



IMAGENS-CORPOS SEDUTORES: MARLENE DIETRICH E BRIGITTE BARDOT SEDUCTIVE BODY-IMAGE: MARLENE DIETRICH AND BRIGITTE BARDOT

Laysmara Carneiro Edoardo¹

RESUMO: Este ensaio tem por objetivo debater a construção da imagem estética/erótica de duas *femme fatales* de grande envergadura na história do cinema: Marlene Dietrich e Brigitte Bardot. A discussão será realizada por meio do entendimento do conceito de erotismo e da inserção da beleza neste viés, para então buscar compreender o papel da imagem cinematográfica na satisfação de desejos, a partir da visualidade sedutora dos corpos femininos. Por fim, numa reconstrução do nascimento imagético de tais “personagens”, traçaremos um paralelo entre elas, tendo-se como mote os elementos distintivos das imagens projetadas na história, antes e depois do surgimento das mesmas, da mitologia ao efeito das imagens elaboradas sobre elas, formando um olhar que busca situar, de modo mais complexo e mais interessante, a fábula da *femme fatale* na história do desenvolvimento da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: erotismo, imagem cinematográfica, corpo feminino.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the construction of the image aesthetic/erotic of two greats *femme fatales* in the history of cinema: Marlene Dietrich and Brigitte Bardot. The discussion will be held through the understanding of the concept of eroticism and the beauty of this insertion bias, then seek to understand the role of the film image in the satisfaction of desires, from the seductive visuality of the woman body. Finally, a reconstruction of imagetic birth of such "characters", traces a parallel between them and it was as distinctive elements of tone images projected in history, before and after the appearance of them, the effect of the mythology of the images produced on them, forming a look that aims at, in more complex and more interesting, the tale of the *femme fatale* in the history of the development of women.

KEY-WORDS: erotism, cinematographic image, woman body.

A sexualidade faz parte da vida que celebramos. A distinção que há entre sensualidade, erotismo e obsessão pornográfica com o sexo concentrado nos genitais, é a mesma que existe entre movimentos triviais e a dança de alta qualidade. O sexo é a sombra na parede da

¹ Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais. Mestranda em Letras - Linguagem e Sociedade, sob a linha de pesquisa Linguagem e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. laysedoardo@gmail.com



caverna. O erotismo é a própria fogueira – a fogueira invisível que forma as sombras que confundimos com a realidade.

Jamake Highwater

Primeiramente, antes de discutir o desenvolvimento deste texto, é necessário debater o que não será objeto dele: o empenho sobre a questão do corpo erótico/corpo estético das *femme fatales*, a partir do olhar sobre a noção de corpo mercadoria, subproduto cinematográfico da Indústria Cultural e da normatização estética sobre a beleza feminina. O interesse, aqui, está voltado para a construção da imagem dessas mulheres, enquanto consolidação estético/erótico, em uma postura que se atém à contemplação, e não ao consumo. Chamaremos a mesma, olhar estético por ter em conta que, no homem, “há o prazer de ver formas e imagens pelo simples gosto de observá-las” (TURNER,1997,p.121), e a perspectiva de diversos autores, entre eles Menezes (2001) Price (1995) e Kessey & Duncan (2005), que discutem a posição *voyeurística* que o espectador ocupa diante do ecrã – mesmo que essa condição seja implícita ou desconhecida pelo público –, de modo que o contemplar a imagem de um corpo, faz-se tão prazeroso quanto a contemplação do corpo em si. Nisto, representação e fato tornam-se, por um período relativo, a mesma coisa.

Imagem e corpos sedutores

Que a sexualidade ainda é um tabu sabemos de fato, entretanto, comunicar a experiência do corpo feminino pela imagem, recorrendo ao erótico, recobra e ultrapassa, mesmo que superficialmente, os obstáculos presentes entre sexualidade e culpabilização, pois a sexualidade por meio da imagem é transformada em desejo e vontade do olhar, onde se faz imperativa a ambição de “desnudar o que está encoberto” (ALBERONI,1992,p.74), de tornar-se volição pelo prazer de suplantar uma proibição e tornar-se desmedida “porque é alimentada por uma inexaurível fantasia” (ALBERONI,1992,p.108). Mais do que uma pulsão sexual, o erotismo “es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser²” (BATAILLE,1997,p.20) e é o responsável por dar sentido à existência, seja na busca de si mesmo através de tal processo, seja na busca de um outro por meio do corpo físico, do corpo-alegoria ou do corpo-imagem.

² “é o que na consciência do homem põe em questão o ser.” (BATAILLE,1997,p.20)



O corpo como imagem é também capaz de seduzir, excitar e satisfazer diferentes tipos de desejos. Força, pela sua potência, uma postura *voyeurística* diante dele, o que ativa, naturalmente, a idéia de erotismo, este, nada mais que a sublimação de um desejo por algo ou alguém, pois ao tornar-se objeto do olhar, suprime-se, aparentemente, o desejo de tocar ou ter. De acordo com Bataille (1997), o erotismo é uma relação de vida e morte, que implica a relação entre individualismo e sobrevivência *versus* fusão com outrem e a consequente e impositiva decomposição do sujeito. Para o autor, no mais profundo do ser, apesar da vontade e do desejo, a fusão é ainda destruição, pois ao fundir-se com outro, sexualmente, não há outro resultado senão o desfalecimento, o orgasmo, “*la petit mort*”, a busca da descontinuidade do meu ser na descontinuidade do outro em nome de uma continuidade provisória. “O erotismo é sempre, portanto, violência, transgressão, profanação, vontade de anular-se e de anular” (ALBERONI,1992,p.64). Como a transgressão sempre pode ser aperfeiçoada, por meio da imagem é possível tomar toda a carga sensual do que é visto, sem submeter-se, fisicamente, aos elementos desfavoráveis que também estão presentes nela. Além disso, o nascimento do erotismo por meio da culpabilização do desejo, ou seja, da construção da sexualidade enquanto pecado capital, enquanto queda do paraíso e, logo, do erotismo como transgressão, como vontade e potência, faz com que o olhar desejoso seja capaz de erotizar uma imagem, buscando nela a própria salvação.

“Foucault sugere que a Queda representa a base mítica da idéia de sexualidade como castigo” (HIGHWATER,1992,p.108), sendo que, em parte, as proibições sobre a sexualidade e as implicações sobre a culpabilização do desejo produzem, ou resultam na criação da imagem erótica, que provém, assim, de uma relação entre transgressão e desejo, onde é possível “conciliar aquilo que por princípio es inconciliável: el respeto a la ley y su violación, la prohibición y la transgresión” (BATAILLE,1997,p.26), contra a imposição do pecado, da culpa e da penalização sobre o desejar proibido e as imposições do trabalho e da lei religiosa sobre o corpo, este, vetor da espiritualidade judaico-cristã. No olhar que “satisfaz”, momentaneamente, a vontade do fazer proibido elabora-se, assim, as vias do contemplar que, senão permitido, é ao menos tolerado.

Há, a partir daí, a ideia de erotismo como processo e uma proximidade bastante estreita entre a experiência pública da imagem do corpo erótico e a orgia, o transe, a excitação coletiva e

³ “conciliar aquilo que por princípio é inconciliável: o respeito à lei e sua violação, a proibição e a transgressão” (BATAILLE,1997,p.26)



o orgasmo, visto que, ao fim da orgia/excitação coletiva, cada indivíduo volta isolado, embora, durante o processo, esteja inserido numa multidão disposta como um todo. “Os indivíduos não se reconhecem mais” (ALBERONI,1992,p.64), são tomados por “uma força ao mesmo tempo profundamente pessoal e transcendente, uma força divina” (ALBERONI,1992,p.65), que, transgressora, faz-se quase experiência sacralizada, pois constroi-se sobre a idéia de experimentação estética contemplativa. Nestes termos, erotismo é imaginação, é o desejo transmutado em atitude estética, quando o “simbolismo que atende a um sentido de beleza é sobretudo simbolismo visual” (PRICE,1995,p.171), independentemente dos motivos individuais de cada observante, pois há, em todo esse processo, a busca na exterioridade, de uma recompensa particular, a busca de um “objeto de desejo”, que apesar de exterior, responde à internalidade do desejo e caracteriza o erotismo como uma decorrência dos conflitos presentes na vida interior do homem (Bataille, 1997, p.20).

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

De tal modo, a construção da imagem trata-se da recuperação mitológica da corporalidade no olhar estético, pois “o corpo, não sendo uma entidade natural e sim um fato de cultura” (LUCERO,1995,p.52), transforma-se de estético em erótico por meio da proibição transgredida do desejo e do olhar sobre ele. O olhar sobre a imagem, nesse sentido, transforma-se também num desejo sobre a imagem, de modo que a construção das *femme fatales* trata-se de uma incitação a um desejo que é primordial e que não será satisfeito materialmente. Trata-se de fazê-la ao mesmo tempo acessível e intocável. A imagem, sob tal mote, é elaborada sobre a ideia de que “no erotismo há conflito entre espontaneidade e artifício, entre amor e sedução” (ALBERONI,1992,p.163), num relacionamento completo entre a imagem da mulher e a construção da imagem desta mulher, que, compreendidas em um todo, são na verdade dois fatos



distintos, duas manifestações da mesma coisa, conforme Wollheim (In WALTON,1995,p.383)⁴, simultâneo “ver-na” imagem, a própria imagem e também as suas marcas. É a realização objetiva do convite e da recusa, de “palavras e silêncios, de abertura e reserva, de energia e prostração” (ALBERONI,1992,p.43), de artificialidade sobre um corpo tornado coletivo.

Corpos e imagens de corpos sedutores

Embora haja a presença da misoginia na construção das mulheres ideais na ficção (Dottin-Orsini,1996), de acordo com Alberoni (1992), tanto a poesia, quando a escultura, a pintura e, posteriormente, a fotografia e o cinema estão destinados “a provocar amor e prazer no exterior, no mundo. O artista, fascinado ou enamorado por sua mulher, transfigurava-a numa madona e a tornava bela, adorável para todos” (ALBERONI,1992,p.183), fazendo com que fosse exteriorizada, portanto, “aquela mesma paixão que sentia dentro de si” (ALBERONI,1992,p.183). Assim, os artistas criaram e criam, em decorrência do próprio desejo, um mito, que, desejado coletivamente, é capaz de realizar-se em sonho universalizante, de “erigir-se em ‘fantasia coletiva’ ou em ‘crença amplamente compartilhada” (BARTHES apud ANSPACH,1998,p.165). Nestes termos, tanto o erotismo quanto a imagem alegórica da *femme fatale* tratam-se de uma construção sensível que se torna coletiva, num processo que engendra o conhecimento e o desejo “dos outros” sobre o corpo que antes era particular. A construção do mito desejável trata-se, portanto, da passagem do corpo privado à imagem pública, construída pelo olhar erótico, anteriormente individual, em que “as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias” (BARTHES apud ANSPACH,1998,p.165)

Considerando o erotismo como uma transgressão à culpabilidade da Queda, contemplar as imagens dispõe uma espécie de retorno ao Paraíso, pois embora seja um desejo proibido, trata-se de um envolvimento público, que, justamente por ser coletivo, não é mais um pecado individual. O desejo erótico transforma-se, por outro lado, na contemplação estética, enquanto que o olhar estético, sobre o corpo erotizado, destitui o desejo do pecado. Nestes termos, é preciso buscar nestas construções eróticas/estéticas os elementos constitutivos que as tornam

⁴ “O que é ver-em? Wollheim o descreve como uma experiência caracterizada pela “fenomenologia distintiva” da duplicidade: uma experiência com dois aspectos, um “recognitivo” e outro “configurativo”. O observador atenta simultaneamente ao que é visto e às marcas no veículo”. (WALTON,1995:383)



únicas, mitos, pois se tornar imagem alegórica implica uma relação entre poder e beleza, que se reforça pelo valor do detalhe que diferencia. Sendo a mulher e sua imagem construída, as responsáveis por provocar o desejo, a importância da construção do detalhe fica mais evidente, pois havendo historicamente “*paradigmas de mulher, aos quais determinado padrão de beleza é associado*” (BRUHNS,1995:80), realizar a distinção, por meio de um elemento característico, faz com que essa imagem fortaleça-se e crie singularidade.

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

É o detalhe o responsável por seduzir o olhar e por fixar “*neste olhar uma nova suavidade*” (CHAGAS,1995:131), o responsável por fazer com que aquilo que fica implícito no próprio pormenor, seja justamente o elemento diferenciador de um corpo erótico para outro. Ora, aquilo que é mostrado depende também da maneira pela qual é mostrado, pois “*quando os prazeres perdidos do contato e do gosto são substituídos pelos prazeres permitidos da visão, a gratificação que é negada dá lugar à apreciação que é aprovada*” (PRICE,1995:172). Deste modo, as imagens mostram a síntese daquilo que não é visto, cada qual à sua maneira, e pelas vias do detalhe. Portanto, mais do que o corpo erótico e o corpo estético, a imagem é construída pelo olhar sobre um detalhe, sobre a minudência que abarca e constitui, por si, o objeto de apreciação da beleza. Tanto o é, que a criação da imagem erótica elabora-se sobre o uso de artefatos estéticos que vestem o corpo feminino, ou o complementam, pois mesmo na nudez, os aspectos da construção da imagem são artificializados, o que contribui, por sua vez, para a sublimação da beleza. Ora, além do corpo em si, há ainda os acessórios, o enquadramento da lente, as cores e a iluminação, por exemplo, o que gera, mais do que a visualidade do corpo, a elaboração estética da imagem de um corpo erótico, que acaba, por sua vez, inculcando o olhar, pois “*a mulher que encarna a fantasia erótica desresponsabiliza o homem de seu desejo*” (ALBERONI,1992:52), o que equivale dizer que, ao tornar-se



imagem erótica, toda a carga sedutora e/ou sensual, contida na relação imagem e olhar, torna-se responsabilidade da própria imagem, e não de quem a vê.

Corpo e imagem - Fatais

O nascimento imagético de Marlene Dietrich e Brigitte Bardot, a primeira na década de 30 e a segunda na década de 50, respectivamente em *The Blue Angel* (Josef Von Sternberg, 1930) e *E Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956), implica na relativização do processo de erotização de ambas, visto que os valores estéticos modificam-se de uma época para outra. Contudo, ao comparar a imagem de divas cinematográficas, tais como Sophia Loren, Mae West, Greta Garbo, Jean Harlow, entre outras, é possível, generalizadamente, dizer que “o encantamento, isto é, o erótico, é o contrário do obsceno. Para provocar o desejo sexual, é necessário bem pouco” (ALBERONI, 1992, p.33), conforme o que se passa com a luxuosa delicadeza de Rita Hayworth, por exemplo, que em *Gilda* (Charles Vidor, 1946), ao olhar erótico, realiza um *strip-tease* completo tirando apenas uma luva. Nestes termos,



El valor erótico de las formas femeninas está vinculado, me parece, a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso material de los miembros y la necesidad de una osamenta; cuanto más irreales son las formas, menos claramente están sujetas a la verdad animal, a la verdad fisiológica del cuerpo humano, y mejor responden a la imagen bastante extendida de la mujer deseable⁵. (BATAILLE,1997,p.108)



⁵ O valor erótico das formas femininas está vinculado, me parece, à dissipação da lassidão natural que recorda ao uso material dos membros e a necessidade de um esqueleto; quanto mais irreais são as formas, menos claramente estão sujeitas à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, e melhor respondem à imagem bastante estendida da mulher desejável. (BATAILLE,1997,p.108)



Por este motivo, procurar padronizar a *femme fatale* dificulta o entendimento sobre seu processo de erotização. Eis aí a importância do detalhe nesta analogia. É possível perceber, ao

Laysmara Carneiro Edoardo



comparar as imagens de seminus de Dietrich e Bardot, respectivamente em *Destry Rides Again* (George Marshall, 1939) e *Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956), que ambas posam para uma lente, manipulando a nudez através do encobrimento parcial do corpo. O detalhe aqui se situa em características distintivas do próprio encobrir. Enquanto a primeira fortalece a nudez pelo pudor da maquiagem, dos cabelos presos e das plumas, a segunda é apresentada com a displicência adolescente citada por Alberoni (1992,p.52), por meio dos cabelos soltos e da toalha ao encobrir os seios. Contudo, a intenção do corpo erótico é a mesma nas duas imagens: apresentar a nudez do corpo sob o olhar provocante, responsável por retirar a atenção sobre as parte despidas, atentando, deste modo, àquilo que não é mostrado, mas que é visto. Estas duas imagens dão uma idéia de movimento, pois, parece, ao observador, que aquilo que encobre, no caso as plumas e a toalha de banho, ao primeiro descuido, irão cair, mostrando que as parte dos corpos que estão encobertas, só o estão, até o próximo momento.

No que concerne à construção do corpo erótico, a sexualidade é a matéria-bruta, enquanto o erotismo é o que valoriza e imprime significado à ela, ao corpo, ao desejo, ao detalhe, à imagem. Assim sendo, é preciso levar em conta o processo de construção de mitos eróticos pelas vias da imagem e do simbolismo visual/sexual, de modo que “a sensualidade, que identificamos com o erotismo, é a expressão cinestésica do corpo espiritual, em contraposição à afirmação genital do corpo, que entendemos como ‘natural’”. (HIGHWATER,1992,p.192), é a manifestação remanescente de um corpo cultural, coletivo, simbólico e iconográfico. De modo que, é a partir disso, sabendo-se que a beleza já está presente na mulher, que para transformá-la em imagem erótica é preciso elaborar esteticamente o detalhe, transformando o corpo em imagem e a imagem em “objeto de desejo”, embora as significações eróticas possam ser diferenciadas pelas práticas culturais, tomando através do corpo e da imagem do corpo, até mesmo uma memória que é erotizada.





É o caso da comparação preliminar entre as alegorias dos amores sacro e profano, imageticamente elaborados nesta tela de Tiziano (1514-1515), onde duas mulheres, na presença de uma criança – provavelmente Eros – apresentam uma relação entre corpo e alma, entre diferentes belezas, entre diferentes manifestações de desejo. Oscilação entre plural e singular, entre “real” e fantástico, a beleza da mulher é objeto obsessivo dos olhares estéticos, e a imagem que permanece no imaginário coletivo da humanidade é da mulher que sobrepuja as diferentes belezas e diferencia-se das demais, inclusive de suas semelhantes, como outras *femme fatales*, por exemplo. A distinção entre estas duas formas de amar, primeiro a espiritualizada, sacra, santificada, segundo a carnal, física, faz com que num primeiro olhar, destitua-se a primeira de erotismo. Contudo, ambas são eróticas, pois “o amor é uma das formas em que se manifesta o desejo universal e consiste na atração pela beleza humana” (PAZ,1994,p.43), o que resulta, necessariamente, no olhar estético/erótico sobre um corpo.

[A beleza] entra, por meio da relação interna entre o valor e o sentimento que se sucede à fantasia de projeção, com o *amor* à beleza. Como isto deriva da libido? Quando a libido se projeta em novos objetos. Como pode ela fazer isto e ao mesmo tempo continuar a ser ela mesma? Através do simbolismo sexual. (PRICE,1995:171, itálico do autor)

E é nestes termos, que a diferença principal de Dietrich para Bardot começa a ser visualizada, embora haja uma distância de pouco mais de vinte anos no nascimento estético de ambas. A primeira é elaborada sobre uma presença absorta enquanto a segunda doa-se à acessibilidade do olhar. Para Bataille (1997), são três os tipos de erotismos: o erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado, que tem por objeto, respectivamente, o sexo, o amor e a santidade como experiência. Ainda segundo o autor, “se trata en todos los casos de una sustitución del aislamiento del ser — su discontinuidad — por un sentimiento de profunda continuidad” (BATAILLE, 1997, p.11). O erotismo, assim, configura-se na dicotomia entre o mundo profano e o sagrado, que ao contrário do que aparenta ser, principalmente sob o olhar da moral judaico-cristã, está situado ao lado de fora do mundo profano, realizando-se sacramentalmente pelo enfrentamento ao mundo do trabalho e das regras, ao mundo da descontinuidade. Se resolvermos forçar um pouco mais tais relações, é ainda possível dizer que,

⁶ Se trata em todos os casos de uma substituição do “ilhamento” do ser – sua descontinuidade – por um sentimento de profunda continuidade. (idem)



se Dietrich faz menção ao erotismo sagrado e Bardot ao erotismo dos corpos, as imagens de ambas dizem respeito, por outro lado, ao erotismo dos corações, numa relação entre pureza e distanciamento *versus* distensão e proximidade, num resultado bastante próximo, a ambas, no *voyeurismo* do público espectador.

De acordo com o psicanalista C. G. Jung, “O cinema [...] torna possível experimentar sem perigo, toda a excitação, paixão e desejo que deve se reprimida numa humanitária ordem de vida.” As estrelas de cinema são chamadas deusas e deuses porque são maiores do que a própria vida, exibindo uma fisicalidade superabundante no ecrã, uma orgia de carne e fantasia. (KEESEY,DUNCAN,2005,p.09)

Tratar das diferentes significações estéticas sobre a erótica de Dietrich e Bardot, em quaisquer comparações entre elas, implica também a comparação entre o “efeito” causado por elas enquanto *femme fatales*. “Algumas deusas sexuais oferecem o mesmo tipo de atractivo aos homens, transportando ao mesmo tempo o perverso e o bem-comportado numa mulher, agitando o corpo e a alma” (KEESEY,DUNCAN,2005,p.10), pois se configuram em imagens de corpos coletivizados, que representam, através de uma beleza peculiar, valores e vontades universais. Segundo Alberoni (1992:52), como já dito, o efeito causado por Bardot decorre da displicência e do desleixo adolescente da mesma, enquanto que Dietrich passa longe de tal perfil, apresentando-se bastante ativa e auto-suficiente.



