

O corpo erótico: variações do feminino no cinema

Ana Mery Sehbe De Carli¹

Resumo: O corpo erótico é parte da tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica, PUCSP, que tem como título *O corpo no cinema: variações do feminino*. O objetivo geral é analisar o corpo feminino no cinema, tendo em vista o levantamento de categorias-chave que apresentam sintonias com o imaginário coletivo, para cuja construção a contribuição do cinema é primordial. A análise dos 32 filmes selecionados indica sete categorias para o corpo feminino: Corpo fatal; Corpo fatal-fálico; Corpo erótico; Corpo erótico-dionisíaco; Corpo emergente; Corpo híbrido e Corpo voador. O trabalho poderá contribuir para estudos do corpo como comunicação, considerando o levantamento histórico, a análise criteriosa e a categorização.

Palavras Chave: corpo, feminino, cinema.

Abstract: The erotic body is part of the doctoral thesis in Communication and Semiotics, PUCSP, whose title is *The body in the movies: variations of the feminine*. The general objective here is to analyze the female body as presented in the movies, considering a survey of key categories which are in tune with the collective imaginary in whose construction movies contribution is fundamental. The analysis of the 32 movies selected points out seven categories for the female body: fatal body; fatal-phallic body; erotic body; erotic-dionysiac body; emerging body; hybrid body, and flying body. This paper can contribute to studies of the body as communication, regarding historical survey, careful analysis, and categorization.

Key words: body; female; movies.

O estigma da mulher-pecado foi abrandado no Renascimento, e substituído pela mulher elevada à condição divina por sua beleza e suas virtudes. A essa mulher enaltecida são impostas regras para a vida e para o desenvolvimento das sociedades ocidentais, que vão se consolidando a ponto de embrearem as mulheres na vida do lar e da maternidade, sem espaço de manobra para outros desejos. Ressurge, então, o divisor de águas que concede à mãe-esposa a dignidade e à cortesã o prazer do amor profano. