

Línguas &  
Letras

ISSN: 1517-7238

Vol. 11 nº 20

1º Sem. 2010

p. 207-224

ESTUDOS LITERÁRIOS

**CORPO E  
VISUALIDADE DE  
CONCHITA EM LA  
FEMME ET LE PANTIN**

EDOARDO, Laysmara Carneiro<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Bacharel e licenciada em Ciências Sociais e docente colaboradora na mesma instituição. E-mail: laysedoardo@gmail.com.

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo debater a construção da imagem da personagem Conchita no interior do romance *La femme et le pantin*, escrito por Pierre Louÿs, em 1898, junto a obras de referência e traduções da literatura, pintura e cinema. Obra do gênero *Romance do Inconfessável*, apresenta características relacionadas à sedução e à elaboração do feminino sobre a subversão dos ideais de feminilidade do *fin-de-siècle*, recorrendo à idiosincrasia do corpo físico e da espanholidade da personagem, diante dos valores tradicionais da época, bem como sobre a superação da ideia de amor cortês. Tal processo fez com que esses elementos interagissem de forma contínua, constituindo-se como uma nova perspectiva no que se refere à construção da personagem feminina na ficcionalização. Dessa forma, tal reflexão dá-se a partir de diferentes aspectos dessa elaboração, a partir da leitura direta dos autores e do romance como base, considerando-se a personagem como resultado vivo das imbricações entre memória, cultura e tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminilidade, Sedução, Personagem

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss the construction of the image of Conchita character within the novel *La femme et le Pantin*, written by Pierre Louÿs in 1898, along with reference works and translations of literature, painting and film. Work genre romance unconfessable presents relational features the seduction and the making of the feminine about the subversion of the ideals of womanhood in the fin-de-siècle, using the idiosyncrasy of the physical body and the Spanish character, before the traditional values of the time, and how about overcoming the idea of courtly love. This process meant that these elements interact continuously, establishing itself as a new perspective to the construction of the female character in his fiction. Thus, this discussion takes place on different aspects of development, from the direct reading of the authors and the novel as a basis, considering the character alive as a result of the relationship between memory, culture and time.

**KEYWORDS:** Femininity, Charm, Character.

## 1 INTRODUÇÃO

É bastante evidente no romance *La femme et le pantin*, escrito por Pierre Louÿs, no final do século XIX (1984), a construção da personagem de Conchita a partir da sua imagem corporal, tornada visualidade por meio do olhar da personagem Mateo, homem seduzido e apaixonado por ela. Essa imagem é elaborada sobre a percepção da mulher espanhola, morena, andaluza, jovem-adolescente e também sobre a beleza de seus atributos físicos, insistentemente narrados e enaltecidos.

Conchita é descrita no romance como uma jovem que, no decorrer da narrativa, tem entre quinze e dezoito anos.

Um obscuro objeto do desejo, conforme nomeado por Luis Buñuel (1977) no filme *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, diante da expressão do próprio Mateo, ao dizer que não tem recordações de ter tido amantes loiras. Ela é, portanto, preferida e confrontada aos pálidos objetos, mas também materializada visualmente por Marlene Dietrich (Sternberg, *The Devil is a Woman*, 1935) e Brigitte Bardot (Duviol, *La femme et le pantin*, 1959), expressões de beleza alva.

## 2 CONCEPCIÓN DE IMAGENS

Conchita é vista de duas maneiras no interior do romance, uma que a descreve fisicamente e outra que define seu caráter. Sobre o segundo aspecto, a imagem primordial citada por Louÿs (1984) para descrever a jovem espanhola trata-se de uma tela de Francisco Goya intitulada *O Fantoche* (1791), descrita numa passagem do próprio romance, em que o autor tenta explicar, pela voz de Mateo, que a astúcia e ardisidade de Conchita remetem já às mulheres espanholas, que têm em seu âmago a qualidade de divertir-se com a manipulação do homem, seja ele um boneco ou um sujeito real.