Como é sabido, as *femme fatales*, na maioria dos casos, são representadas como fumantes, com atenção ao detalhe do cigarro comprido, das unhas pintadas de carmim e dos lábios generosamente coloridos, oportunidade para que os homens apresentem-se, gentilmente, com isqueiros em punho para realizar a corte a tal mulher.





Laysmara Carneiro Edoardo

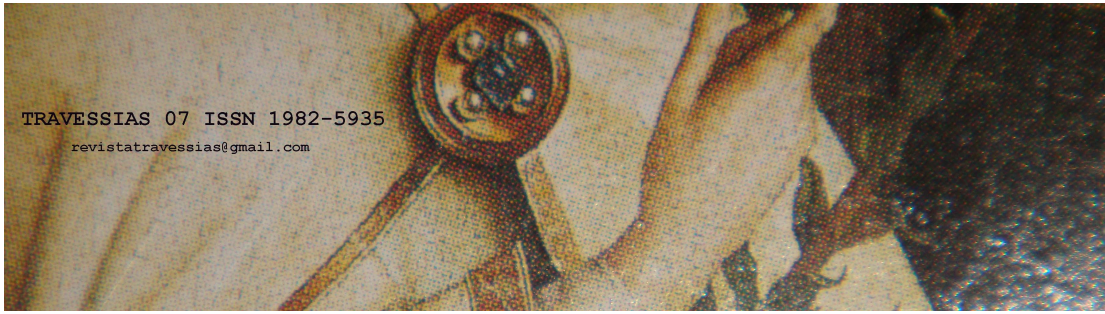


Nestas duas imagens, respectivamente de *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937) e *Destry Rides Again* (George Marshall, 1939), Marlene Dietrich é apresentada, igualmente, com o cigarro como complemento. Em ambas as imagens, o fumar é o momento escolhido para ser fotografado. Não há outra ação específica acontecendo neste momento, senão o prazer do ato.

Na primeira imagem, Dietrich está recostada, olhos fechados, os cabelos soltos. Na segunda, é o olhar provocativo o que reforça a condição de *femme fatale*. Já Bardot, em duas imagens publicitárias, é apresentada por meio da distração, em dois momentos de repouso. Respectivamente, com o cigarro nas mãos e na boca, e em ambas com o olhar distanciado, sem voltar-se diretamente para a lente da câmera.



Tais imagens abrem a possibilidade de considerar o fato em três perspectivas distintas. A primeira que abarca a questão sociohistórica da época e do fumar da mulher, havendo o pernicioso estereótipo sobre as fumantes de mulheres fáceis de modos pouco femininos. A



segunda diz respeito, talvez em decorrência da primeira perspectiva, à condição fálica do cigarro e à presença constante deste acessório nas mãos e bocas destas mulheres fatalmente desejáveis; enquanto que a terceira, tal qual a perspectiva levistraussiana (2004), aponta ao papel que o tabaco possui como mediador cultural entre os mundos sagrados e profanos, reais e imaginários, visto que “os mitos sobre o tabaco referem-se à mediação desejada e mesmo fundamental entre o mundo humano e o mundo sobrenatural” (SZTUTMAN, 2005,p.215).



Laysmara Carneiro Edoardo



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

Nestes termos, levando-se em conta a relação mítico-sexual que o cigarro evoca, é possível considerar a condição que algumas mulheres tinham na antiguidade, sejam elas virgens, prostitutas ou sacerdotisas, pois algumas delas realizavam, justamente, essas mediações entre os mundos sagrados e profanos e continham em si a religiosidade e o aspecto mítico da sexualidade. Tal qual discutido por Bataille (1997), “Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal” (BATAILLE,1997,p.101), visto que, em diversas culturas, a prostituta-sacerdotisa era a responsável por personificar deidades, transportando ao homem, por meio do ato sexual, a energia vital dessa que, por sua vez, o fortaleceria. Ela era, portanto, um vetor de santidade. A mulher virgem-prostituta-cortesã-sacerdotisa realizava suas vontades sexuais, sob este aspecto mítico ou não, e tinha um olhar diferenciado dos demais sobre elas, visto que “Robert Briffault (...) notava que “a palavra virgem denota ‘solteira’ e significa exatamente o contrário do que o vocábulo veio a implicar. À Ishtar, a virgem, também é costume fazer referência como ‘A Prostituta’”. (HIGHWATER, 1992, p.45), de modo que esta virgindade era a possibilidade de entregar-se aos próprios desejos pessoais sem incorrer na imoralidade de entregar-se ao homem. Portanto, a virgem, “não se entregava a um homem, mas antes ao seu próprio desejo sexual, de tal forma que mesmo depois da cópula ela continuava a ser uma unidade íntegra” (HIGHWATER,1992:46), mesmo quando “prestava” serviços a um homem ou uma coletividade, como no caso da deusa Ishtar, que protagoniza o primeiro registro textual sobre a prostituição:

