de serem analisados. Assim, tanto gesto como roupa poderão acentuar ou dissimular as diferenças entre homem e mulher. As roupas femininas que harmonicamente se ajustam ao corpo, ressaltando a sinuosidade, acentuam a diferença com o masculino. O mesmo vale para o homem: as roupas que enfatizam o volume do tórax e dos ombros, ou mesmo do pênis, como nos trajes do século XVI, acentuavam a masculinidade.

Para dissimular as diferenças, funcionam as túnicas, as roupas folgadas que ampliam a silhueta e distanciam-se do corpo, como os macacões de trabalho, ou os conjuntos, as jaquetas unissex dos anos 70.

Na conjunção das linhas verticais e horizontais, propostas por Castilho, foi possível traduzir a morfologia do corpo feminino e masculino. A incorporação de roupas a esses corpos pode construir “castelos da pele”, como disse sabiamente McLuhan, nos anos 60, a respeito das modas que não paravam de produzir novidades estéticas para muitos objetos, inclusive os corpos. As roupas, “castelos da pele”, podem: 1) ressaltar as formas naturais do homem e da

mulher; 2) descaracterizar, negar, deformar o corpo do homem e da mulher; 3) erotizar, tornar o corpo um objeto de desejo.

Na deformação, podem ser citadas as experiências de Rei Kawakubo, criador da etiqueta *Comme des Garçons*, que, em 1997, criou uma coleção que mostrava completas distorções de padrões normais do corpo. Tradicionalmente, o objetivo da moda é produzir modelagens que favoreçam a silhueta feminina ou masculina, a idéia é embelezar. Nesse caso, a figura humana foi distorcida. O corpo foi deformado por enchimentos, partes infladas, volumes assimétricos, causando enorme estranhamento. Kawakubo mesclava desfile de moda e arte performática. Duggan (2002) diz que a Coleção Primavera/Verão de 1997 de Kawakubo revelava seu interesse pela forma e não pela função da roupa. Outra leitura sugere o alinhamento das (de)formações do corpo de Kawakubo, com artistas da *Body Art*. Lembrando Orlan, a professora e *performer* de artes francesas, vem submetendo seu rosto e seu corpo, desde 1990, a diversas cirurgias plásticas; sua intenção é blasfemar contra o inato, o inexorável do corpo, como uma imposição absolutista da natureza à humanidade. Ela problematiza a relação corpo/carne/imagem. E sua arte está mais para *body modification* do que para *body building*. Aí, ela própria declara sobre suas constantes metamorfoses: “[...] um pouco de tempo, e vocês não me verão mais [...] as manipulações genéticas e as cirurgias estéticas serão comuns, dentro em pouco, poderemos remodelar o corpo sem que o céu nos caia na cabeça”. (Apud VILLAÇA, 1998, p. 64-68). Na linha da *body art*, ainda podem ser referências para a moda: Rebecca Horn e Jana Sterbak.

Na erotização do corpo, o mestre é Jean Paul Gaultier. Ele foi o responsável pelo figurino para Madonna, na turnê *Blond Ambition*, em 1990, que foi destaque pela ousadia e erotização, bem de acordo com a protagonista. O corpete usado por Madonna ficou célebre, a forma fálica do sutiã conferia poder aos atributos femininos do corpo, construído pelo severo programa de exercícios e alimentação. Madonna é das melhores representações da cultura narcísica dos anos 90, que tem no *body building* uma de suas mais evidentes expressões. E Gaultier é um dos criadores de moda que deifica o corpo feminino, ele sabe otimizar a constituição plástica advinda da perfeita harmonia entre as linhas do corpo com as roupas.

Mas, para a erotização acontecer, não é necessário o preciosismo de Gaultier nem uma Madonna como modelo, basta observar com Castilho (2004, p.100-110) e constatar algumas verdades históricas a respeito do mapeamento do corpo. A zona central do corpo, na verticalidade, passa pelos olhos, pela boca, entre os seios, pelo umbigo e termina no órgão sexual. Na horizontalidade, a faixa central cobre a região pélvica e os órgãos sexuais. Na

verticalidade, a ênfase à sexualidade é dada às vizinhanças da linha vertical zero e, na horizontalidade, à região genital.

Assim, entre indígenas e tribos nativas, as pinturas irão ressaltar, dirigir o olhar, apontar em linhas retas, setas ou arabescos para a região dos órgãos sexuais, tanto dos homens quanto das mulheres; a região dos seios também recebe esse tratamento diferenciado para as mulheres.

Os urbanos civilizados, que devem erotizar a roupa, a segunda pele, aprofundam os decotes em V, que se insinuam entre os seios, modelam cinturas com recortes em V que, como setas, indicam a região púbica. Para os homens, volumes em ponta revestem o pênis, os *code pieces*; e o gibão terminando em ponta também aponta para o pênis. Outro recurso são as transparências que brincam com a sedução, mostrando e escondendo partes eróticas, que, como vimos anteriormente, estão junto aos seios, quadris, ao bumbum, à região pubiana. Portanto, é a segunda pele, pinturas e tecidos, articulando um trajeto sensual harmônico à plástica do corpo. Vale lembrar que os significados atribuídos a cada parte do corpo mudam de acordo com as variações culturais. A erótica é relativa ao tempo e ao espaço cultural.

A relação de conjunção plástica entre o corpo e a moda tem um amplo campo exploratório para revelar a sexualidade, a sobriedade, ou outras qualidades. Nem McLuhan tinha idéia da atualidade da sua afirmação quando disse que, nos anos 60, os americanos foram descobrindo o sentido de “vestir-se para o olho”. Os americanos foram descobrindo também que os corpos são suportes inesgotáveis para a exploração das formas, das linhas, das cores possíveis nos *constructos* ou nos “castelos da pele”.

Gaultier trabalha a erotização quase teatral da plástica do corpo pela moda e na exacerbação da sexualidade; Kawakubo, da *Comme des Garçons*, é evidente, em 1997, na deformação da plástica do corpo pela moda. O padrão das coleções de moda contemporâneas tem por objetivo ressaltar a estética possível na conjunção corpo/roupa, por isso a harmonia e a exploração inusitada como valor.

3 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

Foi desenvolvido um formulário (Ver Anexo 1) para registro e padronização das informações. O formulário pretende informar a sinopse do filme, a ficha técnica, bem como atender às perguntas de Jameson e aos acréscimos de Thompson.

São eles: a percepção e o entendimento do espectador; a contextualização sociohistórica da obra; a análise formal, e a interpretação ou reinterpretação do pesquisador.

Jameson sugere itens pontuais para análise, que devem dar conta das perguntas: o que aparece no filme? Quais são as preocupações centrais? Quais são as preocupações paralelas? Quais os estereótipos? Quais as questões-síntese da época? Será que aquele período se via assim? Será que a literatura da época tratava do mesmo assunto?

Para responder às perguntas relativas aos relacionamentos e aos comportamentos sociais, valerão os conceitos esclarecidos acima como a teoria da técnica do corpo de Mauss, que nos aponta para a natureza social do hábito, que é adquirido na convivência, na educação, na mímica e na imitação de prestígio. Os gestos, os usos e os costumes são de evolução lenta. Aí surgirá o questionamento de quais costumes permanecem e quais mudaram na contracultura e vêm mudando no compasso da comunicação e das tecnologias.

A *modéstia*, ou moderação de Cícero, poderá nos falar da beleza moral idealizada no “relacionamento social”, quando o dever é cumprir toda a ação, pronunciar toda a palavra com ordem e medida. Na modéstia, o caminhar, o olhar, o sorrir, o cumprimentar, o amar, o vestir, o comer, o beber, o rosto, o movimento do corpo, das mãos têm a medida certa.

A moderação de Ambrósio, que estende ligações da “medida certa” a recompensas transcendentais, inclui aí a noção de vergonha, de restrições aos pecado da carne. A nudez, a embriaguez, a falta de pudor, o riso, a gula, a fornicção, o orgulho, a luxúria, enfim os vícios colaboram para a negação do corpo, para o mal dos seus excessos.

Os modos de homens e modas de mulher de Freyre (1997, p. 24) apontam para uma abertura, em que a sociologia e a antropologia não se constituem mais como ciências de generalidades abstratas, passando a olhar cotidianos de vivência e convivências, a reconhecer que os modos mais duráveis e fixos dos homens estão sendo contaminados pelas modas mais efêmeras das mulheres. “*Modas*, que nessas suas influências sobre seres humanos, podem ir além dos usos ou *modos*, ao mesmo tempo, pessoais e sociais de homens, mulheres, crianças regularem suas vivências.” E, além disso, os modos vêm assumindo características muito subjetivas a ponto de flexibilizarem, *a la carte*, os gestos, as religiões, as realidades, as éticas. “Podem tornar-se modas de pensar, de sentir, de crer, de imaginar e, assim subjetivas, influírem sobre as demais modas: sobre maneiras pessoais e gerais de indivíduos e grupos seguirem modas concretas.” Freyre já considera as multiplicidades dos usos, do *gestus*, dos modos e das modas compatíveis com as subjetividades contemporâneas.

Na questão da aparência ou da moda das roupas propriamente dita, são considerados os conceitos de forma, harmonia e erotização descritos na teoria das linhas do corpo e da

plástica da roupa de Castilho (2004). A percepção e o entendimento do pesquisador, o que está evidente no filme, a análise formal das protagonistas e dos figurinos, os estereótipos, a imagem que os homens e as mulheres fazem de si próprios no período poderão ser descritos na observação do revestimento das formas naturais do homem e da mulher, através das roupas, nos gestos, nos relacionamentos, nas aproximações, na erotização do corpo, pelos decotes, pelas aderências e transparências.

As descaracterizações, negações, deformações do corpo do homem e da mulher talvez não tenham espaço na tese, porque o primeiro dos critérios de seleção do *corpus* de análise são as protagonistas reconhecidas como símbolos do cinema, pela beleza, pela popularidade ou pelo papel interpretado. Logo, os filmes selecionados terão belas protagonistas. Ainda como critério, há interação entre paradigmas sociais e a representação do corpo nos filmes; aí, temáticas ladeiam a questão do *body modification*, ou seja, as interferências no corpo através de cirurgias plásticas estéticas, próteses, em busca da silhueta ideal, do rosto ideal. Questão drasticamente criticada pela artista e *performer* Orlan.

Depois de assistir a todos os filmes, e sistematizar as informações no preenchimento dos formulários de registro, pode-se estabelecer as relações de semelhanças e diferenças entre os filmes. As diferenças e semelhanças notadas permitiram o agrupamento por categorias, estas relativas a tipos de corpos que os filmes consubstanciam, como se verá logo abaixo.

4 CORPUS DE FILMES

A nomeação das categorias não foi tarefa fácil, da mesma forma que não foi fácil o grupamento dos filmes nas categorias. Isso é tão verdade que, durante a incubação desta tese, foram levantados mais de 20 nomes possíveis, e 45 filmes constituíam o *corpus* de análise. Depois da qualificação, alguns nomes foram repensados, e o *corpus* de análise também foi reduzido. Durante a redação do texto, no detalhamento dos filmes (sinopse, gesto e moda), alguns filmes foram transferidos de categoria e outros eliminados, os corpos, por sua vez, foram ficando mais complexos e assumindo mais de uma categoria. O processo de seleção e categorização, portanto, foi depurado.

Para nomeação, teve-se o cuidado de usar poucas palavras e palavras representativas, que dispensassem explicações e, de imediato, provocassem reações imagéticas de símbolos da cultura corrente. Assim, ao citar uma categoria, a imagem de um mito, uma estrela ou um filme, logo apareceria no cinema da memória. Assim (re)nasceram as categorias para o corpo feminino usando o cinema como suporte e representação.

A primeira categoria *Corpo fatal* deve acionar o arquivo mental de estrelas estonteantes e malvadas; calculistas que matam ou morrem por amor; filmes com cenas ou insinuação de sexo, traição, tramas policiais e histórias escusas. A subdivisão *Corpo fatal-fálico* agrega às figuras poder e autonomia política e financeira. As estrelas metaforizadas na categoria são Greta Garbo, Rita Hayworth, e as atualizações Sharon Stone e Madonna.

A segunda, *Corpo erótico* é todo amor e sensualidade do bem, sem tramas ou punições. Um corpo estonteante, e as imagens que ocupam a tela são de Marilyn Monroe, Jane Fonda, Brigitte Bardot. Na subdivisão *Corpo erótico-dionisíaco*, o corpo tem todas as qualidades do erótico, porém é experimentador, sem moderação, não convencional. É o corpo que se arrisca nos jogos amorosos e se aventura na busca do prazer sempre maior. “Emanuelle” e “Último tango em Paris” são os filmes que provocaram o senso comum e a fronteira entre o erótico e o pornográfico.

A terceira categoria *Corpo emergente*, inquieto, ansioso, com preocupações existenciais, é ótima em representar verdades humanas ricas, não são as gostosas, mas as inteligentes, não são as *stars*, mas as artistas para quem atuar é a própria recompensa. São as intérpretes que os *experts* em cinema chamam artesãs da atividade; seu símbolo: Meryl Streep indicada para dez Oscars, venceu dois. Robert Redford na revista *Entertainment* (1997, p. 94-95) diz sobre Meryl Streep: “Não há simplesmente artesã melhor no negócio. Ela é tão boa quanto é possível ser.” A outra é Diane Keaton, inseparável de Annie Hall.

A quarta categoria *Corpo híbrido* é a mistura de duas naturezas diferentes compondo espécies terceiras, quartas, quintas, que deverão mudar nossas pré-concepções de beleza e forma. Transsexuais, transgenéticos e biocibernéticos são os corpos híbridos em desfile, incorporando travestis, *aliens*, andróides, replicantes, robôs e etc. Por um lado, Almodóvar é o mestre, ora humaniza e dá dignidade aos transexuais, abrandando os preconceitos. ora incrimina os desvios sexuais, delatando excessos e abusos do poder. Por outro lado, o sublime e terrificante Alien, biomaquínico, com pretensões de mesclar-se com humanos, tem assombrado os filmes de ficção nos últimos 25 anos.

A quinta e última categoria *Corpo voador* poderia ter inaugurado com a primeira a metáfora do “super-homem”, mas a preferência foi para as atualizações ou às supermulheres de ação e aventura como “Panteras” e “Lara Croft”; ou as treinadas dentro da meditação e do regime disciplinar das artes marciais orientais, como “O clã das adagas voadoras”, ou os multirraciais de “Kill Bill”. Outra vertente dos corpos voadores são os plugados nos espaços virtuais, mais

especificamente no imaginário da “Matrix”. Os super-heróis atualizados são disputados produtos de entretenimento e envolvem a platéia que torce pelo mocinho.

Um cuidado foi tomado no sentido de não vincular as categorias a um desenvolvimento cronológico. Observou-se que, com o passar do tempo, mais dificuldades foram surgindo para nomear uma categoria com apenas um nome. As características dos corpos foram, com o tempo, se multiplicando, tornando cada vez mais difícil a concepção de uma categoria pura para um tipo de corpo, com uma identidade precisa, o que facilitou as relações de complementaridade e, como consequência, a complexidade do curso.

As categorias e os filmes respectivos estão relacionados abaixo.

4.1 CORPO FATAL

“Anjo azul” (Der Blaue Engel): Josef Von Sternbergs, Alemanha, 1930, Marlene Dietrich.

“Dama de Shanghai” (Lady from Shanghai): Orson Welles, EUA, 1948, Rita Hayworth.

“Gilda”: Charles Vidor, EUA, 1946, Rita Hayworth, Glen Ford, George Mac Ready.

“Mata Hari”: George Fitzmaurice, EUA, 1932, Greta Garbo.

- CORPO FATAL-FÁLICO

“Instinto selvagem” (Basic instinct): Paul Verhoever, EUA, 1992, Sharon Stone, Michael Douglas.

“Atração fatal” (Fatal attraction): Adrian Lyne, EUA, 1987, Glenn Close, Anne Archer, Michael Douglas.

“Assédio sexual” (Disclosure): Barry Levinson, EUA, 1994, Demi Moore, Michael Douglas, Donald Sutherland.

“Corpo em evidência” (Body of evidence): Uli Edel, Alemanha, EUA, 1993, Madonna.

4.2 CORPO ERÓTICO

“Barbarella”: Roger Vadim, EUA, 1968, Jane Fonda.

“Bonequinha de luxo” (Breakfast at Tiffany's): Blake Edwards, EUA, 1961, Andrew Hepburn.

“Os homens preferem as loiras” (Gentlemen prefer blondes): Howard Hawks, EUA, 1953, Marilyn Monroe.

“E Deus criou a mulher”: Roger Vadim, França, 1956, Brigitte Bardot.

“Dona Flor e seus dois maridos”: Bruno Barreto, Brasil, 1976, Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça.

- ERÓTICO-DIONISÍACO

“9½ semanas de amor” (9 ½ weeks): Adrian Lyne, EUA 1986, Kim Basinger, Mickey Rourke.

“Último tango em Paris” (Ultimo Tango a Parigi): Bernardo Bertolucci, França, 1972, Maria Schneider, Marlon Brando.

“Emmanuelle”: Just Jaeckin, França, 1974, Sylvia Kristel.

“Madonna: blond ambition world tour”: Alek Keshishian, EUA, 1990. Madonna.

4.3 CORPO EMERGENTE

“Kramer VS Kramer”: Robert Benton, EUA, 1979, Meryl Streep, Dustin Hoffman.

“Noivo neurótico noiva nervosa” (Annie Hall): Woody Allen, EUA, 1977, Diane Keaton, Woody Allen.

“Uma secretária de futuro” (Working girl): Mike Nichols, EUA, 1988, Sigourney Weaver, Malaine Griffith, Harrison Ford, Alec Baldwin.

4.4 CORPO HÍBRIDO

“Blade Runner, o caçador de andróides” (Blade Runner): Ridley Scott, EUA, 1982, Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah.

“Tudo sobre minha mãe” (Todo sobre mi madre): Pedro Almodóvar, Espanha, 1999, Penélope Cruz, Marisa Paredes, Cecilia Roth.

“Alien: a ressurreição” (Alien: resurrection): Jean-Pierre Jeunet, EUA, 1997, Sigourney Weaver.

“Gattaca: a experiência genética”: Andrew Niccol, EUA, 1997, Uma Thurman, Ethan Hawke.

4.5 CORPO VOADOR

“Lara Croft”: Tomb Raider: Simon West, EUA 2001, Angelina Jolie.

“As panteras” (Charlie's angels): McG, EUA, 2000, Cameron Diaz, Lucy Liu, Drew Barrymore.

“Flashdance”: Adrian Lyne, EUA, 1983, Jennifer Beals, Michael Nouri.

- CORPO *KAIZEN*

“O clã das adagas voadoras” (Shi Mian Mai Fu): Zhang Yimou, China, 2004, Zhang Ziyi.

“O tigre e o dragão” (Wo hu zang long): Ang Lee, Taiwan, 2000, Zhang Ziyi.

“Herói” (Ying Xiong): Zhang Yimou, China, 2002, Zhang Ziyi.

“Kill Bill”: Quentin Tarantino, EUA, 2003, Uma Thurman.

- CORPO VOADOR PLUGADO

“Matrix”: Andrew & Larry Wachowski, EUA, 1999, Carrie-Anne Moss, Keanu Reeves.

CAPITULO 3: ANEXO 1

FICHA PARA ANÁLISE FÍLMICA

Filme:
Origem/Data:
Diretor:
Gênero:
Estética:
Sinopse: O que acontece no filme?
Aparência do corpo:

QUESITOS	FEMININO	MASCULINO
Ator		
Personagem		
Corpo/ Silhueta		
Erotismo		
Moda/Figurino		
Estereótipos		
Preocupações fundamentais		
Outras preocupações		
Autoridade, poder		
Síntese		
Como eles se viam?		
Contexto do filme?		
Contexto do lançamento		
Cenas		
Textos para leituras		
Observações		

Estereótipos: pessoas, coisas, atitudes, modas e modos, que marcam uma época, podem ser caricaturados.

Preocupações fundamentais (enredo): preocupações mais importantes, idéias, valores evidenciados, argumento central, crenças, tabus, paradigmas, sentimentos, atitudes, questões sociais, etc.

Outras preocupações (enredo): preocupações, valores periféricos, não tão importantes.

Contexto do filme (fora do filme): realidades da época, o que estava acontecendo na época; idéias; fatos, cenário local, cenário universal; literatura e outras representações tratavam do mesmo assunto; a grande arte lida com o mesmo tipo de assunto; existe diferença escancarada entre alta-cultura e cultura das massas.

Contexto do lançamento (fora do filme): pode ser o mesmo do contexto do filme, quando o argumento é contemporâneo, ou diferente, caso o filme seja de época ou ficção científica.

Autoridade, poder: quem no filme detém a autoridade, o poder.

Sugestões de Jameson (1996, p. 285) para análise de filme de década:

- 1) O que aparece no filme? sinopse
- 2) Será que aquele período se via assim? (filme de época)
- 3) Será que a literatura da época tratava do mesmo assunto? (contexto do filme)
- 4) Quais eram as preocupações centrais?
- 5) Quais eram as outras preocupações?
- 6) Quais as questões-síntese da década?
- 7) Quem detém a autoridade?

CAPÍTULO 3: ANEXO 2

EXEMPLO DE ANÁLISE FÍLMICA

Filme: Anjo azul (*Der Blaue Engel*) Origem/Data: 1930.

Baseado no romance de Heinrich Mann "Professor Unrat"

Diretor: Josef Von Sternbergs

Gênero: Drama

Estética: Noir

Sinopse: Enfeitiçado pelos encantos da cantora de cabaré Lola (Marlene Dietrich), o respeitado professor de literatura e de inglês entrega-se de forma ingênua à paixão. Sua carreira é interrompida pela honra aos bons costumes, sua degradação leva-o à loucura. A primeira ida ao cabaré é para conferir a presença de seus alunos no ambiente; lá conhece a bailarina, apaixona-se perdidamente por ela; daí, a vida desregrada, o desprestígio, a baixa estima, o empobrecimento até se tornar o palhaço do cabaré.

Evidências na aparência do corpo:

QUESITOS	FEMININO	MASCULINO
Ator	Marlene Dietrich	Emil Jannings
Personagem	Lola	Immanuel Rath
Corpo/silhueta	Magro, esguio, sensual, modos masculinos, cruzada de pernas, sentada de pernas abertas contra o encosto da cadeira, mãos na cintura, desafiadora	Peito e barriga avantajados
Erotismo	Pernas, rosto, olhos, torso, bumbum	Prosperidade, cavalherismo
Moda/ figurino	Cintura baixa recorte V, decote V, cinta-liga, meias de <i>nylon</i> e calcinhas à mostra, saias curtas mostrando as pernas e o bumbum nos trajes de palco No cotidiano <i>tailleur</i> comportado	Traje preto, típico da grande renúncia do masculino do século XIX, cartola, bengala, piteira
Estereótipos	Mulher fatal, olhar fatal, fetiche cinta-liga, meia de nylon, libertinagem feminina, modos masculinizados	Burguês próspero, barrigudo. Cabaré - lugar de diversão para os homens, mesmo casados. Paixão cega pela prostituta, capaz de destruir sua vida
Poder, autoridade	Mulher fatal. Beleza, sensualidade, transgressão, encanto. Poder das cortesãs e das prostitutas, o "excesso de feminilidade" Lola diz, quando o professor passa a depender dela: "Sustento ele a cinco anos."	Instituições sociais. Escola, horário, trabalho, moral familiar. Professor, poder do conhecimento. Alunos, poder do dinheiro. Com o deslize moral, o professor é demitido, perde o respeito e a credibilidade dos alunos e da instituição

Como eles se viam?	Lola era modelo para outras mulheres (a faxineira imitando a pose de Lola no cartaz) Lola ficou estarelecida com o anel e com o pedido de casamento do professor; ela se considerava mulher da noite e de muitos homens, como o professor poderia querer desposá-la?	O professor no início tinha auto-estima elevada, era disciplinado e orgulhava-se de sua moral rígida Exigia o mesmo dos alunos. É ridicularizado pelos alunos e perde a cátedra de professor (caricatura do prof. carregando a perna de Lola nas costas, feita no quadro negro). No cabaré, foi respeitado enquanto provedor, depois era o palhaço, e por fim o louco. Dito do professor: “Não sou vagabundo, não suporto mais isso [...] enquanto eu tiver um tostão, eles (os cartões) não serão vendidos.” Não era permitido aos jovens fumar, ir ao cabaré e ter fotos de mulheres prostitutas, mas os jovens desafiavam as regras. Os mais comportados eram gozados pelos colegas
Preocupações centrais (contexto do filme)	Moral vitoriana, respeito à tradição, às normas de vida. Entreguerras. Sexo na intimidade, os amantes sobem a escada, nada pode ser mostrado	
Preocupações periféricas	A mistura de realidades sempre é problemática, Barthes coloca essa questão na Dama das Camélias	Moralista, exemplo para os mais jovens
Cenas	Palco, dança e traição, triângulo amoroso. <i>Close-up</i> das pernas da Marlene Dietrich, poses masculinizadas, cruzada de pernas e, no final, ela canta <i>Falling in love</i> sentada, como homem, de pernas abertas de frente para a cadeira O cartão com o retrato da atriz com saia tridimensional de plumas, com um sopro as pernas ficam à mostra	Poder, no começo, quando o professor defende Lola do cerco dos fãs, enfrenta a polícia, expulsa os alunos num tom moralizante Degradação, no final, quando vestido de palhaço entra no palco sob o escárnio do dono da trupe, volta à escola e morre sentado na mesa do professor
Textos para leituras	<i>A terceira mulher</i> (Lipovetsky) <i>História da vida privada</i>. Vol. 5 <i>Entreguerras</i>	<i>Um tipo de escolha de objeto feita pelos homens: contribuições à psicologia do amor</i> (Freud)

CAPÍTULO 4

CORPO FATAL E FATAL-FÁLICO

1 CORPO FATAL

Para estabelecer essa categoria de corpo, foram analisados os "filmes: "Anjo azul", 1930 (Marlene Dietrich), "Mata Hari", 1932 (Greta Garbo), "Gilda", 1946 (Rita Hayworth), "Dama de Shanghai", 1948 (Rita Hayworth). Esses primeiros filmes, que foram realizados nas décadas de 30 e 40, compõem a categoria mais perto da realização pura do corpo fatal.

Sobre a *femme fatale* existe muita literatura. Artigos, ensaios, romances, fotografia, moda, cinema, pintura exploraram e exploram o seu perfil, o seu papel e as suas relações em sociedade. Um volume da revista *Fashion Theory* foi dedicado à *femme fatale* em 2004. Então, o tema não é novidade. A novidade talvez resida no desejo de desenhar, de definir esse corpo e esse comportamento, por meio das estrelas do cinema, que têm o poder de dialogar com o imaginário coletivo. O livro *Século dos estilistas* (SEELING, 1999, p. 173) inicia seu sumário dos anos 30 com a seguinte declaração: "É claro que era extremamente poderosa e incomparável a influência que os filmes tinham nas massas." A grande maioria das mulheres famosas e copiadas vinha do cinema. Entre as estrelas Vivian Leigh, Jean Harlow estão Greta Garbo, Marlene Dietrich, conhecida como a "segunda Garbo", depois de seu aparecimento sensacional em "Anjo azul".

No sumário dos anos 40, esse reconhecimento da indubitável interação entre cinema e imaginário social é reforçado e Seeling literalmente declara:

A guerra consolidou a imagem de Hollywood como a mais importante fábrica de sonhos. Aí se construíram os modelos para milhões de pessoas, porque já não existiam círculos sociais, artísticos e teatrais a nível internacional com a respectiva imprensa noticiando; por quase todo o lado a vida cultural deixara de existir e, quando algo era feito em países específicos, como a França, era a portas fechadas. Apenas o cinema podia divulgar ideais que chegavam às massas. (1999, p. 23).

O cinema era o veículo de disseminação de cultura e informações de ampla abrangência, ultrapassava fronteiras e facilitava o crescimento de ídolos globalizados. Nos anos 40, as estrelas de primeira grandeza são Ingrid Bergman, Bette Davis, Joan Crawford, Lauren Bacall e, por último, mas não menos importante, Rita Hayworth. Greta Garbo, Marlene Dietrich e Rita Hayworth compõem o primeiro trio da análise.

A mulher fatal é um mito da humanidade; sua origem está lá distante, na primeira mulher Eva, que sedutoramente desperta Adão para os prazeres da carne, levando-o para o sofrimento da vida terrena. Pintores, escultores e poetas gregos enalteciam muito mais a beleza dos rapazes em suas obras do que a das mulheres. E, mesmo com a predominância das formas atléticas e viris, aqueles artistas prestaram homenagens à beleza feminina, mostrando seu poder ambigualmente maravilhoso e temível. Conta a mitologia grega que Zeus, enfurecido com Prometeu, porque ele havia roubado o fogo dos deuses para dar aos homens, ordenou a Hefesto que criasse “um ser maldoso a quem todos os homens desejariam”. Ele criou Pandora, a primeira mulher, “um belo e desejável corpo de virgem”, enfeitado com requinte e suntuosidade por Afrodite. Além disso, a primeira mulher é presenteada por Hermes com a sagacidade e o dom de agradar. Criatura bela, sedutora e temível, como o diabo gosta.

O mito grego de Pandora confirma a idéia judaico-cristã de que a beleza do corpo e a sedução, que usa artifícios para exacerbar a aparência, são apanágios do feminino; juntos eles afastam as mulheres do cultivo da alma, da essência, e arrastam os homens, cegos de desejo, para a ruína.

Os gregos repetem: “O amor é uma forma de enfermidade que tira o juízo”. (REALE, 2002, p.241). Como visto no primeiro capítulo, Platão ensina que o filósofo deve também afastar, tanto quanto pode, a alma do contato com o corpo. A medida certa, que modera o nosso gesto, a nossa volúpia, também aparece nos conselhos de Platão para domar o amor carnal e dedicar-se à perfeição da alma: ao amor platônico. Daí, mais uma receita – para o homem atingir o amor platônico deve, com a razão e o controle, escalar: do amor pela beleza dos corpos, ao amor da alma, à beleza das atividades humanas e, finalmente, à beleza dos conhecimentos, até alcançar a contemplação e a fruição do bem em si. (REALE, 2002, p.241).

Eva, Pandora, Salomé, Helena de Tróia, Sara foram as belas heroínas demonizadas na Antiguidade. Na Idade Média não foi diferente, continuou a tradição de hostilidade e de suspeita em relação ao corpo das mulheres e ao seu esmero com a aparência. A arte medieval traduziu em imagens essa estigmatização cristã da beleza feminina. Assim, em certos afrescos, se vê o diabo travestir-se de bela moça, comenta Lipovetsky. (2000, p. 113).

Foi preciso vencer a escuridão da Idade Média para que a Renascença inventasse a idolatria às mulheres. A malignidade que envolvia a mulher é abandonada em favor da consagração da beleza feminina elevada à condição divina. A mulher é deusa, anjo, ser superior ao homem, tanto por sua beleza quanto por suas virtudes. Historiadores dizem que a exaltação

do feminino, no Renascimento, tem o propósito de ocultar o capítulo da filosofia grega que enaltecia a beleza e o amor aos rapazes, condenados pelo catolicismo.

O nu belo é o feminino, e a conjunção greco-romana do Renascimento faz híbridos de corpos de Vênus com semblantes de Madonas. Trata-se de uma beleza espiritualizada, diz Lipovetsky (2000, p.117). Ticiano e a escola de Fontainebleau é que devolvem um pouco de sensualidade às novas deusas nuas. O primeiro relança a semente da disjunção na obra – *Amor sacro e amor profano* –, que dará frutos no século XVIII, realimentando o mito da misteriosa sensualidade das mulheres. (PERROT, 2007, p. 65). Na pedagogia de Rousseau é fundamental que as mulheres, as esposas, sejam educadas no pudor, porque esse atributo é capaz de dominar os excessos de sua voracidade sexual, preservando assim a fidelidade conjugal. As mulheres então foram premiadas pela composição de dois tipos de amor: o da maternidade sagrada e o da natureza sexualmente excessiva. O segundo deve ser contido pela razão. (KEHL, 1998, p. 74-75).

Ainda no Renascimento, surge uma avalanche de Vênus nuas e deitadas. Para Lipovetsky (2000, p.120), existe, nessa recorrente representação da mulher na postura horizontal, uma intenção de estetizar o “enigma” do feminino e abrandar sua tradicional “inacessibilidade”. Há também a intenção de alienar a mulher como objeto a ser contemplado e desejado pelos homens, um objeto decorativo, “desapossado de si”.

A forma de representação das Vênus, nuas e deitadas, pode ser relacionada com as correntes espirituais generalistas, apresentadas no início do primeiro capítulo. Essas correntes sintetizam a imagem que os homens fazem do mundo em duas dimensões principais, a horizontal e a vertical. Enquanto a vertical é a linha de desenvolvimento do espírito, que, nas religiões, tem a vocação de se elevar, a horizontal é a linha que mostra a dimensão do corpo, nível terreno, desvalorizado sem projeções transcendentais.

As Vênus do Renascimento, deitadas em divãs (na horizontal), remetem à dimensão terrena do corpo. Considerando a definição que Descartes deu para o humano, como sendo a mistura de suas substâncias distintas: de um lado, o corpo, um objeto da natureza como outro qualquer (*res extensa*), de outro lado, a substância imaterial da mente pensante (*res cogitans*), cujas origens, misteriosas, só poderiam ser divinas. Ficou para as mulheres a predominância da *res extensa* sobre a *res cogitans*; a máquina-corpo sobre a essência-alma, nas representações renascentistas. Diz Eco:

A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira, tingindo-a (é uma arte requintada, sobretudo em Veneza) de um

louro que muitas vezes tende ao ruivo. Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives [...], o Renascimento é um período de empreendimento e atividade para a mulher, que na vida da corte dita as leis na moda e adequa-se ao fausto imperante, sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente, participante ativa das belas artes e com capacidades discursivas, filosóficas e polêmicas. (2004, p. 196).

O prestígio da beleza, dos artifícios e do corpo feminino, elevados à condição divina, relegaram ao segundo plano o culto à mente. Eco é preciso no parágrafo acima, quando descreve o tempo e o cuidado das mulheres devotos à beleza, e, por fim, diz: “Sem esquecer, no entanto”, de cultivar a mente, que não parece uma prioridade para o feminino.

Para Wolf (1992, p.17), feminista de carteira, essa é considerada uma entre muitas estratégias de poder sobre o feminino na história da humanidade. “O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens.”

Sobre as instituições masculinas, cabe lembrar, conforme assinalado no primeiro capítulo, as normalizações de Rousseau (1712-1778) para as relações entre o homem e a mulher, as virtudes para um e outro, os contratos de casamento, os papéis para o feminino e para o masculino na sociedade ocidental capitalista do século XVIII. Rousseau prega a “harmonia racional” e a “ordem hierárquica”, às quais tudo e todos devem se submeter, para renovar o equilíbrio e a prática da liberdade responsável. É, portanto, a razão (herança cartesiana) e a instituição econômico-social capitalista, que organizaram não só os negócios, mas a vida privada. A família também devia ser produtiva. À esposa/mãe cabia zelar pela harmonia do lar, sacrificando todos os componentes excessivos de sua “natureza”, caracterizada, sobretudo, pelo corpo, pela sexualidade.

Proibidos os discursos do corpo, como sempre se tem afirmado na história do Ocidente, passamos o século XIX sob a égide da moral vitoriana, acima de tudo falsa. Falsa porque se esmera em manter as aparências e os discursos, ou o visível e o dizível. Aí, faz muito sentido a hipótese de Foucault de que proíbe-se a sexualidade, ou abrem-se espaços legítimos e legitimados para sua discussão, para que ela desdobre sua vitalidade nos recantos escondidos dos sótãos, dos porões, atrás das portas, nos cabarés, nas alcovas, embaixo das cobertas, entre quatro paredes, enfim no segredo.

A representação do *Amor sacro e amor profano*, de Ticiano, em meio a tantos deuses romanos e gregos hibridizados no Renascimento, mais as normalizações sociais de Rousseau, o “Netow da moral”, revigoram o mito do feminino “maravilhoso e temível”. Na segunda metade do século XIX, os mistérios da sexualidade feminina explodem por um lado

na fala das mulheres, autorizada pela nova ciência, a psicanálise, e, por outro, nas economias competitivas da esposa/mãe e da cortesã fatal.

Steele (2004) analisa o mito das mulheres fatais observando a ansiedade social despertada pela postura das mulheres modernas no fim do século XIX. Para Steele, por trás da imagem da *femme fatale*, a mulher irresistivelmente atraente, que leva os homens à destruição, ocultava-se o fantasma da parisiense à moda. Longe de ser uma figura frívola, ela incorporava as metamorfoses da mulher moderna e o poder da moda em obliterar desigualdades entre diferentes tipos de mulheres. Como todas se vestiam nos grandes costureiros, ficava difícil distinguir a esposa da cortesã. A interpretação de Steele é de curadora de exposições de moda e, por isso mesmo, digna de importância, pois é impossível apreender sobre uma determinada época se não olharmos com atenção a forma como ela se mostra, diz a teoria da *profundidade da aparência* de Maffesoli. A moda é uma linguagem e tem como característica a ambigüidade para mostrar comportamentos, e para dissimular desigualdades.

Perrot diz: “Misteriosa, a sexualidade feminina atemoriza. Desconhecida, ignorada, sua representação oscila entre dois pólos contrários: a avidez e a frigidez.” (2007, p. 65). Na avidez, o sexo das mulheres é um poço sem fundo, onde o homem se esgota, perde suas forças e sua vida beira a impotência. É por isso que para o guerreiro, o atleta, que precisam de todas suas forças para vencer, é prudente se afastarem das mulheres. A idéia de que as mulheres não sentem prazer, não desejam o ato sexual, é um aborrecimento para elas, é bastante difundida. Essa idéia de frigidez também está relacionada à orientação religiosa que restringe o ato sexual à procriação, eliminando como pecado o prazer sexual.

Além da dualidade de relacionamento amoroso feminino, expressa pelo amor sacro ou amor profano; avidez ou frigidez; esposa/mãe ou cortesã; sexo para procriação ou sexo por prazer, é necessário agregar o capítulo em que Freud fala das escolhas amorosas dos homens. Aí, existe a cisão na escolha entre a mulher casta e de reputação irrepreensível, escolhida como esposa, e a prostituta, a mulher de má-reputação, infiel, escandalosa, profissional na arte do amor. Surge, então, na sociedade dos homens, a justificativa restrita para os homens de procurar o prazer em outro lugar: amantes, cortesãs, prostitutas, mulheres sedutoras das casas de má-fama, que tiveram grande expansão e responsabilidade de remediar a “miséria sexual”, no século XIX. Como a maioria dos casamentos até o fim daquele século era feita em contratos sociais vantajosos, o amor tinha subterfúgios para se realizar fora do casamento, mas essa tolerância era válida para os homens, cuja sexualidade não podia ser reprimida. Já a mulher adúltera era caso de tribunal.

Até o fim do século XIX, o mito da mulher fatal, motivo de tantos romances, crimes passionais, suicídios, estava vinculado: primeiro, à “ambigüidade das representações”, branca madona e pérfida Salomé; vítima e carrasco; a água e o fogo; atração e repulsão; a liberdade das florestas e o afundar dos pântanos nauseantes; a virgem e a prostituta. E, segundo, ao “mistério do corpo da mulher, seu sexo aniquila o homem no prazer, emascula-o”. Essas considerações de Perrot (1995) remetem às questões introduzidas no primeiro capítulo. Freud faz referências ao mistério do corpo feminino (sangramentos, maternidade, puerpério, virgindade), estranho, incompreensível e, portanto, aparentemente hostil; o homem teme ser enfraquecido pela mulher, contaminado por sua feminilidade e, então, mostra-se ele próprio incapaz. O efeito que tem o coito de descarregar tensões e causar flacidez pode ser o protótipo do que o homem teme. A palavra emascular significa tirar a virilidade, a força, o vigor, o caráter másculo do macho; castrar também está na listas dos sinônimos. A mulher é uma ameaça para o homem. A mulher fatal avilta e degrada o homem, escraviza-o à carne, esvazia-o de sua substância, corrompe-o, provoca sua desgraça e o mata. (PERROT, 1995, p.180).

Miranda (2000, p.121-132) faz um estudo dos mitos femininos do cinema, para compor uma tipologia das consumidoras de moda no Brasil. A tipologia identificatória é formada pelas seguintes atrizes: Marlene Dietrich, Audrey Hepburn, Doris Day, Ingrid Bergman, Bette Davis e Grace Kelly. A descrição que a autora faz da atriz-mito, que nos interessa agora, Marlene Dietrich é a fatal; é a mais dominante e informal de todas e a menos modesta. A atriz foi estereotipada pelo cinema com o filme “Anjo azul”, em que sua personagem é mulher dominante e jovem que destrói a vida do professor de meia-idade, além de ser cantora de cabaré. As informações ainda dizem que “este ser dominante, a arrasadora de corações” tinha como fã Hitler.

Mulher fatal é um mito hollywoodiano que envolveu as primeiras grandes estrelas do cinema falado dos anos 30. As célebres mulheres fatais são as atrizes Marlene Dietrich, Greta Garbo e Rita Hayworth. A última flexibiliza seu estilo de atuação, ora incorpora a mulher fatal, ora a romântica *pin-up*. Os filmes assistidos nessa categoria dão conta de traçar o perfil do corpo fatal. Os itens observados e recorrentes nos vários filmes da categoria, juntamente com textos de intelectuais sobre a mulher fatal, permitem a constatação para a generalização.

1.1 SINOPSE DOS FILMES

Os filmes “Anjo azul”, “Mata Hari”, “Gilda”, “Dama de Shanghai” têm enredos e personagens parecidos em diversos aspectos; por isso, estão agrupados numa mesma categoria de corpo. Os filmes contam a história de mulheres muito bonitas, maduras, independentes cuja vida e

profissão estão envoltas em suspeita moral ou política e em algum mistério. Lola (Dietrich em “Anjo azul”) é cantora de cabaré e prostituta irresistível; Mata Hari (Garbo) é famosa espiã na Primeira Guerra Mundial, é descendente de javaneses e bailarina de danças exóticas; Gilda (Hayworth) é americana vivendo na Argentina e no Uruguai, no pós-guerra, para apagar o passado; Elsa (Hayworth em “Dama de Shanghai”) tem estranhas relações com uma comunidade chinesa. Os relacionamentos amorosos dessas mulheres são tumultuados por ciúme e disputa; elas são extremamente belas, envolventes e liberais, *femmes libérés* do novo século, 1900. Estão sempre rodeadas por homens, têm vida pública, dançam, cantam, espionam, viajam sozinhas.

As histórias não envolvem esposas traídas ou filhos abandonados, não fazem referência a prejuízos familiares decorrentes de relações extraconjugais. Existem situações de vigilância e punição, o professor que proíbe os alunos de freqüentar o cabaré, o professor que é expulso da escola não só por freqüentar o cabaré, como por se apaixonar pela prostituta. As fatais casadas, como é o caso de Gilda (Hayworth), Elsa (Hayworth em “Dama de Shanghai”) e Lola (“Anjo azul”), mantêm simultaneamente maridos e amantes e desgraçam a vida dos maridos. O casamento é uma questão de interesse econômico e reconhecimento social. Barthes (2003, p.181) afirma que não era o amor que ligava a Dama das Camélias a Armand e sim o fato de ela (cortesã) ser amada e, assim, reconhecida por um novo-burguês. Os triângulos amorosos, presentes nos quatro filmes, desaguam sempre na desgraça, ruína, no desespero do homem, que pode ser o marido ou o amante.

Tem-se aí a caracterização conhecida da mulher fatal e, por conseqüência, do corpo fatal. A morte sempre acontece como forma moralista de punição. O desregramento deve ser punido. Essa é também a regra geral para cinema da época: entretenimento que permite sonhar, mas deve ser pedagógico para seu público, a classe média. O cinema, como visto no capítulo dois, dá continuidade ao melodrama, gênero predileto dos teatros de *boulevard*. O melodrama trabalha o fato social; permite a identificação do espectador classe média; libera paixões; mostra a transgressão e o perigo; pune; reconhece a virtude, com a finalidade pedagógica e moralizante de manter a ordem.

Há que lembrar também que o cinema, ao assumir a narrativa nas suas representações, vai deixando para trás o feérico dos filmes primitivos. Aí, a mimese com as ditas “cenar da vida real”, possível pelos novos efeitos e técnicas, vai dando consistência ao cinema como a arte do verossímil. Para Lèvy (apud MACHADO, 2005, p. 87), verossímil é um processo que transforma a prática infame do falso num modo de produção dominante, cujo princípio primeiro é o realismo. A verossimilhança, ou semelhança com a verdade, assumida como

característica dos filmes narrativos facilita a confusão entre personagem e ator. Morin (1989) diz que as transferências de ator para personagem e vice-versa não significam confusão total nem dualidade autêntica. Terminado o filme, o ator volta a ser ator, o personagem permanece personagem, mas há sempre o risco de um impregnar-se no outro e dar origem a um híbrido que é a *estrela*.

Há exemplos marcantes dos desafios vividos pelas estrelas: Rita Hayworth relata que seus casamentos não deram sorte porque seus maridos pensavam desposar *Gilda*. E, Ingrid Bergman, que representou no cinema a mulher ideal, da década de 40, abnegada e nobre, foi banida pelas “pudicas associações femininas americanas”, por dar um passo fora da moral vigente. Na vida real, Bergman apaixonou-se por Rossellini, com quem teve um filho sem ser casada. (SEELING, 1999, p. 23).

1.2 O GESTO FATAL

O sentido aqui atribuído à palavra *gesto* é a ação, o movimento do corpo, que comunica idéias, sentimentos, hábitos, usos e costumes, ou realça expressões. No capítulo anterior, conceituaram-se as palavras-chave: técnicas do corpo, gesto, modéstia, modos, modas, plástica do corpo, plástica da moda, para análise do corpo no cinema, segundo a ótica de Mauss, Freyre, Schmitt e Castilho. A palavra *gesto* daqui para frente será utilizada para falar de ações dos protagonistas¹ dos filmes, que compõem o *corpus* de análise, e tem potencial de significação. Então, o movimento do corpo, no gesto de caminhar, sentar, falar, fazer amor, se maquiar, comer, parar, dançar, se relacionar, sentir, agir, rir, conviver, trabalhar, enfim de expressar significados, e realçá-los quando necessário, serão objeto de análise, como signos não-verbais que significam.

Os gestos individuais das protagonistas são tidos como aquisições sociais, fruto de idéias, sentimentos, hábitos do seu tempo ou do tempo do filme que interpretam, acrescidos com o realce de expressão pertinente às artes da representação. Existe, na protagonista, a influência gestual assimilada do meio, mimetismos formais ou inconscientes, mas primordialmente sua arte de desempenhar um papel. É difícil dissociar a atriz² da personagem,³ quando trata-se das estrelas; vários autores dedicaram-se a esse estudo, mas essa discussão não será aprofundada aqui.

¹ Protagonista: personagem principal do filme.

² Atriz: mulher que representa em estúdios cinematográficos, na TV, no teatro, etc.