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

Essa digressão do autor é acompanhada por dois comentários a respeito de Conchita, o que justifica ainda mais a perspectiva adotada por ele, de modo que Mateo narra a André, segunda personagem que é seduzida por ela, a capacidade teatral de Conchita, ao utilizar-se, ao mesmo tempo, de docilidade e de um tom caçoista, enquanto ele, ao não

conseguir distingui-los de todo, procura interpretá-los em todos os momentos, ou grande parte deles, sempre de modo positivo, confiando em suas intenções. Aparentemente, a tela ilustra uma brincadeira, em que as quatro moças divertem-se com um fantoche maquiado; no entanto, independentemente das intenções do pintor, a epígrafe deixada por Louÿs (1984) no interior da obra e o próprio título do romance são bem claros quanto aos motivos elencados para a escolha da pintura como metáfora do relacionamento entre Conchita e Mateo. Além disso, recobrar a imagem da mulher espanhola elaborada por Louÿs (1984), sem passar pelas imagens de Goya e pela perspectiva de autores que descreveram a beleza dessas mulheres, é o mesmo que ignorar a construção imagética de Conchita, a considerar que “Concepción Perez de Garcia, Plaza Del triunfo nº 22, dezoito anos, cabelos quase negros e uma boca.. uma boca...” (LOUÏS, 1984, p. 27) remete-se às mulheres pintadas por ele. Em diversas passagens, Conchita é descrita da seguinte forma, com detalhe vigoroso em seus lábios, rosto e cabelos:

Aparentava vinte e dois anos. Devia ter dezoito. Que era andaluza, não havia a menor dúvida. Tinha o tipo, notável entre todos, que nasce da mistura de árabes com vândalos, de semitas com germanos, e que reúne excepcionalmente num valezinho da Europa todo o requinte dessas raças.

O corpo ágil e esguio era só expressão. Sentia-se que, mesmo tapando-lhe o rosto, seria possível adivinhar-lhe os pensamentos e que ela sorria com as pernas tanto quanto falava com o dorso. Essa graça e desenvoltura só as mulheres que não passam longos invernos do norte, imóveis junto à lareira, é que a possuem. Tinha cabelos apenas castanho escuro, mas de longe brilhavam qual ébano, cobrindo a nuca numa concha espessa. A face de contorno muito suave, parecia polvilhada pelo tom delicado que costumava enevoar a pele das mestiças. A linha das pálpebras era naturalmente acentuada. (LOUÏS, 1984, p. 12).



O Fantoche, Francisco Goya (1791)

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

Ao tomar o compêndio de Conchitas é possível relacionar todas as atrizes das traduções filmicas (Sternberg, *The Devil is a Woman*, 1935; Duvivier, *La femme et le putain*, 1959 e Buñuel, *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, 1977), juntamente com Doña Alba, ao considerar as diferentes proposições físicas de que cada uma delas foi expressão: Doña Alba expressa a visão de um espanhol (Goya) sobre uma mulher espanhola por quem ele era apaixonado; Louÿs, francês, elabora a sua

personagem espanhola-adolescente sobre outra espanhola, Carmen, criada pelo francês Merimée (1987). Já Conchita-Dietrich (Sternberg, 1935), alemã elaborada pelo cinema norte-americano, por um diretor também alemão, demonstra a mesma “confusão étnica” presente na Conchita-Bardot (DUVIVIER, 1959), uma personagem espanhola transformada em francesa, que vive na Espanha, e que tem como pais um francês e uma espanhola, constituída materialidade por um diretor também francês. Além delas, as Conchitas-Molina/Bouquet (BUÑUEL, 1977) são uma espanhola, outra francesa, dirigidas por um espanhol, que elaborou sua narrativa no interior da Espanha, tendo, contudo, uma produção francesa, assim como a dublagem da película, com locações e atores de ambas as nacionalidades.