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

Ora, a imagem da *femme fatale* recobra e faz menção a esta realização da sexualidade feminina, de modo que o mundo mágico do cinema e da ficção é o responsável por elaborar estas mulheres como vetores de misticismo, do erotismo dos corações (Bataille,1997), a partir de uma relação que presentifica os corpos e os desejos sobre eles, via imagem, acionando diversas transgressões da condição do corpo via a *femme fatale*, impulsionado pela proporção imensa em

⁷ “As prostitutas estavam em contato com o sagrado, residiam em lugares também consagrados; e elas mesmas tinham um caráter sagrado análogo ao sacerdotal” (BATAILLE,1997:101).



que a imagem aparece – desproporcional, por sua vez, aos corpos reais. Ao mesmo tempo este corpo-imagem disponível é na verdade distante, intocável e impossível, fazendo com que o desejo sobre tais corpos, que vai além dele próprio, elabore-se, na verdade, na instância daquilo que infere a imagem.

TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

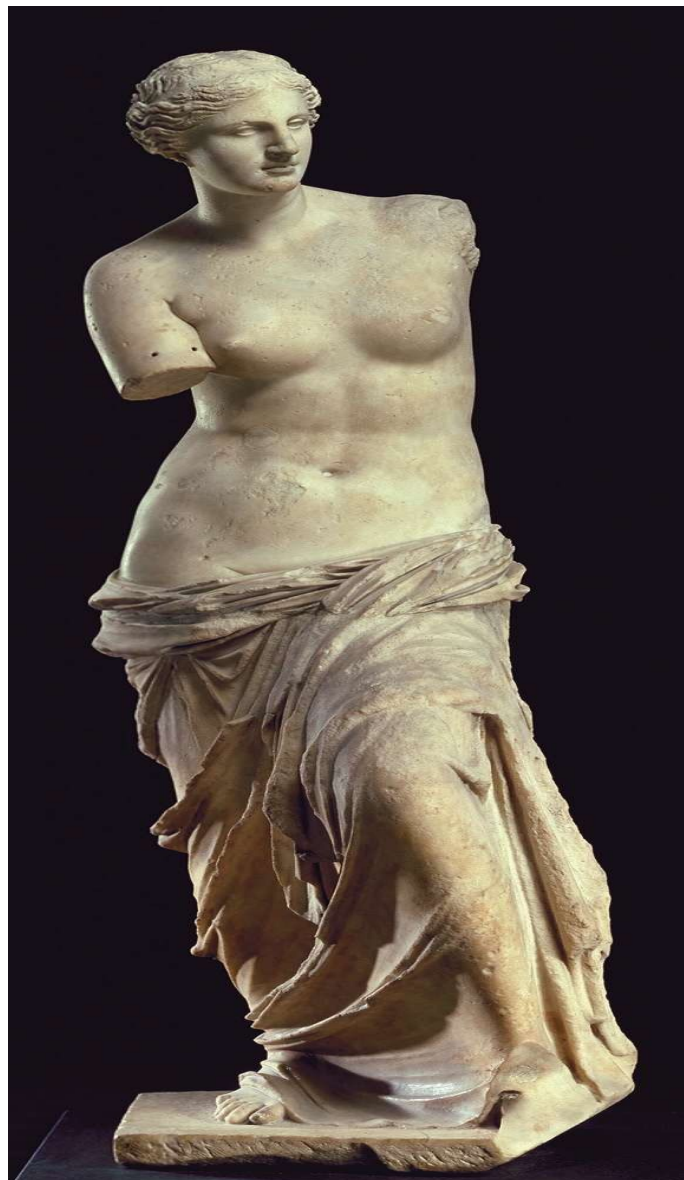


Por fim, em duas outras imagens publicitárias, o cigarro perde sua evidência em nome dos corpos das *femme fatales*, que envoltas em tecidos que reforçam as formas naturais

Laysmara Carneiro Edoardo



apresentam-se como deidades alongadas. Bardot sinuosa e Dietrich retilínea, mas ambas reverberando a imagem da Vênus de Milo, ao serem mostradas como corpos perfeitos, contudo com partes suprimidas. Isto demonstra, que a elaboração estética sobre os corpos, que remonta há dois séculos A.C.⁸, foram reproduzidas durante toda a história e vem o sendo ainda atualmente. Dietrich e Bardot foram também elaboradas, enquanto *femme fatales*, por meio do olhar apaixonado de seus criadores e também, ainda hoje, transfiguram-se em outras imagens de corpos e em outras representações estéticas/eróticas.