³ Personagem: cada uma das pessoas que figuram numa narração, num poema, numa peça teatral ou num filme, e que devem ser encarnados por um ator ou atriz.

O gesto desenvolvido e assimilado como referência cultural compõe o código gestual. Os códigos darão pistas para mapear, como foi dito no capítulo 3, manifestações de defesa, de submissão, de simpatia, de aprovação, etc. Esses códigos gestuais podem conduzir análises da hierarquia dos indivíduos em situações na vida pública e também pontuar seus respectivos papéis dentro do coletivo.

A postura do corpo feminino, na década de 30, corresponde ao corpo de Lola (Marlene Dietrich em “Anjo azul”) e de Mata Hari (Greta Garbo). Ombros são largos, arqueados para a frente; ancas estreitas; pouco peito. A silhueta é esbelta, ereta, a cabeça é para o alto, os lábios são cerrados, as sobrancelhas, finas, são erguidas, e o olhar é de cima para baixo, pálpebras semi-abertas. Olhar frio. Beleza de “alabastro” para Garbo. Quando paradas, de pé, as mulheres colocam as mãos na cintura, numa postura de desafio, enfrentamento. A sensualidade é insinuada, o sexo é insinuado, os casais vão para o quarto, para o carro, para a noite e nada é mostrado, nem beijos de boca. As outras mulheres se encantam e querem imitá-las. As faxineiras do filme “Anjo azul” ficam ensaiando as poses de Lola ou Dietrich. Ela mostra especialmente as pernas; senta, cruza as pernas ou senta de pernas abertas de frente para o encosto da cadeira: modos tipicamente masculinos de sentar. Mata Hari (bailarina-ídolo da primeira década do século XX, interpretada por Garbo) tem uma determinação quase masculina no caminhar e na forma de conversar, usa botas de solado baixo para o dia. Ela só se abrandava para o jovem aviador russo, seu amor. Mata Hari mostra os ombros e as costas como partes erotizadas. Os cabelos são curtos ou cobertos com trunfas.

Lola e Mata Hari dançam, e suas danças eram mais insinuantes e amadoras do que técnicas. Os palcos ou espaços para o *show* eram pequenos e as produções modestas. As insinuações são consideradas sensuais para a época e para o cinema, que sempre foi mais contido e moralista que a arte, que a literatura e que a fotografia.

Nos teatros e nas representações em fotografia, existia mais ousadia, mais nudez. A prova disso é que a verdadeira Mata Hari, na primeira década do século XX, ficava apenas com o último e transparente véu da *Dança dos sete véus* sobre o corpo nu. (SEELING, 1999, p. 54). As fotos da coleção de Uwe Scheid mostram a evolução da fotografia artística e social das representações do corpo humano nu, de 1839 a 1939. Essas fotos são muito mais ousadas nas poses, nas partes, nos pares, nas relações, enfim nos gestos do que se mostram no cinema da mesma época. (KOETZEL, 1994).

As outras fatais, Gilda e Dama de Shangai (Rita Hayworth) são exuberantes. No primeiro filme, os cabelos longos, ruivos e ondulados, na altura dos ombros, conferiram o título de

“diva ruiva imortal”; no segundo, cabelos curtos e platinados. Gilda é muito sensual, é cantora de cassino, as pernas são mostradas em profundas fendas, os ombros são evidenciados nos decotes tomara-que-caia. Na dança final, ela está pronta para um *strip tease* e é interrompida pelos seguranças a mando do esposo. Beleza, sensualidade, transgressão. Num diálogo passionai Gilda diz: “Eu o odeio tanto que me destruiria para levar você junto”, isso é *femme fatale* convicta. Sedutora, cria cenas tensas de ciúmes e traição. Nas questões do amor elas reinam e submetem os homens apaixonados. Elas têm o poder do mistério feminino e do excesso de sensualidade das cortesãs e das prostitutas.

O poder do marido está no dinheiro, eles são os mantenedores na hierarquia social. O marido é o professor, é o advogado respeitado, é o homem de negócios; os amantes têm menos prestígio social, menos *finesse*, mas são mais rudes, másculos e estão até fora da lei.

1.3 O ROSTO FATAL

O rosto das fatais já é bem caracterizado pela literatura, pela pintura. Rosto de porcelana, impecável, com aspecto de máscara, que ressalta os olhos delineados de escuro e lábios bem contornados de rubro, descrição que aparece lá em Baudelaire e visualmente nas fatais ou sensuais de Klimt. Constitui-se como mito, porque insiste e se repete nas diversas formas de representação. Barthes se ocupa da questão e, em *Mitologias*, diz textualmente sobre o admirável *rosto-objeto* de Greta Garbo:

Em Rainha Cristina, a maquiagem de Garbo tem a espessura nevoenta de uma máscara; não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado, defendido pela superfície da cor, e não por suas linhas; [...] só os olhos negros como uma polpa bizarra, mas de modo algum expressivos aparecem, como duas feridas um pouco trêmulas. Mesmo em sua extrema beleza, esse rosto, mais do que desenhado, é esculpido no liso e no friável, isto é simultaneamente perfeito e efêmero. Garbo exibía uma espécie de idéia platônica de criatura [...] rosto de neve e solidão. (2003, p. 71).

Existe uma projeção digna de nota, das mulheres fatais do *modern style* (1900), representadas pelos artistas plásticos, nas divas fatais do cinema, 20 a 30 anos depois. É impressionante a semelhança, donde se pode confirmar que, por um lado, o artista é um relógio adiantado em relação ao seu tempo e que o cinema persegue a arte. As coincidências, as semelhanças são mostradas nas figuras deste capítulo, que aproximam as mulheres poderosas de Klimt com as divas fatais do cinema. Não só o visível, mas o dizível se relaciona, pois a descrição de Barthes sobre o rosto de Garbo é um eco da descrição de Quiguer sobre o rosto da mulher na arte de 1900:

A desvalorização do rosto corresponde à tendência decorativa própria do *modern style* e ela vai, em definitivo, no mesmo sentido que essa imobilidade impenetrável, que essa impassibilidade petrificada e inquietante onde vejo a grande constante da expressão feminina do *modern style*. Se, por volta de 1900, o rosto da mulher é tão freqüentemente congelado em uma máscara estereotipada, é porque esta máscara não constitui de fato se não o pretexto, o suporte das variações capilares às quais o artista quer se entregar. (Apud PERROT, 1995, p. 182).

A maquiagem tipo máscara também serve para quem não quer pensar no rosto, porque a evidência é do corpo, que também aparece nos gestos comuns aderidos pelas “jovens em flor”, diz Perrot (1995, p. 181-182). Assim, o uso da bicicleta, a prática de esportes, a busca de roupas mais cômodas, a rejeição (minoritária) do espartilho, o gosto pelas saias mais curtas, até pela calça, e a leveza dos trajes de praia são sinais dos usos e das modas e dos movimentos, os quais, embora tímidos, acenam para o fim da Vênus deitada, da mulher vitoriana, da burguesa tradicional e da mãe.

Será que as *femmes libérés*, imobilizadas nos arabescos da *arte nova* de 1900, não têm sua continuidade nas *femmes fatales* assassinadas no cinema dos anos 20 e 30? Será que são os mesmos mitos que ameaçam os privilégios falocráticos? Eles continuam?

1.4 A MODA FATAL

A moda, usada pelas personagens, não só harmoniza-se às linhas do corpo como as valoriza muito bem. Existe uma diferença marcada entre as roupas para o dia e as roupas para a noite. As roupas para o dia são costumes, como a linha alfaiataria de ombros valorizados, a qual, segundo alguns críticos de moda, é influência da plástica masculina de vestir sobre o feminino, já que o heroísmo dos homens, no entreguerras e no pós-guerra, é um valor respeitável. Além disso, a cintura é marcada, as saias são retas e não muito longas, por questões de contenção em tempos de guerra. Os poucos vestidos para o dia valorizam o torso nos decotes em seta apontando para os seios; os ombros têm ombreiras.

As roupas mais ousadas para a noite são glamurosas e *sexys*, não apenas pela profissão das personagens, mas pelo ambiente em que elas circulam; são em tecidos acetinados, com aspecto molhado, que convidam ao toque, muito apreciados nas décadas de 30/40, e, mais ainda, especiais para efeitos dos filmes em preto-e-branco. Também são exploradas, no figurino das fatais, características de mostra-esconde da sedução. As fendas ou os repuxados, que mostram e escondem as pernas; os vestidos tomara-que-caia, que evidenciam o colo e a elevação dos seios; as frente-únicas, com plissês ou leves franzidos, que aumentam os seios e desnudam as costas.

Lola (Dietrich no “Anjo azul”), Elsa (Hayworth em “Dama de Shanghai”), Gilda (Hayworth em “Gilda”) e Mata Hari (Garbo em “Mata Hari”) são mulheres feitas, magras, elegantes, exuberantes, silhuetas longilíneas.

O figurino de Lola (“Anjo azul”) é mais simplório, por dois motivos: primeiro é o filme mais antigo (1930) e, segundo, porque é produção alemã, ou seja, reflete a cultura germânica, mais severa, mais nórdica e menos ostensiva e esbanjadora que a americana.

“Anjo azul” mostra as pernas, com cinta-liga e meia de *nylon*. A técnica do cinema, com o “efeito quinetoscópio”, aproxima, traz para primeiríssimo plano, enche a tela só com as pernas de Dietrich, um aumento com intenção nitidamente erótica. As pernas são o objeto erótico. (MACHADO, 2005, p.127). O mesmo se passa com o rosto de Garbo em “Mata Hari”, e com o rosto de Rita Hayworth em “Dama de Shanghai”, os semblantes misteriosos de alabastro, as máscaras nevoentas, impenetráveis, indecifráveis.

Em vários figurinos das fatais, é visível a linha em V centralizada no decote, na cintura ou ainda na cava das calcinhas. O V, quando adicionado à plástica da moda nos decotes, recortes da cintura e das coxas, sempre apontará para os seios, à cintura e ao sexo. Essa é uma plástica da moda feminina continuamente explorada, porque dá ênfase às curvas, às protuberâncias e às reentrâncias do feminino, direcionando para as zonas eróticas, como detalhado no capítulo anterior. O corpo e a moda estabelecem entre si uma relação de conjunção para revelar a sensualidade, especialmente nas roupas de noite dos corpos das divas fatais.

Em “Mata Hari”, Garbo está exótica e sensual com vestido longo de cetim de mangas longas com aberturas em losango que desnudam os ombros e as costas. Em “Gilda”, Hayworth está de tomara-que-caia de cetim e longas luvas pretas antes do *strip tease*. A combinação de cetim, luvas pretas até o cotovelo e longas piteiras são símbolos do pecado feminino ou das lascivas *satín-sweethearts*, seguidoras de Jean Harlow. Com o mesmo espírito, Gilda aparece no baile à fantasia com máscara preta sobre os olhos, chapéu masculino e chicote nas mãos, detalhes tradicionais da indumentária fetichista, que significa sedução e poder, se bem que contidos pela autocensura hollywoodiana.

O maiô usado por Elsa em “Dama de Shanghai” é explosivo, e o *look* de seus cabelos – curtos e platinados – é considerado um ato de rebeldia, é um cabelo mais masculino, porque curto. O quepe e o jaquetão de marinheiro sob curtos *shorts* assumem a conotação erótica dos uniformes que, segundo Steele (1997, p.188), evocam ambíguas fantasias de dominação e submissão. Elsa (Hayworth), a fatal, submissa ao marido que a sustenta, é dominadora,

pois comanda o marido e o amante com seus mistérios oriundos da sexualidade feminina historicamente ameaçadora. Deve-se falar sobre “moderação”, já que se vai falar sobre “excesso”.

2 O CORPO FATAL-FÁLICO

Considerando as características até aqui apresentadas, para categorizar o corpo fatal, entende-se que o grupo de filmes: “Atração fatal”, 1987 (Glenn Close, Anne Archer), “Instinto selvagem”, 1992 (Sharon Stone), “Assédio sexual”, 1994 (Demi Moore), denominado fálico na primeira virada, poderá vir a ser uma subcategoria do fatal, ou seja, corpo fatal-fálico. Toma-se aqui a palavra fálico no sentido dado por Lacan, psicanalista francês pós-freudiano, que, em primeiro lugar, pontua a diferença entre falo e pênis, apesar de, no uso coloquial da língua, as duas palavras serem intercambiáveis. O pênis é uma parte do corpo masculino que pode ou não ser especialmente impressionante, enquanto o falo é o imponente símbolo de poder e a potência eternamente ereta. Nem homens nem mulheres possuem o falo, mas ambos querem o que ele significa: o poder. (STEELE, 1997, p. 25). A mulher fálica é aquela dominadora, enérgica, auto-suficiente, que se apodera do homem, que o seduz e o usa como se fosse parte dela, como se fosse seu *falus*, seu instrumento de poder. Ela não é a presa do homem. Ele é que é a presa dela.

O corpo fatal, como visto anteriormente, é o das visões contrárias: ele atrai e repele; ele é vítima e carrasco, é a água e o fogo, é abrigo e abismo profundo, avilta e degrada o homem, corrompe-o, provoca sua desgraça e o mata. O corpo fatal submete o homem aos desejos da carne. Portanto, a mulher detém um tipo de poder, o “falus” do sexo irresistível. O homem, por sua vez, detém um outro poder, aquele que sempre lhe coube, o poder econômico e aí ele também detém o *falus* do mantenedor.

O corpo fatal-fálico é um corpo de conjunção, pós-moderno: por um lado, mantém os mistérios da sexualidade e da beleza feminina irresistíveis, como o *falus* do mito, que se mantém como mito, pela recorrência nas fabulações e no imaginário coletivo; por outro, assume poder político-econômico, posiciona-se, mantém-se com independência e autonomia, deseja e persegue a satisfação dos seus desejos. É um corpo que se exercita para a boa saúde e para a boa forma. Os anos 80 são considerados o auge do *body building*, exercícios são imprescindíveis, e a musculação é prática não só de homens como de mulheres. O corpo deve ser esbelto, magro, deve ter tonacidade; os seios devem ser firmes; os bumbuns arrebitados; os quadris, estreitos; o rosto, mais natural, com a exuberância da eterna juventude. As diferenças sexuais vão tomando novo prumo. Passado o primeiro momento feminista da roupa prática para o trabalho, para o transporte público, para a vida urbana

agitada, representada pelo terninho e pela moda unissex, as diferenças anuladas voltam a reclamar como o “grito do recalcado”. A mulher pode ser profissional e ao mesmo tempo ser feminina. A mulher pode ser *sexy* e eficiente no trabalho. A mulher pode ter poder profissional e econômico. Ela tem muitas escolhas. Ela é a indeterminada, porque está liberada dos determinismos sociais, é a *Terceira mulher* de Lipovetsky (2000).

2.1 SINOPSE DOS FILMES

Os filmes “Atração fatal”, 1987 (Glenn Close, Anne Archer), “Instinto selvagem”, 1992 (Sharon Stone), “Assédio sexual”, 1994 (Demi Moore) têm enredos e personagens parecidos em diversos aspectos, por isso estão agrupados nessa categoria de corpo. Os filmes contam a história de mulheres muito bonitas, maduras, sensuais, ativas, independentes na profissão, autônomas, reconhecidas e economicamente prósperas. Alex (Glenn Close em “Atração fatal”) é editora de livros; Catherine (Sharon Stone em “Instinto selvagem”) é uma escritora de romances policiais, ela seduz o policial por jogos sexuais transgressores, pela perspicácia na investigação, ao mesmo tempo que satirizava e menosprezava a incompetência da investigação policial; e Meredith (Demi Moore em “Assédio sexual”) é uma executiva poderosa. Essas mulheres independentes e sem parceiros fixos são sexualmente atraídas por homens do seu círculo profissional ou circunstancial. Dois desses são casados e têm filhos, um é policial descasado.

A família é mostrada como instituição forte e inviolável, desde o início dos filmes “Atração fatal”, 1987 e “Assédio sexual”, 1994. A família deve ser preservada em qualquer circunstância, imune a qualquer paixão; os filhos pequenos são amados e devem ser poupados da traição ou do desamor dos adultos. Lar doce lar, com cena da família em volta da lareira e tudo representa o aspecto moralizante associado à indústria cultural do cinema americano.

Os relacionamentos amorosos são violentos e passionais, e os motivos são: disputa de poder, individualismo. Mais do que isso, representam o egocentrismo desejante obstinado.

O poder é o *falus* que, conforme a circunstância, está com as mulheres, com os homens ou com as instituições. Os profissionais urbanos não estão referidos aqui exclusivamente como os *Yuppies*⁴ dos anos 80, mas os homens e as mulheres, adultos que disputam com obstinação posições profissionais ou investimentos amorosos. As fatais-fálicas são a editora

⁴ *Yuppie*: jovem ambicioso, educado na metrópole, tem uma carreira profissional e um estilo de vida abastado.

de livro, a escritora de romances policiais e a executiva poderosa. Elas desejam ter sob o jugo de seus desejos os homens, mesmo que para isso seja necessário destruir as instituições (família e justiça-policial).

Existe uma situação invertida e inusitada, até então, que é o assédio sexual da executiva-chefe sobre seu engenheiro subalterno. O caso vai a tribunal, e a advogada diz: “Assédio sexual é questão de poder e não de sexo. Ela controlou o encontro. Ela tomou a iniciativa, ela ficou por cima, ela tirou a sua roupa, ela era a chefe.”

Os triângulos amorosos, presentes nos filmes funcionam como ameaça. Passou-se o tempo em que os homens podiam ter relações extraconjugais e nada acontecia. Além da ameaça da Aids, existe a ameaça da outra, da amante, que não é mantida, não é dependente; é, isso sim, autônoma, reconhecida profissional e economicamente, e tem poder. É a desmitificação do macho que tudo pode, faz e acontece. A traição, que até então não era problemática para o homem casado, mostrou um risco fatal. Esse argumento foi responsável pelo grande sucesso do filme “Atração fatal”, e foi o sentimento que levou um grande número de espectadores a assisti-lo no fim da década de 80, tendo sido indicado para seis Oscars em 1987.

Posturas que marcaram os anos 80 como o neoliberalismo econômico e a ascensão dos *yuppies*; a moderação em relação ao sexo, derivada do temor à Aids, vão contaminar a produção artística e cultural, no cinema, na publicidade e na TV. Além dos filmes acima, pode-se citar “Fogueira das vaidades”, de Brian De Palma, EUA, 1990, baseado na novela homônima de Tom Wolf, que traz a figura do milionário jovem corretor da bolsa. Os excessos e as libertinagens são travados com a punição moralista do gran-finale. A revista *Entertainment* (1997), que destaca as cem maiores *stars* de todos os tempos, diz que Michael Douglas em “Atração fatal” encapsulou com a maior transparência o medo que todo o homem casado sente quando “sai dos trilhos”.

2.2 O GESTO FATAL-FÁLICO

O corpo feminino, no final dos anos 80 e na década de 90, é um corpo autoconsciente de suas possibilidades, que dispõe de liberdade de expressão. A mulher é segura, e busca seus espaços na sociedade. Ela trabalha, desempenha as atividades que deseja, sem restrições ou imposições de papéis específicos de gênero. As diferenças culturais para os gêneros diminuem consideravelmente. A mulher caminha com desenvoltura, dirige seu carro e sua vida, estuda, trabalha, pratica esportes, decide sobre a procriação, paga pensão ao ex-marido sem renda, desempenha com eficiência as profissões vetadas anteriormente ao feminino,

como motorista de ônibus, policial, general do Exército, astronauta, chefe de Estado, astróloga, executiva, ministra, banqueira, piloto de avião, etc. (DE CARLI, 2002, p. 83).

Quando desejam, como no caso das heroínas de “Atração fatal”, “Instinto selvagem”, “Assédio sexual”, não reconhecem barreiras que as impeçam de realizar seus desejos. Guerreiras e dominadoras, sem coração, não se intimidam frente a emoções, traições, à falta de ética, ou à violência, que envolve crianças, *pets*, família ou senhores da lei. O cinema, para contar histórias, serve-se do exagero do gesto, próprio da representação e do jogo entre real e imaginário. O sexo, que no corpo fatal lá do início do século é insinuado, é relegado aos quartos, ao andar de cima, à noite, longe da visão, faz questão de ser explicitado. As relações homo e heterossexuais acontecem na sala, no elevador, nas discotecas, na cozinha, no banheiro público, tudo é visível. A dança amadora das fatais que insinuavam, excitavam a distância são diferentes das danças de tato e contato das fatais-fállicas. Se as curvas do corpo eram erotizadas por vestidos de cetim colantes, decotes ou maiôs, o nu das fatais-fállicas é visível, é explícito, como explícita e comentada foi a cena em que Catherine (Sharon Stone em “Instinto selvagem”) descruza as pernas e naturalmente dá seu sexo à vista dos policiais que a entrevistam. Sua atitude é de extrema autoconfiança, ela fuma desobedecendo às regras, ridiculariza os investigadores, afronta, desafia, tem resposta para tudo. Quando perguntada se saía com o homem que foi assassinado diz: “Eu não saía com ele, eu fazia sexo com ele.” Elas, como as fatais, parecem exercer o poder dos mistérios femininos deixando os homens irracionais, embasbacados, sem saber o que fazer para conter os excessos de sensualidade da natureza das mulheres.

2.3 A MODA FATAL-FÁLICA

“Atração fatal”, 1987 (Glenn Close, Anne Archer), “Instinto selvagem”, 1992 (Sharon Stone), “Assédio sexual”, 1994 (Demi Moore) são filmes referenciais de sua própria época, quer na forma de vestir, quer no comportamento dos protagonistas. No fim dos anos 80 e nos anos 90, a moda consolida o atributo da multiplicidade. A moda, como as outras formas de representação, acompanha as tendências da cultura pós-moderna, entre elas o declínio das grandes verdades sagradas e o conseqüente reconhecimento de verdades múltiplas e subjetivadas. As manifestações da oferta e da procura da moda, desde a criação até seu uso, ajustam-se à multiplicidade do modelo “dialógico, polifônico ou carnavalesco” de Bakhtin. Primeiro, porque a autoridade única, o *couturier*, o árbitro da elegância, é desbancada por vozes da rua, seus grupos, sujeitos, imagens e imaginário. E, segundo, porque o ideal da moda tradicional, apoiada no tripé: feminino, luxo e elegância, diluiu-se em “outros valores” como identidade, juventude, masculino, esporte, lazer, praticidade, conforto, despojamento,

humor, identificação, vida urbana, profissional, social, tribal, noturna, abrindo espaço para uma multiplicidade de criadores, uma multiplicidade de gêneros de muitas origens. A geografia da moda não se concentra mais só em Paris, espalha-se por outros lugares, como Londres, Nova Iorque, Los Angeles, Milão, Tóquio, Brasil. E, por último, mas não menos importante, o usuário, o consumidor de moda se torna autônomo em relação às tendências de moda, dando-se ao luxo e à liberdade de montar suas combinações pessoais.

Nesses filmes, já se pode verificar a diversidade nos figurinos. Genericamente, existem mulheres autônomas frente às tendências sazonais da moda, as quais usam o que é confortável, atendem ao seu gosto e corpo, permitindo-se combinações pessoais. No entanto, existe na moda urbana uma tendência que é o *oversize*, o tamanho maior, isto é, as roupas são mais folgadas, amplas, tocam o corpo sem marcá-lo, os casacos têm ombreiras. Salienta-se um estilo americano de vestir: *clean*, limpo, sem ornamentos e *minimal*, essencial, linhas e formas puras, com tecidos nobres com bom caimento. O mestre desse estilo é Calvin Klein. As roupas não marcam as curvas do corpo, mas insinuam o movimento. Os tops – casacos, suéteres, blusões – são mais amplos e usados com minissaias ou *shorts* justos. A forma é do triângulo invertido. A evidência dos ombros dá aquele ar potente do masculino. Catherine (Sharon Stone em “Instinto selvagem”) usa um vestido de seda sobre o corpo nu, este é o figurino *minimal* da protagonista mais sexy do cinema dos anos 90. Como vimos acima o adjetivo *sexy* é mais por conta do gesto do que do figurino.

As donas de casa usam roupas mais confortáveis do que glamurosas, as fatais-fállicas usam charme e boas roupas, boas marcas, marcando a herança *yuppie*. Meredith (Demi Moore, em “Assédio sexual”), como alta-executiva, usa um costume de alfaiataria com detalhes e tecido masculinos, ombros armados para representar autoridade, e cintura bem-ajustada para salientar a feminilidade, ainda os sapatos de salto alto e bico fino, de couro preto brilhante. “Símbolos fállicos óbvios”, segundo Steele (1997, p.177), recebem o destaque do *close* cinematográfico (aproximação da imagem), para fazer significar o objeto clássico na literatura do fetiche. A excelente qualidade do tecido, fina lã risca de giz, e a modelagem perfeita denotam poder, da mesma forma que o terno caro, a alfaiataria sob medida para o homem demonstram poder socioeconômico, desde o século XIX.

Ainda se pode salientar as roupas de couro fetichizadas, usadas pela companheira de Catherine (Sharon Stone em “Instinto selvagem”). As roupas de couro e de borracha que cobrem a maioria do corpo, são as preferidas pela mulher fállica, dominadora; essas roupas evocam poder, basta lembrar as atitudes dos seus usuários: motociclistas (Marlon Brando em “The wild one”, 1954), vaqueiros, policiais ou soldados. Elas estão associadas aos papéis

ultramasculinos que representam; são desejados pelos homens e pelas mulheres que desejam poder, independentemente de suas preferências eróticas.

A moda fetichista, que nos anos 1990 aparece com mais frequência nos grandes desfiles, nos filmes, nas novelas, nas revistas, nos shows musicais, nos programas infantis – lembrar do sucesso da Feiticeira⁵ (vestida de odalisca) e da Tiazinha⁶ (de máscara e chicote) na TV Globo – reflete a aceitação da sociedade às relações homo e heteroeróticas, com sua carga de fantasias fetichistas e sadomasoquistas.

O uso recente que a mídia fez da liberação sexual crescente, começando pela liberação feminista e continuando com a liberação *gay*, pode ser considerado um dos fenômenos mais significativos do século XX. A revista *Vogue* americana publicou, em 1992, mesmo ano do lançamento de “Instinto selvagem”, editoriais com muitos dos mais importantes estilistas de moda do mundo, que foram inspirados pela perversidade sexual. Amarração, corselets, couro, borracha, segundas-peles, vestidos com fendas, botinhas, botas de cano alto, zíperes, sapatos salto agulha e bico fino, tudo dentro do universo fetichista, podiam ser encontrados nas coleções de Alaïa, Gautier, Montana, Versace. E essa tendência não pode ser considerada passageira, Steele (1997, p. 39) diz que, no passado, nos anos 60/70, foram glorificados fetiches e perversões nas roupas de Vivienne Westwood, mas essas manifestações eram mais imprecisas. E, dos anos 1990 para nossos dias, a moda tem repetida e crescentemente enfatizado fetiches, perversões, sadomasoquismos ligados à liberação sexual hetero e homoerótica e também as subculturas sexuais. Tudo sobre sexo está mais visível: na moda, no cinema, na indústria cultural. Diz Steele:

[...] ternos e botas de vaqueiro são afirmações do poder masculino – até mesmo, e especialmente, quando usados por mulheres. Quer uma mulher se vista de maneira jovial e durona como um motociclista, rica e importante como um capitalista, ou com os saltos altos de uma dominadora – de certa forma, ela se disfarça de mulher fálica. Não quero dizer que as mulheres desejam ter um pênis, mas que, assim como os homens, elas querem o poder que a sociedade patriarcal tem atribuído ao falo e que é simbolizado pelas roupas fálicas. (1997, p. 192).

⁵ A Feiticeira (Joana Prado): vestida de odalisca evoca uma tipologia senhor-escravo, junto com fantasias antigas sobre sexo grupal. A arte erótica leve do século XIX se concentrou com frequência na idéia de escravas brancas do sexo, nas mãos de turcos lascivos. (STEELE, 1997, p.182). O filme *Casanova* de Fellini (1976) também faz referência aos prazeres e à luxúria dos haréns.

⁶ A Tiazinha (Suzana Alves): evoca a fálica dominadora com todos os fetiches típicos: chicote, máscara, roupas apertadas pretas, de couro ou borracha.

Cabe ainda salientar que o objeto de desejo, a presa das mulheres fatais fálicas, nos três filmes analisados, é sempre o mesmo ator Michael Douglas. Ele poderia figurar ou já figura como o correspondente masculino da ruiva incendiária de todos os tempos, Rita Hayworth. A revista *Entertainment* (1997, p. 87) comenta que, depois dos filmes “Atração Fatal”, “Instinto selvagem” e “Assédio sexual” Douglas se tornou o símbolo do velho guarda (conservador) americano jogado contra as cordas por modernas e más mulheres americanas. Os personagens representados criaram um modelo no imaginário coletivo, que trouxe desconforto para o macho moderno. O modelo é paradoxal, despertou no espectador fúria e empatia em partes iguais. A revista ainda ressalta que, freqüentemente, não é percebida a intensidade com que Michael Douglas se envolveu nesses papéis e como eles marcaram seus próprios hormônios errantes. A revista conclui: Douglas é um ator cuja assunção de riscos parece aumentar com a idade, é uma ave rara em Hollywood.

As análises até aqui empreendidas indicam atributos básicos que podem ser tomados para a descrição do “corpo fatal puro”, são eles: mulher feita, longilínea, as curvas do corpo são sensuais e as pernas estão à mostra; o rosto é maquilado, com uma máscara de espessura nevoenta, perfeito e enigmático, um rosto que não pode ser atingido nem abandonado, diz Barthes. As roupas são provocantes especialmente à noite; os gestos, irresistíveis e atraentes para os homens. As narrativas do corpo fatal envolvem adultos, são paixões fulminantes, triângulos amorosos, traição, relações passionais, desfechos fatais. Gesto e narrativas moderados, transgressões toleradas pela sociedade respondem à sua natureza de cinema para as massas.

Uma subcategorização surge na análise dos atributos do corpo no segundo grupo de filmes “Instinto selvagem”, “Atração fatal” e “Assédio sexual”. Esse é o “corpo fatal-fálico”, que já se apresenta como um híbrido: a mulher é madura, bela, elegante e sensual, profissionalmente reconhecida, urbana, individualista, ambiciosa, desejante, sexualmente ativa, detentora de poder, dominadora. As narrativas do corpo fatal-fálico envolvem adultos solteiros e famílias, o sexo é explicitado, poucos preconceitos, relações homo e heterossexuais, ameaças às instituições, envolvimento da lei e dos direitos privados. Há gesto e narrativas sem moderação, novas transgressões, exageros de conduta e comportamento em imagens inéditas para o cinema. O cinema, que sempre foi menos radical do que a arte, porque dirigido para as massas, transgride, escandaliza. Quanto mais se avança no tempo, mais vão diminuindo as categorias puras.

CAPÍTULO 5

CORPO ERÓTICO e ERÓTICO DIONISIÁCO

1 CORPO ERÓTICO

Sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento: da mesma maneira, a fisiologia permanece o fundamento objetivo do pensamento. (BATAILLE, 1987, p. 88).

Já se viu que o estigma da mulher-pecado foi abrandado no Renascimento, e substituído pela mulher elevada à condição divina por sua beleza e suas virtudes. A essa mulher enaltecida são impostas regras para a vida e para o desenvolvimento das sociedades ocidentais, que vão se consolidando a ponto de embrearem as mulheres na vida do lar e da maternidade, sem espaço de manobra para outros desejos. Ressurge, então, o divisor de águas que concede à mãe-esposa a dignidade do amor sacro, à cortesã o prazer do amor profano: a primeira histérica e a segunda devassa.

Essa dualidade ora é mais explícita, ora é mais velada; ora é normatizada, ora é preocupação da filosofia, da religião, da política, ou ainda da psicologia. O antropológico mistério da sexualidade feminina, o mito do feminino “maravilhoso e temível”, recupera-se com outra nominata, na figura da *femme fatale*, a maléfica que faz a transição do século XIX para o XX.

Um novo reconhecimento surge para as mulheres de todos os tipos, as esposas, as fatais, as tias, as religiosas, as domésticas, depois de demonstrarem sua bravura e “arregaçarem as mangas” durante as guerras. O trabalho público, longe do aconchego doméstico, deu uma nova autonomia às mulheres. O julgamento de valor cultural, atribuído ao gênero feminino, começa a mudar: a boa, bonita, assexuada e dedicada mulher do lar passa a mesclar-se com a irresistível e destruidora mulher fatal. A mulher da vida doméstica passa a ter mais participação na vida pública.

Lipovestky (2000, p.170) diz que entramos, na segunda metade do século XX, na época democrática do belo sexo, e isso significa reconhecimento de qualidades positivas, sem reservas para a beleza das mulheres; beleza essa emancipada, mas não por inteiro, das ladainhas misógenas e das restrições impostas pela moral e pela religião. O autor diz que o século XX traz consigo o “fim da ambivalência imemorial dos encantos femininos” e o triunfo da era pós-mulher fatal. O “fim” da ambivalência imemorial dos encantos femininos é uma

afirmação muito definitiva; não se acredita que possa ser tomada como tal. A beleza feminina aliada ao mal é um mito. Por mais força que se tenha feito para anulá-lo, ele ainda vive no imaginário coletivo, pois, nas fabulações do cinema e em outras formas de expressão, sempre retorna em novas personagens com outras atualizações. O corpo fatal-fálico, analisado no capítulo anterior nos filmes “Atração fatal”, “Assédio sexual” e “Instinto selvagem”, revive o mito com mais complexidade.

Quem representa o novo gênero feminino aliviado da culpa de ser belo e sensual e, ao mesmo tempo, valorizado pelos atributos do corpo e pelas virtudes da alma? A cultura das massas e seus inúmeros produtos tratam de infiltrar essas idéias e ideais de maneira rápida e abrangente. O cinema é a grande via. Segundo Lipovetsky:

O cinema assinala a mudança: nas telas aparece a figura nova da *good-bad girl*, a mulher com ar de *vamp* mas de coração terno, sedutora mas não perversa [...] a beleza incendiária perde sua dimensão satânica de outrora, a oposição tradicional entre a ingênua e a “devoradora de homens” dá lugar a um novo arquétipo que reconcilia aparência erótica e generosidade de sentimentos, *sex-appeal* e alma pura. Nada ilustra melhor o “fim do imaginário da beleza maldita” do que a estética sexy criada pelos desenhistas e fotógrafos dos anos 40 e 50. Ao longo desse período se impõe um novo estilo de beleza, a pin-up, cujas imagens invadem os mais variados suportes, dos calendários aos fliperamas, dos painéis publicitários aos cartões-postais. (2000, p.172-173).

Não só os baralhos de cartas, os calendários dos pneus *Goodyear* ou *Firestone*, que decoram as paredes das oficinas de automóveis, ou as propagandas de eletrodomésticos clicam as *pin-ups*; o novo arquétipo conjuga corpo e alma nos atributos femininos *sex-appeal* e alma pura, ar de *vamp* e coração terno, que passam a conviver de forma pacífica num só ser.

O novo arquétipo vai aparecer na boneca *Barbie*, lançada em 1959, que não somente reproduz a silhueta exuberante, as pernas longas, a cintura fina, as curvas dos seios e quadris, como penetra, mansa e insistentemente, no imaginário coletivo de beleza feminina, desde a mais tenra idade, quando ainda se brinca com bonecas. A vida desenhada para *Barbie*, representada nas suas roupas, em seus equipamentos e acessórios, reflete um novo ideal de vida para o feminino. Nesse ideal, está subentendida, a ampliação do espaço da vida pública e das opções para as mulheres. A beleza, além de ser um valor no todo, fica mais atenta aos pequenos detalhes, que vão impulsionar o desenvolvimento da indústria da beleza e da saúde. Os brinquedos das crianças também são impregnados desse espírito do tempo, que desculpabiliza a beleza e a erotização.

No cinema, a beleza e o erotismo se dão as mãos. Os Estados Unidos, a França, a Itália e até o Brasil desfilam suas estrelas *pin-ups*: Marilyn Monroe, Betty Grable, Jayne Mansfield, Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Jane Fonda, Sônia Braga e outras.

O termo *erótico*, para classificar o corpo dos filmes listados, refere-se a Eros, divindade da mitologia grega contada e recontada em muitas versões por muitos poetas. Pereira (1982), em seu estudo sobre Eros e Psiquê, discorre sobre algumas versões e seus autores. Eros, para Parmênides, é o deus intermediário que mistura os dois fundamentos do universo – a luz e a noite – com equilíbrio, para dar origem a todas as coisas do mundo. Para os órficos, Eros nasceu do ovo primordial engendrado pela noite e cujas metades, ao se separarem, formaram a Terra e o Céu. É a força fundamental do mundo que assegura a coesão interna do cosmo e garante sua continuidade, traz em si o desejo de tudo ligando tudo conhecer. Empédocles reforça o papel decisivo de Eros no equilíbrio do jogo pernicioso de duas forças: o Amor (*philia*) e o Ódio (*neikos*), que atuam no universo e sobre seus elementos primordiais: água, ar, terra e fogo, que se aglutinam ou se repelem. Eurípedes ressalta o duplo caráter de Eros: ora é força perniciosa que conduz à ruína, ora é o poder saudável que leva à virtude.

Em Platão, Eros, o deus do amor, nasce da união de Pênia (pobreza) e Poros (recurso). Gerado na festa de nascimento de Afrodite, será para sempre o companheiro e servo da beleza. Herdará de sua mãe e de seu pai o duplo caráter do próprio amor: carência e avidez na busca do belo e do bom. No trânsito entre o recurso e a pobreza, Eros, o Amor, herda sina singular: nem mortal nem imortal; ora germina e vive, ora morre e de novo renasce.

No *Banquete* e em *Fedro*, Platão descreve o perfil de Eros: é ele quem aproxima os homens, é princípio e liame da sociedade. Eros é um gênio que medeia entre deus e ser mortal [...] seu lugar é entre os dois e por isso preenche o vazio que há entre uns e outros. (PEREIRA, 1982, p. 21-23).

Além das versões sobre o caráter de Eros, descritas acima, é pertinente referir também seus atributos físicos, que aparecem mais detalhados na história contada por Apuleio, escritor latino do século II da nossa era. Eros é descrito por sua esposa Psiquê, que por determinação do próprio Eros estava proibida de vê-lo. Poderia sempre senti-lo no prazer do seu leito nupcial, mas jamais vê-lo à luz dos seus olhos. Num gesto de desobediência e curiosidade, ela acende a lamparina e vê. Diz Apuleio:

[...] logo que a lamparina revelou os segredos do leito, ela aí viu a mais bondosa e doce de todas as feras, o Amor, ele mesmo, o mais lindo dos deuses, adormecido; tanto que a luz, ao iluminá-lo, tornou-se mais radiante e as lâminas da navalha mais brilhantes [...] ela olhava e admirava a beleza

daquela face divina e sua alma se encheu de alegria e força. Ela notou seus cabelos em sua cabeça de ouro caindo sobre seu pescoço branco como a neve e sobre seu rosto; e diante de sua luminosidade e esplendor mesmo, a luz da lâmpada tornava-se fraca e débil. Dos ombros do deus espalhavam-se asas orvalhadas brilhando como alvas flores e as plumas suaves e delicadas tremeluziam numa dança sem fim. Embora o corpo estivesse em repouso, esse era delicado [...] Adiante dos pés do deus, estavam seu arco, sua bolsa e suas flechas, suas bondosas armas. Psiquê olhava para ele com coração insaciável e curiosidade ardente; pegou as suas mãos nas suas e se maravilhou diante do armamento de seu esposo [...] querendo beijar aquele corpo maravilhoso, deixou cair uma gota de óleo quente sobre o ombro direito do deus. (Apud PEREIRA, 1982, p. 38-39).

Eros, para Apuleio, é o superlativo da beleza: é o mais lindo dos deuses, a mais bondosa e doce de todas as criaturas. Sua face é divina; seus cabelos são de ouro; sua pele, branca como a neve; seu corpo, delicado e maravilhoso. E, sobre seu caráter, as versões são unânimes em afirmar que Eros é intermediário, mediador, que promove a união, a coesão das forças divinas que regem os destinos do homem e do universo. Eros é o amor, a força fundamental que garante a continuidade da vida através do desejo; não é mortal nem imortal; é a força universal de atração que se renova constantemente.

O significado de Eros, como substantivo neste trabalho, será usado, essencialmente, para designar e/ou substituir as palavras *amor* e *beleza*. Enquanto erótico, é o adjetivo que qualificará os gestos inspirados pelo amor, as artimanhas amorosas para provocar o desejo. E, ainda, qualificará os símbolos que despertam a libido.

Para dar respaldo à categoria do corpo erótico puro, foram analisados os filmes: “Os homens preferem as loiras”, 1953 (Marilyn Monroe); “E Deus criou a mulher”, 1956 (Brigitte Bardot); “Bonequinha de luxo”, 1961 (Andrew Hepburn); “Barbarella”, 1968 (Jane Fonda) e “Dona Flor e seus dois maridos”, 1976 (Sônia Braga). Os itens observados e recorrentes nos vários filmes da categoria, juntamente com textos de intelectuais sobre esse novo erotismo desculpabilizado, permitem traçar o perfil do corpo erótico e constatar para a generalização.

A beleza do rosto, do corpo, do gesto, da moda das protagonistas dos filmes citados é notória, e as produções se esmeraram, e muito, para ressaltar todos os atributos de beleza, enquanto as fabulações se encarregaram de criar personagens belas e boas, criar uma nova feminilidade, sedutora de coração terno, *sexy*, saudável e sorridente como uma boneca encantadora de olhar malicioso. Temos aí um novo Eros feminino, liberto do mistério, do pecado ligado à beleza do corpo, enfim de toda a beleza maldita. Diz Lipovetsky: “A oposição entre beleza etérea e beleza malsã se desfez em benefício de uma beleza *sexy*, direta, tônica e dessublimada, sem sombra nem profundidade.” (2000, p.173). É uma nova estética que adentra o cinema, a partir dos anos 50, e ela vem sobrecarregada de um erotismo desinibido,

natural, juvenil, sublinhado por vestidos decotados, saias e tricôs colantes, as *sweater-girls*, andar rebolado, cenas de *strip tease*, banhos de sol, de banheira e de chuveiro nus, e ainda as danças tórridas. O erotismo não é só visível, mas dizível.

1.1 SINOPSE DOS FILMES

Os filmes “Os homens preferem as loiras”, “Bonequinha de luxo”, “E Deus criou a mulher”, “Barbarella” e “Dona Flor e seus dois maridos” têm personagens parecidas em vários aspectos: são jovens; belíssimas de rosto, de corpo; são elegantes; eróticas, cada uma no seu contexto; boas e bem-intencionadas nas suas relações. Física e espiritualmente são legítimos Eros. Quanto ao caráter, elas são fundamentalmente do bem, algumas ameaças e intrigas decorrentes da sensualidade acentuada, mas nada fatal ou destruidor. Eros, aqui, é o amor erótico que garante a continuidade da vida através do desejo, ainda que encaminhado para a instituição “casamento”. O casamento ainda é o caminho apropriado para a emancipação sexual feminina. Os belos Eros dos filmes desse grupo querem ou devem casar para expandir ordenadamente toda a sua sexualidade.

As protagonistas dos filmes: “Os homens preferem as loiras” e “Bonequinha de luxo” são cantora de clube noturno e garota de programa, respectivamente. São extremamente glamourosas, vestidas com luxo e elegância e estão em busca de um casamento economicamente promissor, que lhes permita um grande amor, jóias caras e mudança de vida. É a novela clássica da moça do interior, ou de origem modesta, que vem para a cidade em busca do sonho de um casamento feliz e de vida mais confortável. Os ambientes e os figurinos dos dois filmes são luxuosos. Estamos na América, num progressivo e exultante pós-guerra. As lindas transitam nos transatlânticos, nas *boutiques* de Paris, de Nova Iorque, em festas e espetáculos, preconizando um estilo de vida glamoroso e promissor. “Bonequinha de luxo” é uma jovem de programa, adorável, divertida; ela quebra corações porque é linda, é boa, é divertida e tem sentimentos nobres, quer casar.

Lorelei e Dorothy (Marilyn Monroe, Jane Russell em “Os homens preferem as loiras”) e Holly (Audrey Hepburn em “Bonequinha de luxo”) são Eros em desfile, estão lá mais para ser admiradas do que tocadas. Inexiste nesses filmes cenas eróticas ou beijos franceses; o erotismo é mais platônico, bem de acordo com o puritanismo americano. Elas são intocáveis, ilibadas. A beleza masculina não é prioridade neste trabalho, mas não dá para deixar de lado a figura de George Peppard no papel do gigolô e escritor Paul Varjak, em “Bonequinha de luxo”. É um divino Eros, todas as formas e cores em harmonia: loiro, pele dourada, corpo de Apolo, olhos azuis transparentes, alto, charmoso e amoroso.

“E Deus criou a mulher”, “Barbarella” e “Dona Flor e seus dois maridos” são os dois primeiros filmes franceses, e o terceiro é brasileiro. Os três são produções menos extravagantes que as norte-americanas. As protagonistas são, também, mulheres jovens, belas de rosto e de corpo. São eróticas, reconhecem sua sexualidade e não dissimulam o gosto pelos prazeres dos jogos eróticos; tentam, mas não conseguem resistir ao desejo. Elas são fruto de uma sexualidade feminina individualmente mais liberada, mas, socialmente, não menos preconceituosa. Em “E Deus criou a mulher” e “Dona Flor e seus dois maridos”, as mulheres precisam casar para conter seu “excesso de sexualidade” dentro de uma relação institucional; elas traem, mas nem por isso são punidas; elas não resistem ao desejo sexual, são Eros desejantes, difíceis de ser domesticados pelas regras sociais. A traição é real em “E Deus criou a mulher”. Em “Dona Flor e seus dois maridos”, a traição está num plano de realismo fantástico. *Flor* trai o marido vivo com o espírito entesado do ex-marido morto. Um caso clássico do sincretismo brasileiro do nosso gênio Jorge Amado.

Barbarella é uma bela astronavegadora do futuro muito distante, lá pelo ano 40 mil, que deve cumprir a missão, determinada pelo presidente da Terra, de intimidar um cientista-pesquisador refugiado no espaço. A mulher maravilha vence, e suas armas são principalmente a beleza irresistível e alguns favores de sexo natural, dito “selvagem” ou à moda antiga. O filme opta por uma ótica teatral, o feérico, o espetáculo de magia que afasta a mimese, as ditas “cenas da vida real”, que dão consistência ao cinema como a arte do verossímil. Personagens fantásticos, cores estranhas, formas, interiores *kitch*, naves e planetas em movimento nos espaços-cenários tornam difícil a identificação. Por mais desejável e erótica que Jane Fonda esteja na pele de Barbarella, ela mantém um afastamento asséptico, um gesto contido por um moralismo americano *clean*, falta-lhe latinidade. A *mise en scène* artificial trunca a fruição da história, caracterizando a figura de Jane Fonda como uma *pin-up* posando para a foto.

Os filmes do grupo são leves, pertencem ao gênero entretenimento e podem ser classificados como musical, comédia, romance e ficção científica. São filmes apreciados por um grande público, vistos no cinema, na TV e acessíveis nas videolocadoras. O critério de seleção do *corpus* de análise é exatamente este: trabalhar filmes vistos por muitos, e observar o diálogo deles com o imaginário coletivo. “Os homens preferem as loiras” é freqüentemente citado como um dos filmes mais populares da história do cinema.

