

# O corpo feminino no cinema: entre a fascinação vital e o pecado mortal

---

The female body in movies:  
between the fascination and the mortal sin

CARLOS GERBASE

*Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS*

*E-mail: cgerbase@pucrs.br*

## Resumo

Este ensaio fala sobre o óbvio, pelo menos desde que o ser humano alcance o estágio histórico, com a invenção da escrita, as mulheres ocupam, nos seus discursos e no seu cotidiano, uma posição paradoxal, pois significam, ao mesmo tempo, a fonte da vida e do prazer, gerando fascinação, e também a origem de todo o mal, provocando toda sorte de acusações. Considerando que esta relação entre sexos mudou ao longo da história, nós pretendemos aqui demonstrar como ela foi apropriada pelo cinema.

Palavras-Chave: mulher, história, cinema.

Como forma de expressão artística tardia, que tem na montagem sua única originalidade fundamental, o cinema apresenta, desde os seus primórdios, traços estéticos, ideológicos e sociais herdados das linguagens que o antecedem. Não é possível compreender a representação do corpo feminino no cinema sem considerar a longa trajetória dessa mesma representação na literatura, no teatro e na fotografia, para falar apenas de manifestações que tradicionalmente são associadas à narrativa cinematográfica. Também é impossível tratar de questões de gênero nos filmes ignorando uma trajetória de mais de dois mil e quinhentos anos de textos filosóficos sobre sexo, erotismo, sensualidade.

No âmbito deste ensaio, pretendemos fazer uma reflexão que parte de uma constatação óbvia: pelo menos desde que o ser humano alcançou o estágio histórico, com a invenção da escrita, as mulheres ocupam, nos seus discursos e no seu cotidiano, uma posição paradoxal, pois significam, ao mesmo tempo, a

fonte da vida e do prazer, gerando fascinação, e também a origem de todo o mal, provocando toda sorte de acusações. Se, em tempos idos, a sociedade era matriarcal; se, na noite dos tempos, as mulheres comandaram o mundo; se, em mitos que antecedem a Grécia heróica, o feminino dialogava de igual para igual com o masculino; enfim, se as coisas um dia foram diferentes, tudo isso parece ter sido eficazmente apagado por processos culturais masculinizadores poderosos. Pretendemos partir de uma rápida revisão desse ataque ao gênero feminino - em especial ao corpo da mulher - e chegar às suas consequências no cinema.

Repressão e criação de discursos sobre o sexo

Em *Teoria do corpo amoroso* (2000), Michel Onfray descreve o longo processo de transformação dos homens (animais terrenos sexuais) em anjos (seres celestiais castrados) pela filosofia ocidental e pela religião judaico-cristã. Às mulheres sobra a posição de eterna

Eva: criada depois do homem, a partir de uma costela masculina, para evitar a solidão do macho, transforma-se no motivo de sua desgraça, pois leva o homem a comer o fruto da árvore "do bem e do mal" (ou do "conhecimento", dependendo da tradução). Onfray ataca violentamente toda essa tradição repressora e propõe que lutemos por uma sociedade sexualmente libertária, o que passa, necessariamente, por uma atitude feminista radical de igualdade de gêneros (pelo menos como estratégia política inicial), de busca do prazer fora das regras do casamento e de afastamento do mundo espiritual e de sua pretensa perfeição, porque a pretendida "pureza" do ideal ascético seria causa de muito mais frustrações que prazeres.

De Platão a Schopenhauer, escreve Onfray, a filosofia só lançou críticas ao corpo, aos seus sentidos e à sua sensualidade, através de discursos que foram se adaptando às normas morais (costumes) vigentes, mas que mantêm um traço comum: para pensar corretamente, para viver racionalmente, para conviver civilizadamente, o ser humano deve agir como se o sexo fosse um inimigo, reprimindo-o de todas as formas. Vamos dar uma olhada nessa fúria moralizadora, colocando em ordem cronológica alguns dos pensadores citados por Onfray e tentando captar a essência de suas posições:

- *PLATÃO* (427-347 A.C.), no mito da Caverna, condena o mundo material, perceptível pelos sentidos e afirma a supremacia de um mundo das idéias. Para pensar, é preciso afastar as emoções. Talvez este seja um erro inevitável para o desenvolvimento da racionalidade humana. Mas, mesmo assim, como prova até a racionalidade científica

da neurociência contemporânea (Damásio, por exemplo), continua sendo um erro;

- *EPICURO* (341-270 A.C.) afirma que desejos e prazeres devem ser ignorados. Ou, melhor ainda, suprimidos. Deve-se aceitar a morte e a dor. Não há sentido em temer os deuses, mas as paixões terrenas precisam ser dominadas pela razão. A idéia de castrar, cortar o membro masculino, para impedir que o desejo "contamine" o ser humano, é bem antiga. Na Grécia antiga havia altares para se praticar a mutilação. Tudo pelo ideal ascético. *LUCIANO DE SAMÓATA* (c.120 - c.190) dá detalhes a respeito da faca utilizada no ritual;

- o cristianismo leva a idéia de castração para as massas. O evangelista *MATEUS* (séc. I D.C.) escreve que "Há eunucos que castraram a si mesmos por causa do Reino de Deus" (Mateus, 19, 12). Ao longo do tempo, essa castração física foi se transformando numa castração "ética" e psicológica, que visa "a erradicação do desejo e a transformação da carne em cadáver" (Onfray, 2000);

- *MARCO AURÉLIO* (121-180), em seus "Pensamentos para mim mesmo" condena tudo que poderia dar gosto à vida, pois não devemos nos apegar ao que nos será tirado. Ao ver um belo prato de comida, deveríamos lembrar dos cadáveres que o compõem. Tudo que é material tem sempre em si o destino da morte. Portanto, já está potencialmente morto. Os estóicos, como Marco Aurélio, desprezam o cotidiano em nome de um futuro que chegará em breve;

- *SÃO JERÔNIMO* (340-420) não é nem um pouco sutil: "O ventre

e as partes genitais são vizinhos, de tal modo que a sua vizinhança permite compreender o quanto seus vícios estão associados" (apud Onfray, 2000);

- *SANTO AGOSTINHO* (354-430), depois de bons tempos de devassidão, escreve milhares de páginas a favor da castração: "Ah, se, mais vigilante, eu tivesse ouvido essas palavras! Se, mais feliz, eunuco voluntário com vistas ao reino de Deus, eu tivesse esperado seus abraços" (Confissões, apud Onfray, 2000). Santo Agostinho espalha as idéias de Platão para as massas e condena o corpo e a carne como inimigos do homem; a "alma" só se salva se antes matar todos os desejos e possíveis alegrias do corpo;

- *SÃO BERNARDO* (1090-1153) diz que o ideal do homem na Terra é "viver como um anjo num corpo quase animal" (apud Onfray, 2000);

- *SANTO TOMÁS DE AQUINO* (1225-1274) descreve o momento em que até os anjos se deixaram dominar pelo instinto, atraindo a cólera divina. Em sua "Suma Teológica", condena os sentidos humanos e proclama que apenas o espiritualismo é virtude. E a única relação sexual admissível é a destinada à procriação, dentro do casamento. Mas sem prazer, claro. Pois "quando os beijos, os abraços e ações semelhantes se fazem com vistas ao prazer sexual são pecados mortais" (apud Onfray, 2000);

- *MARCÍLIO FICINO* (1433-1499) afirma que o amor é uma espécie de loucura, que reduz os homens a animais. O desejo é uma doença e deve ser estudado ao lado da lepra, da sarna e da disenteria;

- *ROSSEAU* (1712-1778), em

"Emílio", prega uma disciplina espartana para afastar o jovem do sexo e das emoções, para que seja um ser amplamente dominado pela razão. Emílio deve viver no campo, pois a cidade tem muitos perigos. Deve esgotar seu corpo em exercícios físicos intermináveis (o equivalente ao trabalho interminável dos nossos dias). Não deve nunca masturbar-se, pois assim desperdiça sua essência, fica fraco, adocece. Emílio deve ser condicionado "até virar um indivíduo dócil, submisso, passivo, obediente e servil. Esse é o ideal do pedagogo das luzes: um adolescente castrado, um jovem assexuado, um adulto impotente" (apud Onfray, 2000). Conselho de Rousseau para "curar" um jovem muito impudico: levá-lo a um hospital em que morrem sífilíticos e mostre-lhe as conseqüências do sexo;

- *KANT* (1724-1804) diz que é preciso satisfazer os desejos, mas segundo regras muito rigorosas, e sempre dentro do casamento cristão, que define como "a união de duas pessoas de sexos diferentes para uma posse perpétua e recíproca de seus atributos pessoais". Para Kant

"a volúpia é contrária à natureza, quando o homem não é impelido a ela pelo objeto real, mas pela representação imaginária deste último, que ele mesmo cria para si contrariando a finalidade. (...) Esse emprego contrário à natureza (portanto, um abuso), da faculdade sexual constitui uma transgressão da moralidade, violando ao máximo o dever para consigo mesmo. (...) O homem abandona (com desdém) sua personalidade, uma vez que usa a si mesmo apenas como um meio de satisfazer suas tendências animais" (apud Onfray, 2000);

- *SCHOPENHAUER* (1788-

1860) retoma a idéia de que a emissão de esperma é danosa e equivale a perder parte da alma. Assim, o ato sexual é suicida, pois abrevia a existência. Prega a continência sexual para fortalecer o organismo. Com isso, é claro, a vida fica pouquíssimo interessante. O sofrimento é o fundamento de toda a vida. A própria vida é um erro.

Neste resumo assustador, que apenas transcreve os autores citados por Onfray, devemos considerar o contexto histórico de cada um dos filósofos, mas não seria de se esperar uma maior diversidade de opiniões sobre o corpo e a sexualidade, quando tantos sistemas de pensamento, tantas visões do mundo, foram se sucedendo ao longo dos séculos? O sexo estaria imune à evolução do pensamento? Nietzsche (1844-1900) ataca com grande vigor toda essa tradição e, também por isso, é considerado um revolucionário na história da Filosofia. A sua visão da moral é bem diferente de tudo que listamos acima. Os reflexos de seu pensamento atingem com grande intensidade o século 20, e só a partir dessa grande ruptura é que começam a surgir novos elementos na análise da sexualidade.

#### A positividade do poder

Michel Foucault (1979), discípulo confesso de Nietzsche, não gosta de subscrever integralmente o que chama de "hipótese repressiva" e alerta que o poder seria muito mais fraco se fosse apenas negativo. Ele lembra que o poder, em sua positividade, criou discursos sobre sexo, fez surgir uma "sexualidade" científica e, ainda antes, incentivou homens e mulheres a falar sobre sexo nos confessionários da Idade Média, mas apenas para que o sexo não fosse efetivamente praticado (1979, p. 230). Será esta uma das funções do cinema erótico? Serão as

"cenas sensuais" discursos produzidos pelo poder para regular e controlar a atividade sexual da sociedade, já que é impossível simplesmente extingui-la, transformando de forma definitiva homens e mulheres em anjos?

Foucault afirma que, a partir dos anos 1960,

"percebeu-se que este poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo. Descobriu-se, desde então, que os controles da sexualidade podiam se atenuar e tomar outras formas... Resta estudar de que corpo necessita a sociedade atual..." (p.148).

Em outras palavras, Foucault identifica uma espécie de progressão histórica no controle do sexo, que não tem uma base apenas repressiva. Os padres confessores medievais exigiam que os fiéis falassem de seus pecados "da carne" e produzissem um discurso sobre a sexualidade, obtendo assim um código do que pode ou não pode ser feito e separando os pecados "mortais" dos "veniais". Na modernidade, a ciência substituiu o dogma e também fez o sexo "falar", com o estudo dos órgãos genitais, a preocupação obstinada com os supostos perigos da masturbação (que era associada a vários males físicos e psíquicos) e os relatos assustadores sobre as doenças venéreas. Para Foucault, essa estratégia produtiva é muito mais eficiente que a tentativa de impedir qualquer discurso ligado ao sexo, que é forte demais, como instinto, como fato não-cultural (ou pré-cultural), para ser simplesmente deslocado e ignorado.

Nossa hipótese é que o surgimento da fotografia e do cinema, com sua

revolucionária capacidade técnica de obter verossimilhança (e assim retratar os corpos com um apelo erótico inédito), acelera, e muito, esse "afrouxamento" do controle sobre o corpo. O cinema, como produto e produtor da modernidade, enriquece a teia dos discursos literários e pictóricos sobre o sexo, primeiro timidamente, já que a censura era mais rígida, e depois, com os "cinemas novos" da década de 1960, através de imagens e situações cada vez mais explícitas.

#### Antecedentes fotográficos: mais mistério que perigo

Com a invenção da daguerreotipia, em 1839, tornou-se possível representar o corpo humano através de uma tecnologia revolucionária. O uso conjugado da câmera escura (que forma a imagem ópticamente) e do sal de prata (que registra essa imagem por uma reação química à luz) permitiu a criação de imagens ontologicamente diferentes de desenhos e pinturas. Por mais realista (ou hiper-realista) que seja um artista plástico tradicional, ele trabalha de um modo bem diferente de um fotógrafo. O grande tempo de exposição (vários minutos) até meados de 1845 dificultava muito a execução de fotos de seres vivos, o que obviamente inclui a fotografia erótica. Mas, a partir de 1850, na Europa, já temos numerosos profissionais e amadores trabalhando no campo, com resultados muito interessantes. Em *Early Erotic Photography* (2002), Serge Nazarieff mostra as obras de alguns destes pioneiros, como Auguste Belloc, Bruno Braquehais, Philippe Derussy, Louis Jules Duboscq-Soleil, Alexis Gouin, Felix Loulin e Louis-Camille D'Olivier.

No conjunto de obras selecionadas por Nazarieff, a maioria das fotos é de um único nu feminino, mas há algumas fotos de

duas, três ou até quatro mulheres, às vezes simplesmente posando juntas, outras vezes numa pequena interação levemente erótica (sentadas na mesma cama, por exemplo). Nada que se afaste muito das posições dos nus dos desenhistas e pintores da época. É importante notar que muitos fotógrafos de nus eram anteriormente artistas plásticos, e que algumas de suas fotos costumavam ser vendidas para pintores, que assim economizavam o custo de uma modelo ao vivo para realizar seus quadros. Apenas uma foto, de Philippe Derussy, mostra um homem, de turbante, às costas da modelo, e que parece estar com os olhos semi-cerrados. Embora possa ser considerada um exemplo de voyeurismo, a imagem está longe de ser agressiva ou pornográfica.

Os cenários das fotos não diferem muito daqueles encontrados nos retratos familiares: colunas, vasos ou estátuas gregas, símbolos da natureza (árvores pintadas em painéis) e móveis de madeira trabalhada. O único elemento mais ousado - e bastante comum - é a cama, normalmente guarnecida com colchas pesadas, às vezes com estampas. Sofás também aparecem com alguma frequência. Nazarieff alerta para o fato de que também havia comércio de imagens fotográficas pornográficas, excluídas de seu campo de análise, que denomina "erótico".

Os fotógrafos de nus franceses vendiam seus trabalhos para a burguesia parisiense na forma de estereótipos (duas imagens quase iguais, que vistas num instrumento especial, dão a impressão de tridimensionalidade) ou cartões postais, cujo comércio - realizado de forma subterrânea, às escondidas, e não muito diferente do que acontecia com os "livros proibidos" - é um dos primeiros negócios realmente rentáveis da indústria fotográfica. Considerando

que os daguerreotipistas, em seus tradicionais retratos familiares, eram ainda artesãos, e a fotografia jornalística ainda tinha um longo caminho a percorrer antes de se estabelecer como gênero e como profissão, talvez o erotismo, mesmo "perigoso" socialmente, tenha sido o primeiro tema a gerar lucro para o que viria a ser a poderosa indústria audiovisual.

Uma outra coleção de fotos, *1000 Nudes: Uwe Scheid Collection (1994)*, que cobre um período mais amplo (1895 a 1955), transmite a mesma impressão: a mulher não é representada como um perigo ao homem. Tanto faz a categoria do nu - artístico, erótico ou pornográfico - as modelos parecem todas dispostas a cumprir os desejos dos homens sem cobrar-lhes um preço demasiado alto. Sorrisos e olhares convidativos são comuns. A inocência não é rara. O pecado, se existe, é venial.

#### Mulher e morte nos primórdios do cinema

No cinema primitivo, a situação é bem diferente, e o melhor exemplo disso é o surgimento das "vamps" cinematográficas, ainda na década de 1910. A palavra "vamp", no seu sentido contemporâneo, perdeu quase todas as suas conotações originais. Hoje, uma mulher da alta-sociedade, muito bem vestida e com um ar aristocrático, pode ser chamada de "vamp" sem que com isso seja associada com qualquer das características de um ser assassino que suga o sangue de suas vítimas. Mas, na sua primeira acepção, "vamp" é uma forma reduzida de "vampire", e vamos encontrar, nos primórdios da indústria cinematográfica, a interessante história da realização de um filme chamado *"A fool there was"* (1915).

Numa galeria londrina, Philip Burne-Jones, um pintor inglês de

alguma fama, exibiu em 1897 o quadro *The vampire*, causando escândalo entre visitantes comuns e críticos. Na obra, um homem deitado numa cama, com o torso nu, o pescoço ensangüentado e o braço caído, aparentemente morto, é observado por uma mulher vestida de branco, que está sentada ao seu lado. O mal estar causado por Burne-Jones pode ser explicado, em parte, pelo puritanismo do público, mas a força da imagem parece estar na síntese plástica da equação sexo-morte, que tem como componente principal a figura da mulher sedutora e assassina. O escritor Rudyard Kipling, inspirado pela obra, escreveu um poema de 32 linhas chamado *The vampire*, em que acusa o homem morto de ser um tolo. Aqui vai a transcrição de um trecho:

"A fool there was and his goods he  
spent  
(Even as you and I!)  
"Honor and faith and a sure intent  
"But a fool must follow his natural  
bent" (KIPLING, 2006)

Este poema de Kipling, associado ao recém-lançado *Drácula*, de Bram Stoker, estabelecem a figura do vampiro na literatura. O dramaturgo norte-americano Porter Emerson Browne, percebendo a potencialidade do personagem, escreve então uma peça, *A fool there was*, que faz sucesso em Nova Iorque no ano de 1909. No último nó dessa rede de inspirações, o produtor de cinema William Fox, compra os direitos da peça e faz um filme (dirigido Frank Powell e lançado em 1915), também chamado *A fool there was*, estrelado pela desconhecida Theda Bara (Theodosia Goodman), a primeira grande estrela de Hollywood e um dos pilares do nascente *star-system*. Bara era uma mulher bonita, com olhos expressivos sempre sublinhados por uma maquiagem

pesada. Graças a figurinos ousados, que também valorizavam seu corpo, ela teve uma carreira intensa, marcada pela interpretação de mulheres sedutoras e fatais. Basta notar o nome de alguns de seus filmes - *The devil's daughter*, *Sin*, *The serpent*, *Destruction* - para perceber que ela não conseguiu se afastar dessa *persona*.

O que mais impressiona em *A fool there was* é o tratamento realista da "vampira" Theda Bara. Ela não tem caninos salientes, nem dorme num caixão, nem recorre a truques sobrenaturais. A dominação - e posterior eliminação - dos homens com quem se relaciona é conseqüência de um feitiço "natural" de sua feminilidade. Assim, Theda Bara personifica a mulher - sedutora, mas muito mal intencionada - que todos os homens casados podem encontrar na rua ou em uma festa. Uma vez dominados por ela, por mais que esposa ou filhos se esforcem, os "tolos" - enfeitiçados pelos seus próprios instintos sexuais - estão condenados à decadência moral, ao alcoolismo e à morte.

Outras atrizes importantes surgiram depois, algumas tão misteriosas quanto Theda Bara (Clara Bow, por exemplo), outras que se opunham a ela (Mary Pickford, com um ar sempre angelical), mas Bara permanece como o ícone feminino do cinema mudo, enquanto Rodolfo Valentino é o seu equivalente masculino. É interessante notar que a figura da "mulher-fatal", personificada por Theda Bara, atravessa toda a história do cinema, como uma espécie de signo permanente do perigo da sedução feminina. Está, assim, confirmada a tese de Foucault: em vez de abolir o sexo nos filmes, o que seria impossível, é muito mais eficiente (porque positivo) criar um determinado discurso erótico nas

telas, sempre de cunho moralista, que pune o homem transgressor, aquele que está interessado em prazeres sensuais fora do casamento e da simples procriação.

Por que a fotografia erótica de meados do século 19 - que, como vimos, não condena a sensualidade feminina - é substituída pela representação moralista e incriminadora da mulher feita pelo cinema? A resposta possivelmente está na narratividade dos filmes, inevitavelmente inscritos num tempo, fixo e determinado pela montagem. O tempo de leitura de um filme é regulado pelo próprio filme, e o espectador, a princípio, não pode detê-lo nem modificá-lo. O uso erótico de uma foto, contudo, dependerá sempre de uma leitura subjetiva, interessada, participante. Nada muito diferente do que acontece numa pintura a óleo. É possível que as obras *O Nascimento de Vênus* e *Primavera*, de Botticelli (1445-1510) tenham (no século 15 ou hoje) uma utilidade erótica, mas ninguém chamaria o pintor de imoral. Já se um cineasta, no começo do século 20, fizesse dois filmes com os mesmos personagens, mostrando Vênus, completamente nua, saindo da concha, e as lindas mulheres primaveris dançando com suas roupas translúcidas, teríamos, certamente, todo tipo de acusações pesadas.

Enquanto a mulher estava congelada no tempo fotográfico - que só se desdobra e ganha vida se a imaginação do espectador trabalhar com esse propósito - a acusação podia ser dirigida ao receptor. Já no cinema - em que os movimentos da mulher, a forma como vemos seu corpo, o ritmo com que acompanhamos um ritual de sedução, enfim, o tempo de fruição erótica, é determinado pelo cineasta - a acusação tem que ser dirigida ao

próprio filme. Uma foto de uma mulher nua tem muito mais chance de ser considerada "artística" que um filme de uma mulher nua, porque no filme ela tem que fazer alguma coisa, tem que viver o erotismo no tempo, e não simplesmente criar um signo erótico, que será depois livremente manipulado pelo espectador. O cinema, para responder à acusação de que determinada cena é "imoral" - um homem adúltero faz sexo com uma amante, por exemplo - costuma colocar na trama o castigo ao adultério: o homem morre, ou tem um final muito triste. Numa foto ou numa pintura - como a de Philip Burne-Jones - o castigo deveria estar representado junto com o prazer, o que diminui muito as possibilidades de uma representação erótica "moralmente aceitável". Os fotógrafos empurram para o consumidor da foto a responsabilidade por um uso eroticamente excessivo de suas imagens.

Situação atual: semelhanças e diferenças

Muito tempo se passou desde a estréia de *A fool there was*. O movimento feminista, de forma explícita ou em lutas mais discretas e subterrâneas, passou todo o século 20 tentando reposicionar a mulher na sociedade. Será que essa luta gerou reflexos na representação do corpo feminino no cinema? Cremos que sim. Como em todas as demais formas de expressão, a mulher conquistou no cinema horizontes mais amplos do que tinha no início do século passado. Hoje as grandes atrizes de Hollywood querem (e, eventualmente, "encomendam" para roteiristas, em sua maioria homens) papéis fortes, que lhes garantam o protagonismo das ações principais, em vez da velha posição romântica, a reboque do homem, que sempre

caracterizou sua representação na maioria dos filmes. O "poder" da indústria cinematográfica ainda é muito mais masculino que feminino, mas não se contam mais nos dedos as mulheres produtoras e diretoras.

Em ensaio publicado originalmente em 1927 - portanto, 12 anos depois da estréia de *A fool there was* - Jung analisa os primeiros resultados do processo de emancipação econômica e política das mulheres, ressaltando que seu campo de observação - a "mulher européia moderna" - era bastante restrito, por atingir uma pequena camada da população. Para Jung, a maioria das mulheres ainda vivia na Idade Média: "o que chamamos de presente não passa de uma fina camada superficial que se cria nos grandes centros da humanidade" (1993, p. 112).