Conchita, ou Conchitas, portanto, apesar de uma mulher, tal qual Doña Alba, puramente espanhola, é expressão de uma relação muito próxima entre a ideia que se tem (tinha) da mulher espanhola. De acordo com Alfredo Gallis (*apud* PAIS, 2003), numa obra intitulada *O que as noivas devem saber*, datada de 1910, é possível perceber que:

Em Espanha a gracilidade da mulher e a elegância da maneira de trajar é [...] mais sugestiva e voluptuosa do que a das francesas. É de ver o traje das andaluzas, a jaqueta de veludo à toureira e as saias curtas, deixando ver os pés luxuosamente calçados em sapatos primorosos de entrada curta e meias brancas esticadas à perna opulenta e bem torneada. Essas até na própria maneira de andar têm esse *salero* característico que não é mais do que um movimento luxurioso de ondulação dos quadris, que é o mais voluptuoso possível. Os trajes das gaditanas, das aragonesas, das sevilhanas, das malguenhas e das valencianas não se confundem e todos convergem nas suas variantes para tornarem a mulher agradável aos olhos do homem, enchendo-o logo de desejos à simples contemplação dos pés, que elas calçam com tanta elegância e primor. (GALLIS *apud* PAIS, 2003, p. 206).



Retrato da Duquesa de Alba, Francisco Goya (1797)

Nessa descrição mais física do que “moral” da mulher espanhola, é possível ainda recuperar duas expressões, que, segundo Pais (2003), são até os dias de hoje bastante tradicionais em Portugal, tal como “‘ir às espanholas’ que significava, no século XIX, gozar de um prazer lúbrico, lascivo, devasso” (PAIS, 2003, p. 207) e “de Espanha nem bom vento nem bom casamento” (PAIS, 2003, p. 197), que ilustra a imagem que era feita de tal mulher, que “era tida como a amante ideal para gozar” (PAIS, 2003, p. 204).

O autor cita ainda Eça de Queiroz, que narra em *A Capital* (QUEIROZ, 1981) o romance entre Arthur e Conchita, uma prostituta espanhola que, nas descrições físicas, aparenta muita proximidade com a Conchita de Louÿs (1984). É o “tipo ideal” que o português tinha da andaluza, “pálida, de olhos árabes, com os ardores de um sangue sevilhano” (PAIS, 2003, p. 207), e que, também tal qual Conchita de Louÿs (1984), relaciona-se com um homem, irritando-se em diversos

momentos por ficar “lambuzada pelas beijocas de um marmenjo” (QUEIROZ, *apud* PAIS, 2003, p. 209). Além disso, ela ainda tinha outros homens com quem Arthur variava do ciúme histórico à confiança obsessiva, até ela fugir com um espanhol e deixá-lo sozinho. Arthur de Queiroz (1981), diferente de Mateo de Louÿs (1984), ainda prestou-se a ter um relacionamento com outra espanhola, Angelita, para fazer ciúmes à Conchita, pensando até mesmo em suicidar-se. No entanto, terminou torcendo por uma guerra entre Portugal e Espanha para poder vingar-se da amante.

A Conchita de Pierre Louÿs (1984) era uma adolescente de quinze anos, que, por mais que tentasse agir como mulher, tinha em seus traços e gestos as peculiaridades de menina. Ainda assim bastante artilosa. É descrita por Mateo, na primeira vez em que ele a vê, pela contradição de suas expressões, pois, ao mesmo tempo em que se tem o olhar sobre os desenhos de sua face, tem-se ainda a atenção voltada ao incoerente da infância e da mulher, num corpo que, mesmo dando indícios de maturidade, ainda desenvolve-se. Por esse motivo talvez, em uma sequência do romance, presente somente na tradução filmica de Sternberg (1935), é citado um “imenso harém com quatro mil e oitocentas mulheres, tão livres de vestuário quanto de modos” (LOUÏS, 1984, p. 40), numa fábrica de cigarros, onde Conchita trabalha e é reencontrada por Mateo. A cena é descrita por Louÿs (1984) a partir da vestimenta e do comportamento das mulheres como um todo; entretanto, Conchita não faz parte desse grande grupo:

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

[...]