A Edição Especial da revista *Veja* sobre os anos 70 (26 de dezembro de 1979, p. 115-119), na sessão Cultura, fala dos anos 70 como a década da competência nas artes, nos espetáculos, enfim na produção cultural. Em todos os setores artísticos, observou-se a

tendência de abandonar o marginalismo e buscar o consumo. O isolamento do mercado que vangloriava o artista “maldito”, ou “hermético”, abandona esse valor estético em favor da arte da comunicação. Não só o cinema, mas outras formas de arte buscam dialogar com seu público. Warhol e sua *Pop Art* têm o privilégio de iniciar (reforçar) esse processo. E o cinema americano investe mais ainda nessa sua tendência de origem.

Nessa linha envereda, também, o cinema brasileiro, e o destaque é para Bruno Barreto, que termina a década de 70 com apenas 25 anos e acumulando os sucessos de “Tati, a garota”, “A estrela sobe” e, ainda, a “explosão nacional e internacional de talento: ‘Dona Flor e seus dois maridos’, que foi, sem dúvida, o mais importante produto cultural de exportação, e sua atriz central, Sônia Braga, a grande estrela brasileira”. (26 de dezembro de 1979, p. 119). É recordista de público no cinema brasileiro, tendo sido visto por mais de 12 milhões de espectadores nos cinemas. (www.adorocinema.com, 2007).

1.2 O GESTO ERÓTICO

Nos gestos do corpo erótico, pode-se fazer uma diferenciação entre as protagonistas dos dois filmes americanos e dos outros filmes franceses e brasileiro. O erotismo dos americanos é mais moderado e mais espetacularizado. Existem fatos constatados que justificam essa diferença. Um fato digno de registro é a utilização do cinema na sociedade norte-americana como um forte veículo de disseminação e unificação cultural, ideológica e moral. Daí a censura branca praticada pelo puritanismo americano às manifestações excessivamente eróticas, que deram origem ao Código Hays, um protocolo de autocensura vigente nos anos 20 aos anos 50, para os filmes produzidos em *Hollywood*. A denominação do código deve-se a Mr. Will Hays, figura célebre da indústria cinematográfica americana, que inibiu a erotização nesse período. (XAVIER, 1983, p. 137).

Outra questão que deve ser salientada para o erotismo, com exceção nos filmes americanos, é advinda da evolução dos costumes e da moral no tempo. A produção brasileira em “Dona Flor e seus dois maridos” (1976) e a francesa “Barbarella” (1968) representam a diferença de 23 e 15 anos, respectivamente, do filme “Os homens preferem as loiras” (1953). A partir dos anos 50, o desenvolvimento acelerado das comunicações acelerou também mudanças no comportamento social; logo, 20 anos podem então representar a diacronia de uma geração. Mas isso não é uma verdade absoluta, pois o filme “E Deus criou a mulher”, produzido na França, em 1956 (mais ousado que seu contemporâneo americano), foi condenado pela Legião da Decência, organização ligada à Igreja Católica Apostólica Romana, nos EUA, devido a seu conteúdo sexual. (www.adorocinema.com, 2007) Isso confirma a tese de que o

cinema francês é mais autônomo em relação às normas moralizantes, mais latino, o que significa dizer, mais pele, mais tato, nas relações representadas.

Os filmes dessa categoria são uma apologia à beleza feminina; o belo corpo, o belo rosto e a boa moça constituem o Eros glorificado. O rosto de Audrey Hepburn representa um mito na análise de Barthes (2003, p. 72), que ressalta a expressividade e a transparência de sentimentos. É um rosto que franze o cenho, chora, sorri com espontaneidade, um rosto único e particular, reconhecido na galeria do cinema pela excelência com que incorporou a “mulher-criança” e a “mulher-gata”. Ela é o arquétipo de uma “beleza existencial, um rosto-expressão que é constituído por uma complexidade infinita de funções morfológicas”. Muito diferente de Garbo, que tem o rosto da beleza essencial, o rosto de neve e solidão, completa Barthes.

Holly (Audrey Hepburn), em “Bonequinha de luxo”, tem os cabelos quase sempre presos, seu corpo é longilíneo, com poucas curvas, seu caminhar e seu vestir são corretos e elegantes, sem apelos sensuais, trata-se de um Eros discreto. Ela não rebola, não usa decotes profundos, não é assanhada. A preocupação maior com a constituição da personagem foi passar a imagem da *good-bad-girl* naturalmente charmosa, ingênua, sentimental e avessa às carícias íntimas e ao sexo carnal. Essa imagem da bela emancipada, superficialmente erotizada, sexo asséptico é insistente no tipo de comédia dos anos 60, estrelada por Doris Day, como “Pillow talk”, que representa a catequização da classe média americana, para a vida em família, para o casamento monogâmico e ao tradicional *home sweet home*.

Lorelei e Dorothy (Marilyn Monroe e Jane Russel em “Os homens preferem as loiras”) têm movimentos ritmados e gestos sedutores em cena, quando dançam e cantam. Têm cintura fina, seios e bumbum; apresentam curvas generosas; no caminhar mechem as cadeiras e mantêm ombros, rostos e olhar altivos. São Eros em desfile, em vitrine, sem permissão para tocar, feito obras-primas de museu.

Lorelei é mais dengosa e faz biquinho com os lábios para falar, pisca, fala baixo e pausado; sua boca é meio-aberta e úmida e tem o sinal acima do lábio, os cabelos são loiros e sedosos, o olhar é velado graças aos cílios postiços, é excessivamente feminina, tipo gata melosa. Este visual: o sinal acima do lábio, foi copiado por muitas mulheres mundo afora. (SEELING, 2000, p. 291). A combinação de ar inocente com sensualidade à flor da pele tornou-se a paixão de muitos homens, que, na impossibilidade de escolher a preferência, assumiram no seu imaginário a combinação como ideal. (SEELING, 2000, p. 291).

A preocupação com a boa forma no pós-guerra aparece com a difusão dos novos hábitos do corpo, que são três, segundo Prost (1992, p. 98-101): o asseio, a dietética e a cultura física. Com esses hábitos disseminados mais pela publicidade, pelo cinema e pela TV, do que por médicos e higienistas, o indivíduo assina um compromisso com seu corpo. No filme “Os homens preferem as loiras”, a evidência dada ao corpo está bem representada não só pela perfeição das protagonistas, mas pelos jovens desportistas, que viajam para as Olimpíadas no mesmo navio. Chega a vez dos homens. Eles dão demonstração de preparo físico e corpo treinado. Tudo conspira para uma conjunção narcísica de corpo e subjetividade – eu sou meu próprio corpo e devo cuidá-lo com alimentação balanceada, exercícios físicos, além de embelezá-lo com produtos de higiene, cosméticos e maquilagens. A vida de férias na beira-mar, as modas mais desnudas, que valorizam o corpo são oportunidades para exhibir o corpo. Prost (1992, p. 103) cita afirmações que bem retratam o espírito do tempo: “O corpo é a própria pessoa, mais do que as identidades sociais, máscaras ou personagens adotadas, mais até mesmo que as idéias e convicções, frágeis e manipuladas, o corpo é a própria realidade da pessoa.”

Conforme referido acima, a erotização do corpo feminino é mais contida nas produções americanas do que nas latinas (francesas ou brasileiras), e, mesmo com todos os subterfúgios e insinuações, o corpo vai sendo progressivamente desnudado; as fendas, os decotes mais profundos mostram mais as pernas, as coxas, os seios; as cabeleiras são mais rebeldes; as ancas marcadas e reboantes. A totalidade do corpo vai revelando, mas não mostrando a nudez. Essa erotização que beira o limite, sem ultrapassá-lo, torna-se, segundo Bazin, uma especialidade das imagens eróticas do cinema americano. O exemplo dado é

a famosa cena de “O pecado mora ao lado” (1955) em que Marilyn deixa a corrente de ar do metrô levantar-lhe a saia. Essa idéia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura. Tais achados supõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano. (1983, p.138).

Bazin afirma que a saia plissada de Marilyn dançando em curvas e mostrando/escondendo as coxas, as calcinhas, somada ao rosto de felicidade e prazer da protagonista, dão de dez a zero nas fotos em que a estrela posa nua para calendários.

A partir de 1950, o *strip tease* no cinema é feito em torno dos seios: o corpete mal contém uma tumultuosa pressão. Um *flash* efêmero, por vezes, revela a nudez prometida e proibida. O gesto da francesa Juliette (Brigitte Bardot em “E Deus criou a mulher”) é muito ousado para a época, ela toma banho de sol nua nesse filme e no outro “Desprezo” (1963), dirigido por

Godard. O mesmo vale para Jane Fonda em “Barbarella”, quando os quadrinhos eróticos de ficção migram para a tela. O filme inicia com um *strip tease* completo. Eros flutua sem gravidade, envolto em roupas metalizadas de astronavegadora, leve e lentamente vai tirando peça por peça, e mostrando em *close* mãos, pernas, rosto, seios, sua pele branca, enfim toda sua nudez desconcertante, feito Eros: “[...] seus cabelos em sua cabeça de ouro caindo sobre seu pescoço branco como a neve e sobre sua face divina.”

Barbarella (Jane Fonda) tem uma missão a cumprir, seu corpo sensual é a moeda de troca dos favores que recebe dos seus aliados. O sexo é praticado, à moda antiga, na cama de corpo inteiro, nu e sobre cobertas; há também o sexo virtual, as pílulas estimulam as sensações enquanto o contato se restringe à palma das mãos, referenciando o romance de Huxley, em “O admirável mundo novo”, 1931; e finalmente o sexo na *wild sex machine* do cientista Duran Duran. A relação sexual é acobertada, e o prazer de Barbarella é visível no rosto, no sorriso e no semblante em lascívia. O figurino é fetichista, espacial, e será comentado abaixo.

Juliette (Brigitte Bardot em “E Deus criou a mulher”) libera toda a sexualidade de “animal selvagem”, segundo os outros personagens do filme, quando freneticamente entusiasmada com música e percussão, dança de pés descalços e roupas muito simples de algodão, mas eróticas. A saia abotoada na frente tem somente o botão da cintura abotoado, o que permite a visão completa das pernas brancas e do formato em V com que o *collant* preto desenha a virilha; preta é também a blusa que oferece contraste perfeito para os cabelos loiros longos e desalinhados. Seu gesto centraliza a linha zero do corpo e inicia um trajeto com suas próprias mãos no centro das pernas, passando pelas coxas, pelo sexo, pelo ventre, acariciando os seios e, por fim, o rosto em transe. Sua dança naquelas roupas simples é a mais erótica de todas desse grupo, e foi por muito tempo comentada na história do cinema. No dia-a-dia, Juliette usa bicicleta, mostra um corpo jovem e saudável, anda muito descalça como “criança selvagem”. O balanço dos seus quadris provoca o personagem que faz o papel de motorista de ônibus, que encantado diz: “Seu traseiro é uma melodia.” Outros detalhes da erótica Juliette são: ela dorme sempre nua e tem consciência do efeito que, sobre os homens, tem o balanço do seu corpo colado em um vestido vermelho. Bardot era a mistura explosiva de ingenuidade e depravação, cheia de curvas e de desejos, personificando o “tipicamente francês”, comenta Seeling (2000, p. 291).

O Eros mais liberado da série é o brasileiro. Não é só de *Dona Flor* (Sônia Braga) que se fala, é principalmente de Vadinho (José Wilker). Muitos mitos podem ser celebrados no filme brasileiro, entre eles a beleza da raça amorenada advinda não só do culto ao sol mas

principalmente da crescente miscigenação. Freyre (1997, p. 34-37) diz que a triunfante reação melanizante, que vem sendo enfatizada na segunda metade do século XX, tratou de glorificar a beleza de Sônia Braga, uma beleza brasileira morena, que não desqualifica as belas brasileiras loiras, mas comprova a ambivalência característica de um Brasil crescentemente metarracial. Da mistura de origens e de raças, dos espaços geoclimáticos surgem características socioantropológicas, como morenidade e tropicalidade, que vão influenciar, sobremaneira, os modos metarraciais brasileiros de sorrir, de andar, de conviver, de rebolar, de mostrar a pele, de usar a cor, a estampa e o algodão. Em “Dona Flor e seus dois maridos”, a beleza amorenada se concentra em Flor, e a beleza dourada em Vadinho. Rossellini, o cineasta italiano, quando planejava realizar o filme “Casa Grande & Senzala”, deixou registrados os “aspectos positivos e criativos – além de eugênicos e higiênicos, estéticos – de uma miscigenação que já ninguém ignora ser um processo de afirmação da gente brasileira, como expressão de novos e saudáveis tipos de homens e, sobretudo, no aspecto estético, de mulher”. (Apud FREYRE, 1997, p. 54).

“Dona Flor e seus dois maridos” é uma *pin up* tropical, “Gabriela” (Bruno Barreto, 1983) também: corpo jovem e curvilíneo, tez morena, cabelos escuros, rebeldes na intimidade e bem-ajeitados no social, olhos pretos feito jabuticaba, rosto bonito. Pouca fala, gestos discretos, um certo mistério, uma delicadeza no trato com todas as pessoas, pobres, ricas ou negras. Um certo recato feminino no andar e vestir. Na intimidade, Flor é companheira e acolhedora às preferências eróticas dos maridos: recatada com o segundo e fogosa com o primeiro.

Caucasianos e mulatos se acasalam. E o erótico Cupido, *expert* nos gestos e nas artimanhas amorosas, incorpora em Vadinho. O corpo ardente de desejo é o do homem, que ousadia brasileira! Seus gestos seriam obscenos não fosse a brejeirice deslavada do personagem. Ele anda de cueca samba-canção de algodão branco; anda nu; se veste de baiana, com um sabugo pendurado entre as pernas, como se fosse o próprio pau excitado; rebola para os lados e para a frente, como se estivesse em pleno intercuro sexual; ele dá beijo de língua; põe a mão na bunda das mulheres; ele se roça, se encosta; mostra a bunda para as carolas na frente da igreja; toca seu sexo sentado na janela da casa. Vadinho tira o erotismo da intimidade do quarto, leva-o para a sala, para a rua, para o ambiente público, desvela o erotismo e o corpo. É um Cupido ousado e irreverente que deseja e que acende o desejo no outro. O erótico masculino rouba a cena, desbanca a tradição do erótico feminino.

O inédito em toda essa história de Jorge Amado é que as verdades tradicionais são reordenadas ao contrário; os papéis para os gêneros se invertem, e o irreal do realismo

fantástico acontece dentro do verossímil do cinema. Os contrários assim se apresentam: a antropológica figura malsã, “feminina de sexualidade indomável”, vai habitar o corpo masculino de Vadinho; o marido que socialmente podia ter a esposa, para o sexo procriador, e a amante, para um sexo transgressor, passa esse poder, esse *falus*, para a esposa, Dona Flor; o espírito do falecido Vadinho, que na dimensão religiosa deveria se elevar e não mais se deixar seduzir pelos prazeres terrenos, volta só corpo para arder como esposo-amante no leito nupcial de Flor. A transgressão, como ato de rebeldia que quebra as barreiras conceituais, cabe à mulher Flor, que agradece a Deus a chance de ter os dois maridos, um erótico transgressor e o outro esposo comedido. O plano imaginário e o plano real de Flor são cúmplices quando se trata de desculpabilizar o pecado da traição.

O feminino sensual do bem ou o excesso de sexualidade feminina desculpabilizada, que se funde na imagem da *pin-up*, na *good-bad-girl*, ou na *sweater-girl*, tem seu correspondente na linguagem verbal, ou seja, nos diálogos dos filmes, quando são recorrentes expressões que, à primeira vista, juntam coisas antagônicas como: “selvagem e maravilhosa”, “criança selvagem”, “[...] é um animal selvagem que precisa ser domado”, “gatinha selvagem”, “você tem um magnetismo animal exagerado”, “criatura selvagem”. O adjetivo ou substantivo *selvagem* é sempre e voluntariamente equilibrado pela inocência das palavras *maravilhosa*, *gatinha*, *criança*.

1.3 A MODA ERÓTICA

Os filmes “Os homens preferem as loiras”, “Bonequinha de luxo” são produções americanas e, por isso, porta-vozes do *star system*. O *star system* é a economia que se organiza a partir da articulação entre a indústria cinematográfica, a indústria da moda, a indústria de cosméticos, acessórios e meios de comunicação. Assim, todo o lançamento de filme que tem como protagonista uma estrela, conta simultaneamente com lançamento do novo *look* das estrelas, dos seus figurinos e maquiagem (vestidos, acessórios, tecidos, cosméticos) nas lojas de departamento, nas lojas de tecidos e nos editoriais das revistas, inclusive disponibilizando o molde para a costura doméstica da roupa. É democraticamente acessível parece-se com a estrela. É um sonho possível acalentado pela publicidade; assim, o sabonete Lux anunciava: “9 entre dez estrelas do cinema usam sabonete Lux.” A frase desenha um trajeto até então inusitado: da higiene à beleza, da beleza ao *sex-appeal*. Os produtos na cultura de consumo são erotizados e estetizados. Morin diz:

É que se operou uma espantosa conjunção entre o erotismo feminino e o próprio movimento do capitalismo moderno, que procura estimular o consumo. O dinheiro, sempre insaciável, se dirige ao Eros, sempre

subnutrido, para estimular o desejo, o prazer e o gozo chamados e entregues pelos produtos lançados no mercado. Em sua expansão vertical, o capitalismo, depois de haver anexado o reino dos sonhos, se esforça por domesticar o Eros. Ele mergulha na profundidade do onirismo e da libido. Reciprocamente, o Eros entra triunfalmente no circuito econômico, e, dotado do poder industrial, desaba sobre a civilização ocidental. (1997b, p. 120).

Para Morin, Eros abandona o Olimpo e vem viver no cotidiano dos mortais com todas as benesses e seduições do capitalismo, reativando no mundo do consumo o conflito entre carência e recurso herdados de sua mãe Pênia e de seu pai Poros.

A conjunção da indústria cinematográfica (parte importante da indústria cultural) com a explosão do consumo de massa, no pós-guerra, desencadeia um novo processo no imaginário coletivo. O cinema mostra um ideal de beleza, cria o mito, facilita a identificação, por meio das narrativas fantasiosas do cotidiano, estimula o desejo de produtos industriais, através da publicidade sedutora, que promete transformar um sujeito qualquer em ídolo adorado. Principalmente as mulheres são alvo da publicidade. “A mercadoria faz o papel de mulher desejável, para ser desejada pelas mulheres, apelando para seu desejo de serem desejadas pelos homens”, completa Morin (1997b, p.121), a respeito da erotização das publicidades nos anos 60/70 e do *boom* do consumo de massa.

Nos filmes “Os homens preferem as loiras”, “Bonequinha de luxo” está presente a publicidade denominada *merchandising*, ou seja, marcas famosas citadas sonora ou visualmente no filme, estão na canção “Os diamantes são os melhores amigos de uma garota”, Lorelei (Marilyn Monroe em “Os homens preferem as loiras”) canta as marcas luxuosas como *Tiffany* e Cartier para jóias. No *shopping time* em Paris, brilham as fachadas das lojas de alta-costura, como Schiaparelli, Dior, Lelong, Guerlain e Balenciaga. Em “Bonquinha de luxo”, Holly (Audrew Hepburn) admira e visita a *Tiffany*, e seu figurino é todo Givenchy. Na verdade, o título original do filme é *Breakfast at Tiffany's*. A *Tiffany* no afã de passar uma boa imagem para os espectadores e clientes, aceita do namorado de Holly (Audrey Hepburn) o anel falso que veio de brinde no pacote de bolachas, para escrever o nome da noiva. A *Tiffany*, tenta dizer: “Não somos só elite, nos sensibilizamos com os menos favorecidos.”

A moda erótica pode então assumir dois significados. O primeiro, dito por Morin, refere-se à sedução das imagens publicitárias que, em qualquer tipo de produto, usam a mulher como apelo erótico, para a identificação ou para chamar a atenção dos homens, pela beleza de Eros feito mulher. Dos anos 60 até hoje, esse apelo para venda, por meio da belíssima mulher, nua ou vestida, é ainda uma prática, conhecida como “mulher-objeto”, rechaçada

pelas feministas ferrenhas e pelos diabolizadores do consumo. A gostosa vende cerveja, TV, pneus, férias no Tahiti, computadores, carros, apartamentos, etc.

O segundo, refere-se à plástica da roupa sobre o corpo, desenhando-o da forma mais sedutora possível. É exatamente o que acontece nos filmes selecionados para a categoria corpo erótico. As roupas, aqui, são planejadas milimetricamente nas moldelagens, nas fendas e nos decotes, na aderência ao corpo, na escolha dos tecidos e dos materiais. Os figurinos se esmeram para ressaltar as belas formas naturais das divas e erotizam o corpo tornando-o desejado e desejante. As novas fibras sintéticas aderem ao corpo como segunda pele. As roupas mais largas, com tecidos mais fluidos, roçam o corpo para ressaltar seus movimentos. O corpo feminino é deificado, há uma perfeita harmonia entre as linhas do corpo e a linha das roupas; a conjunção plástica é exacerbada nas peças de luxo e também nas triviais.

Lorelei e Dorothy (Marilyn Monroe e Jane Russel em “Os homens preferem as loiras”) desfilam um guarda-roupa de alto luxo, colado ao corpo, de cetim ou tafetá, com pedrarias, paetês e plumas para a noite, e *looks* charmosíssimos para o dia. As cores, as formas, as estampas, os acessórios, os decotes e as fendas são compostos em harmonia estética, às vezes um tanto exagerada. Acredita-se, porém, que a exuberância do resultado plástico é intencional, é produto da indústria cinematográfica americana, também exuberante. Quando abre o espetáculo, as divas arrasam dançando e cantando, com vestidos de paetê vermelho, literalmente colados ao corpo. E, no *gran-finale*, é Lorelei (Marilyn Monroe) que brilha como uma verdadeira estrela, na sua *blondisse*, num tomara-que-caia com luvas longas de tafetá rosa-choque. O filme é um verdadeiro desfile de modas, renderia páginas sua descrição, mas aqui não é o fórum.

Já Holly (Andrew Hepburn em “Bonequinha de luxo”) desfila Givenchy com elegância, acima de tudo; nada é exagerado, talvez os chapéus tenham lá sua pitada de excesso, mas a protagonista sabe levá-los melhor que uma *top-model*. O filme é considerado a medida certa da elegância feminina para qualquer época. Hepburn é jovem, magra, longilínea, chique e bela. Fuma como quase todos os personagens do filme, porque é moda, só que sua piteira chique tem uns 40 centímetros de comprimento. Seu visual de pretinho longo com colar de pérolas ao amanhecer, na Quinta Avenida, deserta, em Nova Iorque, apreciando a vitrine da *Tiffany's*, é o signo luxo na sua plenitude, para quem conhece códigos da moda. A elegância de Holly é atemporal. Nos anos 50, ela é ídolo das *teenagers*, não só nos seus “modos” e “modas”, mas no sonho de toda uma geração, que esperava se transformar, de patinho feio ou caipira do interior, em modelo célebre, sendo que o auge dessa evolução é o casamento

romântico. O ideal de vida se confunde com o do filme “Cinderela em Paris”. (SEELING, 2000, p. 291).

Mais um fato comprova o princípio do anel recursivo que está presente nos produtos culturais, segundo a análise de Morin (1991). A cultura alimenta as histórias contadas pelo cinema, e essas vão dialogar e influenciar a vida das pessoas, produzindo e modificando a cultura. As personagens Lorelei (Marilyn Monroe, em “Os homens preferem as loiras”) e Holly (Audrey Hepburn, em “Bonequinha de luxo”), as quais se falou até agora, retratam a lenda da moça modesta do interior que busca um casamento com um jovem rico e famoso, “com menos de 50 anos” diz textualmente Holly. Aí, na vida real, enfileiram-se as belas modelos e as estrelas de origem modesta que realizam casamentos famosos: Grace Kelly casa com o príncipe Rainier de Mônaco; Rita Hayworth com o príncipe Ali Khan; Fabíola com Balduino da Bélgica; Soraya com o Xá da Pérsia, etc.

Barbarella é a astronauta do futuro, a única dessa série que é emancipada e não fala em casamento. Suas roupas são *sexys*, malhas coladas ao corpo como segunda pele, algumas transparentes. Aí, as sobreposições de sutiãs, metalizados ou de acrílico transparente, maiôs, *collants* e calcinhas-biquíni, tudo colado ao corpo. A plástica da roupa valoriza e erotiza as curvas do corpo e a perfeita plástica do corpo de Jane Fond, uma das belas e *sexys* estrelas do cinema dos anos 60. As botas, as pistolas, as peles, os triângulos mínimos com tiras e amarrações pretas ou prateadas, que desenham púbis e bumbum constituem a moda fetiche *light*, que se desdobra em cenas sado-masoquistas teatralizadas. Personagens se movem no primeiro plano sobre um pano de fundo fantástico e erótico, sugerindo, segundo alguns críticos referenciais, as cidades perdidas de Sodoma e Gomorra. O figurino espacial do filme e o tema ficção científica fazem interface com o espírito do tempo, época da plena corrida espacial dos EUA e da URSS. Paco Rabane tem interferências no figurino de Barbarella.

Juliette (Brigitte Bardot), em “E Deus criou a mulher”, vive em Saint-Tropez, na década de 50, que é uma cidadezinha de pescadores à beira-mar. Seu figurino é simples, os tecidos são simples, mas muito *sexys*. As saias, as blusas, os casacos desabotoados mostram, com o descuido de mais um botão desabotoado, mais coxa, mais peito. Roupas do dia-a-dia são mais largas, mas mostram o movimento do corpo. Na frenética dança final, o figurino de Juliette é o contraste absoluto dos figurinos de Marilyn Monroe em “Os homens preferem as loiras”; o que Juliette perde em luxo ganha com a diferença de mil anos-luz em erotismo. Os pés descalços, a saia de algodão desabotoada até a cintura e a calcinha preta, tipo *collant* de bailarina, deixa ver, ou sentir a linha zero do corpo, o centro das coxas, o púbis, o umbigo, o centro dos seios, a boca, o olhar. O vestido vermelho, justo, de noite, é um arraso, cola no

corpo de um jeito que se percebe até a respiração de Juliette. Ela usa as famosas sapatilhas sabrinhas e, com frequência, as retira para andar de pés descalços. O ato é recorrente, parecendo significar a rebeldia da “criança selvagem” contra normas civilizatórias.

2 CORPO ERÓTICO-DIONISÍACO

O significado de Eros, como substantivo, foi utilizado acima para designar e/ou substituir as palavras amor e beleza. Enquanto erótico, como adjetivo, qualifica os gestos inspirados pelo amor, as artimanhas amorosas para provocar o desejo. E, ainda, qualifica os símbolos que despertam a libido.

Além disso, Morin (1997b) reconhece um outro Eros, um outro erotismo que passa a animar a cultura de massa e o consumo, a partir da segunda metade do século XX. Eles, Eros e erotismo são recorrentes não só nos filmes, nos quadrinhos, nas revistas, nos espetáculos, mas no cotidiano. São insistentes as pernas torneadas levantadas, os peitos estofados, as cabeleiras volumosas, os bumbuns arredondados, os lábios entreabertos, enfim a mulher desejável anuncia toda sorte de mercadorias, da pasta de dente ao eletrodoméstico, do cortador de grama ao pneu do automóvel. Os produtos em geral estão envolvidos num *sex appeal* para a venda. A esse erótico soma-se o mítico, que vem das divas do cinema que alimentam o imaginário coletivo. O conjunto formado pelo erotismo no cotidiano da cultura de massa, incentivando o consumo, tem como resultado o *star system*, ou seja, o sistema das estrelas.

Destaca-se no sistema das estrelas fatores positivos e fatores limitantes; os positivos, segundo Featherstone (1995, p. 69-76), são aqueles que possibilitam, por meio de revistas, televisão, publicidades, vitrines, cinema, *shoppings* a experiência e o aprimoramento estético das atividades e necessidades do cotidiano. Ainda entre os positivos, Lipovetsky (2000, p.170-176) aponta que o *star system* dá liberdade e incentiva todos ao cultivo das virtudes da beleza e do erotismo, sem culpas, sem puritanismo, sem pecado. No entreguerras e pós-guerra, a cultura de reabilitação do corpo passa pelo cinema, incentivando não apenas cuidar do corpo, mas desfrutá-lo com consciência e prazer, através de: novos produtos de beleza e higiene, dietas saudáveis, esporte e exercício físico e, o melhor, férias remuneradas à beira mar, ao sol. (PROST, 1992, p. 94-106). Morin (1997b) salienta que, no *star system*, o anúncio da pasta de dente não promete só o dente branco, o hálito fresco, mas mil beijos além do sorriso encantador.

Os fatores limitantes são a censura, o enquadramento ao “sistema” das estrelas, como o próprio nome já delata. A beleza e o erotismo deverão seguir um comportamento aceitável

pelos costumes religiosos, sociais e políticos vigentes. O Eros, o erótico que é belo e bom, sexy e amoroso, é também moderado por esse comportamento. O cinema como produto de consumo da indústria cultural se preocupa com a aceitação do mercado, com a audiência e com premiações e não pode extrapolar. Diz Morin num ensaio publicado em 1962 na França e traduzido mais tarde em edição brasileira:

O erotismo da cultura de massa é, por si mesmo, ambivalente. Supõe tabus sexuais e a licença que corrói esses tabus. Desempenha seu papel de provocação permanente pelo fato de rondar em torno do tabu fundamental sem poder infringi-lo. [...] a nudez total e o coito sexual permanecem proibidos em imagens e sofrem múltiplas proibições na vida prática. Entre a pressão (religiosa, social, política) do tabu e a pressão lidibinosa há um grau ótimo de erotismo. O erotismo da cultura de massa permanece marcado por sua origem americana: a reação antipuritana sofre, no entanto, a maldição puritana do sexo. (1997b, p. 123).

A fala de Morin contém ecos do pensamento de Bazin (1983), publicados no *Cahiers du Cinéma*, em 1957. Lá ele referencia as ambivalências do erotismo no âmbito do cinema. Bazin diz que não interessa o que foi interditado pela censura, mas o que ela deixa passar, porque ali está a situação limítrofe, o insinuante, o sedutor, que indica uma ausência que será completada na imaginação do espectador. O permitido não é propriamente erótico. O erótico, então é o que se estabelece na zona nebulosa do conflito entre o tabu e a licença que corrói o tabu; a provocação e o limite; a pressão religiosa, social e política e a pressão lidibinosa.

As observações acima vêm ao encontro à hipótese de Foucault, comentada no primeiro capítulo. Lá ele levanta dúvidas a respeito da paixão e do rancor com que o homem ocidental fala da repressão sexual sofrida nos últimos três séculos. A questão que Foucault coloca não é: por que somos reprimidos, mas por que dizemos que somos reprimidos? O tabu, o mito, o interdito, a pressão religiosa, social e política, enfim o nome que se der ao fruto proibido, são ditos do poder que atuam como provocadores do fazer, funcionando como fonte renovadora da sexualidade humana, do erotismo, que se estabelece nessa zona ambígua de barganha.

Foucault afirma que nunca se falou tanto e em tantas esferas sobre sexo. Assim, a pastoral católica, confissão religiosa, a polícia do sexo, o decoro público, a medicina, a educação sexual nos colégios, a psiquiatria, a sociologia vem discutindo as permissões. Estas incentivam um outro discurso, que vem do desejo de saber, do prazer de experimentar sempre mais.

Assim, nas esferas diversas do saber (filosofia, sociologia, psicologia, arte, literatura, fotografia), verificou-se uma explosão de discursos sobre o corpo, o sexo e o erotismo. Esses

discursos vão corroendo mais alguns tabus, vão infringindo mais algumas proibições, vão provocando crise das instituições.

Uma sociologia emergente: a sociologia do corpo é reconhecida por Le Breton (2006, p. 9-11), no fim dos anos 60. Como todas as sociologias nascem em zonas de rupturas, de turbulência, de falha das referências, enfim de crise das instituições, o corpo como instituição perde suas antigas legitimidades. Os gestos, as práticas, os costumes, as relações sociais que envolvem o corpo abrem novas perspectivas, novos olhares com o movimento das minorias dos anos 60, modificam o comportamento em sociedade. O feminismo, a revolução sexual, o homossexualismo, a expressão corporal, a *body art*, os esportes de risco, as altas performances, a quebra de escores nos esportes, a emergência de novas terapias, produtos químicos, próteses, cirurgias plásticas, etc. provocam o corpo, obrigando a redefini-lo com novos conceitos. Um novo imaginário do corpo, exuberante, que se auto-supera a cada instante invade a sociedade.

Uma literatura abundante convida à libertação do corpo, bem como o corpo faz sua entrada triunfal na pesquisa em ciências sociais. As técnicas do corpo, as atividades perceptivas, a gestualidade, as regras de etiqueta, a expressão dos sentimentos, as técnicas para desenvolvimento físico, as marcas corporais, as condutas corporais impróprias, a sexualidade, o erotismo, o culto ao corpo, à juventude, o medo da doença a descoberta de novas são assuntos do cotidiano, e como consequência passíveis de interpretação social, cultural e científica dos fenômenos afetos ao corpo. (LE BRETON, 2006).

Na medicina, os pesquisadores do Departamento de Obstetrícia e Ginecologia da Universidade de Washington, St. Louis, William Master e Virginia Johnson (1967), iniciaram sua pesquisa, *Resposta sexual humana*, em 1957, propondo o estudo fisiológico do complexo comportamento sexual humano. Eles consideravam que a teoria da psicologia e da sociologia sobre a resposta sexual humana não se bastavam, era necessária a sustentação da fisiologia sexual básica. Cientes de que a inadequação sexual dos casais era um dos grandes motivos de divórcios nos EUA, eles se investiram da tarefa de melhorar o bem-estar de milhões de indivíduos, acabando com a ignorância em torno da resposta sexual humana, e para isso realizaram detalhado estudo da resposta sexual dos homens e das mulheres. O resultado da pesquisa foi publicado em 1966 e traduzido para mais de trinta idiomas.

Master e Johnson, diz Vincent (1992, p. 352), fazem um retrospecto sintomático das suas investigações e relatam que, nos anos 50, seus pacientes eram homens preocupados com seus fracassos: impotência, ejaculação precoce, etc. A partir dos anos 60, as mulheres começaram a consultá-los, e o problema era a incapacidade de atingir o orgasmo. Nos anos

70, surge uma nova ansiedade que os biólogos definem como “a de não ter a possibilidade fisiológica da eficácia”. As pesquisas fisiológicas mostraram que a capacidade sexual entre os indivíduos era muito desigual. Aí, o novo estado da arte mostra o desejo do casal de dedicar-se à harmonia sexual, em favor do narcisismo individual e/ou conjugal, desligando o sexo do “dever conjugal” e do “dever de procriar”. O entendimento sexual torna-se parte importante nos valores do casamento e dos relacionamentos e passa a ser destaque nos mais variados meios de informação e comunicação, das escolas aos conselheiros matrimoniais, das revistas à televisão. As seculares normas religiosas entranhadas na cultura, como “as relações com a esposa devem ser moderadas”, “não há nada mais infame do que amar uma esposa como uma amante”, ou ainda “adúltero é o amoroso demasiado ardente com sua mulher”, entranhadas na cultura são revisitadas. (VINCENT, 1992, p. 253).

Enquanto Master e Johnson respondiam às necessidades de um sexo mais harmonioso, sua conterrânea, Dra. Shere Hite, dedicava-se ao estudo da sexualidade feminina, colocando o sexo num contexto histórico e cultural. Ela evitou estatísticas dadas e partiu para entrevistas, usando, na sua argumentação, citações fiéis das entrevistadas. Segundo Hite: “Nossa intenção é tomar contato, compartilhar nossas experiências e sentimentos em relação à sexualidade e perceber mais claramente as nossas vivências, de forma a redefinir e fortalecer nossa identidade como mulheres.” Seu questionário, contendo 60 perguntas, foi respondido por 3.000 mulheres de todas as idades, classes sociais e atividades, durante quatro anos, nos EUA. (SEELING, 2000, p. 449). Em 1976, é lançado nos EUA o *Relatório Hite*. O grande trunfo do relatório foi a pesquisa diretamente na fonte, com perguntas diretas a serem respondidas por mulheres, evitando o que tinha sido a prática até então, ou seja, falar sobre sexualidade feminina como resposta à sexualidade masculina ou, ainda, como resposta à relação sexual.

Hite lança a hipótese de que o sexo, como vem sendo geralmente vivido por homens e mulheres, é uma instituição que consagra a opressão da mulher. A luta pelos direitos da mulher desenvolveu-se em vários campos. No plano da sexualidade, o maior impacto, diz a revista *Veja* (dezembro de 1979, p. 69), foi obtido pelo livro da feminista Shere Hite, que vendeu mais de dois milhões de exemplares. Tanto sua pesquisa como as suas conclusões incitaram as mulheres a terem uma atitude mais ativa durante as relações sexuais, e a se conscientizarem de que o orgasmo não deve ser considerado uma dádiva do homem. A auto-suficiência da mulher, em relação ao orgasmo, é legitimada com o reconhecimento da masturbação feminina como natural. As perguntas da pesquisa Hite são muito diretas, e essa forma direta de abordar cientificamente o sexo auxilia a desmitificar os tabus a respeito do assunto. Das perguntas da pesquisa destaca-se a terceira no questionário IV, sobre orgasmo.

Você tem orgasmo das seguintes formas (por favor indique se sempre, geralmente, algumas vezes ou nunca): Masturbação; relação sexual (penetração na vagina); manipulação do clitóris por um parceiro; estimulação oral por um parceiro; relação sexual e manipulação do clitóris; nunca tem orgasmo.

Indique ainda quantos orgasmos você tem geralmente em cada uma dessas atividades, e quanto tempo você leva para atingi-lo. Espaço para comentários. (1981, p. XIII).

As perguntas do *Relatório Hite* são consideradas bastante ousadas para 1974, quando iniciou-se a pesquisa, e, por isso mesmo, esta é um marco nas empreitadas da década de 70. O assunto sexo, em voga no período, não significa absolutamente que se passou a fazer mais sexo do que se fazia antigamente. A mudança fundamental é que o sexo, antes velado, privado, tornou-se oficial, público. A jornalista Miriam Scavone diz, na *Veja* de dezembro de 1999, que fala sobre as marcas do comportamento no século XX:

O sexo deixou de ser conversa de banheiro ou de livro proibido para virar assunto de publicações sérias e programas de televisão. Deixou de ser feito nas *garçonnières* e no banco de trás dos carros para ganhar os espaços institucionais dos motéis e até da casa dos pais. Estes últimos perderam a função de guardiões da virgindade das filhas. Em vez disso, dão conselhos sobre contraceptivos e prevenção de doenças venéreas. [...] Duas invenções popularizadas pela indústria farmacêutica contribuíram para diminuir a ansiedade em ambos os sexos. A primeira, 1960, é a chegada ao mercado da pílula anticoncepcional. A segunda, de 1998, é o viagra. Uma liberou a mulher dos riscos da gravidez indesejada. Outra exorcizou da vida da maioria dos homens o fantasma da impotência. É duvidoso que se faça hoje mais e melhor sexo do que em qualquer outra época da história da humanidade. Mas não há dúvida de que hoje há mais gente fazendo isso e tudo é menos estressante. (1999, p. 230).

A abertura científica para o sexo, somada à pesquisa de campo sobre a sexualidade feminina realizada por Hite, é marco importante para discussões mais abertas sobre o assunto no seio da sociedade. A indústria cultural sabe aproveitar esse momento. No cinema e na TV, explodem produções com a temática, e são consideradas como marco da revolução sexual, que se processa no fim dos anos 60 e durante os anos 70. O sexo e a sexualidade feminina passam a ser assunto de revistas, novelas, filmes, literatura, e até nas escolas legitima-se a educação sexual.

Vincent (1992, p. 385) comenta que o 'acontecimento' na vida privada dos ocidentais, a partir dos anos 60/70, foi talvez o surgimento de um erotismo totalmente desvinculado do sistema cultural judaico-cristão. Para ele, o marco inicial desse processo foi a obra de arte *Auto-retrato se masturbando* de Egon Schiele (Viena, 1911). Salabert (2003, p. 203) destaca na

série de auto-retratos de Schiele (nu, se masturbando, de pé e outros) não apenas a distinção carnal explicitada nas representações, mas o desejo do artista de dar às formas a qualidade preciosista de captar o olhar. “O *voyeur* em Schieler controla o pintor”, diz Salabert, a sua arte relativa às questões corporais é uma físgada sexual, dirigida não somente ao espectador como a si próprio. Depois de Schiele, Klimt aborda o mesmo tema, que perturba ainda mais o expectador, porque se trata de masturbação feminina, na obra de arte *As tentações de Santo Antônio*, considerada indecente e licenciosa por seus contemporâneos. A arte sempre na dianteira, como um relógio adiantado, vai provocando as representações e o conhecimento.

Como repassado nos parágrafos acima, a sociologia abre uma subespecialização à sociologia do corpo; a medicina volta-se para a sexualidade humana e também à feminina, derrubando mais alguns tabus. Os estudos são disseminados e viram *best sellers* mundiais. Na indústria farmacêutica, a possibilidade do controle da mulher sobre a maternidade e do homem sobre a ereção confere mais autonomia e liberdade ao indivíduo. Esses avanços são intuitivamente provocados pelo imaginário da arte, aí o papel da pintura, da literatura, da fotografia, do cinema. Todos eles portadores dos fenômenos que afligem o homem em seu tempo.

Santaella (2004, p. 60-71) diz que, dos anos 60 para cá, a sociedade do espetáculo tratou de superexpor o corpo no espaço público e, como consequência, há a hipervalorização da aparência física. Os modelos, os ídolos para essa aparência são dados pela mídia com imagens de *top models*, *pop stars*, de atores e atrizes hollywoodianos e da TV, ídolos do esporte. E, nos anos 70, grande parte das manifestações da arte estão voltadas para a questão do corpo. Aí, em destaque, aparecem as mulheres artistas alimentadas pela força libertária dos discursos feministas da época. As mulheres irreverentes caracterizam suas obras de arte com movimentos reacionários de duplo protesto contra: 1) a servidão da arte ao mercado; 2) a aceitação das mulheres aos prefixados papéis de gênero na sociedade. Segundo Licht (apud SANTAELLA, 2004, p. 69), a *body-art* é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico, e o corpo do artista passa a ser o próprio suporte da arte; portanto, ele é sujeito e meio de expressão estética. Reforçadas pelo auge dos movimentos feministas, as artistas mulheres realizam suas cruzadas transgressoras, por meio da *body-art*, expondo o corpo, a vagina e o imaginário obscuro da sexualidade. As precursoras, segundo Santaella, são as artistas do grupo *fluxus*, como Shigeko Kubota, Yoko Ono e Alison Knowless; e as radicais são Carolee Schneemann e Cindy Sherman.

Salabert (2003, p. 278-280) destaca a performance de Shigeko Kubota, *Vagina painting*, apresentada no *Perpetual Fluxus Festival*, em Nova Iorque, em 1965, onde a artista realiza

uma grande pintura em vermelho, com uma broxa presa entre as suas pernas e agachada vai se deslocando, sobre um suporte estendido no chão. Salabert diz que Kubota deposita ali, na frente de quem estiver assistindo a sua performance, sua mais recôndita intimidade, os humores e os segredos do sangue menstrual, historicamente reprovados. Reprovados porque temidos. A artista deixa sua marca, sua pegada, seu protesto feminista contra a malfalada “sexualidade feminina” e seus “mistérios” historicamente temidos. Outra performance, mais reivindicatória do que feminista, de Carolee Schneemann, é comentada por Salabert (p. 278-280). Em *Interior scroll* (*Pergaminho interior*, 1975), a artista nua extrai da sua vagina um rolo de papel em que se lê um texto reivindicativo. O sangue menstrual temido é substituído “pela escritura o efeito-luz do *logos* criador”. Da mais recôndita intimidade feminina brota a linguagem, que é carne já formada; brota o conhecimento.

As fotografias de moda também não escapam à tendência das representações dos anos 70. Helmut Newton, fotógrafo alemão, tornou-se muito famoso por conseguir artisticamente reunir moda e sexualidade. Como muitos fotógrafos de moda daquela época, ele passa a explorar tabus da sexualidade como *voyeurismo*, homossexualismo, transexualismo, sadomasoquismo. Diz Fraser (1992 p. 7) que a exploração do motivo é para enfrentar a competição acirrada das revistas de moda, que disputavam o olhar do leitor saturado pelo bombardeio de editoriais e comerciais de moda pouco atraentes; porém, mesmo minimizando o apelo comercial das fotos eróticas, é de reconhecimento geral da intelectualidade que a sexualidade, o erotismo, é um assunto e tendência forte na época.

Helmut Newton mostrou-se inigualável no que diz respeito a erotismo e à elegância nas representações fotográficas de moda. A excelência estética em retratar a vaidade humana, do exibicionismo feminino ao *voyeurisme* masculino, consta em sua antologia fotográfica *Private property*, que reúne os melhores trabalhos do gênero entre 1972 e 1985. Blonsky (1990, p. 9), crítico de Newton, diz que as fotos implicam eróticas possibilidades, pois fotógrafo é um narrador que suspende sua narrativa de realidade no instante fixado na foto. A aventura pode continuar ou não. O fotógrafo acende a imaginação – para o espectador fica o desejo de possuir a narrativa, de completar a cena. Newton desperta o sentimento erótico e, com ele, o desejo. (DE CARLI, 2002, p.129).

Na literatura, o erotismo tem desempenhado um papel cada vez mais importante na literatura moderna e tem invadido também os romances, especialmente os mais comerciais. Não vamos aqui entrar nessa seara porque ela merece um conhecimento e um tempo especial. No entanto, citam-se apenas os títulos que serão depois objeto de estudo e que migraram da literatura erótica para o cinema: *Último tango em Paris* (1973), de Robert Alley, *Emanuelle*

(1974), escrito por Emmanuelle Arsan⁷ e a obra *O Amante*, de Marguerite Duras, que ganhou o prêmio *Concourt* em 1984, e depois migrou para produção cinematográfica.

Como se viu, o erotismo permeia todas as formas de expressão, mas Bazin (1983, p. 136) insiste que ele aparece como um projeto e um conteúdo fundamental só no cinema. Não como o único conteúdo, é evidente, mas talvez como o essencial. E sua afirmativa ainda busca como apoio a frase sentenciada por Lo Duca, ainda em 1956: “Há meio século o pano das telas porta em filigrama um motivo fundamental: o erotismo.”

Outras manifestações da arte mal se aproximam do impacto que o cinema veio a desempenhar na arte do erotismo. A pintura, o desenho, a gravura, as estampas ou pinturas libertinas sempre representaram o corpo humano nu ou em situações de erotismo; porém, o erotismo nessas imagens fixas funcionou como acessório ou fenômeno secundário. (BAZIN, 1983, p.136). Elas poderiam na verdade ter marcado um papel determinante, mas o sentimento erótico instigado pela imagem fixa, ou pela história lida, fica na dependência do receptor para completar com a imaginação o dado erótico.

Além disso, há duas questões a mais que considerar sobre cinema e erotismo. Bazin fala que a fonte do erotismo cinematográfico é a “afinidade entre o espetáculo do cinema e o do sonho”. A psicologia do espectador se identifica com a psicologia do indivíduo que sonha, e a censura (ou interdito) é essência e constituição de ambos. No plano onírico, o superego é o censor e, no plano do espectador, a censura vem, *a priori*, dos guardiões da moral. Para Bazin, o negativo do sonho está naquilo que é censurado, enquanto o positivo do sonho é a transgressão das proibições. Mais uma vez a ambigüidade, o jogo de empurra-empurra entre o limite e o excesso, a censura e a transgressão, completa a rede emaranhada do erotismo, quer no cinema, quer no sonho, quer em outras formas de representação.

O positivo do sonho e do cinema é transgredir as proibições. E o melhor das transgressões do cinema e do sonho é que elas são imaginação em imagem e ação, reforçando a verossimilhança, aprofundando a sensação. O leitor da obra literária e o apreciador das gravuras ou fotos que, de longa data, abrem capítulos ricos no gênero erótico, têm a tarefa de completar os dados com sua própria imaginação.

⁷ Emmanuelle Arsan, pseudônimo de Marayat Andriane, romancista francesa de origem tailandesa, nascida em 1940 em Bangkok. Ela casou-se aos 16 anos com um diplomata francês, foi atriz de cinema encenando em “La Canonnière du Yang-Tse” (*The sand pebbles*) ao lado de Steve McQueen. Mas se tornou celebre como escritora com o romance *Emmanuelle*, escrito em 1959, que foi proibido de ser publicado, até que foi adaptado para o cinema. (Disponível em: wikipedia.org/wiki/Emmanuelle_Arsan. Acesso em: 28 set. 2007).

O panorama mostrado até agora pretende evidenciar a importância que os assuntos relacionados ao corpo assumiram no cotidiano das sociedades ocidentais capitalistas no século XX, acentuando-se na segunda metade. Trata-se de uma mostra de estudos, de artistas e de imagens, sem pretensão nenhuma de esgotar, que tiveram repercussões no cotidiano, que foram assunto nas mídias de massa, por isso, capazes de influenciar o pensamento do homem comum em relação ao corpo, ao sexo, ao erotismo.

O Eros do amor e da beleza, a mulher desejável envolvida num *sex-appeal* do bem representaram o erotismo no cotidiano da cultura de massa. Vieram por um lado para purificar a beleza e a sensualidade feminina, como evidenciou Lipovetsky (2000), e, por outro, para incentivar o *star system*, o consumo erótico-mítico, segundo Morin. (1997b).

Passada a fase da desculpabilização do corpo, do brilho irresistível das *pin-ups*, adentra-se nova fase que é o erotismo da transgressão. Toda a transgressão pressupõe a existência de uma lei, censura, norma, proibição, tabu, mito, interdito que a antecede. A transgressão quando efetivada empurra, alarga, esgarça o limite da lei, da norma, do tabu, do interdito, etc. Esse fenômeno é processo que parece não ter fim. Erotismo é provocação permanente, diz Morin. (1997b). Lembrando, na versão de Platão, o mito Eros é filho de Pênia (pobreza) de quem herda a eterna sensação de carência, insaciabilidade.

2.1 POR QUE DIONISIÁCO

O corpo erótico-dionisiaco é o corpo erótico transgressor, é o que está nessa zona minada do desassossego, carente e desejante, em êxtase e angustiado, vigoroso e desgastado.

Dionísio, para Freyre (1997), é o deus grego da exuberância, da liberdade, da licença de expressão “em comportamentos, em artes, em modos de sorrir, de rezar, de andar, de cantar, de amar”. Apolo, por sua vez, é digno, é discreto, é equilibrado, um modelo ideal de pensar. Segundo Freyre, o dionisiaco (romântico) e o apolíneo (clássico) podem se manifestar na sua forma pura ou mesclar-se. Aqui, neste trabalho, a mescla fica por conta do erótico-dionisiaco.

Nietzsche, como visto no primeiro capítulo, é o filósofo que tudo contradiz. Ele aconselha aos desprezadores do corpo (filósofos, espiritualistas, moralistas) dizer adeus ao seu corpo e se calar. Esses racionais, a qualquer custo, que desejam a vida clara, prudente, moderada, elevada, espiritualizada, consciente e sem instintos, em contraste com os instintos enganam-se porque isso é renegar a própria natureza humana, é uma “forma de doença” e nunca a maneira de enfrentar a *décadence*, ou o retorno à virtude, à saúde, à felicidade (apud REALI; ANTISERI 1991, p. 427). Ele não só despreza quem despreza o corpo, como diz que

Sócrates esteve longamente doente por desprezar o corpo e aí seu “não à vida”, quis morrer. Nietzsche afirma: “Eu sou todo corpo, alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo [...] O ser próprio que mora no corpo é o corpo, e também os sentidos e espírito.” Ele dá legitimidade ao corpo, combate a bipolaridade corpo/espírito, e a prevalência do último, dizendo que o corpo é multiplicidade.

Nietzsche (1991, p. 426) evoca a Grécia pré-socrática, lembrando o vigoroso sentido do trágico, que se sustenta sob três pilares: a aceitação extasiada da vida, a coragem diante do destino e a exaltação dos valores vitais. A tragédia *Ática* (pré-socrática) é um corajoso e sublime sim à vida. Nietzsche identifica isso no espírito de Dionísio. Ele é a imagem da força instintiva e da saúde; é embriaguez criativa; é paixão sensual; é o símbolo de uma humanidade em plena harmonia com a natureza. Ao lado do dionisíaco, na arte da tragédia *Ática*, está o apolíneo, que é visão de sonho e tentativa de expressar o sentido das coisas na medida e na moderação, explicitando-se em figuras equilibradas e límpidas.

A crítica aos moralistas e filósofos, presente em Nietzsche, também está presente na literatura de seu contemporâneo Oscar Wilde. Este último não disfarça o prazer de colocar livremente suas idéias perturbadoras e até corruptas para alguns, numa história de ficção – *O retrato de Dorian Gray*. O romance, apesar de ser reconhecidamente moralista, no seu desfecho (penalizando com a morte hedionda aquele que mais desfrutou os prazeres hedonistas em vida), contém sérias críticas ao racionalismo, ao puritanismo, que afastam o homem de sua natureza, civilizando instintos, regulamentando os prazeres dionisíacos. Wilde diz, na voz de seu protagonista:

Muito freqüentemente e com bastante justiça, tem sido censurado o culto dos sentidos, quando os homens experimentam um natural impulso de terror diante das paixões e sensações que parecem mais fortes que eles e que, de maneira consciente, partilham com formas menos desenvolvidas de existência. Mas Dorian Gray tinha a impressão de que a verdadeira natureza dos sentidos nunca tinha sido compreendida, que os homens permaneciam selvagens e animalizados, porque o mundo tinha querido mantê-los famintos pela submissão [...] Quantos tinham sido vencidos! E por motivos tão mesquinhos! Quantas renúncias terríveis e premeditadas, quantas formas monstruosas de auto-tortura e recusa tinham existido, cuja origem era o medo, e cujo resultado era uma degradação infinitamente mais abjeta do que a corrupção imaginária que, em sua ignorância, tinham procurado evitar. [...] Deveria aparecer, como tinha profetizado Lorde Henry, um novo hedonismo que refundiria a vida e a salvaria do puritanismo desagradável e absurdo. (WILDE 1993, p. 151-153).

As tentativas de moderação do corpo, com a proibição, a submissão, o interdito parece que acompanham a história da civilização. Falam o filósofo, o escritor; falam o estado, a religião, e

quem não cala é o corpo. Aí Dionísio é convocado com todos os seus feitos e suas qualidades: exuberância, liberdade de expressão, força instintiva, saúde, embriaguez criativa, paixão sensual, harmonia com a natureza. Enfim é o corajoso e sublime sim à vida. Aí o corpo erótico-dionísíaco ser desassossegado, não ter limites, ser desejante, sentir medo, não ter força de recuar, assombrar-se perante a força da vida.

A visão de Bataille sobre erotismo é muito considerada no século XX, por isso não pode estar fora deste trabalho. Ele não evoca nenhum deus grego e já considera, por um lado, as ambigüidades da transgressão à lei, por outro, a ambigüidade instalada entre o natural da força vital do sexo e o cultural do erotismo. A ambigüidade assombra o homem com a besta humana criada pelas proibições religiosas, políticas e sociais. Uma das definições de Bataille para erotismo diz:

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana, mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva. A animalidade é mesmo tão bem conservada no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não deixa de lhe estar ligado. Foi por exagero que a transgressão do interdito ganhou o sentido de volta à natureza, de que o animal é a expressão. (1988, p. 88).

Bataille, considerado amoral e perigoso pela burguesia francesa e, ao mesmo tempo, tido como o guru daqueles que transgridem as barreiras sexuais, escreveu em 1957 um ensaio sobre o erotismo, que põe alguns pontos nos is para esclarecer a conversa, mesmo sem eliminar as ambigüidades. A concepção elementar para entender o erotismo, segundo Bataille (1987, p.11-15), é diferenciá-lo da atividade sexual. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais e aos homens, mas, aparentemente, “só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica”. A atividade sexual tem uma finalidade natural que é a reprodução, enquanto o erotismo é uma procura psicológica independente da procriação.

Mas, a complexidade do erotismo não reside na sua diferença com o ato sexual, senão na fórmula, aparentemente simples, dada por Bataille: “O erotismo é a aprovação da vida até na morte.” Essa fórmula que merece a atenção máxima do autor no livro, envolve a interação de três formas de erotismo: “o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado”. Nessas formas está sempre em questão “a substituição do isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento ou desejo de continuidade profunda”. A continuidade profunda é o ponto de fusão de dois seres, quando as individualidades se perdem e se fundem; esse é o fundamento do erotismo dos corpos que tangencia o erotismo sagrado.

Neste trabalho, não cabe analisar a teoria do erotismo de Bataille, mas rever as considerações que cruzam com a análise do corpo erótico dionisíaco.

O homem se desvencilha da animalidade pelo conjunto de três comportamentos fundamentais: trabalhando pela subsistência, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo. (BATAILLE, 1987, p. 29). A sexualidade envergonhada é aquela que sente vergonha, transgride os interditos que vão se instalando no seio dos grupamentos humanos.

Retomando o erotismo, Bataille dá mais uma definição: erotismo é uma procura psicológica, ou um dos aspectos da vida *interior* do homem; mesmo que ele procure *fora* o objeto de desejo, esse objeto responde à interioridade do desejo. O desejo interiorizado no ser se lança para fora em busca do objeto desejado, na aventura da experiência erótica, que é sempre ambígua, porque coloca em conflito: atração e medo; cultura e natureza; diluição e fusão; interdito e desejo. Sem contar a profunda “cumplicidade da lei e de sua violação”, que reside na transgressão e desnorteia o ser em questão. Diz Bataille:

O erotismo [...] é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde [...]. Posso dizer que, no erotismo, eu me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada, mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante. (1987, p. 29).

O Eros em conflito, o Eros que transgride, o Eros desequilibrado, o Eros que se perde na fusão com o outro, o Eros que perde a moderação apolínica, tentado pela explosão de vitalidade de Dionísio, é o corpo erótico-dionisíaco que encontramos nos filmes “Último tango em Paris” (1972), “Emmanuelle” (1974); “9 ½ semanas de amor” (1986) e no documentário “Na cama com Madonna” (1991).

2.2 SINOPSE DOS FILMES

A revista *Veja* (26 de dezembro de 1979) afirma que o cinema dos anos 70 direcionou seu foco para o público. Abandonando os marginalismos, o cinema mostrou sua competência e perseguiu o sucesso como qualquer indústria lucrativa. O resultado disso foi a produção de muitos filmes, que fizeram sucesso artístico e de bilheteria, que revelaram novos atores e jovens diretores, explorando erotismo, ficção científica, catástrofe, sobrenatural, violência e lançando moda das reprises. Um dos primeiros ciclos a estourar comercialmente foi o do erotismo, que passou a competir no mercado oficial e, ao menos duas divas podem ser

citadas: Linda Lovelace (“Deep Throat”) e Sylvia Kristel (“Emmanuelle”). Bertolucci também é citado como o mais importante cineasta da década; “Último tango em Paris” figura entre outros sucessos seus, como “O conformista”, “1900” e “Luna”. Da mesma forma, Marlon Brando (o maior cachê do cinema) é apontado como um fenômeno do cinema que se reinventa, e, na década de 70, brilha como protagonista de grandes sucessos como “Último tango em Paris”, “Apocalypse now” e “O poderoso chefão”.

O filme “Emmanuelle” alcançou fama e notoriedade nos meios culturais, porque, quando lançado na França, bateu todos os *records* de bilheteria, 149.000 espectadores em uma semana.

Os filmes “Último tango em Paris” (1972), “Emmanuelle” (1974) e “9 ½ semanas de amor” (1986) contam histórias de relacionamentos temporários, mas intensos, no que se refere às novas experiências sexuais heteroeróticas e homoeróticas. Uns são adultos mais velhos, tidos como *experts* ou dominadores na relação, outros mais jovens, tidos como iniciantes. Eles se relacionam, muitas vezes sem ao menos se apresentarem ou sem dizer seu próprio nome, embrenham-se em experiências sexuais transgressoras, ou seja, apartadas de práticas socialmente aceitas. A ideia é a busca máxima do prazer erótico sem preconceitos de ordem moral, legal, social ou religiosa. Excitar o desejo e buscar sua satisfação é a temática. Nem sempre as práticas têm o comum acordo dos parceiros; algumas relações são de dominação, ou seja, importa o prazer individual de um, em detrimento da submissão do outro. O interesse está em experimentar o erotismo apartado do amor, do casamento, da moral, dos limites. Não é a volta à natureza, à animalidade, pois essa aterroriza o homem, mas como diz Bataille o erotismo começa onde termina o animal, mas a animalidade é o seu fundamento. O erotismo deve ser liberado, avançando sem interditos.

Em “Último tango em Paris”, tem-se o relacionamento de um homem (Marlon Brando) de 45 anos com uma jovem (Maria Schneider) de 20 anos. Ele está em sofrimento, por um lado, vivendo o luto de sua mulher que se suicidou e, por outro, desvelando, cheio de ódio e mágoa, os segredos íntimos da sua mulher. Ela era proprietária da pensão barata onde vivia com seu marido e, ao mesmo tempo, com o hóspede-amante que morava no andar de cima. A jovem (Maria Schneider) está na flor dos seus 20 anos, descobrindo a si mesma, com sede de viver e aberta a novas experiências. A “descoberta de si própria”, nos anos 70, significa grandes avanços em relação ao erotismo. O sexo é desvinculado do casamento, e o sexo no casamento está desvinculado do “dever conjugal” e do “dever de procriar”. A mulher, na trilha da liberação, conquista o direito a múltiplas escolhas para sua vida. A pílula anticoncepcional permite-lhe o controle sobre a natureza, o controle da maternidade. Lipovsky (2000) designa

essa mulher de “indeterminada”, porque já não está sujeita aos determinismos sociais que a atam ao lar ou às obrigações com a família.

Marlon Brando, o quarentão em desespero vaga pela rua, cruza com a jovem que se impressiona não apenas com a desolação, mas com a virilidade dele. De certa forma, ela o persegue. Eles se encontram, sem intenção premeditada, num apartamento que está para alugar. Eles fazem sexo sem ao menos perguntar o nome um do outro e, a partir de então, passam a se encontrar diariamente. Ela, entre o medo e o desejo, arrisca-se na experiência da erótica livre. Ele, senhor da situação, proíbe apresentações, nomes e passado, e comanda as sessões eróticas, é violento, mas também carinhoso, é transgressor, mas também enquadrado.

Em “9 ½ semanas de amor”, tem-se o relacionamento de John (Mickey Rourke), jovem profissional urbano, charmoso e bem-sucedido com Elizabeth (Kim Basinger), jovem divorciada, bonita, sócia de uma galeria de arte. Os dois podem ser considerados legítimos *yuppies* dos anos 80. Eles se conhecem nas tumultuadas ruas de Nova Iorque, reencontram-se numa dessas feiras de rua e passam a sair juntos. Vivem uma relação excitante, mas não propriamente amorosa para ela. Ela está sempre na região nebulosa entre medo e desejo. As experiências eróticas infringem as normas, transgridem os interditos, escapam da moderação. Cada encontro é um questionamento, um desafio a suportar. Ele conduz as sessões eróticas de fantasia e dominação.

O filme “Emmanuelle” conta as experiências eróticas de uma modelo jovem e sensual em visita ao seu marido na exótica Tailândia. Ele é um diplomata que se diz liberal nas questões do amor, incentivando sua mulher a vivenciar experiências amorosas com outros homens e também com mulheres. Emmanuelle, que à primeira vista aparenta recato e ingenuidade, não oferece nenhuma resistência aos jogos eróticos propostos pelos parceiros e pelas parceiras eventuais. Existe no paradisíaco local um homem de mais idade, ele se chama Mário e tem a reputação de ser um grande *connaisseur* do erotismo. O marido de Emmanuelle confia-lhe a tarefa de iniciar e preparar sua mulher na arte erótica, ela acredita como todas as outras mulheres de diplomatas, estrangeiras, que para se tornar uma mulher irresistível, no que concerne ao sexo, são necessários os ensinamentos práticos de Mário.

2.3 O GESTO ERÓTICO-DIONISIÁCO

Cabe salientar que existe um *gap* de 14 anos e 12 anos entre os filmes “Último tango em Paris” e “Emmanuelle” para “9 ½ semanas de amor”. Independentemente da diferença temporal, os filmes apresentam o que denominamos de gesto erótico-dionisiaco. Lembrando:

o que faz a diferença entre um corpo erótico e um corpo erótico-dionisíaco é que, no primeiro, existe uma reconciliação entre a beleza feminina e a bondade, entre o erotismo e a generosidade de sentimentos; é um corpo feminino belo, erótico, desculpabilizado e exaltado pelo cinema.

Já o segundo, o corpo erótico-dionisíaco, além do erótico, carrega as características que Nietzsche (apud REALE; ANTISERI, 1991) e Freyre (1997) apontaram em Dionísio: a exuberância, o excesso, a licença de expressão nos comportamentos, a força instintiva, a embriaguez criativa, a paixão sensual, a harmonia com a natureza, a aceitação de um risco trágico que poderá advir do gozo de uma vivência intensa. As características dionisíacas desconsideram a moderação apolínea, e exaltam os valores vitais, exaltam o sublime e até o descontrolado poder da natureza. Essa vivência extasiada, além de ser eternamente cerceada pelos moralistas, está em constante conflito com a harmonia comedida de Apolo.

Voltando, então, ao gesto erótico-dionisíaco, Jeanne (Maria Schneider, em “Último tango em Paris”) é espontânea, desinibida e liberal; entrega-se submissa aos desejos estranhos do estranho Paul (Marlon Brando). Ela tem uma atitude passiva, e age como se fosse a protagonista num rito de iniciação. Receosa, mas disposta às novas explorações sexuais, não tem intenção de recuar. Então, os primeiros encontros, longe de serem eróticos, parecem mais descarga de tensão sexual, como necessidade da mesma natureza que se alimentar, dormir, defecar, etc. Na maioria das vezes, eles praticam o ato sexual com roupas, desabotoando as calças, levantando a saia e rasgando a calcinha, enfim livrando apenas o necessário. Essa atitude bruta intenta retirar a aura de valores estritamente positivos que envolveram a purificação do sexo, ou o clichê do sexo amoroso, belo e bom, presente na popular trilogia americana protagonizada por Doris Day e Rock Hudson: “Confidências à meia-noite” (1959); “Volta meu amor”(1961); “Não mandem flores” (1964). A relação amorosa abençoada pela lei, pela religião e pelo cinema americano parece, exageradamente, apolínea, necessitando o esborroamento com as impurezas do fundamento da animalidade do homem. Credita-se a mesma origem à insistência de Paul (Marlon Brando) em não haver apresentações, não haver nomes. Quando eles chegam a um acordo sobre uma apresentação formal, os grunidos de animais entram no lugar de Paul ou Jeanne. Dionísio precisa conflitar Apolo para a exaltação dos valores vitais, que ultrapassam a moderação e avançam no excesso.

O erótico-dionisíaco de “Último tango em Paris” vem ao encontro da cena do coito anal que scandalizou os espectadores na época. O ato se dá na seqüência do lanche de Paul (Marlon Brando). Depois de comer um sanduíche de *baguette*, pede para Jeanne (Maria Schneider) o

tablete de manteiga que está na geladeira. Para surpresa dos espectadores, a manteiga é passada no ânus dela para facilitar a penetração, antes da sodomia. Nesse momento, o protagonista desfila um monte de sacrilégios contra a instituição família, numa literal demonstração da contracultura que se processava no início dos anos 70. As surpresas não ficam por aí; no reverso da moeda ele, Paul, pede para ela cortar as unhas de dois dedos e enfiá-los no ânus dele, mais uma vez surpreendente, porque o ânus do homem é tabu para os machistas.

Ela é a protagonista do rito de iniciação, que é comandado por ele. A iniciativa é sempre dele, mesmo que seja para violar seu próprio corpo com transgressões da ordem do sexo. Por um momento, ela toma a iniciativa e se masturba na frente dele, de bruços com calça jeans e corpo nu. Ela está seguidamente de seios à mostra. Seus pêlos pubianos são fartos. A cumplicidade e a dependência entre os desconhecidos se sustenta num apartamento compartilhado para o erotismo do tempo presente e passageiro, sem passado ou futuro. E, como diria Nietzsche (apud REALE; ANTISERI, 1991, p. 426), no “vigoroso sentido do trágico” ou “na coragem diante do destino”.

Bertolucci, o diretor do filme, em entrevista concedida a Philippe Piazzo, em 3 dezembro de 2003, no *Le Monde*, diz, estabelecendo uma comparação entre dois dos seus óticos, um de 72, “Último tango em Paris” e outro recente “Os sonhadores”:

Quando repenso “O último tango” (1972), tenho a lembrança de uma sexualidade trágica, pesada e emocionante, ditada por um homem que usa toda sua energia para a destruição. Quando revejo “Os sonhadores”, o erotismo me parece feliz, cheio de vitalidade. É um erotismo que ignora seu lado oculto: a morte.

Porque é o erotismo de três jovens. Eles se provocam, enquanto o “Eros” de Marlon Brando era inteiramente invadido por “Thanatos”. Muito mais do que “O último tango...”, este filme “Os sonhadores” é obcecado pelo elemento líquido, que marca o final da adolescência: o esperma, o sangue, a urina... o líquido que segue ao desejo; e é um desejo que procura se impor a qualquer preço. O desejo, aos 20 anos, é imperativo. (BERTOLUCCI, internet, 2007).

Com outras palavras, Bertolucci fala do erótico, imperativo da adolescência, ávido de vida, de descobertas do próprio corpo, que se passa em “Os sonhadores”, em oposição ao erótico-dionisíaco de “Último tango em Paris”.

Carlos von Schmidt (2003) também comenta a cena que celebrizou “Último tango em Paris”, quando Paul, Marlon Brando, usa manteiga para sodomizar Jeanne, Maria Schneider:

Não me lembro de nenhuma outra cena , de nenhum outro filme tão comentada e tão popular. Mas, o filme de Bertolucci não se resumia a uma cena de sexo anal. É muito mais do que isso! Entre quatro paredes, em Paris, em um apartamento para alugar, Paul e Jeanne encontram-se. Amor e morte, Eros e Thanatos, confrontam-se. A música pungente do argentino Gato Barbieri realçava os conflitos emocionais dos personagens. Ambos vivendo momentos difíceis e extravasando sentimentos, nem sempre conscientizados, através do sexo. (SCHMIDT, internet 2007).

Como visto anteriormente, são três as formas de erotismo para Bataille: o erotismo do coração, do corpo e do sagrado. As violências que acontecem nos filmes “Último tango em Paris” e “9 ½ semanas de amor” relacionam-se ao erotismo do corpo que, no seu ato, pressupõe violência. Bataille questiona: o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio? Ele mesmo responde com todas as letras:

Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É, essencialmente, a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. [...] os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba o corpo fechado em si [...] permitindo o desapossamento para o renovar da fusão. (1987, p. 16).

Analisando mais detalhadamente a idéia de Bataille, primeiro descarta-se a distinção, provavelmente absorvida de Freud, que o masculino é o ativo e o feminino é o passivo. O essencial da citação acima é entender a possibilidade do erotismo como a perda da individualidade na fusão dos corpos, num *continuum* onde o “coração nos falta”, mais poeticamente: “O erotismo é a aprovação da vida até na morte.”

É necessário deixar claro o significado de “ser constituído na ordem descontínua”. Esse é o indivíduo em seu estado normal, dono de si mesmo, autônomo, único em sua constituição, distinto e inigualável. O contrário é o ser “dissolvido na continuidade”, ou seja, na concretização do erotismo onde masculino e feminino chegam ao mesmo ponto de dissolução, onde a destruição da estrutura do ser fechado em si dá a abertura para a fusão. Então a “violação que confina com a morte”, para Bataille, não é a morte física, mas a quebra

da descontinuidade, a destruição da estrutura do ser fechado, o desapossamento de si, quando o coração nos falta, quando na intensidade do erotismo os corpos se abrem para a continuidade, para renovar a fusão. Aí entra-se num outro terreno que não será explorado neste trabalho: o *erotismo do corpo* encontra o *erotismo do sagrado*.

É impossível não ver certa semelhança na descrição do estado de continuidade dos amantes na concretização erótica, de Bataille, com o CsO – o Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari. Bataille bebe em Deleuze e Guattari, que, em novembro de 1947, escrevem o ensaio *Como criar para si um corpo sem órgãos*. Para Deleuze e Guattari, o CsO escapa de qualquer forma, estrutura, organicidade. O CsO está nas experiências lúgubres do drogado, do masoquista, do esquizofrênico, mas também pode estar nas experiências boas, no corpo pleno de alegria de êxtase, de dança; no corpo dos amantes. Deleuze e Guattari dizem que, para criar o CsO, o organismo, a organização do corpo, precisa ser desfeita; a subjetivação do sujeito deve ser eliminada; os fantasmas da cultura, interiorizados em cada um, devem ser expulsos. Depois de tudo retirado resta o corpo sem órgãos, aberto para conexões que supõem todo um agenciamento, conjunções, passagens e distribuição de intensidades.

Para Deleuze e Guattari, a conjunção dos amantes é campo de imanência do desejo, pode, portanto, constituir um tipo de CsO que é “fluido indiferenciado”, que se metamorfoseia, que se revela na “conexão de desejos, conjunção de fluxos, contínuo de intensidade”.

Para Bataille: Na intensidade da concretização erótica, o ser descontínuo dissolve-se em favor da continuidade dos amantes, desapossados da sua individualidades, até a fusão. A metonímia de Bataille “no ponto em que o coração nos falta” indica a desordem do corpo do ser fechado em si pelo arrebatamento da concretização erótica; um corpo sem órgãos – um CsO, sem a organização do organismo, sem indivíduos ou sujeitos, pleno de conjunção e intensidade.

Após abrir esse parêntese, pode-se voltar à análise do gesto erótico. Em “9 ½ semanas de amor”, Kim Basinger vive Elizabeth, cidadã da metrópole, descontraída, charmosa, pouco maquilada, pouco enfeitada, correspondendo aos critérios de uma estética *clean*, fiel à contemporaneidade norte-americana. Anda com desenvoltura, tem o bumbum arrebitado, é magra, tem peitos, curte o ambiente, a boa conversa. Elizabeth vem de um divórcio e passa a viver um relacionamento sensual transgressor e, ao mesmo tempo, ameaçador. Elizabeth tem uma atitude mais ou menos parecida com a de Jeanne, a personagem de Maria Schneider em “Último tango em Paris”: é passiva e age como se fosse a protagonista num rito de iniciação. Sente medo, mas fica extasiada pelas novas experiências sexuais; desconfiada, mas sem intenção de recuar.

A expressão do medo e o próprio medo das mulheres, tanto em “Último tango em Paris” quanto em “9 ½ semanas de amor”, confirmam a fala de Bataille (1987, p. 34): o interdito (aquilo que é restrito pela moral, pela religião ou pelas normas sociais), observado fora do medo, não tem mais a contrapartida de desejo que é o seu sentido profundo. Interdito, medo e desejo funcionam numa relação recursiva no plano do erotismo.

Os muitos encontros sexuais do par de “9 ½ semanas de amor”, diferentes de “Último tango em Paris”, são sempre precedidos de situações inusitadas, preâmbulos, jogos de opressão e suspense. John (Mickey Rourke em “9 ½ semanas de amor”) premeditava e comandava a encenação, era o dominador; em várias ocasiões, ele vendava os olhos da parceira, que desorientada entre o medo e o prazer da experiência erótica cedia, dominada. Os jogos, no início leves e divertidos, foram se tornando mais pesados até chegar à violência e à humilhação. Aqui também pode-se levar em conta o que Bertolucci diz de Marlon Brando em “Último tango em Paris” sobre o personagem masculino: Ele era inteiramente invadido por Thanatos. Ou o que o crítico de arte von Schmidt disse sobre “Último tango em Paris”: Amor e morte, Eros e Thanatos, confrontam-se.

Ou, ainda, Bataille diz que o erotismo do corpo trabalha na violação do parceiro, na dissolução do ser constituído na ordem da descontinuidade. Uma violação que confina com a morte, não a morte física, mas a morte do ser individualizado, “descontínuo”, pois o ápice do erotismo para Bataille é a fusão, a continuidade de um ser no outro, quebrando as individualidades ou “descontinuidades”, que constituem a ontologia do indivíduo. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado.

“9 ½ semanas de amor” tem uma cena que explora os sentidos de maneira divertida e prazerosa, sob o signo de Eros. John (Mickey Rourke) vendava os olhos de Elizabeth (Kim Basinger), inicia experiências que exploram as sensações de gosto, colocando na sua boca vários alimentos, dos mais doces, como o mel, aos mais picantes como a pimenta mexicana; provoca sensações de tato, deslizando sobre sua pele desde objetos ásperos, ouriçados, até os mais suaves como o pêssego, ou gelados como o próprio gelo. Ressaltam-se, ainda, duas cenas, sob o signo de Eros-dionisíaco, onde tudo é belo e picante: a luz, o enquadramento, o corpo como protagonista. A primeira é a da masturbação, quando ela assiste sozinha à seleção de *slides* de obras de artes para exposição; na intimidade, sob a luz azulada do projetor, e o claro/escuro da projeção, as mãos de Elizabeth (Kim Basinger) tateiam em busca da urgência do seu próprio sexo, as pernas se abrem, e o corpo vai acelerando o movimento, no ritmo crescente do toque, enquanto a câmera joga com as cenas em *close*, o rosto, as coxas, as obras de arte, o frênesi dos movimentos. A segunda cena é do *strip tease* que

Elizabeth faz, a pedido de John. A cena é erótica, num clima privado, longe do espetáculo dos holofotes, longe do estilo Rita Hayworth, a iluminação de trás para frente marca em silhueta as contorções do corpo na dança e no gesto sexual. Madonna faz releitura dessa cena no DVD *The Immaculate Madonna* (1990).

A cena da prostituta surpreende pela opressão, aqui muda o signo, a transgressão é sentida como agressão. Ele novamente venda os olhos dela e chega outra pessoa que começa a acariciá-la sob as ordens dele. Essa outra é uma prostituta. Elizabeth (Kim Basinger) rompe o triângulo, o *voyeurismo* e se escapa sob os protestos da prostituta agarrada agora ao seu homem.

Sylvia Kristel, em “Emmanuelle”, é jovem, bela e elegante. Sua silhueta esguia não apresenta exuberância de curvas e volumes femininos. Pouco seio, pouco bumbum, cabelos curtos parecendo, em algumas ocasiões, mais um menino adolescente do que menina, ela está dentro do ideal de beleza da época. Na postura, na silhueta e no jeito de olhar ela se assemelha a um novo ídolo do imaginário social – *Twiggy* uma das *top-models* mais reconhecidas nas décadas de 60/70, que parecia mais um adolescente andrógino, contrastando radicalmente com a exuberante e curvilínea Lollobrigida. Os gestos eróticos mais repetidos são do rosto em êxtase, olhos semicerrados, a língua constantemente molhando os lábios, as mãos acariciando a parte interna das coxas, os seios; cenas de masturbação feminina são recorrentes, sempre na presença de um outro ou outra. Então, é o prazer do exibicionismo e do *voyeurismo*. *Top less* é prática das mulheres estrangeiras, pouco ocupadas, às voltas com esporte, festas e especulações sobre a vida erótica dos pares, nos clubes requintados da Tailândia, freqüentados pelos diplomatas e familiares. A nudez de Emmanuelle é recorrente. E suas experiências eróticas com outras mulheres e outros homens, que não o seu marido, são freqüentes no real do roteiro e nas lembranças da protagonista. As cenas das duas relações sexuais com desconhecidos no vôo noturno ficaram famosas como das mais ousadas e eróticas do cinema comercial, durante muitos anos.

2.4 A MODA ERÓTICO-DIONISÍACA

Seria difícil caracterizar uma moda como erótico-dionisíaca, ainda mais se for considerado que as personagens femininas de “Último tango em Paris” e “9 ½ semanas de amor” vivem e trabalham na cidade. Isso significa uma imagem feminina, uma aparência para o dia-a-dia, muito mais baseada nas tendências de moda cotidiana, no *prêt-à-porter* em franco desenvolvimento, do que num figurino, especialmente criado para brilhar no filme e ir direto para o balcão das lojas. A moda, com o advento do *prêt-à-porter*, que representa a

democratização da moda, ou a acessibilidade crescente da classe média e média baixa às novidades, torna-se fenômeno cultural a ser imitado, tão importante ou mais que o cinema. A moda se autonomiza do cinema e da tradição francesa, dois gritos de independência ao mesmo tempo. A *designer* de moda Mary Quant desestabiliza a França como centro da moda, e projeta a Inglaterra como sucesso da moda extremamente jovem e com preços acessíveis, é a primeira a usar PVC (plástico) em casacos e botas. (SEELING, 2000, p. 393).

A moda atinge ou até supera o status do cinema no imaginário social, no universo da indústria cultural. Da mesma forma, as *top-models* atingem e superam o prestígio das *stars*. Vale voltar aqui à semelhança da personagem Emmanuelle com a modelo Twiggy, conforme assinalado em parágrafo anterior, que denuncia a influência crescente da moda na construção do imaginário social.

Os ídolos do cinema e da música, até a primeira metade do século XX, eram “os ídolos” a serem imitados. A partir dos anos 60, as *top-models* dividem com as estrelas do cinema o pódio do sucesso popular. Elas passam a influenciar os tipos escolhidos para estrear no cinema; algumas vezes, elas próprias, as modelos, se tornam estrelas.

Lipovetsky (2000, p.180) comenta a impressionante promoção da imagem das *top-models* na mídia, paralela ao declínio da aura das estrelas do cinema. As modelos passam a representar, no imaginário coletivo, a celebridade, a beleza, a fortuna. Além de incontáveis entrevistas na TV, em revistas e biografias, começam a aparecer nas livrarias. A *top-model* é capaz de causar maior furor num desfile que as novidades ou o próprio criador. A revista *Elle* passa a ter nova publicação mensal dedicada somente às manequins – a *Elle Top-Model*. Na proporção horas/trabalho, os cachês das *top-models* para desfile atingem e até superam o patamar das estrelas. Ficou famosa a declaração de Linda Evangelista, nos anos 90: “Nunca nos levantamos de manhã por menos de 10 mil dólares.” Atrás da supervalorização das modelos manifesta-se “uma cultura que valoriza com fervor cada vez maior a beleza e a juventude do corpo”, diz textualmente Lipovetsky. (2000).

No cotidiano, é difícil pensar numa moda erótico-dionisíaca, porque ela deveria incorporar o exagero, a exuberância, o excesso, a sensualidade extrema. Mais apropriado é pensar num comportamento erótico-dionisíaco, pois, como Freyre referiu acima, Dionísio é o deus da exuberância, da liberdade, da licença de expressão “em comportamentos, em artes, em modos de sorrir, de rezar, de andar, de cantar, de amar”.

Por isso, o exagero dos anos 60/70 não fica restrito à sensualidade da roupa, mas à revolução da moda instalada pelo movimento jovem. O grito inflamado da juventude é: “Não

queremos mais ser parecidos com nossos pais.” Então, uma série de atitudes e modas, umas mais outras menos extremas, é assumida pelos jovens (DE CARLI, 2002). Escandalizam as melhores famílias, as mais comportadas escolas, os sagrados templos da religião, os mais rígidos governos: a microssaia, mais curta que a minissaia, sua combinação com botas de cano alto; as meias *collant*, e maxi-casaco; o monoquíni que elimina a parte de cima do biquíni e a substitui apenas por suspensórios; a barriga de grávida exposta ao sol, a futura mamãe usando mínimo biquíni; a pílula libera as mulheres para um sexo livre, descolado das promessas de casamento; a moça de família sexualmente livre contribui para o progressivo desaparecimento dos prostíbulos; a calça *jeans* no uso social; o *strike*, outra ousadia, consistia num protesto de correr nu num trajeto determinado e cheio de pessoas, correndo o risco de ser apanhado pela polícia. Nas praias, pratica-se o *top less*, seios à mostra estão em alta; inauguram-se mais e mais praias de nudismo; nas famílias, a nudez é mais natural: pais tomam banho com seus filhos e andam nus pela casa, sentar à mesa sem camisa não é mais desrespeito à instituição familiar. (PROST, 1992, p. 103-105). Esse autor afirma que

[...] cada etapa do desnudamento parcial começa provocando certo escândalo, depois se difunde rapidamente e acaba se impondo, pelo menos entre os jovens, aumentando a distância entre as gerações. É o caso da minissaia nos meados dos anos 60 ou, dez anos depois, do monoquíni nas praias. Mostrar as coxas, e os seios deixa de ser indecente. E, nas cidades, durante o verão, vêem-se os homens de bermuda, camisa aberta ou tronco nu. O corpo não é apenas assumido e reabilitado: é reivindicado e exposto à visão de todos.

A vontade de escandalizar, a onda do naturalismo, a sexualidade mais liberada, o escarcéu feminista de queimar o sutiã só podiam resultar na moda de eliminar o sutiã até com blusas transparentes, eliminar o batom colorido, usando apenas um brilho suave, cabelos curtos, tipo adolescente andrógino ou cabelos naturais e selvagens, tipo *hippie*.

Maria Schneider, em “Último tango em Paris” corresponde, nos modos e nas modas, ao apelo jovem, não mais proposto pelos estilistas, mas fonte de inspiração para eles; não mais cópia dos pais, mas se autoconstruindo, aderindo a uma nova naturalidade selvagem. Seu tipo físico de adolescente: magrela com peitos volumosos, exibidos com muita naturalidade no filme, batom claro, olhos esfumaçados, olheiras, com leve ar de depravação, cabelos curtos e depois volumosos e desgrenhados, está em harmonia com suas roupas, *jeans* desbotados, *blazer* e camisa unissex, minissaia, botas, casacos longos com adorno de pele de carneiro e bordados nos punhos e na gola, chapéu de feltro com flores na aba, tudo está bem à moda *hippie*. Marlon Brando, quarentão viril, usa blusa de malha de gola careca com sobretudo de lã, ousado mas chique, para o vestuário masculino de então.

Já Emmanuelle não desfila o mesmo visual de Maria Schneider, ela está na carne da jovem senhora, suas roupas são mais glamourosas, a maioria está em vestidos ou conjuntos de saia, os tecidos são seda, ou cambraia de algodão, suaves e fluidos, insinuando o corpo mais que mostrando. Chico Buarque, no romance *Estorvo*, descreve um desejo incestuoso, calado, ao desejar o corpo da irmã sob o *peignoir*:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm o maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento. Algumas mulheres têm muita consciência dessas coisas. Mas têm consciência o tempo inteiro? A qualquer hora do dia? Em qualquer situação? Diante de qualquer um? E de repente minha irmã dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a estive olhando e como. (1991).

Sedas, babados em movimento, decotes sedutores, tipo frente única, que valorizam e avolumam os seios; cava americana, que mostra os ombros e aprofunda a cava, proporcionando uma visão generosa da lateral do seio; saia justa displicentemente erguida permitindo mostrar a cinta liga e as meias de *nylon*; fendas permitem ver as coxas, sem falar da nudez total em algumas cenas; os tecidos sedosos sobre o seio sem o sutiã assim como a calcinha biquíni, que, por mais de uma vez, é peça arrancada nos preâmbulos amorosos, conduzem olhares e jogos eróticos. A idéia da ninfeta é explorada, quando Emmanuelle está em traje de tenista ou na selva de *shorts* e camisa *jeans* com boné de guri.

Emmanuelle corresponde ao novo ideal feminino dos anos 70, que, segundo Gontijo (1986, p. 95) é ser magérrima, ter quadris marcados, mas sem gorduras, os seios devem ser altos, mas minúsculos, e as pernas extremamente longas e bem torneadas. O figurino masculino do filme apresenta ternos mais ajustados, calça boca-de-sino, e de cores fortes como o verde, típico dos anos 70.

Kim Basinger, como Elizabeth em “9 ½ semanas de amor” usa, no dia-a-dia, roupas de acordo com a moda urbana da época. Como vive na metrópole, Nova Iorque, nos anos 80/90, sua moda é muito parecida com as protagonistas dos filmes “Instinto selvagem”, “Atração fatal” e “Assédio sexual”, de que já se falou no capítulo 4. Para lembrar, a multiplicidade da moda, usando as metáforas de Lipovetsky, um *patchwork* de ofertas e um *a la carte* na procura fazem a pluralidade da moda.

Nas metrópoles desponta um jeito de ser, um jeito de parecer e uma moda de consumir *yuppie* (*young urban professionals*, jovens profissionais urbanos) nas roupas, na decoração do ambiente, nos acessórios, nos carros que vão destacar as marcas de prestígio. Featherstone (1995, p. 70) diz que ainda seria necessária uma pesquisa sobre as disposições e o estilo de vida dos *yuppies*, mas já dá para pensá-los como os “consumidores perfeitos”, egoístas, hedonistas, calculistas e narcisistas. A própria formulação do conceito *yuppie* chama a atenção para a vasta coorte do pós-guerra (geração *baby boom*, nascida entre 1946 e 1964), boa parte da qual teve uma infância de relativa prosperidade; atingiu níveis educacionais elevados, atravessou a adolescência e a juventude na década de 60 e, nas décadas de 70 e 80, ingressou num mercado profissional cada vez mais competitivo. Nessa coorte, formou-se um conjunto distinto de gostos e esquemas classificatórios que influenciaram e influenciarão o consumo, contribuindo para a estetização do cotidiano, característica que Featherstone classifica como pós-moderna. E, continuando o pensamento de Featherstone, são possivelmente os *yuppies* “consumidores perfeitos” exigentes, aculturados dos anos 80, que compõem hoje o tão falado mercado do luxo.

Genericamente, as mulheres *yuppies* exercem sua autonomia na escolha das roupas. Existe uma oferta imensa de *designer*, os preços também são variáveis, o que permite às tendências serem consumidas por quaisquer orçamentos. As tendências sazonais da moda não são impositivas, as pessoas usam o que é confortável, atendem ao seu gosto e corpo, permitindo-se combinatórias pessoais. No entanto, existe na moda urbana, uma tendência que é o *oversize*, o tamanho maior, isto é, as roupas são mais folgadas, amplas, tocam o corpo sem marcá-lo, os casacos têm ombreiras. Salienta-se um estilo americano de vestir: *clean*, limpo, sem ornamentos e *minimal* ou essencial, com linhas e formas puras, com tecidos nobres de bom caimento. O mestre desse estilo é Calvin Klein. As roupas não marcam as curvas do corpo, mas insinuem o movimento. Os tops – casacos, suéteres, blusões – são mais amplos e usados com minissaias justas, calças ou *shorts* justos.

O parceiro de Elizabeth, John, sente prazer em vesti-la e até escolhe suas roupas, o *go shopping* é um ritual de sedução para John, talvez por aquele prazer ancestral de macho provedor. Ele seleciona para ela a marca Hermenegildo Zegna, compondo o estilo feminino *yuppie*, que são os costumes de excelente alfaiataria, ombros estruturados, cintura bem marcada, tecidos nobres. O contraste dos ombros estruturados e da cintura afinada são traços da nova mulher feminina e também detentora do poder na vida pública. Um dos aspectos que chama a atenção no filme é que a protagonista veste-se para si com roupas brancas e coloridas para seu parceiro, com cinzas e preto, submetendo-se ao gosto dele.

3 O ERÓTICO-DIONISÍACO ENCARNADO EM MADONNA

Madonna é um símbolo da cultura contemporânea, pois possibilita análises das representações culturais sob os mais variados vieses. Se o tema for o corpo, o feminino, a transexualidade, a arte performática, o erotismo, a censura, a autodisciplina, o sucesso, o excesso, o profissionalismo, pode-se ter um único objeto de estudo – Madonna.

O filme “O corpo em evidência”, pelas características do roteiro e da personagem representada por Madonna, pode entrar, sem sombra de dúvida, na categoria do corpo fatal-fálico, descrito no capítulo 4. A semelhança de “O corpo em evidência” (1993) com “Instinto selvagem” (1992) é notória; é provável que “O corpo em evidência” tenha se inspirado e aproveitado o sucesso comercial e a onda de sexualidade despertada no meio cultural pela libertinagem da personagem interpretada por Sharon Stone. Deve-se ainda considerar o furor que Madonna causou no imaginário coletivo nas suas turnês musicais explosivas.

O roteiro de “O corpo em evidência” envolve pessoas adultas; uma mulher, que coleciona superlativos, no que se refere à beleza, elegância, astúcia, feminilidade e sensualidade, é a suspeita. Ela vai a julgamento pela morte de um dos seus amantes. O filme se desenrola em cenas de julgamento, entremeadas por cenas de sexo explícito, num clima de suspense, seguindo o modelo do corpo fatal fálico. Não existem apelos dramáticos à salvaguarda da instituição familiar.

Quem não só protagoniza, como conduz as cenas de sexo é Madonna, da mesma forma que Sharon Stone atua em “Instinto selvagem”. Nessa sexualidade excessiva, a mulher toma a dianteira e não se restringe ao figurante passivo na relação. A competição é acirrada, quem excede mais no imaginário do cinema: a protagonista de “Instinto selvagem”, Sharon Stone, mostra seu sexo; a de “Corpo em evidência”, Madonna, não só mostra como manipula, numa auto-exploração pela masturbação. Quem autoriza o excesso no cinema? A literatura sobre sexualidade que explode nos anos 70? A desculpabilização da masturbação pelo *Relatório Hite*?

Ainda Madonna, em “Corpo em evidência”, faz sexo com seu parceiro e grava em vídeo a cena. No julgamento, quando é questionada, diz que era um *hobby* do seu parceiro que justificava: por que ver sexo dos outros quando a gente pode ser o personagem, fazer o próprio filme erótico? Auto-erotismo, narcisismo, autopornografia? *Resposta sexual humana*, busca da harmonia sexual dos casais, segundo Master e Johnson?