Podemos hoje notar que esta camada já não é tão fina. Embora a Idade Média ainda permaneça para a maioria das mulheres africanas e asiáticas, sem dúvida a modernidade não é algo exclusivo de algumas européias e norte-americanas. Mas uma segunda advertência de Jung deve ser considerada: é um erro tratar os problemas das mulheres como se fossem isolados dos problemas dos homens, pois "de várias maneiras, a mulher está indissolúvelmente unida ao mundo do homem e, conseqüentemente, tão exposta quanto o homem a tudo que pode abalar o mundo" (1993, p. 113).

Esta ressalva é fundamental para que compreendamos a persistência da figura da "vamp" durante todo o século 20 e no cinema contemporâneo. Os filmes feitos pelos homens continuaram (e continuam) refletindo - talvez muito mais inconscientemente que de forma premeditada - a longa tradição de ataque ao corpo, aos instintos da vida, às sensações de prazer. A estratégia de mostrar os personagens em

atividade sexual - que transformou-se em importante vetor de faturamento econômico - e ao mesmo tempo construir, um pouco adiante, a condenação, o julgamento e a pena capital para o homem infrator (o eterno tolo) ainda está muito ativa no cinema narrativo tradicional.

O espaço para a representação de um sexo sem culpa é o cinema pornográfico, que abre mão da "história" (os personagens parecem não ter outra relação além da sexual). Assim, além de estar relegada a um nicho de mercado (que sempre foi importante, mas cresce nos subterrâneos da sociedade, como algo "proibido" ou de "mau-gosto"), a pornografia cinematográfica quase sempre retira dos corpos boa parte de sua humanidade. São, via de regra, corpos maquínicos, em performances repetitivas. Não é preciso condenar, nem julgar, nem "matar" os amantes, pois é evidente que eles não são seres humanos completos e éticos. Ao preencher os filmes apenas com cenas de sexo, não sobra espaço para o amor. São raríssimos os filmes pornográficos que conseguem estabelecer uma relação sentimental entre os personagens e, ao mesmo tempo, fornecer a dose generosa de sexo explícito exigida pela indústria.

Por outro lado, é inegável que, nos pornôns, as atrizes são muito mais importantes que os atores. Seus nomes aparecem sempre com maior destaque nos créditos e nos materiais de divulgação e os grandes "mitos" são femininos: Linda Lovelace (de *Garganta profunda*), Traci Lords (pivô de grande escândalo na década de 80, por ser menor de idade) Jenna Jameson (que passou de atriz a produtora importante), etc. Todas elas tiveram seus momentos de glória, ganharam um bom dinheiro, e se tornaram célebres para um segmento social subterrâneo. O

preço que pagam, contudo, é alto: como dependem exclusivamente de performances "reais" e maquínicas, e não de sua capacidade de interpretar (fingir emoções), são sempre descartadas pelas mais jovens. O conceito de "carne fresca" rege a indústria do sexo. E, assim como na prostituição, somente as mulheres conscientes das regras que organizam sua atividade conseguem exercê-la com alguma chance de felicidade.

## Conclusão

Jung nos lembra o óbvio - as mulheres são diferentes dos homens:

"A psicologia da mulher se baseia no princípio do Eros, que une e separa, ao passo que o homem, desde sempre, encontra no Logos seu princípio supremo. O conceito de eros, em linguagem moderna, poderia ser expresso como relação psíquica, e o do Logos como interesse objetivo. Aos olhos do homem comum, o amor propriamente dito se confunde com a instituição do casamento, e fora dele só existe adultério, ou pura amizade. Para a mulher, o casamento não é simplesmente uma instituição, mas uma relação humana erótica. Pelo menos é o que ela gostaria que fosse" (1993, p. 119).

As assimilações parciais do "psicologismo feminino" pelo homem e do "pragmatismo masculino" pela mulher é notada por Jung, que, como sabemos, não simplifica o que é naturalmente complexo. Mas para ele esse processo, típico da modernidade, não é garantia de felicidade para nenhum dos lados. O homem continua, em seu íntimo, incapaz de ver uma relação extra-marital desvinculada da culpa do adultério (já que o casamento deveria objetivamente "resolver" suas

"necessidades" sexuais), enquanto a mulher, por mais que se esforce conscientemente para ter uma vida sexual mais livre, em seu inconsciente continua querendo uma relação única, mais "psíquica" que propriamente "erótica", de modo que não se aborrece com as tarefas domésticas (filhos, cuidar da casa, etc.). Reconhecer essa diferença às vezes é difícil para as mulheres (ou até impossível, do ponto de vista da estratégia da luta feminista tradicional), mas é fundamental para uma análise da representação do corpo feminino no cinema.