Creia que elas não medem palavras quando deixam escorregar a alça da combinação, e costumam acompanhar o que dizem com gestos de tal despudor, ou melhor, de tal simplicidade, que chegam

a desconcertar até um homem da minha idade. Essas moças são impudicas como uma mulher honesta.

[...]

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

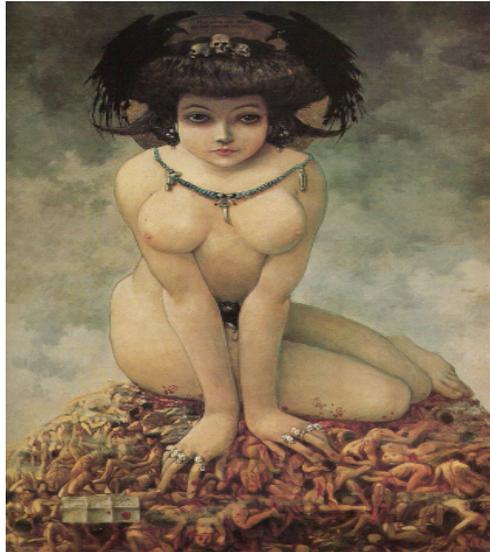
Há um contraste gritante entre a pobreza de suas roupas e o esmero do penteado. Frisam os cachos a ferro como se fossem a um baile e se empooam até a ponta dos seios, mesmo por cima das santas medalhas. Todas têm no coque quarenta grampos e uma flor vermelha. Todas trazem no fundo do lenço um espelhinho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

[...]

Detive-me mais de uma vez diante de um admirável corpo feminino, como de fato só se vê na Espanha, de tronco quente, carnudo, aveludado como um fruto e coberto por uma pele brilhante e mate, onde se destacam forte o astracã enrodilhado das axilas e as coraças escuras dos seios. (LOUÏS, 1984, p. 41-42, grifos nossos).

Ao não se mostrar exatamente como as outras mulheres, Conchita tem uma descrição própria para ela, pois apesar do calor, não estava despida como as outras, usando um “canisolão bastante surrado mas que lhe cobria os ombros, quase sem decote” (LOUÏS, 1984, p. 42), demonstrando que, apesar de seu indiscutível magnetismo, não apresenta a impudicícia das outras espanholas. Além disso, outra questão que merece destaque nessa cena é a metáfora elaborada por “Pierre Louÿs, retomando com humor em *La femme et le pantin* uma cena conhecida desde *Carmen*, [que] mostra indiretamente a passagem da imagem das “mulherzinhas” à das Messalinas devorando homenzinhos” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 35), já que essa fabricação de “amantes em miniatura” e a manipulação de homens como se fossem brinquedos expressam mais uma vez qual é o sentimento com o comportamento de tais mulheres.

Dá-se a entender que esse comportamento, repetido por um conjunto “de quatro mil e oitocentas mulheres” (LOUÏS, 1984, p. 40), é, na verdade, um comportamento padrão, uma naturalidade da personalidade delas, que seduzem por capricho e da maneira mais elaborada. Essa imagem da mulher devoradora de miniaturas é construída por Gustav Adolf Mossa, na tela intitulada *Elle* (1905), onde uma mulher, impecavelmente penteada e nua, usa enfeites de cabelo, um colar, brincos e anéis de caveiras humanas, com dois corvos sobre a cabeça, sobre uma pilha de corpos ensanguentados. Tem, além disso, um gato entre as pernas, cobrindo seu ventre, significação muito clara do comportamento, ao mesmo tempo, terno e dissimulado desse animal, que, segundo a tradição japonesa, tem a capacidade de matar as mulheres e tomar delas as suas formas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 461).