A câmera, pornograficamente, penetrante no filme “O corpo em evidência” aproxima três gestos ousados para um filme de circuito comercial. No primeiro, Madonna, de rosto inteiro na tela, enfia seu dedo médio na boca e o retira devagar sobre a pressão dos lábios; no segundo, os quadris da protagonista, no ato da masturbação, agigantam-se voluptuosos, ocupando a tela toda; no terceiro, são as coxas com cinta-liga e meias de seda pretas que são abocanhadas pelo parceiro. O *close-up* da câmera mostra partes do corpo, gestos do corpo em tamanho descomunal, num apelo erótico escancarado, pois aproxima o espectador dos protagonistas num contato quase tátil com a cena, que, na imaginação, seria privada, funcionando então como pulsão escópica do *voyeurismo*.

Diz Machado (2005, p.127): “O espectador já não se sente restringido a uma platéia, a cena lhe parece mais íntima [...] ele pode ver melhor e, sobretudo, ver melhor aquilo que de antemão lhe é proibido: a cena privada.” Jameson (1995, p. 1) critica a exploração do visual usada para fascinação irracional, para o arrebatamento nas produções contemporâneas de qualquer natureza. E diz que os “filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu [...], um corpo que se pode possuir com os olhos e de que pode-se colecionar as imagens”. É a experiência do olhar que se tornou por excelência matéria subjetiva. As imagens dos filmes são experiências físicas vividas e armazenadas na memória, e são, acima de tudo, recordações dos sentidos, que podem escapar à mente racional, completa Jameson (1995). Mas, não é esse filme o foco de atenção no trabalho, pois similares já foram categorizados no capítulo 4.

Agora, como exemplo exemplar do corpo erótico-dionisíaco é a vez do documentário “Na cama com Madonna”, que conta sua turnê mundial, em 1991, com o *show Blonde Ambition*. Madonna, mulher de negócios, cantora, bailarina, *performer* impecável, faz uma turnê no comando da sua equipe de produtores, bailarinos e cantores para o Canadá, à Europa, ao Japão e aos Estados Unidos da América. Madonna, no palco ou nos bastidores, é bela, exigente e perfeccionista. Seu *show* é nos moldes dos megashows contemporâneos, no que se refere à montagem, à iluminação, ao cenário, ao público, com uma diferença: nele consta um excesso de cenas com simulações eróticas, inusitadas para o palco, que acabaram provocando a censura e, em decorrência, a suspensão do show. Em Roma, o show foi suspenso pelo Vaticano, considerando a imoralidade em cena. Em Toronto, a polícia exigiu que Madonna eliminasse algumas cenas. A artista respondeu dizendo que suspenderia o *show*, mas de forma alguma mudaria qualquer coisa por exigência da censura, porque, afinal, a expressão artística é livre.

É importante notar que o erotismo há muito se desenvolve no cinema, enquanto na arte do teatro ele não recebe destaque. A razão para isso, explica Bazin (1983, p.140), é que o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação, enquanto o teatro se desenrola em lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição. A mulher bela e sensual abordada pelo parceiro no cinema satisfaz o desejo do expectador por procuração, o que não acontece no teatro onde, supõe Bazin, o espectador no espaço/tempo real entra em concorrência com o ator.

O show de *strip tease* renova a questão, atualiza os conceitos. Primeiro, porque é um espetáculo e, segundo, porque é a própria mulher sozinha que se despe, não tendo ninguém no palco para travar uma competição com o espectador. Essas considerações de Bazin abrem espaço para pensar os megashows, como uma outra atualização do espetáculo.

Os palcos montados em estádios ou em imensos parques ao ar livre estabelecem uma distância quase invencível entre o ídolo e o espectador, entre o palco e a platéia, de mais de 80 mil pessoas. O cenário e a estetização do espetáculo distanciam também a atriz e o espectador. As primeiras fileiras, ainda que separadas pela área de segurança, admiram o espetáculo como presencial, enquanto as mais distantes enxergam a atriz mais nas projeções dos imensos telões, do que na figura mínima dançando e cantando no palco. Certamente, nada tira o prazer estético, que, segundo Kant, está em desfrutar em conjunto, numa multidão, um gosto comum ou algo que se aprecia com toda emoção. Mas precisa-se reconhecer que o mega *show*, mesmo que presencial, estabelece a distância entre o ator e o espectador inúmeras vezes maior que na casa de teatro, mas não elimina, por completo, o constrangimento do lugar concreto de uma representação. Prova disso é que, na turnê *Blonde Ambition*, Madonna tem o cuidado de recomendar aos seus seguranças que as primeiras fileiras sejam ocupadas por normais. Madonna não suporta o olhar dos “nojentos”, como ela diz, que ficam na platéia próxima, espaço concreto que constrange a atriz.

Madonna é um fenômeno contemporâneo, seu corpo malhado tem zero de gordura e poucas curvas. É o exemplo de excelência para o corpo remodelado, aquele construído com técnicas de aprimoramento físico. (SANTAELLA, 2004, p. 98). Seu preparo físico para a performance, sua graça e seu ritmo para a dança, para a acrobacia são surpreendentes. Seu rosto é bonito, os traços são delicados e harmônicos. Ela tem uma belezinha sobre o lábio, no estilo Cindy Crawford. Sua pele é branca e pura, sua maquiagem é algumas vezes farinhenta; os cabelos são loiríssimos, mas também castanhos ou pretos; quadris de bailarina, estreitos; bumbum arrebitado e pernas fortes de muita musculação, seios normais e sempre aumentados e valorizados pelo figurino.

O figurino feito por Jean Paul Gaultier trabalha a plástica do corpo em harmonia com a plástica da roupa. Esta última enfatiza com estratégias novas e criativas as partes que se deseja erotizar: os seios acintosamente, a região pubiana, o torso nu, a cintura marcada. A protagonista já é erótica nos gestos, e a roupa salienta ainda mais essas características.

Na música “Express Yourself”, Madonna está de terno risca de giz, corpete dourado por baixo. Os pences do casaco de alfaiataria são transformados em fendas verticais, que se abrem com o movimento da dança, exibindo a forma exageradamente pontiaguda do sutiã dourado. Por baixo do casaco, pode-se ver o V dourado das calcinhas e da cinta-liga, contornando a virilha e marcando o púbis sobre a calça masculina preta.

Cathy Schwichtenberg (apud VILLAÇA; GÓES, 1998) sublinha: [...] “o espaço do *entre-deux*, de contornos muito fluidos, ocupado por Madonna, espaço este que põe o gênero em desordem e provoca consequências políticas. Madonna, ao mesmo tempo em que habita o reino da simulação, torce e inverte as superfícies, desorganizando as normas reguladas do sexo e do gênero”.

Assim, o figurino de “Express Yourself” apresenta, na parte superior do corpo, o casaco masculino sobre o corpete feminino, e, na parte inferior, há a inversão, a calcinha dourada feminina sobrepõe-se à calça masculina.

Somente Jean Paul Gaultier, para conseguir tal efeito de desorganização com tamanha simplicidade. O figurino é ousado e quebra códigos tradicionais do vestuário para os gêneros e também quanto à ordem, no momento em que Gaultier traz para a superfície do traje a roupa íntima. Inversão, travestimento e erotismo estão numa elegante conjunção.

O figurino, na cena, funciona como um artifício transexual; a aparência está duplamente invertida. O transexual, segundo Baudrillard (1992), não é só no sentido anatômico, é no sentido geral de travestido, de jogo de comutação dos signos do sexo, e, por oposição, ao jogo anterior da diferença sexual. Enquanto o sexual tem por objetivo o gozo (é o *leitmotiv* da liberação), o transexual tem por objetivo o artifício, seja ele o de mudar o sexo, ou o jogo dos signos vestimentares, morfológicos, gestuais.

O erótico dionisíaco, referendando a exuberância, o excesso, a licença de expressão nos comportamentos, em Madonna está amparado em dois pontos: o primeiro é a simulação teatralizada da masturbação, do gozo sexual *so/o*, da relação sexual sagrada/profana com o santo negro, com crucifixo, na igreja, nas performances de dança e canto, enfim, num mega *show* sem censura aberto ao público. No documentário, a própria Madonna diz que quer

provocar as pessoas, quer ser controversa. E reconhece que foi mais difícil representar “Like a virgin” em Detroit, sabendo que na platéia estava seu pai, do que enfrentar a polícia em Toronto, quando ameaçaram suspender o *show*. O pai de Madonna pergunta antes do *show*: o *show* é picante? Você fica nua? Mostrando aí um *gap* de gerações. Para os pais, o tabu é o corpo nu, para os filhos é necessário afirmar a sexualidade liberada para as mulheres, para os homossexuais; dar publicidade ao que era privado, como masturbação, orgia, jogos profanos; segundo a própria Madonna, *Blonde Ambition* é uma jornada, que inicia e tem que ir até o fim, é como amadurecer, é catártico. Considerando as interpretações de Baudrillard, mais que simulacros de sexo, o jogo transexual é que reina nas performances ao vivo de Madonna.

O segundo gesto erótico dionisíaco em Madonna é o trânsito transexual. Em várias partes do *show*, Madonna é uma mulher que se faz passar por homem, que, por sua vez, se traveste de mulher. Não só as roupas, mas os gestos de simulação sexual são idas e vindas entre o gênero feminino e o masculino. Baudrillard (1992, p. 29-30) diz que o mito da liberação sexual permanece vivo sob várias formas na realidade, mas no imaginário é o mito transexual que predomina, com suas variantes andróginas e hermafroditas. Madonna é liberação sexual e mito transexual. Baudrillard, minado de restrições, coloca Cicciolina, Madonna e Michael Jackson, no mesmo signo do excesso na questão do travestimento político, sexual e racial, salvaguardando as especificidades de cada um.

Baudrillard diz: “Após a orgia, o travesti. Após o desejo, a irradiação de todos os simulacros eróticos de cambulhada, e o *kitsch* transexual em toda a sua glória. Pornografia pós-moderna [...] em que a sexualidade perde-se no excesso teatral de sua ambigüidade.” (1992, p. 29). E Baudrillard dispara raivoso contra a “nitroglicerina artificial da Madonna [...] a virgem produto da aeróbica e da estética glacial, desprovida de qualquer charme e sensualidade, andróide com musculatura, que, por isso mesmo, conseguiram transformar ídolo em síntese”. (1992, p.28).

Os disparos de Baudrillard não conseguiram tirar o brilho e o vigor dos *shows* de Madonna, e menos ainda seu papel de ídolo. Seu corpo, sua dança, voz, suas ousadias, suas canções juntamente com a performance dos bailarinos e os cenários levam os fãs ao delírio. Sem falar nos figurinos e nos fetiches recorrentes em cena, como corpete, cruz, cinta-liga, fendas, transparências, penteados, maquilagem, joelheiras, chapéus, todos conjugados com criatividade e senso estético, mesmo que intencionalmente contenham a carga *kitsch* e o clichê *pop* que tanto irritam Baudrillard.

Salienta-se o figurino de “*Keep it together*” que são peças curtas e justas, corpetes, sutiãs pontiagudos, *shorts* que aderem ao corpo, tiras pretas, que desenhavam na pele cheios e vazios, tramas sado-masoquistas. Para os atores da trupe, também calças justas pretas, com detalhe de cetim na braguilha, evidenciando o sexo e jaquetas de couro. Os gestos dos homens e das mulheres, suas contorções eróticas, simulações e variações sobre o ato sexual são marcadas pelo ritmo da música. A cena que se repete, até o exagero, é Madonna de frente para a platéia, pernas abertas, simulando masturbação.

Excluindo a forma exagerada com que Baudrillard critica Madonna, “simulacros eróticos de cambulhada”, “nitroglicerina artificial”, considera-se muito pertinente sua colocação sobre a “estratégia do exorcismo do desejo pelo exagero de sua encenação”. (1992, p. 31). Ele diz que esse exagero visual tem funcionado muito para desfazer o tabu da antiga repressão ao sexo, feita de proibições e interditos. A profusão de imagens visuais, sobre o tema sexo e derivações, está sendo, indiscriminadamente, bem suportada por todos. O próprio pai de Madonna, depois do *show*, comenta “o *show* foi maravilhoso, picante em alguns momentos, mas ótimo [...] algumas cenas dispensáveis”.

O que Madonna diz quando interpelada em Toronto pela censura e proibida de apresentar seu *show* em Roma é: “O bom dos EUA é que permitem liberdade de expressão.” Este é sempre um processo de transgressão e esgarçamento dos limites, novas permissões, como acontece no erotismo. Veja-se:

O início deste capítulo trouxe o processo de desculpabilização do corpo feminino no cinema, através do brilho irresistível das *pin-ups*, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Jane Fonda, Audrey Hepburn. O Eros bom, belo e amoroso constrói o *corpo erótico*. A mulher desejável envolvida num *sex-appeal* do bem, representou o erotismo no cotidiano da cultura de massa. As mulheres são as “crianças selvagens”, boas e cientes de sua sensualidade, se exibem, se mostram, rebolam, ficam nuas ou quase, desejam ser desejadas, o sexo deve ser extravasado no casamento.

Adentra-se nova fase que é o erotismo da transgressão. Toda a transgressão pressupõe a existência de uma proibição, de um limite a ser ultrapassado. A liberação sexual do feminino e sua erotização popularizada através do cinema foi a temática que categorizou o corpo erótico-dionisíaco. Os filmes destacados foram “Último tango em Paris”, “Emmanuelle” e “9 ½ semanas de amor”. Lá a questão era a busca de experiências eróticas transgressoras, o direito feminino ao orgasmo, relações entre casais que escapam ao normatizado pela tradição cultural, política e religiosa do Ocidente.

Em tudo isso predomina a idéia de que o conhecimento sobre o erotismo e o poder de transmiti-lo está na mão dos homens, é dever social deles passar isso adiante. Quem conduz as iniciações são os homens, um ritual em que eles se autodesignam mestres. Isso pode ser lido como afirmação frente às inseguranças do homem com a liberação e autonomização social, política e sexual das mulheres. Mas isso é tema para outros trabalhos.

No corpo erótico-dionísico, os gestos e os comportamentos que se sobressaem são: a masturbação feminina; *voyeurisme*; o homoerotismo entre as mulheres, para excitação dos homens; sexo pelo sexo, sem apresentações, sem amor; sexo desvinculado do casamento ou da procriação; culto ao erotismo, e a experiência erótica como processo. Disso, Madonna é, de fato, exemplo exemplar.

CAPÍTULO 6

CORPO EMERGENTE

Os filmes selecionados, para dar expressão ao corpo emergente, foram os americanos “Noivo neurótico noiva nervosa” (1977), “Kramer X Kramer” (1979) e “Uma secretária de futuro” (1988). Todos eles abordam as modificações na vida da mulher pós-revolução feminista. O tema central é justamente o abalo nas relações amorosas, familiares e maternas, somado à crise de autoconfiança, enfrentados pelas mulheres (e por seus parceiros) quando de seu ingresso na vida profissional.

Muitos adjetivos foram pensados para representar esse corpo feminino, dentre eles: inquieto, ativo, laborioso, diligente, aplicado, turbulento e emergente. Nessa reunião de termos, há basicamente três formas de ser que apontam para um vir-a-ser: a primeira forma de ser é “ativo” e “inquieto”, ou seja, aquele que age, move-se com rapidez e prontidão; caracteriza-se pela ação, pelo movimento; a segunda, é “diligente” e “aplicado”, aquele que se empenha; o que está voltado para o trabalho, não desiste, persiste mesmo na dificuldade; e, por último, “turbulento”, disposto à desordem, à desarmonia, à perturbação moral, aquele que enfrenta o conflito, luta para emergir, para nascer, para vir a ser no “corpo emergente”. O “corpo emergente” não é uma nomenclatura original, faz referência ao livro *A mulher emergente*, escrito em 1980 por Natalie Rogers,⁸ e lançado no Brasil com muito sucesso em 1985.

Escapar do jugo das expectativas em relação ao papel sexual ajudou a liberar muito da minha energia criativa. Não preciso aceitar para mim as idéias de que uma mulher deveria: acomodar-se, servir, viver sua vida através do homem, abrir mão do poder de liderar, procurar a aprovação masculina, ter inteligência abafada, recuar em vez de enfrentar agressivamente as pessoas ou encontrar maneiras indiretas para satisfazer as suas necessidades. (ROGERS, 1985, p. 32).

Conforme visto no primeiro capítulo, a organização familiar que serviu de modelo para as sociedades ocidentais capitalistas, até a primeira metade do século XX, foi aquela pedagogicamente descrita por Rousseau, no século XVIII, e absorvida sem muitas modificações pela sociedade vitoriana do século XIX. O modelo de Rousseau, fortemente entranhado na ordem familiar burguesa, dignificou as opções da mulher ao universo da

⁸ Natalie Rogers é filha de Karl Rogers (psicoterapeuta americano, que propôs a “terapia centrada no cliente”). Natalie é mestre em artes, psicoterapeuta, atuando na Califórnia, EUA, especialmente com grupos de mulheres profissionais, professora no *California Institute of Integral Studies*, Faculdade de Psicologia Transpessoal.

maternidade, da família, dos serviços da casa ou da pequena propriedade, afastando qualquer desejo ou realização subjetiva fora do lar. A mulher politicamente alienada ficava distante de qualquer disputa, e de qualquer papel na vida pública. À mulher, esposa e mãe, cabia zelar pela harmonia do lar, sacrificando seus projetos pessoais em benefício do cuidado, da educação dos filhos e do bem-estar do seu marido. Ao homem, marido trabalhador, cabia manter a família, provendo financeiramente todas as necessidades. Ele participa da política, da economia, do trabalho, enfim tem vida pública. O objetivo da divisão de papéis, com a centralização da mulher no lar, era liberar o homem, fortalecendo-o para “travar as batalhas requeridas pelos negócios e pela vida pública”. A ordem da economia capitalista do Ocidente organizava não apenas os negócios, mas a vida privada.

É interessante anotar que as atividades domésticas e os cuidados com os filhos foram, ao longo da História, invariavelmente, atribuições femininas, mas isso não significa dizer que constituíram a prioridade absoluta. Nas sociedades pré-industriais, nas pequenas propriedades rurais, antes dos afazeres do lar, a mulher deveria alimentar os animais e ajudar nas tarefas do campo; o mesmo acontecia nos pequenos negócios familiares: a mulher do artesão e do comerciante, primeiro, ajudava seu marido e depois atendia aos serviços domésticos e aos filhos.

O modelo normativo da mulher de interior (da casa, em oposição ao exterior, o mundo) foi construído no século XIX. Em 1851, conta Lipovetsky (2000, p. 207), o ideal já está tão difundido na Inglaterra que o recenseamento geral mencionava a nova categoria, a “mulher do lar”. Os romances, as pinturas e as gravuras, assim como os livros de conselhos e outras publicações sobre a família, vão incutindo na cultura o estereótipo do anjo do lar. A esposa-mãe-dona-de-casa, que dedica sua vida aos filhos e à felicidade da família é o ideal traçado para a mulher. Como vimos no primeiro capítulo, esse ideal que confinava a mulher no interior da casa e alienava-a da vida pública, ou mesmo intelectual, foi responsável por uma insatisfação feminina impossível de conter. As mais corajosas posicionaram-se nas letras e na política, dando origem à primeira revolução feminista do fim do século XIX. As mais cordatas envelheceram precocemente, por falta de projetos, depois dos filhos crescidos, ou engrossaram as filas das históricas, como disse o próprio Freud.

Às guerras sempre é atribuída inovação tecnológica e social. No campo social, as duas guerras da primeira metade do século XX exigiram o empenho da mulher ocidental fora do lar. O empenho, seguido do reconhecimento social e da autoconfiança, desenvolvida nos difíceis tempos da guerra, permitiram à mulher descobrir seu espaço e sua capacidade para atuar no exterior, na vida pública, além do interior da vida doméstica. Apesar do empenho da

cultura em fazer a mulher voltar para dentro do lar, seduzindo-a com o “bom casamento” e com uma parafernália de eletrodomésticos, a brecha já estava aberta, a satisfação com o autodesenvolvimento, experimentada, não poderia retroceder. Daí para frente, a turbulência, as áreas de instabilidade se acentuam até a revolução feminista dos anos 60. A mulher, como diz Lipovetsky (2000, p. 236-239), não se submeterá aos determinismos sociais, não existirão normas ou leis que limitarão suas escolhas. Lipovetsky chama essa mulher de “indeterminada” ou “a terceira mulher”. Para conhecimento, na categorização do autor, a “primeira mulher”⁹ é a depreciada e a “segunda mulher”¹⁰ é a enaltecida. A “terceira mulher” é a que rompe com os modelos anteriores, é a que não aceita mais a lógica da sujeição (ou da dependência) ao homem, seja ele o pai, seja o marido. O mito da mulher rainha do lar, mãe-esposa-educadora sofre a desvitalização; as determinações, para os papéis sociais de gênero, vão por água abaixo com a desestruturação da contracultura. A mulher é indeterminada pela sociedade; as possibilidades de ser, de se auto-inventar substituem as imposições sociais. A liberdade e a indeterminação valem para ambos os sexos. As escolhas individuais predominam, enfraquecendo os modelos sociais. O caminho não é assim tão fácil. Rogers (1985) dá o seguinte depoimento no seu livro autobiográfico:

Quantas mulheres não ouviram que são egoístas quando não se dão durante os 100% de seu tempo (para o lar)? Eu estava sendo levada à loucura por uma dupla mensagem; ele (meu marido) dizia: “desenvolva seus interesses sua individualidade”. No entanto, suas ações e sua comunicação não-verbal puniam-me por eu estar interessada por minha vida, sendo eficaz naquilo que fazia. O fato de eu querer mais para mim era extremamente ameaçador para meu marido e para o nosso sistema conjugal. (1985, p. 21).

⁹ A “primeira mulher” (LIPOVETSKY, 2000, p. 232-234) é a depreciada, ela carrega o *karma* da feiticeira, detentora de poderes misteriosos, ou das mulheres que, através da História, corromperam os homens com seus poderes femininos diabólicos irresistíveis. A “primeira mulher” é subordinada, desprezada, só a maternidade lhe confere algum valor. A sociedade é organizada nos princípios de distinção; aos homens são dadas as tarefas importantes, de prestígio militar, religioso ou político; ele tem o poder sobre a família, a vida política e sobre o conhecimento. Segundo Péricles: “A melhor mulher é aquela de quem menos se fala.” Esse mito na grande parte das sociedades vai até o século XIX.

¹⁰ A “segunda mulher” (LIPOVETSKY, 2000, p. 232-234): é adulada, enaltecida, sacralizada, venerada, idealizada, ainda que subordinada ao homem. No séc. XII, a cultura cortês enaltece a dama amada, e suas perfeições; no séc. XV e XVI, a amada virtuosa é elevada ao altar (Julieta de Shakespeare); no séc. XVIII e XIX, a força civilizadora dos costumes funda, através de Rousseau, a sagrada esposa-mãe-educadora (Heloisa de Rousseau), guardiã da família, dos bons costumes, da paz no lar, conveniente para o desenvolvimento do capitalismo. A idealização do feminino não aboliu a hierarquia do macho em qualquer campo do político ao saber. A mulher o poder da força oculta, imersa no domínio e na educação dos filhos.

Vale lembrar que o individualismo crescente foi uma das características marcantes do século XX. As grandes guerras colaboraram para as grandes mudanças e para o aumento da crença no indivíduo, como promotor do seu próprio destino. Às mulheres, foi possível a experiência fora do lar, a profissão. Ao corpo, foi possível a sua reabilitação, descobrindo a importância da saúde, da alimentação balanceada, dos exercícios físicos para a boa forma enfim, para a beleza. Aos cidadãos, foi possível reconhecer a impotência do Estado como o defensor do coletivo. À cultura, foi possível ver o desencanto com as promessas redendedoras da modernidade. Depois das duas guerras, as classes ainda se articulam pelos seus direitos e vão à luta: trabalhadores, estudantes, mulheres, *gays*, negros exigem a carta da cidadania. Com o conjunto de leis aprovadas para cada minoria, nada mais é empecilho para a busca da “felicidade” individual.

O individualismo crescente enfraquece os modelos sociais. As normas das instituições (Igreja, família, Estado, escola) passam a ser moldadas *a la carte*, expressão usada por Lipovetsky, para significar o grau de autonomia que o indivíduo atinge escolhendo, do instituído, aquilo que lhe serve. O determinismo social, embora frustrante, isentava o indivíduo da responsabilidade das escolhas. Quando dava errado, era só passar a culpa para um sistema mentor, o pai, o padre, o marido, a escola, o governador. O indeterminismo social para os papéis de gênero, embora permita escolhas *a la carte*, gera o peso da responsabilidade pelas escolhas e não-escolhas, gera ansiedade e insegurança. Além de um sentimento constante de perda, todo o objeto preferido pressupõe um preterido. Segundo Giannetti, o mal-estar da pós-modernidade tem origens nessa sensação de perda. Uma pergunta se impõe: qual o maior sofrimento: aceitar as determinações, tirando o que de bom elas podem oferecer, ou fazer escolhas que implicam perdas e responsabilidades? Essa crise ou mudança de episteme é trazida à cena nos filmes do corpo emergente.

“Noivo neurótico noiva nervosa” (1977), “Kramer X Kramer” (1979) são filmes que mostram o corpo emergente, inquieto, ansioso, questionador, enfrentando com sofrimento a superação dos velhos modos de fazer. Vale salientar que a turbulência tem sua origem nos questionamentos das mulheres sobre seus emergentes desejos de realização pessoal; porém, o sofrimento, a turbulência afetam os parceiros e também as relações. Vale reproduzir alguns diálogos do casal Kramer no julgamento sobre a guarda do filho. Eles apontam para insatisfações e sofrimentos advindos da aceitação, sem restrições, do modelo familiar ultrapassado. Reproduzindo as falas do tribunal do filme “Kramer X Kramer”:

Joanna Kramer:

Ted nunca estava disponível para mim, estava muito envolvido com sua carreira [...] Tinha uma inabilidade para tratar com meus sentimentos [...]. Estava apavorada e muito infeliz. Meu filho ficaria melhor sem mim. Sei que fiz uma coisa horrível (abandonar filho, casa e marido), mas eu não conseguia mais funcionar naquela casa. Eu não tinha outra alternativa.

Ted Kramer:

Entendo agora quando minha ex-mulher dizia como era infeliz no casamento. Muito do que ela falou era verdade. Porque uma mulher não pode ter a mesma ambição que um homem? Eu não entendia muitas coisas [...] Agora compreendo, eu faria diferente se pudesse. [...] Algumas coisas depois de feitas não podem ser desfeitas.

Crises demandam ajustes, sem eles a ruptura é inevitável. A mágoa da Sra. Kramer, quando diz: “Ted nunca estava disponível para mim, estava muito envolvido com sua carreira”, é tão grande quanto a culpa de ter abandonado o filho: “Sei que fiz uma coisa horrível.” Mágoa e culpa não se restringem ao imaginário do cinema. A declaração de Rogers (1985, p.22), no livro *A mulher emergente, uma experiência de vida*, não é diferente do filme:

[...] meu marido estava cego à minha necessidade [...] Não posso acreditar que seja eu que tenha feito isso! Eu realmente abandonei a casa e me afastei das minhas filhas. Acho que estou em estado de choque. Esta casa é bastante agradável, mas como é estranho estar vivendo com [...] os cheiros e os sons de outras pessoas. O vazio é opressor. Onde estão as crianças, brigando ou precisando de alguém que as ouça?

A autora fala que o livro é autobiográfico, e nem por isso ele deixa de ter representatividade social, porque “o que é pessoal é político”, ainda mais nos tempos de turbulência. Rogers, na luta pelo “direito de ser ela mesma” (como Joanna Kramer), abandona família, casa e filhos.

No entanto, na fala do advogado do marido Kramer, não existe qualquer dilema existencial, sua objetividade pragmática, que representa os direitos e os deveres da “instituição casamento”, diz no questionamento à Sra. Kramer:

Alguma vez seu marido abusou fisicamente da senhora? Agrediu fisicamente seu filho? Seu marido é um alcoólatra? Bebedor inveterado? Alguma vez seu marido deixou de prover pela senhora? (com ironia). Posso ver então por que o deixou.

Rogers (1985) confessa que sua intenção com *A mulher emergente* é alertar as pessoas sobre o fato de que elas podem assumir suas próprias transições; ela reconhece que a

década de 70 foi ao mesmo tempo excitante de descobertas e frustradora nos relacionamentos.

A luta pelos direitos das mulheres se desenvolveu em vários campos. No plano da liberação sexual, as marcas da revolução também foram fortes. Como visto no capítulo anterior, a questão sexualidade foi tema de muitos filmes comerciais ousados e, nem por isso, menos prestigiados, pois os índices de audiência foram elevados no mundo ocidental. Os numerosos livros informativos, os programas de TV, as reportagens de revistas, os filmes, bem como o *Relatório Hite*, publicado mundo afora, mostraram que a sexualidade humana ou o erotismo também é “coisa” de mulher. Em seguida, entram em cena os filmes que falam da luta das mulheres pelos direitos à profissão, ao estudo, ao corpo, à vida intelectual, à política, etc. Volta a questão-chave de “Kramer X Kramer”: por que uma mulher não pode ter a mesma ambição que um homem?

O filme “O sorriso de Monalisa” (2003, Mike Newell, EUA) merece ser lembrado por tratar dessa temática. Filme de grande audiência, bons atores, tem como *leitmotif* a questão impertinente colocada para a jovem universitária, de boa família, predestinada ao “bom” casamento: “O que significa tornar-se uma pessoa com objetivos próprios, distintos de um compromisso total com o trabalho do lar?”

O *Wellesley College* (Mass., EUA), de respeitada tradição nas *Liberal Arts*, tem como missão, na década de 50, educar as mulheres, em nível superior, para serem esposas preparadas de maridos promissores. Uma jovem professora de artes desperta as moças, através da arte moderna, para outras realidades, descortinando a possibilidade de casar e, ao mesmo tempo, ter uma profissão. Uma jovem enfermeira que atende as internas da universidade, aconselha o uso de anticoncepcionais, que começavam a circular no mercado. Professora e enfermeira desferem contra dois pontos nevrálgicos do *status quo* social: o direito sobre o próprio corpo, especialmente sobre a procriação, e o direito à escolha profissional para as mulheres. Os zeladores da tradição, da família e da propriedade e os superiores na hierarquia acadêmica encontram solução rápida para o conflito, ou seja, a demissão dos perturbadores da paz. Nesse filme, há uma cena redentora que mostra a nova mulher no lar, bela e descansada, com mais tempo para dedicar-se ao marido, aos filhos e a si própria, pela ajuda dos modernos eletrodomésticos. A indústria cultural, por meio da publicidade, conspira a favor da “mulher do lar”, profissão nominada em 1951.

Paralela à cena do filme, pode-se lembrar a colagem Pop Art, *Interiores* (1956) de Richard Hamilton, que expõe com ironia o interior/exterior de um lar: em primeiro plano, um musculoso Mr. América e uma vaidosa dama do lar; em segundo plano, muitos

eletrodomésticos, além de imagens da TV, da publicidade, dos quadrinhos, do teatro, do cinema, dos *outdoors*, vistos pela janela. É a cidade *pop* cheia de imagens e sons que a publicidade, o cinema, a televisão e os jornais derramam sem parar sobre as pessoas. É no interior do lar *pop*, que se identificam diversos artigos de consumo, os encantadores eletrodomésticos, industrializados, padronizados e diariamente introduzidos em todas as casas, como indispensáveis para a vida e ao conforto modernos. (ARGAN, 1992, p. 574-576). A sociedade de consumo, por meio da publicidade, desenha a mulher coquete e feliz com a indústria dos cosméticos e dos eletrodomésticos, tentando mascarar ou prorrogar a questão: “O que significa tornar-se uma pessoa com objetivos próprios?”

Mesma luta, com outra “cara” aparece no filme “As horas” (2001), baseado no romance homônimo de Michael Cunningham. O romance faz o cruzamento da obra de Virgínia Woolf, “Mrs. Dalloway”, com o dia vivido pelas três personagens: Woolf está escrevendo uma história em 1923, que é lida por Laura Brown em 1951, e vivida por Clarissa, que tem o mesmo nome da personagem do livro de Woolf, no ano de 2001. A aflição, o desassossego das personagens é que faz a ligação entre elas. “As horas” são horas do cotidiano moroso da vida de três mulheres que habitam tempos e espaços diferentes. Os anos 1923, 1951 e 2001 são, ao mesmo tempo, distantes, porque suportam de três a quatro gerações no seu interlúdio, e próximos, pois falam de um estado feminino de ser, no espaço da vida familiar, mediante uma bem montada sobreposição de vivências entre as leitoras e a escritora Virgínia Woolf. Esses, estado e espaço femininos, absorvidos pela vida prosaica do lar, feita mais de tarefas práticas e utilitárias do que de vida poética, de desafio e de produção, frustram as expectativas das mulheres. (DE CARLI; MARTTA; BUNDT, 2007).

Virginia Woolf e Laura Brown sofrem com os determinismos e a opressão da sociedade dos homens. Clarissa, que vive na metrópole, no início do século XXI, já está liberta do modelo opressor, não se sujeita a determinismos, busca outros espaços, outras identidades além das gratas satisfações que reconhece na maternidade e no lar. Tudo na existência feminina torna-se uma escolha: ela pode se dedicar a qualquer profissão, a qualquer preferência amorosa, a qualquer estado civil, inventando sua própria vida. Clarissa, depois de uma união heterossexual, vive um relacionamento homossexual. “A segunda mulher era uma criação ideal dos homens, a terceira mulher é uma autocriação feminina”, diz Lipovetsky (2000, p.237).

Se os imperativos para o gênero feminino tolhiam a liberdade e faziam Virgínia e Laura tão infelizes, o que pensar a respeito da melancolia de Clarissa? Opções demais podem provocar um mal-estar equivalente à falta de opções? Optar significa também renunciar?

É importante anotar a constatação levantada pela revista *Veja* na edição especial dos anos 70 (26 de dezembro de 1979): “Na década de 70 o número de mulheres que abandonam o lar, marido e filhos dobrou se comparado com a década de 60.” Esse fato confirma, mais uma vez, a tese do diálogo afinado entre o real e as histórias contadas no cinema. Os motivos mais apontados para o abandono são o acesso ao mundo profissional e a vontade de independência. Alguns exemplos de famosas que viraram as costas para os “bons casamentos”, na década de 70, em busca de uma vida própria, com objetivos próprios, atendendo aos desejos individuais, são: Margareth Trudeau, ex-esposa do Primeiro Ministro do Canadá, que deixa três filhos e vira fotógrafa; a outra é Margareth Rose (1930-2002), princesa da Inglaterra e condessa de Snowdon, que abandona o Palácio de Buckingham para viver um romance com um obscuro cantor. No cinema, as nossas heroínas são Diane Keaton, Annie em “Noivo neurótico noiva nervosa” e Meryl Streep, Joanna em “Kramer X Kramer”.

Conflito e culpa alimentam a tristeza muda do corpo emergente: “Como é que você pode desmantelar um lar cheio de amor e de aconchego durante tantos anos, e que mesmo nesses últimos anos de tumulto foi a segurança de suas filhas em meio à tormenta?” (ROGERS, 1985, p. 43).

1 SINOPSE DOS FILMES

Em “Noivo neurótico noiva nervosa”, Diane Keaton contracena com Woody Allen em Nova Iorque. O cenário da metrópole, bem fotografada, e a predileção pelo diálogo inteligente, existencialista, são características dos filmes dirigidos por Woody Allen. O filme mostra o relacionamento e a separação de um homem, comediante famoso de TV, e de uma mulher, cantora de bar. Adultos, não casados, têm interesses individuais firmados. Num diálogo bem representativo, Annie diz de Alvy: “Você é como Nova Iorque, uma ilha em si mesmo.” O individualismo, o psicanalista, os desejos pessoais e as suas realizações, enfim o egocentrismo está no espírito do tempo. As inseguranças e as neuroses dos homens e das mulheres insistem e os relacionamentos vão ficando minados. É um filme que responde à expectativa dos espectadores da época, no sentido de esmiuçar as questões existenciais; os diálogos são questionadores; assim, no *making off*, a equipe de direção decide: “Não precisam apressar os diálogos ou cortar cenas, as pessoas (espectadores dos anos 70) se interessam por atitudes.” Os adultos jovens questionam sobre suas vidas, seus amores, sobre viver junto, sobre fazer amor, sobre desejo, sobre estudar, enfim sobre planos de vida, com ou sem uniões estáveis. As mudanças deixam instáveis e confusos os dois, as mulheres e, por consequência, os homens. A revista *Entertainment* (1997, p.105), que comenta as melhores 100 *stars* de todos os tempos, diz sobre Woody Allen e seus filmes: “Ele é

insistentemente cerebral, cornudo sem solução, um mestre nas relações humanas, um templo dos significados profundos.”

Em “Krame X Kramer”, Meryl Streep e Dustin Hoffman vivem um momento difícil, são casados. Ele, Ted Kramer, publicitário dedicado ao trabalho 24 horas por dia; ela, Joana Kramer, abandona sua profissão para casar e, em seguida, para cuidar do filho que nasce. Quando o menino está com cinco anos, ela insatisfeita, frustrada com a vida que leva, cuidando da casa e do filho, sem a atenção do marido, completamente absorto no trabalho, extremamente competitivo, resolve abandonar tudo. Atitude pouco comum num casamento, porque até então existiam muitos pais que abandonavam a casa, mas mãe ainda era raro. Joana, depois de meses ausente, escreve uma carta para o filho e diz: “[...] precisava descobrir algo interessante para fazer na minha vida. Ser sua mãe era uma coisa, mas existem outras”.

Por outro lado, Ted, assumindo o filho, enfrenta problemas no trabalho, com o duplo papel (pai e mãe) e a dupla jornada (casas e trabalho), até que é despedido. Seu chefe alerta no início da situação: “É duro, mas mande seu filho ficar com os parentes. Com a conta da *Mid Atlantic* preciso de você 110% do seu tempo, 7 dias por semana e 24 horas por dia [...] não posso ter alguém aqui preocupado com a gripe de uma criança.” Então, o tipo de sociedade de que se fala aqui não é muito diferente daquela do século XIX: exige-se do homem dedicação exclusiva para o trabalho supercompetitivo e da mulher o cuidado com as crianças. As mudanças, nesse sentido, são conflituosas e sofridas, até a descoberta de novas receitas de convivência e harmonia familiar.

Em “Uma secretária de futuro” as emergências femininas avançam, e o foco não é mais na relação conflituosa entre o casamento e a profissão. Essa questão parece já estar mais resolvida; então, o ‘corpo emergente’ está relacionado à competitividade entre as mulheres no mundo profissional e à ascensão delas no mercado de trabalho, ainda dominado pelos homens.

Tess (Melaine Griffith) é a “secretária de futuro”; jovem, inteligente, de origem humilde, sem formação superior, mas com o firme propósito de descobrir melhores oportunidades no trabalho. Seu companheiro machista pouco ajuda, e seus colegas de trabalho no mercado de ações, debochados e autoconfiantes, são promovidos antes do que ela, não por méritos próprios mas por corporativismo. Tess, persistente, busca novas oportunidades e passa a trabalhar diretamente para Katherine (Sigourney Weaver), poderosa executiva de sucesso. Tess (Melaine Griffith) tem um raciocínio brilhante para negócios, e suas idéias são, naturalmente, assumidas como de autoria da chefe Katherine.

A “secretária de futuro” se dá conta de que está sendo prejudicada e aproveita o afastamento da chefe, por motivos de saúde, para tomar a dianteira. Autodetermina-se uma executiva importante e consegue, por meios não convencionais, uma reunião com um grande empresário, em que propõe idéias. Na volta, a chefe descobre as transações de sua secretária e se interpõe na negociação, dizendo que Tess é uma farsa. Todos, até prova em contrário, acreditam na poderosa executiva Katherine (Sigourney Weaver). Depois dos melodramas pertinentes ao cinema comercial, Tess, a secretária, ganha, além da credibilidade do grande empresário, um cargo superimportante de consultoria na sua empresa; conquista o coração de Jack (Harrison Ford), o ex-namorado de Katherine; em resumo, ganha todas.

A questão reside na ansiedade da mulher em se sobressair num mundo profissional eminentemente masculino, e nas manobras que precisam ser feitas para que as cabeças brilhantes apareçam. A competição selvagem é, também, entre as mulheres. O filme recebe o Oscar de melhor canção original.

2 O GESTO EMERGENTE

Nas revistas e na moda, a silhueta da mulher liberada rouba do homem alguns quesitos significativos, como ombros reforçados, pernas dobradas e corpo largado, sem o recato característico da mulher, que depende da aprovação do pai ou do marido. A revista *Vogue* americana critica muito essa silhueta masculinizada, tentando corrigi-la, sob o argumento de que, antes de imitar o homem, a mulher deveria andar com seus próprios pés e construir um modelo próprio. Jody Shields, jornalista de moda, diz à *Vogue* americana, de janeiro de 1989, que a roupa conta, mas a postura é a real espinha dorsal da moda. Annie Hall (Diane Keaton) absorve essa postura, como Joanna Kramer (“Kramer X Kramer”), está muito sofrida, seu gesto e seu olhar não conseguem disfarçar os conflitos.

Annie Hall, Diane Keaton em “Noivo neurótico noiva nervosa”, fala muito, está sempre argumentando, seus movimentos são rápidos, ela é agitada, inquieta, por que não “nervosa”, como consta no título original *Annie Hall: a nervous romance*, e na tradução para o português. Ela age, move-se com rapidez e prontidão. Empenha-se, faz audições para cantar em barzinhos, não desiste, persiste mesmo na dificuldade. Questiona-se e é questionada pelo noivo, em todos os seus atos, como se tudo na vida precisasse de consciência. Não é por nada que conscientização foi uma das palavras-chave da cultura dos anos 70. Ela é turbulenta, ou seja, disposta à briga. Ela pratica esporte, joga tênis em dupla mista, dirige automóvel, mal, mas dirige. Fuma maconha, especialmente antes de fazer sexo, só para

relaxar; e é dada a novas experiências, como cheirar cocaína, pontuando a droga como a preferida da década 70, com consumo mundial progressivo e alarmante.

Annie Hall não pertence à primeira leva de feministas radicais, faz sua contestação nos argumentos, ora mais, ora menos segura nas suas escolhas; porém, sempre mais individualista, voltada de preferência para si mesma e não “contra o opositor”. Para o movimento feminista Annie Hall é a passagem da teoria à prática. Seu corpo emergente, depois do agito sabe ao menos o que “não quer” para si.

A postura feminina é despossuída de seus encantos sensuais, de suas curvas, dos decotes, fetiches, é profissionalizada. No feitiço do homem do século XIX, que opta pela “grande renúncia” à vaidade, vestindo só o traje preto, a mulher emergente organiza um guarda roupa de conjuntos neutros, em tons pastel, insípidos, golas abotoadas, recatadas, de aparência sóbria, evidenciando assim o lado laborial do gênero feminino.

A Joanna de “Kramer X Kramer” não é diferente de Annie Hall, ela também é pós-feminismo radical, ou seja, não é contra seu oposto masculino, mas luta por seu espaço. Ela sai do plano da teoria para a prática, com muito sofrimento, como transparece no seu olhar, sempre tenso. Ela não apenas faz projetos individuais de vida, como age. Abandona o marido, o filho de cinco anos, a casa e os deveres de mãe-esposa. A angústia e culpa são dois sentimentos visíveis no seu rosto; ela desvia o olhar, olha para baixo, não encara, parece envergonhada. Ela está insegura quanto ao futuro, mas segura daquilo que “não quer mais para si”, vai se autodescobrir fora daquela relação opressora. Ela ouve do advogado do marido: “Você fracassou na relação mais importante da sua vida.” Ela contesta com a voz fraca, quase um sussurro: “A relação falhou, não eu [...] chora.” Sente-se pouco à vontade nos lugares, busca aprovações. Sofre, seu olhar é inseguro; tomar uma decisão é muito custoso, ainda mais envolvendo um filho pequeno. Chora, esfrega as mãos, suspira, fala baixo, algumas coisas não se ouve. É gesto “turbulento” disposto à desordem, à desarmonia. Aquele que enfrenta o conflito luta para emergir, para nascer no “corpo emergente”.

No *making off* de “Kramer X Kramer”, o diretor comenta que o filme teve um impacto cultural sem precedentes na história do cinema, e que os juízes do tribunal aconselhavam pais e envolvidos em casos de divórcio a assistirem ao filme, antes dos julgamentos de guarda dos filhos. O corpo emergente não é só o das mulheres, o dos homens também pode ser categorizado como tal. O que Ted Kramer questiona no tribunal não é pessoal, é político, não é apenas imaginário do cinema, é cotidiano, é matéria do vivido; eis a questão:

Ela (Joanna) diz que ama Billy. Eu (Ted) acredito que ela ama. Mas não sei que lei diz que a mulher é melhor para o filho só porque é mulher? Eu não sei onde está escrito que a mulher sabe fazer isso melhor [...] e que o homem tem menos dessas emoções que a mulher. O que faz alguém ser um bom pai ou uma boa mãe?

“Uma secretária de futuro” traz mulheres afoitas, profissionais antes de maternais, mais seguras, mas ainda ansiosas, presas à necessidade de provar sua capacidade. O filme mostra a diferença entre a executiva e a secretária: Katherine (Sigourney Weaver) pertence ao grupo das executivas, charmosas, educadas, com curso superior e ambiciosas ao ponto de assumirem como próprias as idéias dos outros, num ambiente de disputa selvagem. E, Tess (Melaine Griffith) faz parte das secretárias inteligentes, classe média, pouco glamour, mas com vontade de aprender.

O gesto da executiva é altivo, autoconfiante, como profissional bem posicionada. É também sedutor, sabe das qualidades e usos das armas femininas (beleza, juventude). O gesto sedutor, quando discreto, pode ser também profissional. Quando necessário, a executiva escolhe o tom de voz, as palavras apropriadas para falar; a roupa também exerce seu poder de persuasão. O gesto da secretária Tess no início é vulgar, especialmente no que se refere aos cabelos e à maquilagem, que são exagerados e demasiadamente ao estilo da última moda. A origem das roupas de Tess é de qualidade duvidosa; em seguida ela descobre o poder do bom traje, como ele impressiona positivamente nas relações profissionais, fazendo valer o velho ditado de que o “hábito faz o monge”. A característica que marca a diferença entre o charme e a elegância das mulheres mais educadas e as secretárias do tipo gostosas é a discrição. As primeiras exageram nas cores e nas formas do vestir, pentear, maquilar; as segundas são discretas nas cores, na maquilagem, nos acessórios, têm boas roupas e gestos comedidos. No filme, a diferença é bem marcada.