Os corpos dos homens e mulheres foram submetidos ao mesmo ataque violento durante séculos. O ideal ascético sempre foi superior às manifestações hedonistas. A estratégia que a indústria cinematográfica (predominantemente masculina e capitaneada por Hollywood) encontrou para dar vazão aos instintos animais do ser humano foi criar filmes eróticos e, ao mesmo tempo, moralizantes, em que o adultério ou qualquer forma de relação fora do casamento cristão é castigada com a morte (física ou psicológica) do transgressor. Uma solução pragmática e uma fórmula economicamente positiva (no sentido de Foucault) que continua presente na maioria dos filmes.

Creemos que essa representação moralizante do corpo feminino no cinema continua hegemônica no início do século 21, mas há sinais claros de que outros tipos de representação - menos repressivos, mais libertários - começam a ser produzidos, a saber:

a) filmes dramáticos dirigidos por homens que se preocupam em reposicionar os papéis (sexuais e comportamentais) da mulher, sendo Pedro Almodóvar o exemplo máximo deste grupo;

b) filmes dramáticos dirigidos por mulheres que, de forma explícita ou velada, abordam questões do gênero feminino e do movimento feminista. Sophia Coppola e Jane Campion são figuras mais importantes neste campo;

c) filmes pornográficos que, fugindo da tradição de apresentar um sexo maquínico, não-humano, procuram sofisticar seus enredos (*The masseuse*, de Paul Thomas, com Jenna Jameson), ou pelo menos dar às mulheres o protagonismo das ações eróticas (como faz o cineasta Andrew Blake em todos os seus filmes);

d) filmes eróticos, dirigidos por cineastas "sérios" (Michael Winterbottom em *Nove canções*; Bertrand Bonello, em *O pornógrafo*) que têm cenas de sexo explícito e fogem dos estereótipos das relações sexuais dos filmes pornográficos.

Todas estas novas representações não resolvem um dos problemas básicos do gênero masculino, detectado por Jung: o homem continua associando, em seu inconsciente, qualquer relação extra-marital com o conceito de "adultério" e com a culpa moral resultante. Séculos e séculos de ataque sistemático ao corpo e ao erotismo deixaram marcas profundas na humanidade, que não consegue libertar-se da proposta ascética, mesmo que esta lhe traga infelicidade psíquica. E, em seu pragmatismo, os homens - que dominam a indústria audiovisual - continuam apresentando a mulher como o maior dos paradoxos: ela é, ao mesmo tempo, a origem da vida (e do prazer) e uma vampira tão irresistível quanto mortal. De certa forma, o êxito financeiro-material, compensa a derrota emocional-espiritual, e as frustrações - sempre que necessário

- são afogadas com a compra de badulaques inúteis no shopping-center mais próximo.

#### Abstract

This essay talks about the obvious: as long as the human being knows his history, women have been treated, in the discourses and in the everyday life in a paradoxical way: at the same time representing life and pleasure and as violence and prosecution. Considering that this relation between sexes has changed along history, we intend here to figure out how it has been taken by cinema

Keywords: women, history, cinema.

#### Referências

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do*

poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.  
JUNG, Carl Gustav. *Civilização em transição*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

KIPLING, Rudyard. *The Vampire*. <http://www.readbookonline.net/readOnline/2765/> acessado em junho de 2006.

KOETZLE, Michael. *1000 Nudes*: Uwe Scheid Collection. Köln: Taschen, 1994.

NAZARIEFF, Serge. *Early erotic photography*. Köln: Taschen, 2002.

ONFRAY, Michel. *Teoria do corpo amoroso*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

WILLIAMS, Linda. *Film bodies: Gender, Genre and Excess*. In: BRAUDY, Leo & COHEM, Marshall. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999.

Data do recebimento: 03/10/2008

Data do aceite: 02/11/2008