Elle, Gustav Adolf Mossa (1905)

Já com relação à sua nudez, ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1988), é possível dizer que ela representa um “poder temível” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 645), pois é utilizada como modo de desviar a atenção do herói para um ataque vindo por meio

dela, o que nos leva, novamente, à instância do corpo e o seu uso como instrumento de sedução. E esse uso do corpo, mais do que a nudez em si, manipulado de modo mais evidente pelas personagens de Buñuel (1977), é elaborado por Louÿs (1984) sobre a dança do flamenco, insistentemente descrita por ele e utilizada em um momento evidente da narrativa, em que Mateo praticamente desiste de Conchita:

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

[...]

Dança estafante (doze minutos!) [...] faz com que se encadeiem três facetas bem distintas: a apaixonada, a ingênua e a trágica. É preciso ter dezesseis anos para desempenhar a segunda, onde agora Lola Sanchez realiza maravilhas de gestos sinuosos e atitudes suaves. É preciso ter trinta anos para representar o fim do drama, no que a Rubia, a despeito das rugas, ainda é excelente todas as noites.

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

Ainda a estou vendo, avançar e recuar com o pequeno passo firme, olhar para o lado por sob a manga erguida, para baixar lentamente, num movimento de dorso e de quadris, o braço por cima do qual emergiam dois olhos negros. Vejo-a meiga ou ardente, de olhar vivo ou langoroso, batendo com o salto nas pranchas do tablado ou estalando os dedos na extremidade do gesto, como para comunicar o brado de vida aos próprios braços ondulantes. (LOUÏS, 1984, p. 78-79).

É possível notar que o flamenco tem um papel bastante importante ao descrever o próprio processo de sedução, entendido dessa forma por Louÿs (1984) e também por Mateo,

agente das ações. As imbricações entre os atos de desejo, sedução e posse, junto às facetas da apaixonada, da ingênua e da trágica, são, evidentemente, parte do engodo produzido por Conchita, de modo que em todos os momentos do texto em que ela promove uma situação de afronta e provocação, seja pela recusa de seu corpo ou pela suscitação de ciúmes em Mateo, acaba passando por essas três expressões, manifestando o desejo e utilizando de tais comportamentos para gerar a sedução e a posse. Faz-se trágica ao dizer que Mateo a abandonaria assim que ela se entregasse a ele, lembrando que a personagem sustenta durante toda a narrativa a manutenção da sua virgindade, bem como apresenta-se ingênua e apaixonada para realizar as mais sinceras declarações de amor, o que levava Mateo a ficar cada vez mais preso aos seus encantos. Aqui, também, a relação entre a mulher dançarina de flamenco e Conchita, a partir da metáfora elaborada por Louÿs (1984), descreve a capacidade de fingimento da personagem, já que ela faz de seu processo de sedução e do relacionamento com Mateo uma ficção, em que sua passividade aparente abre espaço para um adágio solo de expressividade e manipulação.

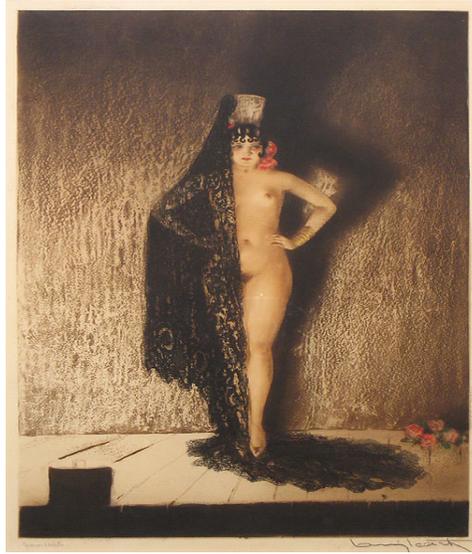
Conchita-Bardot, a Emma Marshall, de Duvivier (1959), é a Conchita quem mais se utiliza desse artifício, pois, em diversos momentos do filme utiliza-se do corpo e da dança para chamar a atenção de Mateo. No primeiro encontro deles, Emma está no carnaval, passeando pela rua e, ao vê-lo, começa a acompanhar os músicos e as crianças, com palmas e gestos contidos, porém, já na presença da esposa dele, ela sobe ao palco e dança com o corpo de baile, de uma maneira tão provocativa que é percebida até pela mulher de Mateo. Além disso, essa dança é o motivo para a irritação aguda dele, que suporta até vê-la dançando nua, mas não tolera a dança com Morenito (personagem que acompanha as bailarinas em Cadiz), motivo pelo qual dá uma surra em Emma, caracterizando aí, mais uma vez, o papel simbólico de tal dança, da sedução à traição, no entendimento das personagens. Já a Conchita de Buñuel tem um momento bastante próprio para exercitar a sua

dança, demonstrando que o interlúdio tem papel importante na narrativa elaborada por ele.