3 A MODA EMERGENTE

Joanna (Meryl Streep em “Kramer X Kramer”) usa conjuntos de saia, *blazer* do tipo alfaiataria, com camisa de gola redonda, abotoada, bem fechada no pescoço, com laços, ou com detalhe de tomas. As cores são sempre neutras, em cru, branco, bege rosado, cinza-claro. O casacão é gelo, a gabardine tipo *trenchcoat* tem a clássica cor bege, bem como funciona o guarda-roupa masculino. Roupas em geral muito práticas, sem apelos para o excesso ou ao decorativo. A golinha fechada nas cores pastel, neutras, dá um ar de noiva assexuada. O *look* de Joanna é profissional, *nerd*, a saia é evasê, larguinha, o comprimento está abaixo do joelho, o corpo não é marcado nas suas formas, não tem a intenção de mostrar nada. São

roupas recatadas, estilo freirinha. Pouca maquilagem, batom clarinho, brincos tradicionais com pérolas: mulher profissional com nenhum requisito *sexy*.

Annie Hall (em “Noivo neurótico noiva nervosa”) usa calças do tipo alfaiataria, largas, camisa branca com gravata e por cima colete masculino em cores variadas, anda de mãos no bolso. A ponta da gravata larga aponta para seu sexo. Usa também *blazer* masculino e sapatos baixos. É alta, magra, tem pouco seio, usa pouca maquilagem, batom claro. No meio de tantas tendências de moda (anos 70), Annie Hall chega a constituir um estilo de moda e um modelo instável de comportamento decidido, inquieto, curioso, ora seguro, ora inseguro.

A luta contra a oposição radical dos sexos se mostra na moda andrógina. Se cada gênero assume, na maneira de vestir, e de se portar, um pouco do seu contrário, o entendimento está a caminho. O resultado dessa reaproximação se dá pela roupa unissex, a roupa da bissexualidade.

O figurino de Annie Hall, e suas características andróginas, que virou mania na moda da época, foi desenhado por Ralph Lauren, um dos grandes *designers* da moda americana. Nesse clima pós-feminista, onde o individualismo começa a fazer sombra para o feminismo, a moda se torna cada vez mais individualista. A revista *Veja*, na sua retrospectiva dos anos 70, fala com muita ênfase da moda que mudou tanto que parecia caminhar, nos tempos de individualismo, para o ideal da moda pessoal, cada um seguindo um padrão particular e obedecendo aos seus próprios impulsos. No fim da década de 70, havia se tornado quase impossível determinar quem estava ou não na moda.

O figurino de “Uma secretária de futuro” é próprio da celebração da ascensão profissional das mulheres: elas usam *blazer* com ombreiras reforçadas para o trabalho, para dar a aparência de poder, e também seriedade, enquanto as saias tentam marcar a diferença sendo muito justas e curtas. Para a noite, as roupas são mais femininas e sedutoras. No filme, se nota a ênfase para as boas marcas que se sobressaem pelo estilo e pela qualidade. Vale salientar um costume muito comum entre as novaiorquinas profissionais, o de usarem tênis para o deslocamento a pé, em Manhattan, e levarem nas bolsas o sapato de salto alto para o trabalho.

As emergências femininas apontadas em “Annie Hall”, em “Kramer X Kramer” e “Uma secretária de futuro”, referem-se principalmente à realização de desejos individuais, que passam da teoria para a prática. Pós-feministas, com seus direitos assegurados por lei, sua peleja é muito mais de ordem pessoal.

Via individualismo dos desejos e das necessidades, a moda vai atingir, no fim dos anos 80 anos 90, o maior grau de multiplicidade. Primeiro, atendendo aos segmentos de mercado e depois buscando os nichos cada vez mais especializados, até a customização. Customização é a personalização do produto, ou uma forma de publicidade que faz com que o consumidor se sinta único, e/ou adquirindo algo feito especialmente para ele, sob medida.

Na multiplicidade da moda, as ofertas são muitas; um *pachtwork* de *designers* e marcas mostram as modas no mercado, enquanto os consumidores fazem suas escolhas e combinações num *a la carte* infinito. Os valores básicos da moda feminina: luxo e elegância multiplicam-se em muitos outros valores e focos, como identidade, juventude, masculino, esporte, lazer, praticidade, conforto, despojamento, humor, identificação, vida urbana, profissional, social, tribal, noturna, abrindo espaço para uma multiplicidade de criadores, uma multiplicidade de gêneros de muitas origens. (DE CARLI, 2002).

Robert Altman, em seu filme “*Prêt-à-porter*” (EUA 1994), mostra, com a sensibilidade de um bom intérprete, o mundo da moda múltipla, ou seja, a polifonia de “vozes, sujeitos e olhares” que criam, encenam, representam, criticam, dão publicidade e usam moda. A multiplicidade de propostas de moda é apresentada em “*Prêt-à-porter*” não só nas roupas e nos acessórios, mas nos desfiles-*show*, nas ambiências inusitadas, nas produções, nos comércios das *griffes*, nas entrevistas, na voz dos críticos e dos estilistas (verdadeiros ou personagens fictícios). Porém, a multiplicidade *ad infinitum* fica por conta da direção liberal de Altman. No *gran-finale* ele abstrai todos os signos das roupas e deixa surgir o corpo nu e toda a multiplicidade de imaginários que ele potencializa. (DE CARLI, 2002, p. 150-151).

A multiplicidade é virtualizada na potência do vazio. Assim, o zero na matemática não é um número, é um vazio que contém a possibilidade de números infinitos positivos e negativos; o ponto na geometria também tem a possibilidade de todas as linhas e formas. Na mesma lógica, o corpo nu é um espaço próprio, onde “castelos da pele”, como diz McLuhan, podem ser edificadas.

Prêt-à-porter, de Altman, um filme sobre moda e excessos, termina ironicamente nu. A potência do vazio de propostas reconhece a soberania do indivíduo. Registra-se o comentário da repórter da TV no fim do filme:

Em 1968 o grande criador Balenciaga fechou seu atelier para sempre e disse: “não há mais ninguém para vestir”. Parece que Simone Lo acredita na mesma coisa. Ela acaba de nos mostrar uma celebração da moda no mais profundo sentido da palavra. Ela fez uma declaração que será sentida por décadas que virão. Escolheu o que vai influenciar todos os estilistas, de todos os lugares e, principalmente, falou para todas as mulheres do mundo dizendo-lhes que o importante não é o que vestem, mas como pensar naquilo que querem e precisam da moda.

A declaração de Altman, na voz da repórter, sinaliza duas mudanças de paradigma da moda no século XX. Na década de 60 a alta-costura, elitista, que ditava a moda, é desbancada pelo *prêt-à-porter* democrático, e, depois dos anos 80, a autonomia do indivíduo perante as tendências da moda é um outro grito de liberdade: o indivíduo sobre as instituições.

CAPÍTULO 7

CORPO HÍBRIDO

Santaella (1996a, p. 64) diz que o homem, talvez o mais frágil animal que surgiu na biosfera, só pôde nela sobreviver porque, sendo o mais frágil, desenvolveu uma força de que todos os outros animais são desprovidos: capacidade de projetar, planejar o futuro. As técnicas e as inovações encarnadas no humano, nos últimos 50 anos, comprovam sua capacidade de autoprojeção, auto-aperfeiçoamento, automutação, autocriação. Além da intervenção no próprio corpo, o homem projeta, aperfeiçoa e muda o meio ambiente.

O marca-passo, o rim de outro para filtrar o próprio sangue, a lente de contato, a manipulação genética, a mudança de sexo, as próteses estéticas e corretivas, o dinamite para remover a montanha, a engenharia para represar a água, o satélite para rebater a comunicação *online*, a tecnologia para driblar o tempo e vencer o espaço, os espaços cibernéticos, que reúnem idéias e memórias do mundo inteiro em tempo real, enfim o conhecimento para a geração de mais conhecimento tem aperfeiçoado o corpo com novos saberes e próteses e transferido para máquinas, equipamentos, computadores aquela sobrecarga operacional que exaspera o humano.

Segundo McLuhan (1998), as extensões do corpo a memória coletiva da humanidade não param de crescer. Para Santaella (1996a), essas extensões nem estão mais atreladas ao corpo humano, “nosso cérebro cresce fora do corpo em memórias maquínicas”, os computadores. Serres (2004, p. 112-113) diz que o instrumento não é um prolongamento, não é uma extensão, mas uma objetivação: “Nosso corpo se desembaraça e se reduz; como poderia ele engajar-se em novas aventuras se, durante o caminho evolutivo, não se desfizesse do peso das coisas que já sabia fazer?”

Lèvy (1997, p. 27-33) refere-se às agregações internas e externas ao corpo natural, como um tipo de virtualidade, no sentido de vir a ser, de possíveis transformações do corpo. Desde que nos cobrimos com peles de animais, para proteção ou para reconhecimento de poder, saímos do natural para o cultural, rumo ao tecnológico. Há muito tempo, estamos aperfeiçoando nossos corpos com alimentação apropriada, exercícios, hábitos de higiene, *body building*, *body modification*, treinamentos especializados, cirurgia plástica estética, corretiva ou reconstrutiva. Há muito tempo, estamos nos misturando aos outros e aos artefatos por meio de transplantes, enxertos e próteses possíveis, devido ao avanço da biotecnologia. Transplantes orgânicos, próteses artificiais, placas de platina, lentes de contato, seios de

silicone, malhas finas de aço, de policarbonato são misturados, encarnados nas reconstruções do corpo natural. Mal se distingue o natural do enxerto orgânico ou tecnológico depois de revestido pela pele.

Estudos recentes da genética têm mostrado a possibilidade de manipulação, modificação e hibridização nas plantas, nos animais (e por que não nos humanos?), apontando para um vir-a-ser, um “*continuum* biológico virtual muito mais vasto e ainda inexplorado”, diz Lèvy (1997, p. 27). Essa virtualização dos corpos refere-se à possibilidade de reparar ou substituir peças danificadas, potencializar capacidades e conhecimentos, mesclando natural e artificial tecnológico, ou construindo um artificial tecnológico absoluto: a espécie humana vem testando uma nova etapa na aventura de autocriação que nos sustenta.

Aí, o imaginário da literatura e do cinema compõe histórias visionárias e horripilantes. Frankenstein, a figura grotesca criada por um médico a partir de órgãos e membros de pessoas recém-mortas, é o primeiro mito dos clássicos da literatura popular. A criatura retorna, freqüentemente, às letras ou às telas em releituras, ressaltando sempre as controversas questões dos limites do homem e do uso de partes ou órgãos do corpo humano, como um material biológico disponível e comerciável.

O professor de sociologia, Le Breton (1995, p. 50-67), da Universidade de Paris X, mais catastrófico do que redentor, reconstitui, em seu artigo “A síndrome de Frankenstein”, os conflitos referentes à ontologia do humano frente às inovações biotecnológicas do corpo reconstruído. Le Breton parte do conto “Frankenstein ou o Prometeu moderno” (1818), de Mary Shelley, construído com a contaminação mútua da morte e da vida e passa pela “A ilha do Doutor Moreau” (1896), de H.G. Wells, onde as experiências moldam criaturas híbridas entre o animal e o homem.

Le Breton (1995) cita, também, o romance *Les mains d’Orlac* (1920), de Maurice Renard, que versa sobre o implante das mãos de um assassino em um pianista virtuoso, e a conseqüente rejeição do pianista às mãos que tinham histórias de violência muito diferentes das suas originais. O autor chega ao século XXI e mostra controvérsias que se instalam com próteses, enxertos, transplantes, enfim tecnologias que modificam as formas corporais do homem e, com certeza, estão às voltas com outra definição de sua humanidade.

Santaella (2003) mapeia essa nova humanidade e já a nomeia no título do livro: *Cultura e artes do pós-humano*. Em muitas manifestações da cultura, esse pós-humano se apresenta. Os seriados de TV assumem as inquietações sobre transplantes de órgãos ou misturas de artifícios tecnológicos ao corpo natural. “O homem de seis milhões de dólares”, o *Ciborgue*, a

primeira reconstrução cibernética do corpo acidentado, tem sua origem na história de ficção de Martin Caidin e inicia na TV em 1974; 108 episódios, muitas vezes reprisados, penetram no imaginário coletivo, não só nos EUA, seu país de origem, mas em muitos outros cantos do planeta. A aparência humana do Ciborgue é inalterada, apesar de toda a reposição de membros e órgãos, seu desempenho físico é otimizado, e algumas faculdades se tornam sobrenaturais. Ele é forte e ágil, sua visão é superdotada, ele corre e salta em velocidade e altura impossíveis para o melhor dos humanos. Ele quase voa. Em 1980, entra em cena “A mulher biônica”, também com características sobre-humanas. O próximo na lista é *Robocop* (1987, EUA), pesado e bem-armado, é quase um escudo, um carro forte humano, impenetrável, blindado, não conserva a aparência humana.

Santaella comenta a frequência com que os ciborgues têm povoado e evoluído nos filmes de ficção nos últimos trinta anos (2003, p.187-201). A concepção do *ciborgue* é o misto de partes orgânicas e próteses maquinicas. A prótese é sempre uma parte, um suplemento artificial, que substitui ou potencializa o corpo. Na continuidade do livro, ela agrupa as múltiplas realidades do corpo contemporâneo, em classes mais representativas. Entre essas classes está o “corpo protético”, o corpo *ciborgue*, híbrido, corrigido e expandido por próteses, construções artificiais, como substitutos de funções orgânicas.

Além da recorrência dos ciborgues no imaginário fílmico, Santaella (2003, p. 284) fala da arte do corpo protético, através da obra *Solve e Coagula* de Knut Mork e Stahl Stenslie, em que a hibridização surge do acasalamento entre o humano com uma máquina, fazendo nascer uma nova forma de vida, pós-biológica, pós-humana. E enfatiza obras do seu maior representante, o australiano Stelarc, que vem investigando, desde a década de 70, o corpo e sua obsolescência, bem como a ampliação e substituição de suas capacidades, mediante próteses. As performances e as reflexões biocibernéticas de Stelarc foram sempre muito perturbadoras, porque questionam a condição humana, propondo a expansão das nossas capacidades com a possível hibridização das próteses.

As idéias de Stelarc (1997, p. 52-66) são vanguarda no meio artístico e intelectual, salientam-se três, entre elas, sobre o corpo híbrido, que dizem respeito a esse capítulo. A primeira diz que “as noções da evolução das espécies e distinção de gênero são remapeadas e reconfiguradas em hibridizações alternadas de homem-máquina”. Ele considera ultrapassadas as preocupações metafísicas que distinguem corpo/alma ou mente/cérebro, e volta sua atenção para a questão corpo/espécie, à medida que o corpo está sendo reprojetoado – diversificado em forma e função. A rapidez com que o conhecimento e a informação têm se disseminado na sociedade nos últimos 60 anos, tem provocado mudanças

drásticas, e por isso Stelarc nos convida a deixar de lado as dicotomias e preocupações sobre corpo, alma, sensação, razão, espírito e cérebro, dos filósofos e psicólogos, bem como as questões de gênero, que ocuparam capítulos anteriores desta tese e nos concentrarmos nos reprojatos do corpo, atuais e futuros. A segunda idéia refere-se à questão do desejo, que também é humano, é erotismo, é vida, e foi abordado no capítulo 5 desta tese. Quanto ao desejo, Stelarc dá sua sentença: o corpo não pode mais ser visto como um lugar para a psique ou o social, é necessário “ver o corpo [...] como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas como um objeto – não um objeto de desejo, mas um objeto de projeto”. Um tanto radical a posição de Stelarc, especialmente para os estudiosos da subjetividade (ou da psicologia), mas própria para um artista e pesquisador atento à crise do corpo humano natural em sua passagem para o pós-humano, assim caracterizado por suas hibridizações com máquinas ou com animais.

Os corpos ciborgues é que estão em pauta, não só na arte como na ciência. O ciborgue não é só o corpo plugado com fios e extensões, mas o corpo ampliado com componentes implantados invisíveis, porque absorvidos no interior do corpo ou visíveis externamente. Como se a ficção passasse a ser realidade, a terceira idéia de Stelarc (1997) entra em cena. Ele diz que temos que ultrapassar a nossa preocupação com a liberdade de pensamento, para começarmos a nos acostumar com a liberdade de formas, liberdade para modificar o corpo. A pergunta que se segue é: a espécie humana vai permitir que os indivíduos construam códigos genéticos alternativos? A resposta de Stelarc é uma nova proposição para a ética: “A liberdade fundamental é os indivíduos poderem determinar o destino de seu próprio DNA.”

Stelarc, na verdade, propõe uma mudança de paradigma, se a reivindicação até então era liberdade de pensamento, daqui para a frente, a luta será pela liberdade de forma. Essa será uma tarefa árdua, pois implica desfazer ideais e padrões de beleza arraigados na cultura contemporânea, que valoriza sobremaneira o corpo bem torneado, a beleza e a juventude. Algumas experiências, mais estéticas do que funcionais, nas modificações da aparência do corpo são vistas em tatuagens, *peircings* e nos recentes implantes de silicone que adicionam volumes (esferas, cornos, palavras) por baixo da pele.

Como visto, nunca se falou (ou se interferiu) tanto sobre o corpo, e Santaella (1996b, p. 20) diz que, quando algum tema específico toma conta do pensamento intelectual, ele está sob suspeita. Se a preocupação com a beleza, a preservação e forma do corpo, é tão exacerbada no social, é possível que esses valores estejam em agonia, com os dias contados para que a liberdade de novas formas para o corpo humano possam entrar em prática. A respeito das

performances *Omnipresence*, da artista plástica Orlan, onde são gravadas suas cirurgias plásticas e a recuperação sofrida, Santaella (2003, p. 283) comenta: “Além da tentativa de encenar uma paródia desses ideais (beleza, juventude), essas performances de Orlan acabam por sugerir que, por trás das obsessões atuais por um corpo remodelado, oculta-se uma ansiedade inconsciente em relação aos destinos do corpo.”

As ficções do cinema, com seu papel de abrandar os medos da humanidade, trazendo monstros para a tela, têm criado formas híbridas de humanos e outras coisas que surpreendem o imaginário mais fértil. “Guerra nas estrelas”, por exemplo, apresentou um desfile de novas criaturas, de robôs de lata a seres falantes e inteligentes de duas cabeças, de hologramas vivos à *jedis* muito feios e sábios, enfim um excesso digno das feiras de terror. Um excesso pós-moderno ou neobarroco, segundo Calabrese (1998), em que novas formas, novos monstros são desestabilizadores, porque reverterem a ordem tradicional das categorias de valor. Assim, o *Jedi*, protagonista de “Guerra nas estrelas”, é muito velho, pequeno, rosto esverdeado e enrugado, seu semblante é um misto de homem e símio; apesar de disforme ele é bom, justo e sábio.

Assim, o cinema, como representante do imaginário coletivo, deleita-se nessa aventura da representação híbrida de humano e de outras coisas. E o cinema, menos radical que a arte, no sentido que Vattimo (1992) dá à palavra raiz, isto é, compromisso com a verdade, constrói formas delirantes e, muitas vezes, com o auxílio dos artistas, como em “Alien o oitavo passageiro”, em que o monstro foi projetado por H. R. Giger. A dialética entre homem e máquina, representada nos ambientes e no próprio Alien, de Ridley Scott, rendeu a Giger o Oscar de melhor efeito visual em 1980. A estética biomecânica de Giger mostra um universo desorientador e sublime.

A arte, por sua vez, tradicionalmente vanguardista no seu pensamento intuitivo, tem mostrado, desde o início do século XX, experiências artísticas que tratam de humanos remodelados, modificados ou completamente construídos, corpos plugados, humanos simulados, ou seja, produzidos por algoritmos, como discorre Santaella (2003) no texto *As artes do corpo biocibernético*.

Ao menos duas correntes ideológicas podem ser identificadas quando se fala do pós-humano no cinema. A primeira, catastrófica, assume a interferência no corpo natural, ou a autocriação do homem pelo homem, como tabu religioso. Segundo correntes espirituais, é maldita a pretensão do homem em competir com Deus, o único criador. Até a autópsia, que tem por objetivo investigar a *causa mortis* para fins científicos, foi proibida pela Igreja católica durante muito tempo. Ainda hoje existem seitas religiosas que não permitem a cirurgia, nem em casos

de comprometimento da saúde do paciente. O corpo é uma instituição inviolável em algumas tradições religiosas e sociais; isso está tão infiltrado na cultura quanto a idéia de “pecados da carne” que os radicais ainda tentam exorcizar, ou “as máquinas vão dominar os homens” como insistem os naturalistas ingênuos. Desses tabus resultam híbridos assustadores como o clássico *Frankenstein* do século XIX, os *aliens* de diversos tamanhos, formas e ameaças, o supercomputador *Hall* de “2001 uma odisséia no espaço”, e outros que ameaçam seu criador.

A segunda corrente, a redentora, formada por artistas das novas tecnologias, empenhados em humanizar as tecnologias, em torná-las interfaces amigáveis ao homem garante: “É preciso acreditar que o homem constrói seu presente e projeta seu futuro cada vez melhor.” (DOMINGUES, 1997, p. 15). Se o corpo assume a posição de “objeto de projeto”, segundo Stelarc, os projetos serão voltados para o melhor.

No imaginário fílmico, vão aparecer as correntes catastróficas e as redentoras. Alguns filmes foram selecionados para representar o corpo híbrido. São eles: “Tudo sobre minha mãe” (Espanha, 1999), Penélope Cruz, Marisa Paredes, Cecilia Roth; “Gattaca a experiência genética” (EUA, 1997), Ethan Hawke, Uma Thurman; “Alien: a ressurreição” (EUA, 1997), Sigourney Weaver, Winona Ryder; “Blade Runner” (EUA, 1982), Harrison Ford, Rutger Hauer, Daryl Hannah.

1 SINOPSE E COMENTÁRIOS

O que reúne os corpos sob a mesma categoria é a característica de eles serem híbridos. Por híbrido entende-se, neste momento, a encarnação num corpo de naturezas até então consideradas diferentes. Naturezas apartadas cultural e cientificamente, que, até prova em contrário, eram incapazes de viver em simbiose, eram excludentes.

Para Haraway, diz Santaella (2003, p. 186), “ciborgue é a encarnação de um futuro aberto às ambigüidades e às diferenças [...] somos todos ciborgue”, nos misturamos a toda hora com os outros e com artefatos, em mundos reais ou virtuais. Continua Santaella (p.187): em um mesmo corpo reúnem-se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social; e por acréscimo próprio, reúne-se, ainda, num mesmo corpo características femininas e masculinas, fecundação natural e manipulação genética, transgredindo as fronteiras e dando por agonizantes os dualismos iluministas. Aí estão as ambigüidades presentes na encarnação das diferenças.

Essas ambigüidades também estão presentes no pensamento de Baudrillard, que tenta distinguir a confusão *trans* (prefixo latino que significa movimento para além de), que se instalou na sociedade pós-revolução, com as subdivisões: transexual, transgenética e transcibernética. Assim, a revolução sexual, ao liberar todas as virtualidades do desejo, leva à interrogação fundamental: “Sou um homem ou uma mulher?” Em “Tudo sobre minha mãe”, está caracterizada a experiência transexual, pois o corpo travestido tem características femininas e masculinas.

A revolução genética em curso leva à questão: “Sou um homem ou um clone virtual?” A experiência transgênica está presente em “Gattaca”, em que a fecundação do óvulo e do espermatozóide dos genitores sofre a interferência da manipulação artificial de gens. Está presente em “Alien, a ressurreição”, quando a experiência mistura humanos a alienígenas, e os alienígenas já são por sua vez biomaquínicos. Em “Matrix”, o corpo dos protagonistas circula em espaços híbridos; ora reais, ora virtuais, seus corpos se movem então diferentemente, seus gestos são amplificados, suas capacidades geometricamente multiplicadas no mundo virtual.

A revolução cibernética leva o homem, diante da equivalência entre cérebro e computador, à interrogação crucial: “Sou um homem ou uma máquina?” No filme “Blade Runner” os replicantes têm a aparência mais que humana, querem se tornar indistinguíveis.

As hibridizações dos filmes selecionados para essa categoria não são, portanto, da mesma natureza; cada hibridização, em si, considera a concorrência de elementos de natureza distinta. Neste capítulo não será seguida a mesma seqüência metodológica utilizada nos capítulos anteriores, ou seja, argumento da classificação do corpo, sinopse dos filmes, descrição do gesto e da moda. A dificuldade para falar de gesto ou de uma moda padronizados para o corpo híbrido é proporcional à ambigüidade gerada pelas hibridizações. Pluralidade, polimorfia, é a realidade do imaginário fílmico múltiplo, eclético, permeado de releituras, enfim pós-moderno. Por isso, talvez, a dificuldade de falar do gesto e da roupa em tom de generalizações. Cada filme, com suas especificidades, será tratado separadamente.

2 “TUDO SOBRE MINHA MÃE”

Os elementos principais da trama almodovariana são personagens estranhos, histórias polêmicas, diálogos cortantes, cenas e personagens exagerados, cores fortes (especialmente na década de 80) e desfechos inusitados. Almodóvar se reconhece como um grande escutador, sua atenção sempre foi dobrada para os diálogos triviais que acontecem nos lugares comuns, como ônibus, elevador e telefone. Deu-se conta da riqueza humana dessa

conversa trivial, sem ensaios, quando trabalhou numa companhia telefônica. Diz Almodóvar, em entrevista à revista *Monet*: “Muitos dos diálogos e situações de meus filmes surgiram de conversas que escutei em lugares comuns.” (BERNARDES, 2004, p.13-19). Almodóvar tem uma forma criadora de mostrar nos seus filmes situações absurdas conduzidas com naturalidade e focados nas emoções humanas. Nenhum personagem, por mais desviante que seja, sofre julgamento moral ou é penalizado no mundo de Almodóvar.

Em “Tudo sobre minha mãe”, a enfermeira Manuela, depois de perder seu filho de 17 anos, atropelado em Madrid, vai a Barcelona atrás do pai do adolescente, o travesti Lola, para lhe dar a triste notícia. Lá, reencontra a amiga Agrado, também travesti; trabalha para a atriz homossexual Huma Rojo (interpretada por Marisa Paredes); conhece a Irmã Rosa (Penélope Cruz), assistente social, grávida, aidética e, para completar o circo almodovariano, espera um bebê de Lola, o travesti. O filme mostra algumas das transgressões da contemporaneidade: o homossexualismo, o travestismo, as drogas, a Aids. Dentre elas, destaca-se o hibridismo ou a estética transexual nos travestis Agrado e Lola, interpretados por Antonia San Juan e Toni Canto, respectivamente.

Já na composição do elenco, tem-se a ambigüidade de um travesti ser interpretado por mulher e o outro por homem. Os dois personagens constroem sua imagem utilizando artifícios, sejam eles mudar de sexo, ou o jogo dos signos vestimentares, morfológicos, gestuais, característicos dos travestis, diz Baudrillard (1992, p. 27). Numa cena do filme, Agrado se dispõe a improvisar um monólogo, na falta das atrizes para a peça programada; então, em tom de comédia, ela conta uma breve autobiografia corporal:

Eu sou muito autêntica [...] fiz cirurgia para dar aos meus olhos forma amendoada, coloquei silicone nos lábios, nas bochechas, nos quadris, na bunda, ao preço de 60 mil pesetas o litro, para remodelar as curvas. Sem falar nas tetas, prótese completa, as duas, setenta mil pesetas cada, sem falar na depreciação. Eu não sou um monstro [...] me custou muito ser autêntica. Mas nos não devemos ser econômicas quando tratamos da nossa aparência. Porque a mulher é mais autêntica quanto mais ela parece com o que ela sonhou para ela própria. (www.spe.sony.com).

Assim, o rosto dos travestis é suavizado com cirurgias plásticas, enxertos; o corpo é siliconado, para esculpir curvas, os seios têm tamanho e proporção femininos, são implantados, e as roupas femininas, saias principalmente, são as preferidas. Porém, os travestis conservam o pênis. O argumento na fala deles é: “Os homens gostam, vai lá entender os homens [...] os clientes gostam de pneumáticas (seios fartos) e um pau.”

Salabert (2003, p. 237-239), no seu livro *Pintura anêmica e corpo suculento*, comenta a “ironia truculenta” de Joel-Peter Witkin ao se apropriar, em suporte fotográfico, da clássica Vênus de Botticelli, travestindo-a com um pau, apesar dos seios arredondados e dos longos cabelos agora negros. Esse hibridismo, essa fusão ou mestiçagem não é uma atitude desmitificadora, é sim uma liberação do conteúdo, como tirar um vestido, uma marca do corpo. Logo, a fotografia de Witkin se ajusta à transestética de Baudrillard, porque nada se contradiz: “as tetas e o pau” podem coexistir num mesmo espaço cultural, ou seja, no próprio corpo transexual. Tanto Witkin como Almodóvar, como Beardsley (há um século, na ilustração de Salomé de Wilde) trabalham numa reinversão recreativa transexual. E, para Baudrillard, o excesso *trans* no pastiche, na comédia ou na ironia, quanto mais recorrente mais suscita a indiferença. Em 1984, conta a edição especial da revista *Veja* (p.137): “Fenômeno inédito, o Brasil festejou a graça e a beleza de um travesti, Roberta Close, que posou nua em revista, deu entrevistas na televisão e foi até cantada por Erasmo Carlos, ele compôs a música *Close*.”

A ambigüidade, como visto, não é só física, o desejo é ambíguo também; Manuela, voltando no tempo 20 anos, conta sobre seu relacionamento com o parceiro Esteban que virou Lola: “Quando voltei para Barcelona, encontrei meu marido com um par de tetas [...], no começo estranhei, mas depois me acostumei, ela era um bom marido [...] O mais interessante era o seu ciúme, não me deixava usar mini, nem biquíni [...] muito interessante ser machista com um par de tetas.”

Por outro lado, o travesti Agrado, no filme, questiona os desejos transexuais dos jovens: “Não entendo por que todos da companhia (de teatro) estão obsecados pelo meu pau. Nina (amante de Huma) quer ver e tocar no meu pau [...] o ator mais macho da peça (*Um bonde chamado desejo*) me pede um boquete. Esses jovens não têm nojo de nada.”

Os travestis tentam a feminilidade do gesto, o olhar sedutor, cabelos longos alisados, maquilagem, o caminhar sensual, tentam de tudo para tornar seu corpo curvilíneo; sapatos com salto e até *tailleur* Chanel falsificado, mas sua forma trai o gesto. Mesmo com toda a moderação e delicadeza a natureza trai. O travesti tem o corpo e a forma masculinos. O mapeamento do corpo apresentado no capítulo 3 evidencia no corpo masculino linhas mais retas, massas musculares maiores, quadril mais estreito, ombros e tórax mais fortes, cintura menos perceptível e membros mais longos. Apesar de todo o artifício utilizado, inclusive transvertendo os códigos do vestuário, a ambigüidade persiste. Assim, tanto gesto como roupa poderão acentuar ou dissimular as características de gênero.

Almodóvar provoca, enfatiza a caricatura, para desdramatizar e, assim, estabelecer afinidades entre os personagens e expectadores. A afinidade não significa identificação, mas liberação de julgamento de moral de qualquer personagem, fator que ressalta as qualidades humanas do desviante e desvitaliza os preconceitos.

Nesse filme, como em outros de Almodóvar, é notório o declínio da função paterna, não somente no sentido do pai de família (um pai é travesti e o outro está com Alzheimer), mas também no sentido que Lacan dá ao termo quando reconhece o enfraquecimento do poder instituído na política, na vida social, na vida familiar, na vida amorosa. Tudo isso muito característico da nossa vida social contemporânea.

3 “GATTACA”

Em “Gattaca” tem-se a experiência transgênica. A ciência domina a manipulação genética, seleciona os melhores gens, para projetar seres humanos com saúde, inteligência e traços físicos escolhidos, eliminando até a tendência à calvície. Na ficção, a reprodução é institucionalizada, existem bancos de fecundação, em que os genitores deixam óvulos e espermatozóides, registram especificações de como desejam seus filhos, e os cientistas manipulam os gens, construindo os filhos saudáveis e sempre melhores, como um “projeto” de qualidade da espécie.

“Gattaca” conta a história de Vincent, um filho gerado de uma relação amorosa, à moda antiga, e que, já ao nascer, tem seu destino traçado. No primeiro exame de sangue, é detectado que o menino terá depressão, déficit de atenção, doenças cardíacas e outras disfunções em índices percentuais. O índice de 99% de probabilidade de desenvolver doença do coração e morrer aos 30 anos de idade rotulam Vincent como “inválido”, “uterino”, “filho da fé”.

O próprio Vincent, lembrando sua infância e sua origem, diz: “Antigamente os filhos do amor tinham tudo para ser felizes.” Mas ele, como “filho uterino”, além de não ser aceito nas escolas, pelos cuidados necessários e pelo valor alto do seguro requerido a um cardiopata, é discriminado pelo pai, que não dá ao menino seu nome e desaconselha-o, quando adolescente, a tentar a profissão de astronauta, que era seu sonho, dizendo: “Desista, o máximo que você vai poder fazer na sua vida é faxina.” Nas suas tentativas e falhas para empregos, Vincent, apesar de persistir no seu desejo titubeia, “meu currículo é meu sangue”.

O filme representa uma grande mudança nos paradigmas sociais e também religiosos. A cultura institucionalizada no futuro de “Gattaca”, que em alguns aspectos é o nosso presente,

reverte a ordem da natureza, desautoriza as legitimidades religiosas e sociais, entre elas a ética em relação ao aborto e o romantismo da concepção natural.

O corpo humano passa a ser projeto e não acaso, bem como prediz Stelarc; o sexo, mesmo quando legitimado pelo casamento para procriação, é destituído dessa função por consenso. Os mais resistentes e românticos, como os pais de Vincent, na concepção do segundo filho, apelam para a fecundação artificial com seleção genética. Mais uma questão, agora de ordem ética: depois de fecundados *in vitro*, quatro óvulos saudáveis, com excelente perspectiva de vida, são oferecidos aos genitores; é necessário que se faça a opção, o que implicará a morte de três. Pode isso eticamente ser considerado aborto? O embrião dentro ou fora do útero materno é vida? Que tipo de mal-estar pode isso provocar nos genitores? Opção significa eliminação não de coisas agora, mas de pessoas? Eduardo Gianetti no programa “Diálogos impertinentes”, da TV PUCSP, sobre pós-modernidade, comenta a avidez e as frustrações das pessoas frente às inúmeras opções de ofertas que se apresentam numa economia liberal e num mercado de consumo amplo e diversificado. Cada opção significa ao menos uma rejeição e muitas dúvidas sobre o que estaríamos perdendo por não usufruir o objeto rejeitado. Para Gianetti, toda a escolha tem a respectiva frustração. A revista *Veja* (1988, p. 126), na edição comemorativa de 20 anos, comenta, como o grande acontecimento da década de 70, o nascimento de Louise Brown, o primeiro bebê de proveta. O acontecimento forçou barreiras da ética e sacudiu o próprio conceito de maternidade, com o nascimento de uma nova figura na composição da sociedade moderna: a mãe de aluguel. Daí a pergunta a ser regulamentada: quem é a verdadeira mãe? a que fornece a célula ou a que fornece o útero para o desenvolvimento do bebê? Apesar das polêmicas, todos os casos levados perante os tribunais consideraram mãe a que forneceu o óvulo para a fecundação. A Igreja católica proibiu a seus fiéis a concepção *in vitro*.

No híbrido de “Gattaca”, que privilegia o projeto do homem na sua melhor composição genética, evitando qualquer falha, o gesto híbrido, que vai mostrar o jeito de falar, andar, comportar-se, cantar, dançar e amar do corpo é moderado para homens e mulheres, todos que compõem o grupo dos selecionados geneticamente. O excesso, a transgressão, a luta pelo aprimoramento, o desafio de sempre se superar é o cotidiano de Vincent, o “uterino”, o “filho da fé”, o resultado do acaso ou da seleção natural. Os ambientes, as relações de trabalho, as relações amorosas são destituídas de contaminação, tudo é muito *clean*, sem ornamentos, sem improvisos, como o ideal da procriação projetada. As roupas são terno e gravata para os homens, costume sóbrio para as mulheres selecionadas e uniformes profissionais para os inválidos. A roupa no filme parece não relacionar-se com moda, ela funciona mais como uniforme padrão, como parte de um projeto integral para o ser.

Temos que nos preocupar, hoje, mais com a liberdade de formas do que com a liberdade de expressão diz Stelarc (1997). Sobre esse alerta, o filme “Gattaca” apresenta, com honras, um pianista que tem seis dedos e sua brilhante interpretação num concerto especialmente escrito para mãos de seis dedos, em analogia aos concertos escritos para a mão esquerda, considerando os pianistas que, por um acidente, perderam a mão direita.

4 “ALIEN: A RESSURREIÇÃO”

Em “Alien: a ressurreição”, o híbrido ou transgenético é resultado da contaminação humana com uma espécie alienígena, que por sua vez é misto de máquina e animal. Sigourney Weaver é a Tenente Ripley, no primeiro filme de ficção científica da série, quando uma expedição espacial, em missão secreta, num futuro distante, vai em busca de sinais vitais detectados em outra galáxia. O monstro encontrado é horripilante, um misto de máquina e organismo, com partes duras como instrumentos de ferro e com partes moles, orgânicas, molhadas, suculentas. O monstro é destruidor e precisa da espécie viva, humana de preferência, para abrigar seus fetos até o nascimento. Quando então, ao nascer, o feto destrói o organismo hospedeiro. Em “Alien: a ressurreição”, Tenente Ripley é um clone, pois a original viveu há séculos atrás, e ela é hospedeira de um *alien* cientificamente implantado no seu útero.

Trata-se de pesquisa transgênica; várias simulações de híbridos entre o Alien e os humanos está se processando na nave-laboratório. O bebê *alien* que se desenvolve em Ripley é retirado por cesariana e para mantê-la viva. Para o imponderável da pesquisa, a gravidez contamina a hospedeira, seu DNA foi modificado pela gestação. O sangue contém um ácido corrosivo, o olfato fica apuradíssimo, sua força é supra-humana, e a regeneração dos ferimentos é muito rápida. Vivem essa aventura a Tenente Ripley/clone, agora um híbrido de humano e *alien*, cientistas, foras-da-lei, contrabandistas, navegadores do espaço, uma robô, a bela, jovem e delicada Annalee (Winona Ryder), um organismo cibernético, que sofre avarias, mas é difícil de morrer, sua aparência e sentimentos são mais que humanos. Vale salientar também as formas de vida que estão surgindo da experiência transgênica, resultado da hibridização humano com *alien*. Num ataque de moralismo ou de terror, baseados na vaga memória que persiste depois da clonagem, Tenente Ripley queima o laboratório onde desenvolvem-se essas novas vidas híbridas e disformes. Stelarc (1997) bem lembra que já estamos convivendo bem com liberdade de pensamento, mas ainda precisamos nos acostumar com a liberdade de formas. Elas começam a aparecer, nos surpreendem, quando não aterrorizam, porque escapam do nosso acostumado conceito de bom, belo e conforme. O feio, o disforme, nos agride.

“Alien o 8º passageiro” (EUA 1979), o primeiro da série, é de Ridley Scott, ganhou Oscar de melhores efeitos especiais em 80. O cenário e o monstro são criações do artista plástico suíço H.R. Giger. Os monstros excessivos são, segundo Calabrese (1988), características das fabulações pós-modernas ou neobarrocas (como ele prefere chamar), aí criam-se universos e monstros maravilhosos e sublimes, que pasmam a platéia, aproximam o periférico, abrandam as inseguranças, tornam as ameaças familiares.

Os monstros constituem um discurso do excesso e confundem conteúdo e forma. Os monstros contemporâneos são imprecisos, indefinidos, complexos. É característico no neobarroco confundir as categorias de valor na morfologia, na ética e na estética do ser ou do objeto representado. Assim, quando nos defrontamos com “o monstro”, ele pode ser “mau, belo e conforme”, mas pode ainda ser “bom, feio e disforme”. O belo e o feio, o bom e o mau, o conforme e o disforme dissimulam-se em novas composições *na pele da obra*. “Alien” é mau, belo e disforme. (DE CARLI, 2001). “Alien” como muitos outros filmes do gênero, demoniza a pesquisa e a ciência que trabalha para modificar, projetar naturezas pós-humanas.

O gesto da Tenente Ripley/clone, apesar da aparência humana, é forte e preciso, domina qualquer objeto com habilidade, revida qualquer agressão com rapidez, nocauteando o agressor; seu olhar é duro, lembranças terríveis habitam sua memória, tem olfato extremamente aguçado, rosto tenso e mandíbulas proeminentes. Seu sangue é uma arma e uma defesa, contém um ácido corrosivo como o dos *aliens*: além de corroer a pele humana, derrete metais e tem a capacidade de regeneração quase imediata dos ferimentos.

A roupa da Tenete Ripley é de militar feminina. Existe quase uma generalização das formas e de roupas das novas heroínas dos filmes de ficção ou de aventura. As mulheres são tão ou mais fortes que os homens, suas roupas são ajustadas ao corpo, ressaltam as formas, os tecidos são flexíveis e têm a aparência de couro ou plástico. As atrizes são bonitas, jovens, magras e altas. Nas situações de embate, não se decompõem, parecem estar sempre atentas, de prontidão. As roupas são escuras, esfumaçadas, mais acinzentadas ou amarronzadas nos trabalhos nas naves, como em “Alien: a ressurreição” e pretas envernizadas num ambiente ciber, como em “Matrix”, ou ainda mais lúdicas e na moda, como em “Blade Runner”. Mas a constante é o corpo feminino, ainda um fetiche. Corpo forte, musculoso, remodelado pela *body building*. Um corpo em prontidão, que responde a qualquer provocação com a mesma intensidade. Não existe mais ressalva para a mulher, ou para o sexo frágil, as peleias corporais acontecem como se não existisse diferencial de gênero, o

mesmo é observado em “Matrix”, em “Kill Bill”, em “Clã das adagas voadoras”, “Herói”, “Panteras” e outros.

A primeira heroína criada pela *DC Comics*, histórias em quadrinhos, em 1941, foi a Mulher Maravilha, que, na década de 70, passou para as telas. Seu criador, William Moulton Marston, um psicólogo, inspirou-se na própria esposa, a fim de criar a heroína. Ao escrever Mulher Maravilha, ele procurava expor suas teorias sobre a relação homem/mulher. Os poderes da Mulher Maravilha são enormes: força física sobre-humana, capacidade de voar, grande velocidade e agilidade e grande resistência física. É dito que tem a força de Herácles, a sabedoria de Minerva, a beleza de Afrodite e a velocidade de Hermes. Ela também é treinada em todas as habilidades de luta armada e desarmada da antiga Grécia. Ela é poliglota, fala línguas orientais e ocidentais. Os poderes não são muito diferentes daqueles das heroínas dos filmes de hoje. (INTERNET, 2007).

Os superpoderes e a sensualidade da Mulher Maravilha trespassam as espertas e bem treinadas *bond-girls*, ainda na década de 60, quando o “Satânico Dr. No” é o arquiinimigo de Sean Connery, que interpreta o Agente 007. Em seguida, o imaginário fílmico passa a ser superpovoado por mulheres tão fortes quanto os homens.

5 “BLADE RUNNER”

Em “Blade Runner”, os replicantes, seres tecnológicos, são belos, fortes e têm sentimentos, entre eles o mais característico do ser vivo, o desejo de viver, e viver mais.

Até agora, os corpos híbridos trataram de humanos modificados. Daqui para a frente, as modificações avançam para a criação completa. Em “Blade Runner” existe uma indústria de replicantes, a *Tyrell Corporation*, especializada em engenharia genética. “O comércio mais humano do que humano é o nosso negócio”, diz o *slogan* da *Tyrell*. (HARVEY, 1993, p. 275-281). Os replicantes são construídos à imagem e à semelhança dos mortais, porém com características físicas superiores, tal como agilidade e força. Eles foram criados com o propósito específico de trabalhar em tarefas especializadas e em serviços pesados nas colônias espaciais; por isso, são flexíveis e adaptáveis. Por outro lado, faltam aos replicantes a memória afetiva, os laços familiares, o imaginário coletivo, afinal “eles foram criados geneticamente como adultos crescidos, faltando-lhes a experiência de socialização humana”, diz Harvey. (1993, p. 280).

Aproveitando a teoria de Dawkins (1996), faltam aos replicantes de “Blade Runner” os DNAs culturais, os “memes”, palavra cunhada pelo cientista britânico, que significa partículas de

memória, que são capazes de replicar a si mesmas e passar de uma mente para outra. Um “meme” pode ser uma melodia, um poema, uma idéia científica, e se dissemina por seus méritos. A palavra “memes” é uma analogia aos genes, que são unidades auto-replicadoras que passam de uma geração a outra.

Domingues (2002a, p. 49) completa a informação dizendo que a memética de Dawkins trata DNAs culturais por “memes” informacionais. Convivendo como convivemos hoje com as tecnologias computacionais, as “memes” culturais se contaminam nas redes. Nossa leitura da sociedade não vem mais exclusivamente dos antepassados “genes” ou “memes”, ela dialoga com os bancos de dados e com as redes. Assim, as “memes”, em processos meméticos, estão se movendo em outras colônias, através de circuitos a base de silício. Num próximo filme da série, talvez Rachel, a replicante que deseja profundamente ser indistinguível dos humanos, possa se alimentar da memética da rede. Retoma-se a questão nos próximos parágrafos.

Os replicantes são projetados para durar um tempo determinado. A bela e perfeita replicante Pris (Daryl Hannah) entra em crise existencial quando se vê emparedada pela morte; sua vida efêmera está acabando. Pris é uma replicante rebelde, disposta a qualquer luta pela preservação da sua vida e a de seu parceiro e líder Roy (Rutger Hauer). Eles são desertores, no encalço dos seus criadores, pois querem encontrar meios de reprogramar sua estrutura genética para prolongar a própria vida. Assim, eles representam uma ameaça para a sociedade e são caçados, um a um, por Deckard (Harrison Ford). Pris esconde-se do caçador de andróides, misturando-se entre os robôs de coleção de um projetista genético da *Tyrell*. Quando reconhecida, sai do chão num impulso voador supra-humano, dá três ou quatro saltos mortais, imobiliza o policial-caçador e, montada nos seus ombros, torce-lhe o pescoço. O policial Deckard desvencilha-se e, cravado no chão, com o peso da gravidade e da profissão, responde com um lacônico tiro no peito. A bela Pris esperneia até morrer. A batalha final é travada entre Roy e Deckard. O replicante cheio de sentimentos e apego à vida, que se esvai, ainda salva Deckard, contando-lhe suas experiências de vida intensa, mas efêmera. As emoções diferenciam os replicantes dos seres cibernéticos. As armas dos replicantes são o próprio corpo, a fluidez com que correm, a força com que podem bater, saltar, lutar é o que os diferencia dos humanos. Os humanos usam armas de fogo.

Harvey (1993) cita o filme como exemplo de arte popular pós-moderna, apontando duas características essenciais: a primeira é a questão do tempo esquizofrênico vivido pelos replicantes e sentenciado por seu criador, com a analogia: “uma chama que queima com dupla intensidade vive a metade do tempo”; como dito, os replicantes são programados para

viver 4 anos. E a segunda é a cidade ambígua, onde o caos e a decadência, a mistura de tipos e raças, a mistura de estilos se encontram com a alta tecnologia, capaz de construir robôs indistinguíveis, em quase todos os aspectos dos humanos. Os “projetos arquitetônicos da cidade são uma mixórdia”, diz Harvey, e o ecletismo das edificações misturam pirâmide egípcia, colunas gregas e romanas, arquitetura maia, chinesa, oriental, vitoriana e contemporânea, acentuando a multiplicidade pós-moderna. Mesmas características pós-modernas se instalam na moda: ecletismo, multiplicidade, releituras de todas as espécies, da piteira alongada de Rita Hayworth a capa de vinil transparente, dos anos 60, quando os sintéticos e estilos espaciais fazem furor.