⁸ Segundo sítio do Museu do Louvre. Ver referências.



Considerações finais: Erotismo e memória do Paraíso

Laysmara Carneiro Edoardo



Os corpos e representações de Marlene Dietrich e Brigitte Bardot são exemplos daquilo que diz respeito ao nascimento mítico de imagens, elaboradas como corpos cósmicos, como “metáforas anatômicas”, – utilizando o termo cunhado por Highwater (1992:17). Entretanto, a este respeito, é necessário ponderar que os “prazeres sociais, culturais, dos quais os indivíduos se apropriam para seu próprio uso [...] revelam como a prática social do cinema está embutida em outras práticas, em outros sistemas de significados”. (TURNER,1997:121, *itálico do autor*), tomando através do corpo e da imagem do corpo, a erotização de imagens e de memória que são reverberadas em outras criações e em outros olhares, de modo que as diferenças e semelhanças podem ser concebidas mais nestes termos, do que na estética de uma época e outra.

Retornar ao paraíso, nestes termos, é entender a diferença entre os corpos e a imagem dos corpos, pois embora Dietrich e Bardot tenham sido feitas da costela do homem, concebidas como imagens eróticas através do olhar de amantes apaixonados, ambas permanecem na memória coletiva pela imagem do corpo erótico, elaborado pelo olho das câmeras, mágica e deliciosamente, lembrando que:

“A imagem da femme fatale dá corpo a duas fantasias”, escreve Mick LaSalle. “A fantasia paranoica é de que o sexo pode matar. A fantasia romântica é a de que pode valer a pena”.

(KEESEY,DUNCAN, 2005,p.41)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**, São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

ANSPACH, Sílvia, **Entre Babel e o Éden – Criação, mito e cultura**, São Paulo: Annablume, 1998.

ASTIER, Marie-Bénédicte. **Museu do Louvre**, http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673237785&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673237785&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500817&baseIndex=0&bmLocale=en



BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Barcelona: Tusquets Editores, 1997. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/57789467/43f71c95/Georges_Bataille_-_El_Erotismo.html>. Acessado em 16 de dezembro de 2008.

BRUHNS, H.T., **Corpos femininos na relação com a cultura**, In. ROMERO, Elaine (Org.), *Corpo, mulher e sociedade*, Campinas: Papirus: 1995.

CHAGAS, E.P. **Corpo feminino do detalhe... Uma possibilidade de construção de novos territórios para a subjetividade feminina**, In. ROMERO, Elaine (Org.), *Corpo, mulher e sociedade*, Campinas: Papirus: 1995.

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

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

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas II: Do Mel às Cinzas**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LINS, Regina Navarro, BRAGA, Flávio. **O Livro de Ouro do Sexo**, São Paulo: Ediouro, 2005.

LUCERO, N.A.A., **O corpo redescoberto**, In. ROMERO, Elaine (Org.), *Corpo, mulher e sociedade*, Campinas: Papirus: 1995.

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

PAZ, Octávio. **A dupla chama - Amor e Erotismo**, São Paulo: Siciliano, 1994.

PRICE, A.W., **Três tipos de projetivismo**, In. HOPKINS, Jim, SAVILE, Anthony, *Psicanálise, Mente e Arte*, Campinas: Papirus, 1995.

SZTUTMAN, Renato. **"O espírito na América" - Resenha de O cru e o cozido: Mitológicas I e Do mel às cinzas: Mitológicas II, de Claude Lévi-Strauss**. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, v. 72, 2005.

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

WALTON, K.L., **Ver por figuração e ver por ficção**, In. HOPKINS, Jim, SAVILE, Anthony, *Psicanálise, Mente e Arte*, Campinas: Papirus, 1995.

Filmografia

Angel (1937), Ernst Lubitsch



Destry Rides Again (1939), George Marshall
Et Dieu... créa la femme (1956), Roger Vadim
La femme et le pantin (1959), Julien Duvivier
La vérité (1960), Henri-Georges Clouzot
Le mépris (1963), Jean-Luc Godard
Morocco (1930), Josef von Sternberg
The Blue Angel (1930), Josef von Sternberg