Conchita está em casa, na presença de Morenito ao violão, e dança expressivamente em um plano que explora todas as possibilidades corporais do flamenco, das mãos, à expressão do rosto, aos pés e os movimentos ao mesmo tempo leves e efusivos. É a única Conchita, das traduções filmicas, que realmente dança o flamenco enquanto tal, já que Emma-Bardot (Duvivier, 1959) faz apenas alguns movimentos de braço e mãos, com o intuito de incorporar a espanholidade da personagem, e Conchita-Dietrich utiliza, como em todos os filmes em que atua, o canto. Outro momento, presente, além do romance, nas traduções de Duvivier (1959) e Buñuel (1977), em que a dança é fundamental, diz respeito à ocasião do cabaré em Cadiz (LOUÏS, 1984, p. 82), onde, durante semanas, Mateo acompanhava Conchita todas as noites. Em uma delas, sob o pretexto bem aceito por ele de ela ir descansar, Mateo descobriu uma sala ainda menor onde havia um espetáculo restrito:

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

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



*Conchita*, Louis Icart (1929)

Nesse caso, Conchita, ao dançar nua, apenas espiada por Mateo, amplifica o poder simbólico da dança, não tanto para os espectadores, mas para o próprio Mateo, já que, como foi possível perceber a partir da discussão que se seguiu, a dança, na metáfora elaborada por Louÿs (1984), tem o papel de comunicação do corpo e das intenções da bailarina, bem como a relação com o próprio sexo. Tanto o é que Mateo, após expulsar todos da sala, inquire novamente Conchita a respeito de seu relacionamento com Morenito e sua virgindade, sentindo-se traído, mais uma vez, pelo despudor da amada, no sentido de realizar tal dança em público, sem a vergonha exigida e esperada de uma virgem.

Essa dança, ilustrada por Louis Icart (1929) na tela intitulada *Conchita*, bem como por Duvivier (1959) e Buñuel (1977), expressa, mais que as possibilidades de uso do corpo, a demonstração de que Conchita elabora-se num processo diferenciado de desejo daquele realizado por Mateo, onde não há uma relação com a falta e a necessidade, e sim a construção de um desejo positivo, da vontade de potência, por meio do poder e da busca pela fixação de um sujeito ao seu desejo. O

desejo de Conchita gera o desejo de Mateo, de modo que a produção da fantasia e da ficção perpassam essa produção do corpo e das possibilidades de toque e contato por um terceiro, nesse caso, dos espectadores. Um corpo intocável que é visualidade, e somente isso.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

A normalização e homogeneização dos fazeres eróticos e sexuais fazem com que desejos históricos sejam desenvolvidos, de modo que Mateo é um reflexo negativo de tal aspecto, enquanto sua relação com Conchita acaba subvertendo os papéis estabelecidos e a realização efetiva das relações entre o homem e a mulher no interior da estilização da conduta sexual do sujeito moral e temperante.

Ora, ao considerar que essa normatização surge efetivamente no *fin-de-siècle*, é possível dizer que o comportamento de Conchita é uma forma de resistência contra a condição de feminilidade imposta por essa categoria econômica da sexualidade, já que o processo de sedução trata-se da construção de um desejo, negativo em Mateo, mas expressão de positividade em Conchita.