Até a relação entre o “mocinho” e o “bandido”, ou caçador e replicantes é ambígua. Existe uma afinidade entre eles, decorrente da posição subalterna na hierarquia de poder político-social. Existe, também, uma diferença primordial entre eles, que é a escala de tempo; a morte programada altera substancialmente a maneira de ver e viver o mundo, daí o conflito, a morte incerta no destino dos humanos. O final feliz e infeliz da história é que humanos e replicantes ficam tão indistinguíveis que são capazes de se apaixonar, e viver felizes para sempre.

Pris, Zhora e Rachel são três replicantes, as duas primeiras têm vida intensa e limitada. A terceira, sem tempo limitado, sem memória, tenta com atenção inserir-se na vida dos humanos; parasitando os “memes” das memórias fotográficas de Deckard, vai construindo uma identidade *humana* e uma história própria. As três são adultas jovens, corpo bonito e bem torneado. Enquanto Pris e Zhora vivem vida alternativa e vestem-se de maneira alternativa, Rachel quer adequar-se à vida dos humanos e tenta imitar as fotos de família de Deckard, usando o mesmo penteado, o mesmo estilo de roupas, desenvolvendo até dotes como tocar piano, bem à moda antiga. Usa *tailleur* feminino, seus cabelos são penteados em coque, seus modos são próprios de uma esposa. Rachel até mata um replicante, para defender Deckard, selando assim sua fidelidade à relação e à sua condição humana. Rachel sujeita-se, com moderação, às roupas, aos gestos, às expectativas do humanos, ela quer “memetizar-se”. Ela reforça a tradição, sua atitude tem um ar de nostalgia.

Pris usa uma segunda pele colante e *off white*, a linha em V da calcinha é supercavada o que acentua o púbis e alonga as pernas musculosas e ágeis como o corpo todo; dá cambalhotas e saltos mortais no ar; seus olhos são esfumados em cinza, desenhando uma faixa reta horizontal, uma máscara-fetichê; seus cabelos são desordenados e platinados, estilo *gótico*; ela está apaixonada por Roy, é rebelde, violenta e ousada. Sua capacidade física não é diferente da dos homens. Pris e Zhora contestam o *status quo*; a atitude delas é inovadora.

Zhora é dançarina de *nigth club*, seu *look* sensual é fetichizado pela cobra, pelo sutiã e calcinha de couro, botas de cano alto sob uma capa de plástico transparente. A capa e os cristais que tem no rosto citam a modelo Veruska, fotografada por Irving Penn, em 1965, com casaco de vinil transparente e fartos colares de cristal, para a *Vogue* americana. A foto foi consagrada na capa da edição comemorativa de 100 anos da revista *Vogue* (1992). Zhora corre e quase escapa da mira de Deckard, que consegue abatê-la com vários tiros, uma covardia na vitrina de uma loja de roupas.

As hibridizações transgenéticas, transsexuais, transcibernéticas e ainda outras não nominadas confirmam o que Haraway (apud SANTAELLA, 2003) afirmou: Ciborgue é a encarnação de um futuro aberto às ambiguidades e às diferenças, e Stelarc (1997) aconselha: vamos nos acostumando com liberdades de forma, pois as de pensamento já foram conquistadas.

CAPÍTULO 8

CORPO VOADOR

1 O HUMANO E SUAS POTENCIALIDADES

Giovanni Pico della Mirandola (apud VILLAÇA; GÓES, 1998, p.11) vangloriava-se, lá no distante século XV, da vantagem do homem imperfeito sobre os anjos perfeitos. É justo por esse déficit que o ser humano tem o poder de aperfeiçoar-se sempre, infinitamente, transformando-se, forjando-se, por necessidades próprias ou de adaptação ecológica.

O corpo é um fenômeno histórico diz Rose (apud SANTAELLA, 2004, p. 24). “Nossa presente imagem dos lineamentos e da topologia do corpo – seus órgãos, processos, fluidos vitais e fluxos – é o resultado de uma história cultural, científica e técnica particular.” Assim sendo, as propriedades do corpo – andar, sorrir, cavar, nadar, pular, deslizar – não são propriedades naturais, mas conquistas técnicas. Santaella (2004, p.24) continua o pensamento de Rose dizendo que tanto quanto o *sujeito* o *organismo* não é absolutamente constante, não passa de uma variável em modificação contínua e aberta. Porém, uma nova realidade se apresentou no fim do século XX: “O corpo – secularmente recalcado pelo fantasma do sujeito – não retornou apenas para tomar o lugar deixado por esse sujeito.” Ele retorna com outras questões, que são as simbioses eletrônicas e digitais, que tornam o corpo um híbrido; ele retorna no confronto com os clones, ciborgues e outros técnico-naturais, que, além de fazer repensar a matéria de que o corpo é feito, altera a noção clássica de sujeito abstrato, essencial.

Serres (2003, p. 41), mais concentrado no desenvolvimento do corpo, até pela sua declarada paixão pelo alpinismo, diz que, depois de dominadas as constrições, tais como dores, privações, doenças, trabalhos pesados, que durante muito tempo pesaram sobre o corpo, foi possível ao ser humano reconhecer o corpo em funcionamento mais livre. Esse reconhecimento descobre novos nichos para o corpo: um corpo sadio, um corpo esportista, um corpo elástico, um corpo transparente, pronto para interagir livremente com o contexto.

Então, cita-se textualmente Serres:

Graças a essa transparência relativa recentemente adquirida, podemos reconhecer o corpo, mesmo que parcialmente, como o maior instrumento de aquisição de conhecimentos. Luminoso, ele filtra a claridade. Mais modelável, ele armazena infinitos programas de informação que envolvem posições, movimentos, intenções, gestos e adaptações, cifras e decisões. Ele já fazia

isso, mas de modo travado; por isso o enxergávamos mal. Agora faz melhor. Transparente, ele recebe e compreende; maleável, ele esquece e retém; aberto, ele transmite; sólido, ele sabe; ativo, ele separa. Torna-se o novo sócio no velho problema da origem dos conhecimentos. Melhor ainda; inesperado, ele inventa. Tudo não se passa no cérebro, longe disso. As ciências cognitivas encarnam-se. (2003, p. 41).

As sinalizações, mais redentoras do que catastróficas, dos quatro pensadores sobre o enfrentamento do homem, ao seu projeto inacabado, às suas fragilidades e imperfeições, bem como a superação das constrictões do corpo, pela necessidade constante de o homem qualificar sua existência, encontram eco neste capítulo. O capítulo pretende ressaltar as especializações desenvolvidas e até imaginadas pelo corpo, para fruição em novas realidades, novos espaços, não antes possíveis, existentes ou habitados.

Diz-se especializações desenvolvidas porque, como sinalizado anteriormente, pouca ênfase foi dada às sabedorias do corpo no meio intelectual, até o século passado. E Serres nos diz que o corpo é genial, tem uma força criadora ainda incompreendida. Seu conselho de alpinista sustenta: “Estudem, apreendam, mas sobretudo treinem o corpo, confiem nele, pois ele se lembra de tudo, sem qualquer dificuldade ou impedimento. O que nos distingue das máquinas é unicamente a nossa carne divina; a inteligência humana se distingue da artificial apenas pelo corpo.” (2004, p. 18).

Andem, corram, dancem, deslizem sobre as ondas, andem de bicicleta, sobrevoem de *paraglider*, explorem a memória e a plasticidade do corpo. O corpo pode diz Serres:

O nosso corpo não cessa de assumir milhares de formas imprevisíveis: ele transforma. Longe da estabilidade, ele se move; longe do movimento isolado, ele muda; estas metamorfoses imprevisíveis, por vezes necessárias, com frequência possíveis, às vezes impossíveis, só podem ser definidas como contingentes. [...] Assim, as quatro modalidades ou contingências – imprevisível, necessária, possível e impossível – mostram que o corpo vive no modal e visa ao potencial. O corpo é uma variável em modificação contínua e aberta; o ambiente, o clima, o lugar onde se vive, as práticas e atividades diárias, os treinamentos e potencialidades desenvolvidas vão especializando o corpo. (2004, p. 138).

As especializações *imaginadas* por vezes mesclam-se com a *modalidade impossível* das metamorfoses do humano, a que Serres se refere acima. Aí, a função dos desejos imaginados e mistérios solucionados através dos deuses, titãs, heróis, super-heróis, xamãs e de outros protagonistas da mitologia, das lendas, dos contos de fada, do sobrenatural, das façanhas, das histórias que habitam o imaginário do homem desde a Caverna de Platão até as salas escuras dos cinemas contemporâneos. E, por sinal, o cinema tem exacerbado na imaginação da realidade e na realidade da imaginação com sua tecnologia avançada e com

efeitos especiais, possibilitando, ainda, o amplo acesso pela sua natureza técnica infinitamente reproduzível.

Nas telas do cinema, o corpo pavoneia-se, ora com atuações superespecializadas, ora com ficções impossíveis e imprevisíveis, ou possíveis e necessárias para um futuro próximo, considerando o processo e as metamorfoses antropológicas do corpo humano na História, e/ou sua adaptação às mudanças ambientais.

A ficção e a realidade quase sempre se tocam, mesmo que num ínfimo ponto comum. Leonardo Da Vinci e Julio Verne sempre encantaram a humanidade com seus projetos sonhadores, irrealizáveis no seu tempo, mas não impossíveis, como comprovados pela História, nas inovações e invenções que se sucederam.

A complementaridade saudável entre real e imaginário na cultura das sociedades também é argumento de Maffesoli, que salienta, ainda, a vantagem potencial dessa dialógica.

A cultura, no sentido antropológico, contém uma parte de imaginário. Mas não se reduz ao imaginário. É mais ampla. Da mesma forma, agora pensando em termos filosóficos, o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas, claro no imaginário entram partes da cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. [...] “algo mais”, uma ultrapassagem. (2001, p. 75-78).

A vantagem reside no *imponderável* do imaginário, pois é ele que permite romper a camisa-de-força das idéias, no sentido de se aventurar em novas histórias, descobrindo uma brecha nas estruturas das histórias que insistem na repetição.

Assim, a fragilidade, a necessidade, a imperfeição, o inacabado do homem, as constrições do seu corpo, somados à dialógica entre real e imaginário, considerando a imponderabilidade do imaginário, antes de imobilizarem ou retraírem o desenvolvimento do homem, povoam de desejos que se transformam em desafios à sua capacidade de inventar.

2 DA LEVEZA À DESMATERIALIZAÇÃO DOS CORPOS

Este capítulo pensa o imaginário coletivo habitado pelas imagens dos esportes radicais, das bailarinas, guerreiras, dos trapezistas, lutadores, heróis e plugados virtuais. O cinema, com o domínio da técnica, lança corpos alados cada vez mais leves e precisos. Começa com o gesto leve e ágil das divas de filmes populares de aventura: Angelina Jolie em “Lara Croft”, e Cameron Diaz em “As panteras”. Segue com os bailados aéreos dos orientais, que anulam a

gravidade, nos filmes “O tigre e o dragão”, “Herói” e “O clã das adagas voadoras”. Enfim, Trinity-virtual sobrevoa nos telhados da “Matrix” e Mamba Negra levita arrancando membros do exército de samurais pós-modernos em “Kill Bill”. Nessa proliferação de corpos voadores, residirá um desejo de mutação? A biotecnologia poderá alar nossos calcanhares como os deuses os de Perseu?

Os filmes “Lara Croft – Tomb Raider” (EUA, 2001); “As panteras” (EUA, 2000); “Flashdance” (EUA, 1983); “Thicker Than Water” (EUA, 2003); “O tigre e o dragão” (Taiwan, 2000); “O clã das adagas voadoras” (China, 2004); “Herói” (China, 2002); “Kill Bill” I e II (EUA, 2003-2004); “Matrix” (EUA, 1999) são hábeis em mostrar um corpo ágil, que perdeu o peso, um corpo em sobrevôo, um corpo em vertigem, um corpo treinado, que ataca e esquiva-se com precisão, um corpo virtual que caminha no ar, no teto ou nas paredes, que gira em saltos mortais, sobe em espirais, um corpo que desconhece a gravidade, aéreo, um corpo voador.

Imagens dos filmes acima e idéias dos autores Italo Calvino, Michel Serres, Pierre Lèvy, Christian Pociello, Bernardette Lyra, Yuasa Yasuo, Roger Caillois, Diana Domingues e Lúcia Santaella serão compostas para falar de leveza, agilidade, equilíbrio e da precisão do corpo no imaginário do cinema. A proposta é estabelecer o corpo voador que se mostra em imagem e ação.

3 LEVEZA E IMAGINAÇÃO

Calvino nomeia a leveza como valor apreciável nas suas propostas para a literatura do terceiro milênio. Seus exemplos enumeram narrativas de diversos autores, em diversos tempos. Aí, a leveza assume ora a elegância do gesto, ora o corpo volátil, transforma-se em anjo, em herói, em xamã, ora incorpora prótese ou extensões que otimizam a performance.

O autor inicia na mitologia grega. Conta a lenda do herói dominador de monstros, Perseu, que ganha dos deuses instrumentos e extensões que facilitam suas pesadas tarefas: o capacete que o torna invisível e as sandálias aladas que lhe permitem voar, pairar sobre o que há de mais leve: as nuvens e o vento. Perseu desenvolve habilidades não programadas no modelo original, e suas conquistas o imortalizam.

Angelina Jolie, em “Lara Croft”, incorpora um novo Perseu no cinema. Suas extensões não são sandálias aladas, mas carros, motos e veículos superpoderosos, que rasgam cidades e florestas; os tempos e os instrumentos são outros. A heroína, de belas formas, enfrenta exércitos e treina defesa pessoal com um robô impiedoso e programado para matar. O peso

do robô forte e cruel, o peso do exército de soldados armados contrastam sobremaneira com as acrobacias aéreas de Lara no trapézio de elásticos.

A cena de puro requinte corresponde ao desejo milenar do homem de aliviar-se do peso da gravidade e flutuar, bailar, mais leve que o ar, ao som de um concerto de Bach. Lara veste um pijama de seda, que mal toca sua pele, e, no altíssimo pé-direito do *hall* do castelo, comanda os elásticos no sobe e desce encantador, enquanto infiltra-se pelo telhado e pelos porões a infantaria armada. Por sina, a leveza enfrenta o peso, seu oposto, que, apesar de avassalador, faz sobressair ainda mais o valor de ser leve. O cinema e as montagens que mostram a simultaneidade das ações são peritos em enfatizar contrastes.

Calvino (1990, p.17-24) fala também da oposição peso/leveza. Para isso, evoca como exemplo uma das histórias do *Decamerão*,¹¹ de Boccaccio, no qual o poeta florentino Guido Cavalcanti foi cercado pela brigada da juventude festiva (uma gangue à moda antiga) no cemitério da cidade. Elegante, Cavalcanti respondeu: “Senhores, podeis dizer-me em vossa casa o que bem vos aprouver”; e apoiando-se sobre um daqueles túmulos, que eram bem altos, levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado e, desembaraçando-se deles, lá se foi. Calvino (1990, p. 24) salienta no fraseado de Boccaccio o belo contraste de palavras: o poeta “levíssimo que era” decreta os “pesados túmulos”, ou o reino da morte, como a morada dos baderneiros. O salto ágil e projetado, que galga sobre o peso do mundo, demonstra que a gravidade sem peso do poeta-filósofo detém o segredo da leveza. Essa imagem visual é para Calvino o símbolo votivo do terceiro milênio.

Nas telas do cinema, a sabedoria do corpo tem poética análoga à gravidade sem peso das palavras do poeta-filósofo. No filme “As panteras”, Cameron Diaz, silhueta perfeita evidenciada por uma segunda pele branca, lança seu corpo em triplos saltos mortais, atravessando, volátil, sem ser detectada pelos sensores *laser* do cofre blindado da empresa multinacional. E, ainda, equilibrada sobre as mãos em postura de vela, compõe um belíssimo quadro com o interior tecnológico do cofre blindado. Cameron Diaz, ou a dublê, não importa, mostra as espertezas do corpo leve e treinado. Mostra uma tendência presente no contemporâneo, que é a estetização do gesto esportivo ligada ao prazer narcísico de ver e ser visto, de admirar a forma e beleza, a flexibilidade e rapidez, a leveza e mobilidade de que é capaz o corpo. (POCIELLO, 1995, p.117).

¹¹ *Decamerão* é a obra-prima de Giovanni Boccaccio (1313?-1375). O livro é composto por 100 histórias organizadas com maestria para dar uma visão totalizante da sociedade.

A máxima de Valéry – “É preciso ser leve como o pássaro e não como a pluma” – bem lembrada por Calvino (1990, p.28), significa que a leveza não é vaga ou aleatória, ela pressupõe, sim, cálculo, domínio sobre o corpo. Assim, pode-se constituir um corpo matemático que equaciona velocidade e movimento, em lançamento vetorizado.

O imaginário literário, em Calvino (1990, p. 30), ainda traz as criaturas voadoras da mitologia céltica de Shakespeare (1564-1616), que pairam e dançam no ar. São os mensageiros do amor, os armadores de traquinagens, os conselheiros do bem: Cúpidos que empresta as asas aos amantes; Ariel e Puck¹² que se desdobram em personagens voláteis nos contos infantis, como o Grilo Falante e a Fada Sininho, inseparáveis de Pinóquio e Peter Pan.

As bruxas soturnas habitam o imaginário popular, representando um dos poderes ocultos das mulheres e, simultaneamente, diz Calvino, uma forma de desvencilhar-se de uma vida de limitações em confrarias misteriosas, temidas pela Igreja da Inquisição na Idade Média. As atitudes femininas que primassem pela inteligência, insubmissão, ou afrontassem as determinações vigentes, eram motivo de condenação à fogueira por bruxaria. Hoje, estamos nós, novamente, às voltas com bruxos adolescentes e simpáticos na coletânea popular de Harry Potter que, neste início de milênio, é destaque na lista dos mais vendidos e logo teve adaptações para o cinema, também com sucesso. Não só as velhas bruxas feias e narigudas sobrevoam em vassouras, os céus agora abrigam bruxas ninfetas e jovens *nerds* que se especializam nas artes da bruxaria do bem: ambigüidades pós-modernas.

Calvino abre espaço para tapetes voadores, gênios da lâmpada das histórias populares importadas do Oriente e carregadas de desejos de viajar para terras “nunca dantes navegadas”. Os xamãs que anulam o peso do seu corpo, transportam-se em vôo a outros mundos, para buscar forças capazes de aliviar dores, de mudar a realidade das tribos nativas. No século passado, as histórias em quadrinhos, os filmes, encarregaram-se de habitar as cidades com seus xamãs travestidos de Super-Homem, Homem-Aranha, Mulher-Maravilha, Batmanm, He-man e outros. Calvino denomina o fenômeno como a “transferência do herói”, que sai em busca do objeto que sempre estará muito distante e inacessível, em outros reinos, quer no alto dos céus, ou no profundo inferno, quer nas geleiras da Groenlândia ou no deserto do Quênia. “O herói voa através do espaço: no dorso de um

¹² Ariel, o conselheiro real, volátil, na peça “Tempestade” de Shakespeare, já representado no cinema em “Prospero’s Book”, com direção de Peter Greenway. Puck, o traquineiro da floresta, em “Sonhos de uma noite de verão”, de Shakespeare, desliza sob patins na peça dirigida por Gerald Thomas, não só apresentada no Tuca, como em NY no festival de Shakespeare.

cavalo ou de um pássaro, numa nave volante, num tapete voador, nas costas de um gênio, ou no coche do diabo etc.” (PROPP apud CALVINO, 1990, p. 40).

“Lara Croft” e “As panteras” também têm missões humanitárias: defendem os homens e o planeta de vilões, espiões e poderosos sem escrúpulos. Lara Croft, filha de um antropólogo, é uma versão feminina de Indiana Jones (Harrison Ford na série “Caçadores da arca perdida”, EUA, 1981). Invertendo a ordem dos lançamentos culturais, Lara Croft primeiro foi personagem de *video game* para depois virar filme. “As panteras” é uma versão nova, de 2000, para o cinema; durante a década de 70, a série de TV fez grande sucesso nos Estados Unidos.

Os dois filmes são do gênero aventura com muita ação, cenas de perigo e emoção. Os mitos que inspiram as heroínas são: Ártemis, a caçadora; Terpsícore, dançarina; Afrodite, a deusa da beleza e do amor, perita em ciladas e Apolo, deus da perfeição. Os filmes, em todos os momentos, estetizam a beleza e as formas femininas, o rosto, o olhar, o corpo, as pernas, a agilidade, a musculatura: uma ode à beleza. Em “As panteras”, tipos diferentes: uma loira, uma ruiva, e uma oriental disputam o olhar dos espectadores. Lara, leia-se, Angelina Jolie, colocou silicone nos seios para ficar mais gostosa, e mais parecida com o avatar do *video game*.

Elas são esteticamente impecáveis, representam uma atualização das divas do *Corpo erótico* (capítulo 5), mais especialmente a dupla Marilyn Monroe e Jane Russel em “Os homens preferem as loiras” (1953) e Jane Fonda em “Barbarella” (1968). Só que, agora, turbinadas em filmes de ação e emoção, elas são mais que belas, são espertas, inteligentes, fortes e engajadas. Pode-se, portanto, mais precisamente, categorizá-las em *Corpo voador erótico*.

Os gestos das heroínas são precisos e tão eficazes quanto os masculinos; elas sabem fazer tudo, são brilhantes, com carros, jipes, motos, lanchas. São lutadoras de estirpe. São autoconfiantes e *sexys*. *La Jolie* encarna Lara, e sozinha faz o filme; tanto ela quanto as três panteras se submeteram a um intenso treinamento de quatro meses para evitar a substituição por dublês. Angelina Jolie se vangloria no *making off* dizendo que deu conta das acrobacias, do boxe, das lutas, dos saltos, da atitude e das velocidades. A própria protagonista manifesta sua simpatia pela personagem, Lara Croft, e textualmente diz : “Estou cada vez mais parecida com ela. Sou jovem, quero viajar, conhecer lugares, ter mais cultura [...] também gosto de estar em forma, de ser saudável, o que são ótimas qualidades para uma mulher.” E mais, protesta quando dizem que sua personagem Lara é uma cópia da do *video game*, criada por homens. Ela sustenta que a Lara que “você vê no filme foi criada por outra mulher”;

sem modéstia reconhece que sua atuação foi fundamental para animar a personagem nascida num *video game*, dar-lhe outra atitude. (Apud DERZETT, 2001).

O figurino não é propriamente da moda, mas deve acima de tudo evidenciar o corpo jovem, magro, saudável e as formas femininas e saradas, pernas longas, braços ágeis, seios firmes, cintura e quadris marcados. Do biquíni ao paetê, elas devem brilhar. Os tecidos com elastano, nos *collants*, ou nas calças justas ajudam a mostrar a “esbeltez musculosa em movimento”, como ressalta Pociello (1995), ao comentar a estetização do esporte na atualidade. A harmonia do corpo com a roupa atende à tendência contemporânea de estetização da prática de esporte, ou dos exercícios físicos em geral. A moda também atua no *fitness*, não só na estética mas na tecnologia dos tecidos. Os cabelos são saudáveis e sedosos. A trança longa e forte de Lara Croft é um fetiche não só para os homens como para as mulheres. As botas pesadas, estilo coturno, os *shorts*, os coldres para o porte de pistolas e facas, as mochilas, os camuflados conferem um estilo *adventure* às protagonistas.

Derzett (2001, p. 125), em seu artigo sobre o filme Lara Croft, critica o novo ideal feminino que está sendo incutido nos adolescentes, por meio dessas heroínas de ação, que, além de “proporcionais e perfeitas, são fortes, ágeis e com resistência suficiente para chutar postes e correr dezenas de maratonas seguidas”. O modelo ideal não é mais só beleza e sensualidade, mas atitude. Derzett acredita, e com razão, que a estética “Lara Croft”, seios fartos e corpo escultural, tornou-se condição básica para que as mulheres pareçam normais. Difícil é dizer o que veio antes, mas certo é que o diálogo entre o imaginário social e o cinema é muito intenso e de longa data. O artigo de Derzett tem o ranço de culpabilizar o cinema, a TV e outros meios, como responsáveis pelo narcisismo crescente e pela supervalorização da beleza e do corpo feminino hoje. Não é simples assim, a estetização do corpo, o narcisismo exacerbado é um sintoma que aparece no meio social, e faz parte de todo o questionamento pelo qual o corpo vem passando em todas as áreas do conhecimento.

4 O CORPO E AS PRÁTICAS: POTENCIAL DE APERFEIÇOAMENTO

Muitos autores, impressionados com a performance dos jovens esportistas e dos tipos de esporte que não param de se desenvolver, escreveram sobre esse prazer extraído das novas sensações, das intensificações, da vertigem, dos prazeres sensoriais, da exploração de espaços e das energias naturais; de ondas, ventos, neve, enfim dos sobrevãos, mesmo que breves.

Lèvy, Serres, Caillois, mais recentemente Lyra e Pociello, apologistas do corpo, falam da sua potencialidade surpreendente, e normalmente ligam esse desejo de superação, de

aperfeiçoamento às atitudes de transgressão dos jovens. Eles são os Apolos contemporâneos em busca constante de *up-grade*, seus corpos prolongados ou objetivados com tecnologias (prancha de *surf*, *body board*, esqui, asa delta, *skate*, *snow board*, etc.) surpreendem.

Lèvy (1997, p. 32-3) reconhece um crescente desempenho do corpo na prática dos esportes de velocidade, deslizamento ou queda, surfe, esqui aquático, esqui na neve, *windsurf*, *snowboard*, *rafting*, alpinismo, mergulho, pára-quedismo, *bungee jump*, asa delta, etc. É como se o último score servisse fundamentalmente para ser ultrapassado. Esse potencial de aperfeiçoamento, que permeia os esportes ditos de “intensificação”, Lèvy caracteriza como virtualidade do corpo. Ao mesmo tempo que esses esportes exigem a presença física atenta, exigem um corpo treinado, um corpo em prontidão, rápido e reativo, trespassado de adrenalina; eles vetorizam as sensações, ou seja, lançam o esportista para outras dimensões, experiências embriagadoras, prazeres sensoriais, uma outra espécie de virtualidade. Um corpo num *continuum*, aberto.

Serres (2004) acredita no constante aprendizado do corpo; vê nessa paixão contemporânea pelos esportes de vertigem uma continuidade do desenvolvimento humano e questiona: a vertigem nos impede de aprender? Ela não nos acompanha desde nossos primeiros passos? Desde os movimentos rítmicos e acelerados das mulheres loucas por valsa? Ou desde as primeiras pedaladas em bicicleta, no enjôo com o sobe e desce dos barcos no mar?

Serres, observador atento, assume, depois de suas muitas práticas esportivas, que o corpo suporta a vertigem, a tontura, como obstáculo, e os explora como experiência e aprendizado. Em depoimento, fala da sinergia possível de o corpo experimentar, como as ondas agitadas do mar, ou o vento que sopra com força. Fala de uma sinergia possível de o homem experimentar em comunhão com as energias disponíveis no universo, e diz:

Depois de recobrar o bom-senso, percebe-se que a vertigem contribui com a postura vertical, muito mais fácil agora do que no passado, como se a doçura turbulenta das águas agitada pelo vento untasse, engraxasse, lubrificasse, ungissem deliciosamente as articulações dos quadris, dos joelhos e dos calcanhares. Por meio de rotações rápidas e inesperadas, melhora-se o equilíbrio [...]. Não cessamos de repetir e aperfeiçoar as posturas do antropóide e da criança. (2004, p. 118-120).

Além disso, Serres traz o conceito de jogos de *ilinx*, que se baseiam na procura da vertigem, e mostram, além do prazer inesgotável que se pode extrair dessa prática, as possibilidades de aprendizado, melhor aperfeiçoamento.

Caillois (1986), ao se deter no estudo dos jogos humanos, na década de 60, encontra quatro categorias, que ele denomina de *Agon*, *Alea*, *Mimicry*, *Ilinx*. O que interessa agora é saber um pouco mais sobre a categoria *ilinx*.¹³ Para Caillois,

os jogos de *Ilinx* reúnem os jogadores que se propõem buscar a vertigem, com a intenção de destruir por um instante a estabilidade da percepção e de infringir à consciência lúcida uma espécie de pânico voluptuoso. Em qualquer caso, se trata de alcançar uma espécie de espasmo, de transe ou de aturdimento que provoca a aniquilação da realidade com uma brutal soberania. (1986, p. 58).

Também provocam vertigem ações como pirueta, salto, giro rápido, deslizamento, velocidade, aceleração; e essas sensações, diz Caillois, podem ser maximizadas com todos os tipos de aparatos criados pelos homens, desde as pranchas de *surf* até os carros conversíveis com alta velocidade, desde o “gira-gira” dos parquinhos infantis às montanhas russas cheias de *loops*, e quedas, dos parques de diversão. As crianças e os adultos não param de inovar seus jogos de *ilinx*, a indústria do entretenimento, aliada às tecnologias, é a grande parceira.

Caillois faz uma ressalva; fala que, paralelamente a esses jogos de vertigem que nos colocam em transe e excitação prazerosa, existe a vertigem de ordem moral, que se manifesta quando o gosto mais selvagem, menos civilizado, ou até proibido aflora, provocando a desordem e a destruição, mas aqui essa vertigem de transgressão não nos interessa.

Lyra (2001, p. 18) continua explicando que, no estado de *ilinx* a distância entre mente (que pensa o movimento) e corpo (que executa o movimento) é anulada. Em *ilinx*, mente e corpo passam a ser uma única coisa, em que cada um dos dois elementos, por sua vez, existe e não existe. As duas coisas, para Caillois (1986, p. 58-64), estão tão amalgamadas, que mente se transforma em corpo, não mais sendo mente e ainda sendo corpo e vice-versa. Somem as dicotomias clássicas tal a comunhão necessária para o corpo responder aos prazeres da vertigem e das intensificações.

Pociello também colabora e descreve o *ilinx*:

A vertigem, a velocidade, o mergulho, a queda, os desequilíbrios de todas as espécies reforçam o *ilinx* esportivo, renovando-o. Eles delimitam o universo

¹³ O termo *ilinx*, diz Caillois (1986, p. 60), é grego e significa redemoinho de água; deriva daí o termo vertigem, *ilingos*.

lúdico que curiosamente faz das sensações de instabilidade uma fonte de prazer, e das desordens que elas procuram uma espécie de busca paradoxal. Dir-se-ia que, nesses novos esportes, impõe-se um jogo cibernético do corpo, pois neles a energia consumida é mínima, mas a informação tratada é máxima, e o sistema homem/máquina oscila sempre entre dois extremos, que se consegue controlar por regulações sutis. Assim, poder-se-ia brincar de sentir medo no ar ou no mar, sobre a onda ou sobre o rochedo, nas subidas ou nas descidas de forma a experimentar realmente as sensações excitantes dos sonhos de vôo, ou saborear essa dinâmica mais modesta do salto. Libertação embriagadora do peso, que é o paradigma de todas as dificuldades. (1995, p. 118).

Flexibilidade e rapidez, leveza e mobilidade, vertigem e intensidade estão nas práticas dos esportes, das danças, das lutas, das ginastas, enfim nos refinamentos informacionais do corpo. Um fenômeno que não se pode chamar de novo, mas de humano, que é a autoprojeção; que se renova entre os adolescentes, em vias de autonomização, na busca de lazes extremos, transgressivos, sensacionais.

Em “Thicker than water”, Jack Johnson, surfista e músico, conta um pouco de sua paixão por *surf* numa coleção de imagens e memórias que começa com a primeira vez que ficou de pé numa prancha de *surf* e termina numa jornada de oito meses no Atlântico Norte, no Sul do Pacífico e na Bahia de Bengal. As imagens da criança se equilibrando na prancha em pequenas ondas evoluem para um corpo em *ilinx*, hibridizado com a prancha e amalgamado na energia universal das ondas. Os deslizamentos, os saltos, as manobras, a velocidade, os desequilíbrios, o mergulho, a queda correspondem a um desafio às habilidades desenvolvidas e a um desejo de aprendizado constante. O corpo em *ilinx*, de Jack Johnson, não pensa nos joelhos flexionados, nas pernas em balanço, nos braços, nos dedos dos pés agarrados na prancha, nas mãos, na melhor posição, no melhor ângulo, na melhor inclinação, o corpo desliza sobre a prancha, como se o volume das ondas turbulentas ou clássicas untasse, lubrificasse, ungisse deliciosamente todo seu corpo, aniquilando a realidade, infringindo a consciência lúcida.

Deslizar nas ondas do mar é deixar a gravidade da terra, é explorar espaço que não é do bípede homem, é “movimento de saída da norma, de hibridação de devires que tendem quase à metamorfose” do corpo. Para Lèvy (1997, p. 32), é a virtualização do homem do vir-a-ser – peixe voador, cabra-montanhesa, pássaro em mergulho, morcego, falcão –, do transitar em outros *habitats*, que não aqueles do antropóide. Lèvy conjuga a sabedoria e a sensação do corpo vetorizado numa nova noção de virtualização, ou de um tipo de *ilinx*, se se considerar Caillois, e diz poeticamente:

Entre o ar e a água, entre o céu e a terra, entre a base e o vértice, o surfista ou aquele que se lança jamais está inteiramente presente. Abandonando o chão e seus pontos de apoio, ele escala os fluxos, se vetoriza, se desterritorializa. [...] Submisso à gravidade mas jogando com o equilíbrio até tornar-se aéreo, o corpo em queda ou em deslizamento perdeu seu peso. Torna-se velocidade, passagem, sobrevôo. (LÉVY, 1997, p. 32).

A forma como Lèvy descreve o conjunto vetorizado do surfista e sua prancha sobre a onda, o esquiador sobre os esquis nas íngremes montanhas; o “skatista” sobre o *skate* nas acrobacias da pista ou nas curvas fechadas da estrada, corresponde à categoria *ilinx* dos jogos para Caillois e pode-se relacionar ainda as intensidades do *corpo sem órgãos* – CsO – de Deleuze.

O CsO, para Deleuze e Guattari, se revela numa conexão de desejos, conjunção de fluxos e num contínuo de intensidades. Um CsO cheio de alegria e de êxtase se move, dança, em região de intensidade contínua, não se deixa interromper por interferências do exterior, como também não se deixa ir em direção a um ponto culminante.

O CsO se opõe ao organismo, entendido como a organização fisiológica dos órgãos; opõe-se, também, ao organismo entendido como um fenômeno socioistórico, sujeito a formas, funções, dominações, filosofias e transcendências. O CsO é um corpo livre. Deleuze e Guattari continuam explicando que, para atingir o CsO, é preciso se desfazer de três grandes estratos civilizatórios; esses estratos são como as camadas das rochas estratificadas, que têm sedimentado, engessado o corpo. São eles: o organismo, a significância e a subjetivação. Deleuze e Guattari dizem que precisa explodir as palavras de ordem:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretante – senão um desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão será um vagabundo. (1996, p. 22).

Como desfazer todos os discursos que estratificaram o corpo, como as rochas? Como se libertar das palavras de ordem civilizatórias para atingir a zona de intensidade? Como dar ao corpo a liberdade desejada? Deleuze e Guattari sugerem dois caminhos: o lúgubre, em que a intensidade do platô do CsO é atingida pelo drogado, pelo masoquista ou pelo esquizofrênico, que não nos interessa neste momento. O segundo caminho é a “zona da alegria”, o corpo pleno de uma prática radical intensa, que tira o fôlego, o corpo do surfista, o corpo do dançarino, do amante, do esportista, enfim o corpo na intensidade do platô.

Em “Flashdance” (EUA, 1983, direção, Adrian Lyne), a desconhecida Jennifer Beals faz o papel de Alex, uma jovem trabalhadora metalúrgica da Pensilvânia, que está determinada a conseguir uma vaga na tradicional escola de dança da cidade. O trabalho diurno eminentemente masculino contrasta com sua habilidade e graça para a dança. Da mesma forma, as roupas folgadas, andróginas, que veste para trabalhar e os figurinos artísticos sensuais que veste para dançar à noite, em clube noturno. É disciplinada no trabalho e nos treinos incansáveis para o exame de seleção da escola de dança; até faz uso de bicicleta como transporte para melhorar sua performance física. A silhueta de Alex é da moda: cabeça e olhos para o alto, ombros para trás, peito para frente, bumbum arrebidado, acentuando a curva das costas.

O corpo de Alex é atlético, bem torneado; tem pernas e glúteos firmes, resistência ao exercício continuado, e expectativa de rendimento sempre melhor. Alex é um ótimo fruto da revolução *fitness*, que tem como ídolo Jane Fonda¹⁴ (anos 80) e sua apologia ao corpo flexível, saudável e exercitado; a atriz até lança um livro com programas de exercícios, e se propõe a dar aulas na TV. As idéias de “justa medida” para o corpo e saúde na *Vogue* americana de janeiro de 1989, mandam queimar calorias, agitar, sacudir, chutar alto, fazer aeróbica, aumentar a resistência, respirar e respirar. Assim são os treinos e por fim a apresentação para a seleção de Alex. Apesar da discriminação contra a dança contemporânea praticada pela escola de balê clássico da Pensilvânia, a apresentação de Alex é uma “zona da alegria”. O corpo pleno do dançarino na intensidade do platô sai de si mesmo e, entre o céu e a terra, não se deixa interromper por interferências quer do interior, quer do exterior. Nem o próprio organismo nem as significâncias culturais nem a subjetividade podem perturbar o êxtase. O CsO se revela numa conexão de desejos, na conjunção de fluxos e num contínuo de intensidades. O CsO é um corpo livre diz Deleuze. A banca de Alex, que inicia sisuda reage acompanhando com os pés o ritmo da canção popular “*What a feeling*”, que arrematou para o filme o Oscar de melhor canção.

Quem vai libertar o CsO do organismo?

Quem vai devolver o corpo ao CsO?

Quem se incumbirá de celebrar a alegre levitação? pergunta Serres.

¹⁴ Jane Fonda, no início dos anos 80, inicia sua série de programas de exercícios físicos, lança vídeos, livros, DVDs (mais de 25), iniciando com *Fonda's workout* (1982) até *Fonda's personal trainer* (1995). Além disso, toda uma linha de produtos, para prática de exercícios, com sua franquia, é lançada no mercado. Além dos vídeos, há moda *fitness*, mochilas, pesos para braços e pernas, cordas, esteira, fones de ouvido, tênis, etc. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/jane_fonda e www.jane-fonda.net/history2.html. Acesso em: 14 de julho de 2007.

5 CORPO VOADOR KAIZEN

Filmes contemporâneos trazem uma profusão de corpos voadores, não se fala agora dos corpos voadores xamânicos do tipo super-herói, que viajam às terras longínquas em busca de elixires salvadores, mas do corpo voador *kaizen*, ou seja, o corpo em melhoria contínua.

Kaizen, em tradução literal do japonês, é “melhoria”. Para os japoneses que iniciaram no mundo a implantação de Sistemas de Qualidade Total nas suas empresas, *kaizen* significa melhoria ou aprimoramento contínuo e interminável. Para eles, *kaizen* não é uma obsessão, mas uma forma de viver, de se portar, de trabalhar: tornar tudo sempre e gradualmente melhor. (GORDILHO, 1995).

Os filmes “Herói”, “O clã das adagas voadoras”, “Tigre e o dragão” e “Kill Bill” celebram corpos que levitam, corpos que escalam paredes, corpos que se enroscam em altas florestas de bambu, corpos que dançam no ar entre os redemoinhos das folhas outonais em tempestade, corpos que sobrevoam telhados. A levitação conta com o treinamento intensivo dos protagonistas e com o auxílio das tecnologias avançadas do cinema e com seus efeitos especiais hiper-realistas.

Os orientais fazem verdadeiras odes ao corpo em treinamento contínuo. Os *experts* nas artes marciais orientais, reconhecidos há tempos pela performance nos filmes de *kung fu*, atuam nos filmes atuais, contribuindo ainda mais com a realidade no imaginário do cinema. Quentin Tarantino, o diretor contemporâneo de sucesso nos filmes de ação, é fã declarado dos protagonistas das séries *kung fu*, e trata de comemorar seus ídolos da adolescência nas produções atuais. As cenas mostram bailados aéreos nas lutas e defesas pessoais ou nas puras demonstrações dos corpos em aperfeiçoamento.

Em “Kill Bill”, o diretor Quentin Tarantino declara sua atração pelas artes marciais do Oriente e por seus super-heróis. Desterritorializa as pessoas, as práticas, mistura a diversidade das culturas oriental e ocidental, transforma suas protagonistas multirraciais em *experts*. As mulheres samurais são precisas na ofensiva e na defensiva. Entre a negra americana e a amarela de origem mista, os *flashes* iluminam a implacável heroína “branquela” caucasiana – Uma Thurman. Tarantino mostra nesse filme o persistente e disciplinado treinamento a que se submete a personagem no papel de *Mamba Negra*, com o legendário mestre de *kung fu*, Pai Mei, o monge de sobancelhas brancas.

Os samurais, os mentores, os mestres de *kung fu*, enfim a cultura das artes marciais se encarregam de formar seguidores da arte milenar, enquanto o imaginário do cinema trata de

alinhar nas fabulações os corpos voadores tão exacerbados nas produções contemporâneas.

Na filosofia, promove-se um intercâmbio de idéias entre Oriente e Ocidente, que pensa a interação corpo e mente como potência de aprimoramento contínuo. As técnicas orientais de meditação e autodesenvolvimento do corpo constituem os estudos transdisciplinares de Yuasa¹⁵ (1993) nos campos da filosofia, da psicologia, da ciência médica, dos esportes modernos e da parapsicologia, aproximando os contrapontos verificáveis no Budismo, no Daoísmo, na medicina oriental e nas artes marciais. Yuasa tem se distinguido na habilidade de trazer esses estudos transdisciplinares para um fórum de questionamentos entre o Oriente e o Ocidente. Yuasa (1993), como nossos ocidentais, também inicia seu processo de (re)conhecimento do corpo, questionando o paradigma disjuntivo, ou o dualismo mente/corpo da herança cartesiana. Ele então avalia esse dualismo sob a perspectiva oriental do autodesenvolvimento atingido pelas práticas de unificação mente/corpo. A unificação é possível pelo fenômeno de união de energias psicofísicas chamado *ki-energy*.

Segundo Yuasa, são vários os campos de circulação da *ki-energy*. Ela existe, por exemplo, na interação microcosmo e macrocosmo, ou seja, homem e universo; na acupuntura médica, com a circulação de energias psicofísicas invisíveis oriundas de várias fontes, ou seja, a energia interna do corpo com a energia do ambiente físico incluindo as pessoas; no Budismo e no Daoísmo tradicional, a *ki-energy* é um projeto de desenvolvimento existencial, que parte de um dualismo provisório para um não-dualismo, que é um plano de aperfeiçoamento para atingir um único e inseparável estado superior de mente/corpo. Mas, agora, esses exemplos nos interessam menos que a relação da *ki-energy* com as artes marciais.

Desde os tempos antigos, o treinamento nas artes marciais foi visto como um método para disciplinar e aprimorar não só a mente ou o espírito, mas também o corpo. Daí a ligação, estudada a fundo por Yuasa (1993), entre artes marciais, meditação e medicina oriental em torno do conceito fundador *ki*, que é nebuloso, talvez como é nebuloso para nós ocidentais o conceito de espírito. Mas, o que buscamos na pesquisa de Yuasa é uma explicação para a postura do corpo e para o posicionamento dos oponentes antes de iniciar o combate nas artes marciais orientais.

¹⁵ Yuasa Yasuo é um dos mais provocativos e influentes filósofos do Japão contemporâneo. É professor da Universidade de Oribin e autor de muitos livros que trabalham o conceito de *ki-energy*.

Nos filmes “Kill Bill”, “Clã das adagas voadoras”, “Herói”, “O tigre e o dragão” a luta é um rito, uma sabedoria milenar, existe uma aura de energia e poder misterioso. Os oponentes se olham concentrados, sentem o espaço, a postura é ereta, os dois pés estabilizados, plantados no chão para deixar fluir a força da terra, a espada empunhada firme entre as duas mãos, para conjugar energia e poder.

Yuasa esclarece que, no vocabulário das artes marciais, o poder refere-se às técnicas de performance ou à destreza do corpo, quando executadas com precisão quer no ataque, quer na defesa. Isso é possível e passível de aprimorar quanto mais a mente e o *ki* se unificam, (estão em comunhão); mas, como atingir essa comunhão?

O conceito *ki* é nebuloso nas concepções orientais, é também difícil de dimensionar, como visto anteriormente, o *ki* refere-se a vários trânsitos de energia. O *ki* nas artes marciais designa a “mente” no baixo abdômen, que corresponde ao *plexu solar*. Cultivar esse ponto de energia do corpo em ligação com a energia do universo, através dos métodos daoístas de respiração e meditação, é fundamental nas artes marciais. Essa mente física *ki* (localizada no baixo abdômen) deve unificar-se com a mente “coração”, invisível, que pode ser tomada como consciência para o propósito. Aí está a chave da conjunção “mente e *ki*”, indissociável da prática avançada nas artes marciais.

A postura do corpo é fundamental nas artes marciais, da mesma forma que o é nos métodos de autodesenvolvimento. Na chamada postura natural do corpo, o praticante tenta assentar a gravidade do corpo no baixo abdômen, enquanto relaxa a parte superior do corpo e endireita a coluna vertebral. Essa postura sentada é para a prática de em exercícios de meditação ou respiração, é o primeiro passo para treinar o relaxamento de corpo/mente. Os conceitos são os mesmos para a arte marcial, porém a postura do corpo é de pé, encarando o oponente. Na meditação, o treino é dentro da própria mente, mantém-se a imobilidade da postura e cultiva-se o silêncio absoluto. O exercício é retirar todos os pensamentos que vagam e arremessá-los da base da mente ao desaparecimento. Assumindo a mesma idéia para as artes marciais, os praticantes se lançam de dentro para fora e para o mundo exterior. Chegando nesse ponto é que Yuasa (1993) sugere que o significado da comunhão entre “mente e *ki*” poderá ser alcançado na relação visceral entre o mundo interior e mundo exterior. Yuasa garante assim um elo forte entre as artes marciais e os métodos de meditação.

A introspecção do pensamento, a sua localização no interior do corpo, nas suas regiões consideradas fontes de energia, os chacras¹⁶, é um autodesenvolvimento de conjunção de corpo e mente que a cultura ocidental vem sugando da cultura oriental em diversas modalidades, da acumpultura à yoga, da meditação às artes marciais.

No imaginário do cinema, estamos porosos às aventuras dos heróis e das heroínas do Oriente, e surpresos com as possibilidades de desenvolvimento do corpo, quando cultivado com a concentração da mente e demonstrado na precisão do gesto.

Em *Herói*, a biblioteca azul do acervo de pergaminhos é o cenário de puro equilíbrio e organização apolínea, onde Jet Li, no papel do guerreiro sem nome, prova sua extrema habilidade com a espada. Ele sobe num tablado circular, com a batida do pé no chão levanta um pequeno pote de água até a ponta da sua espada, daí o arremessa para o alto duas vezes, em sincronia com o átimo de tempo do subir e descer do pote, ele se lança em vôo e, com a espada, em dez passos contados rompe todas as cordas que amarram os pergaminhos compondo o grande círculo. Pára de pé, para que a ponta da espada sirva de base para o pote de água. A precisão, a rapidez, o domínio do corpo, a circulação da *ki-energy* com o ambiente, com as pessoas do ambiente e o foco no objetivo demonstram, por completo no imaginário fílmico, o poder do corpo treinado, quando a performance é realizada com precisão. É mente e *ki* unificados em comunhão.

Uma Thurman (Mamba Negra em *Kill Bill 1*) enfrenta O-Ren (Lucy Lin) na vingança final. O cenário é de silêncio e neve, os passos são lentos, a japonesa tira os sapatos, seus pés precisam tocar o chão, para fruição da energia entre micro e macrocosmo; O-Ren comenta sobre a espada de Mamba Negra, a inigualável Hattori Hanzo. A luta começa como um ritual. A inclinação do corpo como cumprimento, o olhar fixo no oponente, a espada na horizontal agarrada com as duas mãos é desembainhada, dois ou três golpes. Atacar, recuar, parar, arremessar novamente. Ferimentos desmontam a postura, mas nenhum samurai deve ser morto no chão ou matar o inimigo no chão. Frente a frente, Mamba Negra investe e somente uma espada Hattori Hanzo, a destreza de um mestre em artes marciais e a imaginação de

¹⁶ Chacras: Kundalini Yoga é uma ciência que trabalha sobre os sete chacras. A função dos chacras é controlar e energizar os órgãos do corpo, através de uma corrente de energia extraída do meio ambiente. O funcionamento de todo o corpo humano é controlado pelo sistema cérebro espinhal e os centros psíquicos localizam-se nele. Chacras são esses centros psíquicos. Este conhecimento tem sido transmitido há vários séculos pela tradição tântrica hindu. O estudo desses centros pelos antigos ioguis explica comportamentos, doenças e padrões nas pessoas. (Disponível em: www.kundalyoga.com.br, acesso em: 2 de maio de 2007).

Tarantino podem cortar precisamente a parte superior da cabeça de O-Ren, num escalpo sino-americano.

No *backstage* dos filmes não é diferente do enfrentamento e da ação perante as câmeras. Pode-se conferir nos *making off* dos DVDs o árduo treinamento a que se submetem as belas atrizes – Cameron Diaz, como Natalie, em “As panteras”; Uma Thurman, como a noiva em “Kill Bill”; Zhang Ziyi, como Lua no “Herói”; Mei em “O clã das adagas voadoras”; Angelina Jolie, em “Lara Croft” –, para dominar com propriedade seus papéis. Empunhar a espada, atacar, decapitar, lutar, escalar paredes, saltar de grandes altitudes, sobrevoar lagos com naturalidade e convencimento, mesmo com o auxílio de cabos de aço, requer prática e dedicação, o que constitui a arte da incorporação do personagem. Tanto nos bastidores quanto na narrativa cinematográfica, o treinamento é forte e exaustivo. A performance dos protagonistas na vida real melhorou muito e, na tela do cinema, é soberba e convincente, confirmando assim a pertinência da classificação corpo *kaizen*.

6 CORPO VOADOR PLUGADO

Para Lèvy (1997), existe um outro sentido de virtualização do corpo, agora ligado ao processo de desmaterialização corporal nas conexões da *net*, nas vivências virtuais em 3D, ou nos avatares, que são figuras gráficas habitantes dos mundos virtuais (SANTAELLA, 2003, p. 203), ou as máscaras digitais que podem ser vestidas para se identificar a uma vida no ciberespaço, diz Domingues (2000, p. 143).

A revolução digital determina formas de vida expandidas pelas tecnologias, e se constitui numa verdadeira revolução antropológica, que modifica não só o cenário social como também o corpo do sujeito conectado. Domingues (2002b, p.139) detalha sobre esse corpo expandido na vida da rede. É um corpo remapeado, remodelado em seus processos sensoriais e mentais, com modificações na sua capacidade de processar e gerar informações. Na realidade, não foi o corpo do homem que mudou, mas a sua capacidade de processar informações ao estar conectado com máquinas. A terra parece ter mudado de tamanho, o corpo ter sido amplificado e nossos sentidos digitalizados, a carne desencarnada, o pensamento expandido em memórias exteriores ao corpo.

A simbiose entre corpo e tecnologias é progressiva, mais e mais as tecnologias caminham na direção de uma naturalização, mais e mais elas convivem no cotidiano do homem. *Mouses*, teclados, *modems*, câmeras, sensores, sondas espaciais, microscópios de varredura, entre outras interfaces, levam e trazem informações sobre o corpo, sobre formas de vida e sobre ambientes conectados na rede. Essas interfaces permitem a telepresença, encarnam

avatares, movimentam robôs, executam tarefas diversas em ambientes virtuais. A interação entre humanos e entre humanos e máquinas, com seus “cérebros” de silício, tira o corpo da passividade. “Com as tecnologias interativas, o corpo está sendo remodelado, remapeado, em seus processos sensoriais, e em seus processos mentais e em sua capacidade de processar e gerar informações.” (DOMINGUES, 2002a, p. 35). O corpo nas redes se torna um partícipe, um interagente. A palavra-chave na vida digital e no ambiente digital é interatividade; portanto, a hibridização não é só do corpo com as tecnologias, mas dos mundos diferentes, o físico e o ciberespaço, que o corpo passa a habitar.

Domingues diz: “A maneira como in-corporamos e somos incorporados por corpos sintéticos determina um agir em ambientes híbridos [...]. No fluxo de *input* e *output*, o conhecimento se processa dentro e fora do corpo biológico [...], misturando-se com os corpos sintéticos de computadores e suas mentes de silício.” (2002a, p. 37).

Na busca das categorizações para o corpo hibridizado com simbioses tecnológicas e, para o corpo nômade entre o mundo físico e o paralelo virtual, Santaella (2003, p.190) considera, nas formas de existência pós-humana, além dos *ciborgueues*, o “corpo plugado [...] essa mente desencarnada do corpo que interage no universo infinito dos fluxos digitais”. Aquele que fica conectado ao computador para entrada e saída de fluxos de informação é o “corpo plugado” e cinco são os níveis de imersão: o mais profundo é o que se dá através da teleimersão nos ambientes virtuais. O corpo carnal fica plugado, enquanto uma versão tridimensional virtual desse mesmo corpo seria teletransportada para outro lugar. Trata-se de uma revolução antropológica em andamento. Isso é o que acontece no filme de ficção “Matrix”.

O filme “Matrix” surpreendeu pela perfeita simulação da vida urbana e de suas contingências em realidade virtual. O filme inspira-se no livro *Neuromancer*, de William Gibson (1984) que, segundo Santaella (2002b, p.128), cria um mundo paralelo, a *matrix*, a metrópole virtual, edificada por um vasto sistema tridimensional de dados digitais codificados em várias formas arquitetônicas, icônicas e coloridas. A *matrix* pode ser acessada por corpos carnis, por meio de fones de ouvido e de um terminal de computador. Essa conexão pode promover a transposição ou a alienação do corpo carnal em *constructos* informáticos, no filme em avatares, à sua imagem e semelhança. Na metrópole digital, sobrevoam e convivem os avatares, ou heterogêneses, dos corpos carnis, e também outras entidades inteligentes.

Morpheus (Laurence Fishburne), Neo (Keanu Reeves) e Trinity (Carrie-Anne Moss), os heróis de “Matrix”, são desmaterializados quando entram no mundo digital paralelo. Lá, suas versões realizam incríveis acrobacias, inéditas para qualquer terráqueo mortal.

Deslizamentos, quedas, saltos, lutas, vertigens, vôos, levitações acontecem no ciberespaço, sem qualquer constrangimento à lei da gravidade.

A heroína Trinity é bonita, mas não exuberante, é jovem, tem o corpo forte e vigoroso, treinado para a luta; na *matrix* seus poderes são supra-humanos: sobrevoa os telhados da cidade, manuseia armas como soldado de elite, tem excelente pontaria, é poderosa física e mentalmente. É também um híbrido de humano com as máquinas; na base do seu cérebro tem um *plug* que permite o fluxo de *input* e *output*. Assim, ela recebe informações de fora de seu corpo biológico e as processa simultaneamente, misturando-se com as mentes de silício dos computadores. Trinity consegue em poucos minutos receber um *down load*, em seu cérebro, de conhecimentos para dirigir um helicóptero, simples assim na ficção. No livro de Gibson (2003), aparecem inúmeros enxertos de órgãos ou armas no corpo dos humanos híbridos: são olhos em cores estranhas; reforço de músculos; lâminas de aço retráteis sobre as unhas; lentes implantadas no rosto, como óculos permanentes, informando temperatura, hora, etc.; dardos disparados a vinte séries por segundo, como armas dissimuladas e outros artifícios biotecnológicos.

O figurino de Trinity é compatível com as heroínas cibernéticas. Quando está na *matrix*, suas roupas são justíssimas, em tecidos elásticos que aderem ao corpo e permitem todas as acrobacias. A cor é preta, e o acabamento é envernizado. Lembram o couro ou a borracha das roupas fetichizadas, que cobrem a maioria do corpo e são as preferidas pela mulher fálica, dominadora; essas roupas estão associadas aos personagens que detêm ou desejam poder, conforme abordado no capítulo 4; porém, no caso de Trinity, apesar de acentuar as formas femininas, o significado que predomina é a força e o poder dos guerreiros, independente das velhas hegemonias de gênero. A feminista Haraway já havia anulado, nos ciborgueues do seu *manifesto*, qualquer tendência hegemônica ligada ao gênero.

Trinity é um corpo voador/híbrido/plugado, complexidades da nova forma feminina. O gesto Trinity não pode ser tratado no singular; como ela vive em mundos paralelos: o real e a *matrix*, seu gesto e sua atitude mudam, suas experiências e vivências se tornam mais complexas. No Zion, mundo real, ela está com seus pares reais e humanos, o ambiente é de trégua, o gesto é mais equilibrado e até amoroso em relação a Neo; enquanto na *matrix*, o ambiente é de luta, é de ataque ao inimigo; portanto, a atenção, a prontidão, o recuo, a velocidade, enfim o gesto são agressivos, violentos, sem moderação. Até a gravidade é outra; assim, Trinity caminha em paredes, no teto e dá triplos mortais. O máximo nessa experiência de ficção científica é que os corpos plugados ou conectados agem, vivem e aprendem nos ambientes virtuais. O eu do ciberespaço e o eu do espaço real acabam com a idéia do eu

unificado. E as dicotomias de corpo e mente, por sua vez, somem na *matrix*, lá a mente tem um corpo em combate, e essa existência complexa experimenta “dissipações, regenerações, desordens, reordenações”. O “Eu interior”, tecnicamente acoplado ao ciberespaço, comanda as performances do corpo no espaço virtual e assume esse desempenho telepresenciado como experiência de vida, diz Domingues (2002a).

Romantismos e atos heróicos animam a trama de “Matrix”, afinal é um filme comercial; e o amor de Trinity por Neo ultrapassa a separação dos espaços real e virtual, seu beijo é capaz de salvá-lo, assim como a coragem e a amizade fiel dirigem a cruzada de Neo para salvar Morpheos. A *matrix* é um mundo virtual energizado pela usina de vidas e controlado pelo poder. Poucos conscientes e rebeldes querem combater o poder e aguardam um messias que pode ser Neo. O mundo que se vive é uma imagem virtual. O mundo verdadeiro está destruído.

Santaella (2003, p.190) salienta que Gibson, quando escreveu o *Neuromancer*, em 1984, não tinha a menor idéia que a Nasa estava pesquisando inteligência artificial e tentando produzir máquinas pensantes. Assim, pode-se observar que os espíritos do tipo Júlio Verne não se esgotam; de tempos em tempos, voltam com suas idéias malucas e encantam o imaginário coletivo. Suas visões futuristas acabam confundindo realidade e imaginário.

Volta-se então à idéia inicial deste trabalho que diz: o imaginário bebe da cultura, mas se reserva o direito de imaginar, “ir além”, com autonomia. E Maffesoli lembra que a fantasia, os sonhos, o imaginário contêm um elemento racional e também construções mentais potencializadoras das chamadas práticas.

O desejo do homem de se livrar do peso da gravidade foi uma constante desde a mitologia grega, passando pela literatura e surpreendendo-nos hoje na TV, com os corpos de bailarinos, trapezistas, lutadores, desportistas, heróis e mutantes, que se insinuam sobre cordas, elásticos, cabos de aço, saltos mortais, subtraindo o solo firme, o pé-no-chão. No cinema, existe uma proliferação de corpos voadores, leves e precisos. Algumas subclassificações desses corpos voadores, que habitam o imaginário fílmico, puderam ser nomeadas como: corpo voador imaginário, corpo voador *kaizen* e corpo voador plugado.

Calvino (1990, p. 40) vê uma constante antropológica no nexo entre levitação desejada e privação sofrida. Estaremos sempre privados de alguma coisa que nos faz voar em sonhos para espaços milagreiros. E Serres (2004) questiona: quem se incumbirá de celebrar a alegre levitação?

NOTA FINAL

Confirmou-se, no *corpus* de filmes para a análise, que o corpo feminino é foco de atenção na produção cinematográfica. Ele deve brilhar por seus atributos de beleza, juventude e sensualidade, especialmente os corpos que compõem as categorias fatal, fatal-fálico, erótico e erótico-dionisíaco. Os corpos fatal e erótico são puros, fazem as divas do cinema. As categorias de adjetivo composto são as que denunciam o excesso do gesto, da moda, enfim do corpo que perde a moderação, provoca a perspectiva do olhar tradicional. No conjunto dessas categorias, estão as musas, os mitos, os ídolos adorados pelos homens e copiados pelas mulheres. Eles habitam o imaginário coletivo.

Nos anos 50/60, o processo de mitificação foi intencional, internacional, e contou com o reforço da publicidade dos bens usados pelas estrelas e disponíveis no mercado para o consumo dos espectadores, possibilitando a identificação, ao menos no nível superficial da aparência. Essa economia, bem-arquitetada no tripé cinema, publicidade e consumo, é conhecida como *star system*, e influenciou a vida social do Ocidente durante décadas. Hoje, ela não consegue mais a eficiência de outras épocas, até pela diversidade dos meios de comunicação e pelo entretenimento na contemporaneidade.

A contracultura muda um pouco os atributos valorizados nos corpos fatal, erótico e nas derivações, para abrir espaço para a categoria emergente. O atributo juventude continua, mas a beleza já não é estonteante, e a sensualidade se dissolve na busca da emergência profissional e de preocupações e discursos existenciais. A emergência, aqui, foi de valores pós-feministas, mas pensamos que qualquer outra emergência existencial também poderá ser celebrada no corpo emergente.

Quando chegamos nos corpos híbridos perdemos a noção de um perfil, de uma realidade, de uma verdade única para o corpo humano, seja ele feminino ou masculino. Surge um corpo pós-moderno, múltiplo, pós-humano. As hibridizações desestruturam as formas humanas tradicionais, e o disforme não se dá só no visível, que se mostra, mas no dizível, comprometendo os discursos, as crenças, as práticas, a moral vigente. As questões mais intrigantes aqui se estabelecem. Apegados ainda às dicotomias homem/mulher, homem/máquina, real/virtual, homem/animal, não dimensionamos o quanto estamos contaminados. Livres para pensar, *a la carte*, sobre religião, política, moral, etc. somos preconceituosos com as novas formas para o humano. Imbuídos ou impregnados de subjetividades, nosso corpo cada vez mais se objetiva nas memórias maquínicas, nas inteligências coletivas.

Os corpos voadores são um acalanto de fé para a raça humana, porque desafiam o homem para o autodesenvolvimento. Aí a complexidade se estabelece. Para as mulheres, os atributos vão se somando, elas devem ser belas, jovens, sensuais, inteligentes, fortes, musculosas, ágeis lutadoras e leves. “Lara Croft” e as “Panteras” são super-heroínas de ação; logo, são corpos voadores mas também eróticos e emergentes. Suas archi-inimigas serão possivelmente voadoras, mas também fatais fálicas, emergentes e quem sabe híbridas. Os voadores *kaizen* são os que na ficção e no imaginário celebram a alegre levitação.

A moda, nas primeiras categorias, é mais homogênea, até porque adjetivos como erótico, fatal, fálico, na cultura ocidental, já têm suas correspondências clássicas na roupa; e já existe um saber que harmoniza roupa e corpo, erotizando, e evidenciando as partes com recortes, linhas, cheios e vazios. Nas demais categorias, a homogeneidade vai dando lugar à multiplicidade, porque a individualização é crescente. Há que se considerar que moda é um código flutuante para Eco (1989), porque efêmero, mas nem por isso perde sua importância para os estudos da cultura.

O gesto mantém mais constância e homogeneidade dentro das categorias, e algumas vezes é indiscriminado para o gênero, para a raça, para o pós-humano, o robô. Isso foi comentado no filme “Dona Flor e seus dois maridos”, quando Vadinho é mais erótico que Flor. Ou, na proposta multirracial e multissexual de Quentin Tarantino, em que negros, amarelos, brancos, homens, mulheres são samurais voadores. Ou ainda em “Matrix”, onde Trinity, Neo e também o Agente Smith exploram em igualdade as potências do espaço virtual. Em “Alien”, a Tenente Ripley (híbrido homem/*alien*) e a robô Annalee reconstituem rapidamente os ferimentos.

Corpo, gesto, moda, jogo de poder e relacionamento humano, analisados em seus cruzamentos, no visível e no dizível dos filmes que compreenderam o *corpus* de análise dessa pesquisa, tornaram possível chegar às categorias do corpo no cinema consideradas algumas variações do feminino. Não se esgotaram as categorias, ao contrário, abriram-se portas para outros estudos sobre o cinema, que alimenta o comércio de idéias, que, por sua vez, alimenta o cinema, no círculo espiralado da dialógica cultural.

Em suma, *O corpo no cinema: variações do feminino* é, acima de tudo, um trabalho que brotou do amor por um tema que me fascinava de longa data. Durante muito tempo trabalhei com moda feminina e, por necessidade, era preciso observar não somente os lançamentos dos estilistas para a estação, mas o comportamento das pessoas, seus gostos, suas preferências no trabalho, na diversão e no entretenimento; seus ídolos do cinema, da arte, da música, da literatura; suas ansiedades, enfim estar atenta às efervescências culturais. O acervo informal de informações sobre o universo feminino da cultura de massa estava lá nos

meus arquivos mentais. Essa tese investiga hipóteses e sistematiza conhecimentos de uma forma, sobretudo, lúdica, porque traz, a todo o momento, personagens e histórias de filmes assistidos por muitas pessoas, evidenciando o trânsito entre a cultura, o cinema e a vida cotidiana. Temos um caleidoscópio de emoções e frustrações, medos e enfrentamentos, sujeições e libertações, oriundos do imaginário coletivo alimentado pelo imaginário fílmico e vice-versa.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEY, Robert. *Último tango em Paris*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- _____. *A Imagem*. 2. ed. São Paulo: Papirus, 1995.
- ARANTES, P. Os pensadores. 2. ed. Apresentação. São Paulo: Abril, 1983.
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARSAN, Emmauelle. *Emmanuelle: a virgem*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- BADINTER, Elizabeth. *O que é uma mulher?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BAZIN, André. *A margem de O erotismo no cinema*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Grau; Embrafilme, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.
- _____. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1992.
- BAUDOT, François. *Chanel*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BÄUMER, Angelica. *Gustav Klimt: women*. New York: Rizzoli, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. São Paulo: Abril Cultural, 1975a. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores).
- BERTIN, Célia. *A mulher em Viena nos tempos de Freud*. Campinas: Papiros, 1990.
- BOUSSO, Vitória Daniela. *Metacorpos: a trajetória da subjetividade ao longo de um século*. 2006. Tese – PUCSP, São Paulo.
- BLONSKY, Marshall. What Newton's pornography means. In: HELMUT, Newton: *Private property*. Alemanha: Schimer's, 1990.

- BLY, Robert. *João de Ferro: um livro sobre homens*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres: lá máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CAVENACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- _____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- CHARNEY, Leo; Schwartz, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- COSTA, Edgar Rogério. A virtude e a felicidade na nova Heloisa de Rousseau. In: COLÓQUIO ROUSSEAU, 2005, São Paulo. *Anais...* Unicamp, São Paulo, 2005.
- CUNHA, Káthia Castilho. *Do corpo presente à ausência do corpo: moda e marketing*. 2004. Tese - PUCSP. São Paulo, 2004.
- CUSCHNIR, Luiz. *Feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- _____. *Masculino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- DAWKINS, Richard. *O rio que saía do éden: uma visão darwiniana da vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE CARLI, A. M. S.; MARTTA, Margareth Kuhn; BUNDT, Roger. Os tempos do feminino. In: CARAMELLA, Elaine... et. al. (Org.). *Mídias Multiplicação e Convergências*. Aprovado pelo Conselho Editorial da Editora SENAC. (2007) – no prelo.
- DE CARLI, Ana Mery; BUNDT, Roger Luiz da Cunha. *Um olhar sobre o olhar da Dama das Camélias*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII. 2005, Rio de Janeiro. CD-Rom INTERCOM2005 - Ensino e Pesquisa em Comunicação. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- DE CARLI, Ana Mery. *Prêt-à-Porter: a moda e suas representações*. Monografia (disciplina de Mestrado) – PUCSP. São Paulo, 1999.
- _____. *Cinema e moda: 2001 uma odisséia plural*. CONGRESSO BRASILEIRO DE SEMIÓTICA, V. (Anais) Faculdade de Belas Artes. São Paulo, 2001.

_____. *O sensacional da moda*. Caxias do Sul: Educs, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

_____. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 2.

_____. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *A imagem-tempo cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Cinéma*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983-1985. 2 v.

DERZETT, Milla. *Lara Croft: do outro lado do espelho*. Estudo do significado das estrelas de cinema no imaginário do espectador feminino. In: FABRIS, Mariarosario... et. al. (Org.). *Estudos de cinema*: Socine Ano III. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.

DOMINGUES, Diana; VENTURELLI, Suzete (Org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Educs, 2005.

DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002a.

_____. A caixa de Pandora e as tramas da vida nas redes telemáticas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz. (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002b.

_____. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Unespe, 2003.

_____. *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

DOWLING, Colette. *Complexo de Cinderela*. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: _____. et. al. *Psicologia do vestir*. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvin, 1989.

ECO, Umberto. (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Records, 2004.

FABRIS, Mariarosario... et. al. (Org.). *Estudos de Cinema*: - Socine Ano III. 1a. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FABRIS, Annateresa. O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno. In: CHALLUB, Samira (Org.). *Pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995.

_____. *O desmanche da cultura*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FRASER, Kennedy. *ON THE EDGE – Images from 100 years of Vogue*. New York: The Condé Nast Publications Inc., 1992.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, James. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XI, XXI, XXII. Rio de Janeiro: Imago (1970-1996).

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 16. ed. Rio de Janeiro: Grall, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 10. ed. Rio de Janeiro: Grall, 2003.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GARCIA, Wilton. (Org.) *Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash, 2006.

_____. *Corpo, mídia e representação*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GARRITY, Joan. *A mulher sensual*. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

GIBSON, Willian. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2003.

GLOVER, Roy. *Bodies the exhibition*. Atlanta: Premier Exhibition, 2006.

GOLDENBERG, Miriam (Org.). *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1986.

GORDILHO, Jorge Antônio. *Qualidade Total*. CONFERÊNCIA NACIONAL DE TECNOLOGIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO, VI. SENAI/CETIQT – Rio de Janeiro, 1995.

GORDON, Noah. *O último judeu: uma história de terror na inquisição*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUTNER, Howard. The 100 greatest stars of all time. Revista *Entertainment*, 1997.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.

HITE, Shere. *O relatório Hite*. 11. ed. São Paulo: Difel, 1981.

HOLLANDA, Chico Buarque. *O estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: revolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KOETZEL, M. *1000 Nudes Uwe Scheid Collection*. Alemanha: Taschen, 1994.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamento do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KLUM, Heid. *Body painting masterpieces by Joanne Gair*. New York: Universe Publishing, 2006.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. *A síndrome de Frankenstein*. In: SANT'ANNA, Denize B. (Org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.

_____. *O crepúsculo do dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. *O império do efêmero*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org). *Corpo & imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

_____. (Org.) *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. *Elogio da razão sensível*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. Perspectivas tribais e a mudança de paradigma social. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: Edipucrs, n. 23, abr, 2004.

_____. O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: Edipucrs, n. 15, ago, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: USP, 1996.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasilense, 1988.

MASTER, William H.; JOHNSON, Virginia E. *Resposta sexual humana*. Buenos Aires: Intermédica S.A.I.C.I., 1967.

MAUSS, Mauss. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEDEIROS, M. Beatriz (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Don Quixote, 1978.

MORIN, Edgar. *O Método IV: sua natureza, vida, hábitat e organização*. Portugal Europa-América, 1991.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Portugal: Relógio D' Água, 1997a.

_____. *Cultura de massas no século XX*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

_____. *As estrelas mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: Olympio, 1989.

_____. *A religião dos saberes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Senac, 2000.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

NÖTH, Winfried. *Intervalle 10: semiotic bodies, aesthetic embodiments, and cyberbodies*. Germany: Kassel University press, 2006.

ORLANDI, Luis Benedito Lacerda. Corporeidades em minidesfile. In: FONSECA, Tânia Mara; ELGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PAVIANI, Jayme. *A arte na era da indústria cultural*. Porto Alegre: Pyr Edições, 1987.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEREIRA, Maria Rute Gonçalves. *O significado psicológico da polaridade afetiva: o mito de Eros*. 1982. Dissertação – PUC/SP, São Paulo, 1982.

PERROT, Michelle. *Minha histórias das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. De Marianne a Lulu: as imagens da mulher. In: SANT'ANNA, Denise (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

POCIELLO, Christian. Os desafios da leveza: as práticas corporais em mutação. In: SANT'ANNA, Denise (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gerard (Org.). *História da vida privada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. v. 5.

REALE, Giovanni. *Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão*. São Paulo: Paulus, 2002.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia*. São Paulo: Paulinas, 1990. v. 1, 2.

_____. *História da filosofia*. São Paulo: Paulinas, 1991. v. 3.

- ROGERS, Natalie. *A mulher emergente*. 3. ed. São Paulo: Marins Fontes, 1985.
- SÃO JOÃO. In: *Bíblia Sagrada*. 22. ed. São Paulo: Ed. Paulinas, 1996.
- SALABERT, Pere. *Pintura anêmica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes AS., 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996a.
- _____. *Miniaturas*. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1996b.
- _____. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias*. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras; Fapespi, 2005.
- _____. O corpo biocibernético e o advento do pós-humano. In: MEDEIROS, Maria Beatriz. (Org). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANT'ANNA, Denise (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SEELING, Charlotte. *O século dos estilistas 1900-1999*. Itália: Könemann, 1999.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SHAEVITZ, Marjorie H. *A síndrome da supermulher*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SCHMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos. In: SANT'ANNA, Denize B. (Org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- STEELE, Valerie. *Fetichismo: moda sexo e poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana. *Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.
- TENÓRIO, Leda. *Seminário de estudos avançados 1906-B: gênero, cinema e literatura*. Área de Concentração: intersemiose na literatura e nas artes. Set/out de 2003. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996. V. 1.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred (Org.). *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: Mauad: 2001.

_____. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad: CNPq. 1999.

VINCENT, Gerard. Uma história do segredo. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gerard. (Org.). *História da vida privada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. V. 5.

WALLACH, J. *Chanel: seu estilo e sua vida*. São Paulo: Mandarim, 1999.

WAJNMAN, Solange; ALMEIDA, Adilson J. (Org.). *Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico*. São Paulo: Arte & Ciência; Nidem/Unip; Fapesp, 2002.

WILDE, Oscar. *Obras completas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. *Salomé*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

WINCKLER, Carlos R. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza feminina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

YUASA, Yasuo. *The body self-cultivation, and ki-energy*. New York: State University, 1993.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Grau; Embrafilme, 1983.

PERIÓDICOS

APTER, Emily. Munir de armas a femme fatale: a Amazona letal de Rachilde, *La Marquise de Sade*. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 3. nº 3, set. 2004.

ARANTES, Priscila; AVELLAR, Suzana. O Corpo Globalizado: das vanguardas do início do século XX aos wearable computers. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 3. nº 4, dez. 2004.

ARNOLD, Rebecca. Visual Americano: as fotografias de moda de Louise Dahl-Wolfe dos anos 1930 e 1940. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 1. nº 3, set. 2002.

BERNARDES, Marcelo. O peso dos tempos. *Monet*. Globo, nº 11, fev. 2004.

CHEDDIE, Janice. A política dos pioneiros: o emergir da modelo negra na era dos direitos civis. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 1. nº 3, set. 2002.

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. *Fashion Theory – a revista da moda, corpo e cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 1, Nº 2, jul. 2002.

ENTERTAINMENT. *The 100 greatest stars of all time*. 1997. New York: Entertainment Weekly Books.

FARREN, Anne; HUTCHISON, Andrew. Ciborgs, novas tecnologias e o corpo: a natureza mutável do vestuário. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 3. nº 4, Dez. 2004.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, n.º 12, p. 16-26, jun. 1985.

LEHMANN, Ulrich. A linguagem do E-terno. Perseguir: As roupas de Cary Grant no filme de Alfred Hitchcock “Intriga internacional”. *Fashion Theory – A Revista da Moda Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. nº 4, Dez. 2002.

MIRANDA, Ana Paula Celso. Mitos femininos do cinema: uma tipologia de consumidoras de moda. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 1. nº 1, Mar. 2002.

STEELE, Valerie. Femme fatale: moda e cultura visual na Paris de *Fin-de-Siècle*. *Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi. V. 3. nº 3, Set. 2004.

VEJA. Edição 1629, nº 51. Ano 32. Ed Abril, 22 dez. 1999.

VEJA. Edição especial dos anos 70, nº 590. Ed. Abril, 26 dez. 1979.

VEJA. Edição Especial, nº 851, Ed. Abril, 26 dez. 1984.

VEJA. Edição comemorativa: 20 anos, ano 20, nº 37. Ed. Abril, 14 set. 1988.

SITES

BERTOLUCCI, Bernardo. *Bertolucci: “Meus jovens terríveis”*. Disponível em: <http://www.artesdois pontos.com/natela.php?tb=natela&id=6>. Acesso em: 20 jun. 2007.

COSTA, Edgar Rogério da. *A virtude e a felicidade na Nova Heloisa de Rousseau*. Disponível em: www.unicamp.br/~jmarques/gip/AnaisColoquio2005/cd-pag-texto-23.html. Acesso em: 20 jan. 2007.

McLARTY, Bruce. *O verbo se fez carne* (1:14-18). Disponível em: www.biblecourses.com/po/lessons/PO_200406. Acesso em: 20 jan.2007.

SCHMIDT, Carlos Von. *Os sonhadores*. Disponível em: <http://www.artesdoispontos.com/natela.php?tb=natela&id=5>. Acesso em: 20 jun. 2007.

www.mundodosfilosofos.com.br/nietzsche.html, 2007.

www.wikipedia.org/wiki/sigmundfreud. Acesso em: 22 jan. 2007.

www.adorocinema.com, 2007.

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/e-deus-criou-a-mulher/e-deus-criou-a-mulher.asp>. Acesso em: 02 jun. 2007.

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/dona-flor-e-seus-2-maridos/dona-flor-e-seus-2-maridos.htm>. Acesso em: 8 jun. 2007.

www.jfreirecosta.com/corpo_narcisismo.html. Acesso em: 18 jan. 2007.

www.spe.sony.com/allaboutmymother. Acesso em: 29 jul. 2007.

www.artesdoispontos.com/natela, 2007.

FILMOGRAFIA

ALTMAN, Robert. *Prêt-à-porter*. EUA, 1994.

ALLEN, Woody. *Noivo neurótico noiva nervosa (Annie Hall)*. EUA, 1977.

ALMODÓVAR, Pedro. *Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)*. Espanha, 1999.

BENTON, Robert. *Kramer VS Kramer*. EUA, 1979.

BERTOLUCCI, Bernardo. *Último tango em Paris (Ultimo Tango a Parigi)*. França, 1972.

BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. Brasil, 1976.

COPPOLA, Sofia. *Encontros e desencontros (Lost in Translation)*. EUA, 2003.

DALDRY, Stephen. *As horas (The hours)*. EUA, 2002.

DINO DE LAURENTIS COMMUNICATIONS. *Na cama com Madonna (In bed with Madonna)*. EUA, 1991.

EDEL, Uli. *Corpo em evidência (Body of evidence)*. Alemanha, EUA, 1993.

EDWARDS, Blake. *Bonequinha de luxo (Breakfast at tiffany's)*. EUA, 1961.

FITZMAURICE, George. *Mata Hari*. EUA, 1932, Greta Garbo.

FORMAN, Milos. *Hair*. EUA, 1979.

GORDON, Michael. *Pillow Talk*. EUA, 1959.

GODARD, Jean-Luc. *Desprezo (Le Mepris)*. França/Itália, 1963.

- GREENAWAY, Peter. *8 ½ mulheres (8½ Women)*. EUA, 1999.
- HAWKS, Howard. *Os homens preferem as loiras (Gentlemen Prefer Blondes)*. EUA, 1953.
- JAECKIN, Just. *Emmanuelle*. França, 1974.
- JEUNET, Jean-Pierre. *Alien: a ressurreição (Alien: resurrection)*. EUA, 1997.
- JOHNSON, Jack. *Thicker than water*. EUA, 2003.
- KESHISHIAN, Alek. *Madonna: blond ambition world tour*. EUA, 1990.
- KUBRICK, Stanley. *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange)*. Inglaterra, 1971.
- LEE, Ang. *O tigre e o dragão (Wo hu zang long)*. Taiwan, 2000.
- LEVINSON, Barry. *Assédio sexual (Disclosure)*. EUA, 1994.
- LYNE, Adrian. *9/1 semanas de amor (9 ½ weeks)*. EUA, 1986.
- _____. *Atração fatal (Fatal attraction)*. EUA, 1987.
- _____. *Flashdance*: Adrian Lyne. EUA, 1983.
- MCG. *As panteras (Charlie's angels)*. EUA, 2000.
- MEYERS, Nancy. *Alguém tem que ceder (Something's Gotta Give)*. EUA, 2003.
- NICHOLS, Mike. *Uma secretária de futuro (Working girl)*. EUA, 1988.
- _____. *Closer - Perto Demais (Closer)*. EUA, 2004.
- NICCOL, Andrew. *Gattaca - Experiência Genética (Gattaca)*. EUA, 1997.
- NEWELL, Mike. *O sorriso de Mona Lisa (Mona Lisa smile)*. EUA, 2004.
- STERNBERGS, Josef Von. *Anjo azul (Der Blaue Engel)*. Alemanha, 1930.
- SCOTT, Ridley. *Alien*. EUA, a série 1979-1997.
- _____. *Blade Runner. O caçador de andróides (Blade Runner)*. EUA, 1982.
- TARANTINO, Quentin. *Kill Bill*. EUA, 2003.
- VADIM, Roger. *E Deus criou a mulher*. França, 1956.
- _____. *Barbarella*. EUA, 1968, Jane Fonda.
- VERHOEVER, Paul. *Instinto selvagem (Basic Instinct)*. EUA, 1992.
- VIDOR, Charles. *Gilda*. EUA, 1946.
- WACHOWSKI, Larry & Andrew. *Matrix*. EUA, 1999.
- _____. *Matrix Reloade*. EUA, 2003.

WELLES, Orson. *Dama de Shanghai (Lady from Shanghai)*. EUA, 1948.

WEST, Simon. *Lara Croft: Tomb Raider*. EUA, 2001.

YIMOU, Zhang. *Herói (Ying Xiong)*. China, 2002.

_____. *O clã das adagas voadoras (Shi Mian Mai Fu)*. China, 2004.



Busto feminino século II a.C. Lucera, Museo Cívico



Kill Bill



Salomé de Wilde
Audrey Beardsley

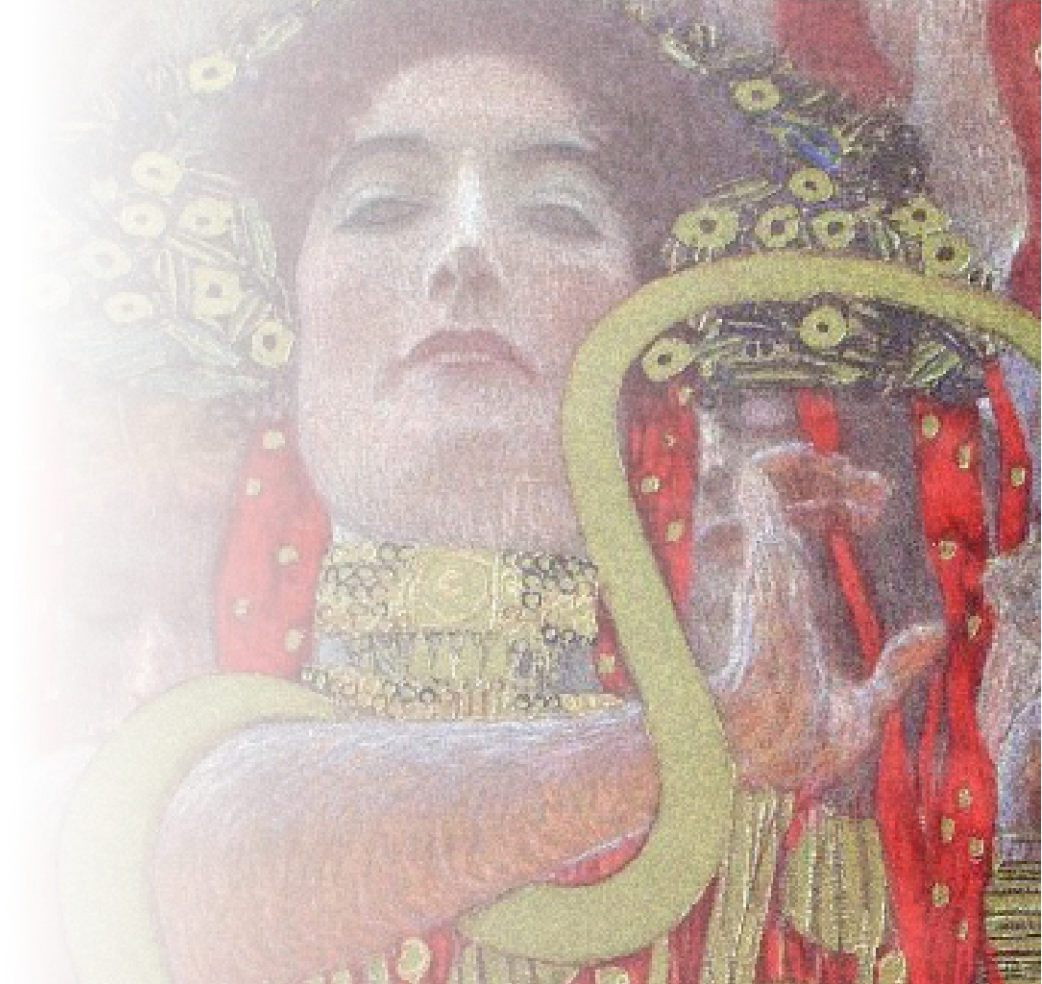


Chanel. Fotografia Man Ray (1935)



As tentações de Santo Antonio
Klimt

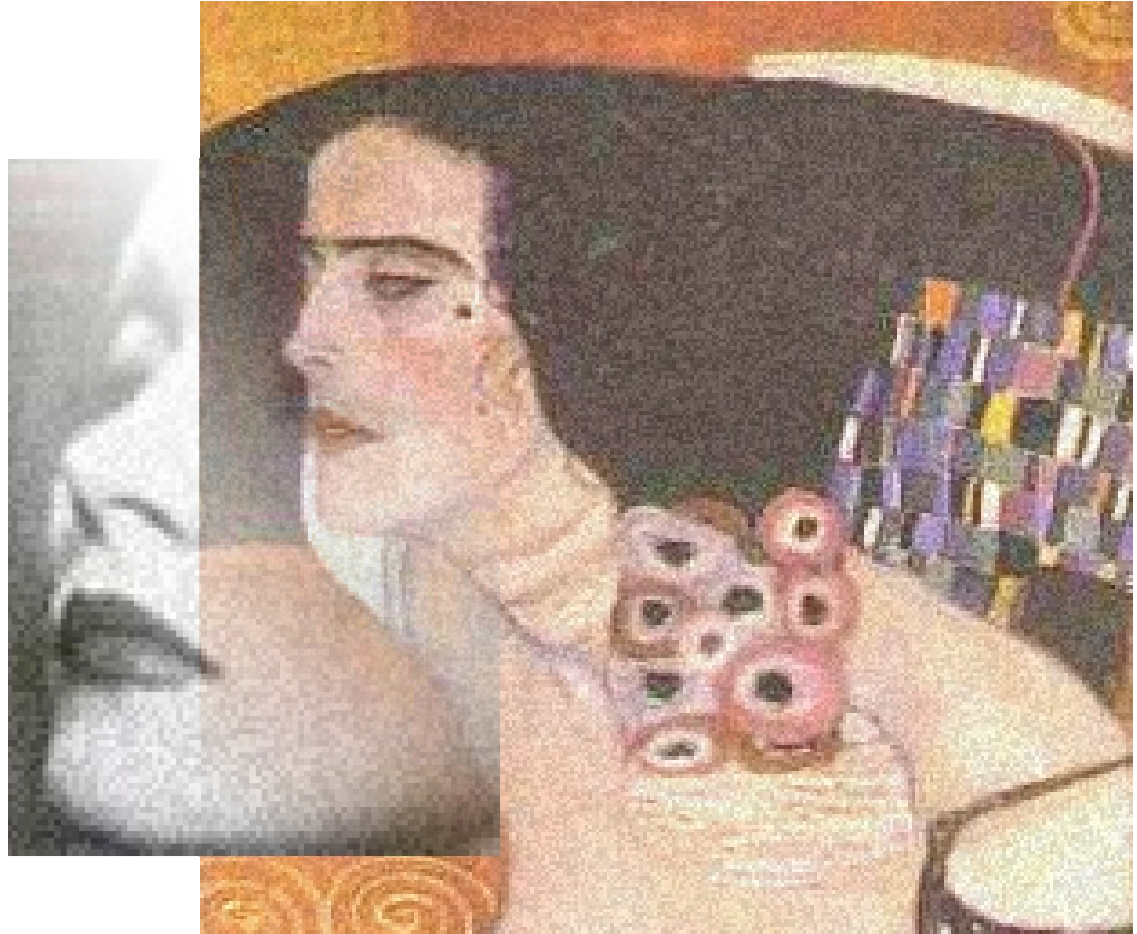




1. Hygieia, 1900-07
Gustav Klimt



2. Greta Garbo



1. Judith II (Salomé) - Klimt (1901)

2. Marlene Dietrich



Instinto Selvagem



1. Brigitte Bardot

9



6

Pin up ilustração para baralhos de cartas



Último tango em Paris



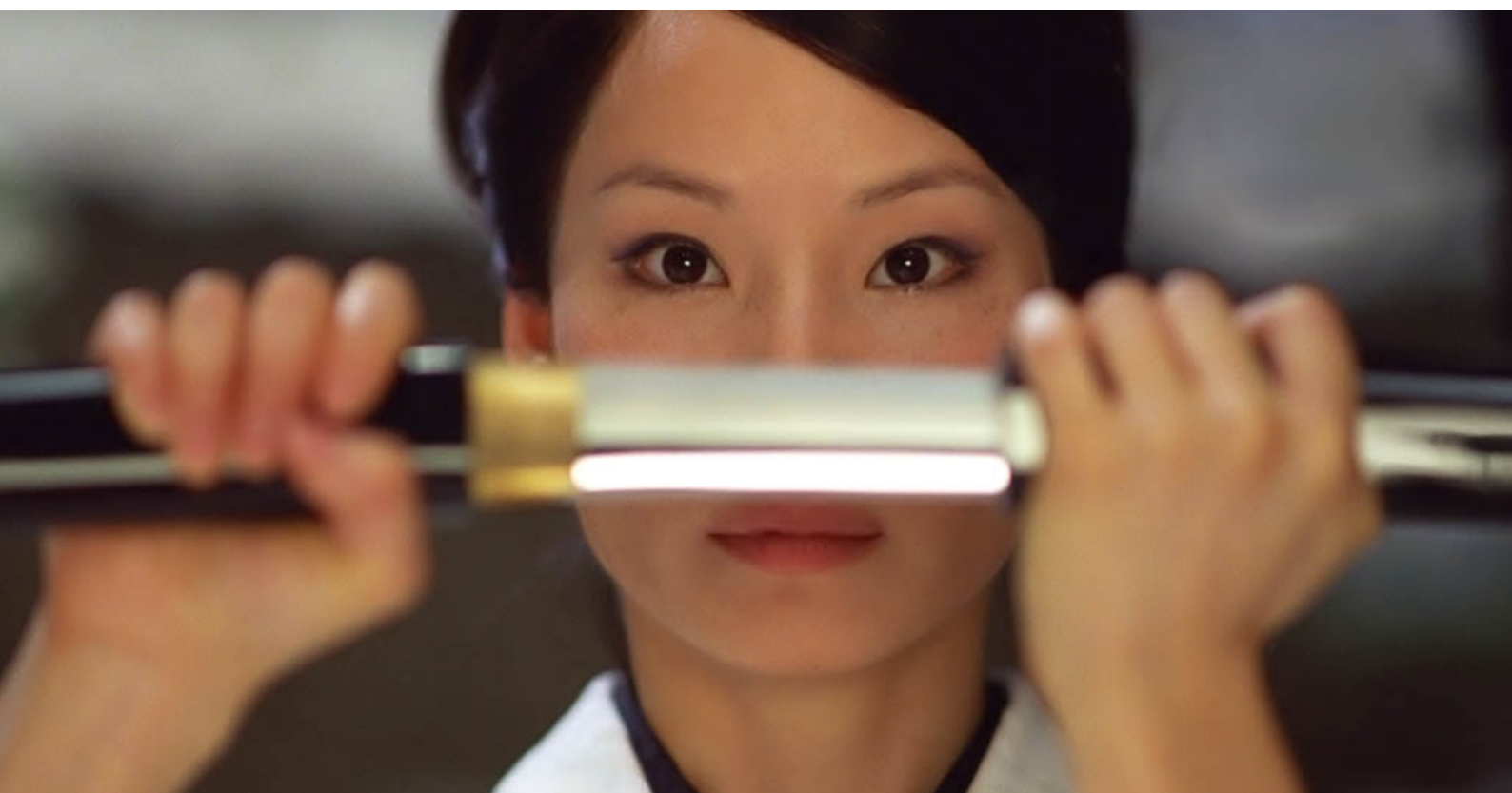
Noivo neurótico noiva nervosa



Blade Runner



Alien: a ressurreição







Madonna





Meryl Streep. Fotografía Annie Leibovitz (1981)