Sabendo que “são as necessidades que derivam do desejo: são contraprodutos no Real que o desejo produz [e que] a falta é um contraefeito do desejo, deposta, arrumada, vacualizada no real natural e social” (DELEUZE; GUATTARI, 1966, p. 31), junto à perspectiva de Foucault (2006) e de Lacan de que “o desejo é uma espécie de *recherche* do objeto perdido” (BRUNO, 2004, p. 32), fica bastante explícita a ideia de que o desejo é muito mais vasto que a simples relação entre dois sujeitos e implica condicionamento e inter-relacionamento com toda a sociedade, de modo que, ao questionar seu papel e realizar uma nova conduta, Conchita desequilibra também outras relações. No caso do romance de Louÿs (1984) e das traduções filmicas, é interessante notar as relações estabelecidas entre os homens, que entram em duelo direto com outros, acabando presos ou hospitalizados, como é o caso das personagens de Sternberg (1935) e Duvivier (1959), bem como de Mathieu de Buñuel (1977), que vai às lágrimas e quase à desistência uma série de vezes, por sentir-se humilhado e em um sofrimento moral profundo. Já Conchita apanha, pede perdão, utiliza-se da virgindade e da ingenuidade adolescente, ou seja, das condições esperadas pelo papel de mulher no interior da *scientia sexualis* do *fin-de-siècle*, fazendo, entretanto, com que Mateo seja moralmente reduzido à passividade, privada e pública, que seria, na verdade, de sua competência.

Nesses termos, seja utilizando-se da linguagem, dos mecanismos sociais, das condições virtuosas e temperantes de mulher, ou ainda do corpo visto, mas intocável, Conchita é expressão do papel das relações entre virtude e vícios como instrumentos de produção do desejo, recuperando em seu

comportamento as imagens da antiguidade e outras mulheres, que também, de certo modo, desarranjaram as estruturas sociais e a delimitação de papéis.

Sendo assim, permanecer corpo e imagem de desejo sobre a fala contida, elaboração do apaixonamento e inocência adolescente, talvez seja o movimento mais verdadeiro utilizado por Concepción Pérez de Garcia, ao construir-se corpo e comportamento sedutores. Concepção de imagem feminina, sinônimo de intuição ou entendimento, ela faz-se personagem-veículo da duplicidade, relacionando vícios e virtudes, destituídos de qualquer maniqueísmo, para além da relação entre beleza e fealdade, naturalidade e artificialidade.

Chamando para si um olhar que inaugura uma e outra, que faz uma mais evidente que a outra, elabora um modo de ser vista, fazendo com que seja visibilidade de corpo pelo olhar e motriz dos processos de aproximação e afastamento, tanto do sujeito seduzido, quanto, ainda, da prostração, do se deixar seduzir ou do fingir deixar-se seduzir. Ordena a ritualidade, a mística da sedução, dela para a exterioridade, pois é multiplicada quando se faz objeto do olhar do desejante e toma diferentes sentidos daqueles elaborados por ela em um primeiro movimento. Agenciamentos e desterritorializações, cido em agitação, como um elemento central que emana sentidos, e estes, por sua vez, que se elaboram em novas construções estéticas, manifesta e irremediavelmente percebida de modos diversos por quem a vê.

## REFERÊNCIAS

BRUNO, M. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces do além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Antiédipo: capitalismo e*

esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvin, 1966.

DOTTIN-ORSINI, M. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

LOUÏS, P. *La Femme et le Pantin (Esse obscuro objeto do desejo)*. Rio Comprido: Editora Marco Zero, 1984.

MERIMÉE, P. *Carmen*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PAIS, J. M. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

QUEIROZ, E. *A Capital*. Lisboa: Circulo de Leitores, 1981.

## **REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

Luis Buñuel, *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, 1977.

Julien Duvivier, *La femme et le pantin*, 1959.

Josef Von Sternberg, *The Devil is a Woman*, 1935.

## **REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS**

Francisco Goya, *O Fantoche*, 1791.

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

Gustav Adolf Mossa, *Elle*, 1905.

Louis Icart, *Conchita*, 1929.

Recebido em: 04/03/2010.

Aprovado em: 08/07/2010.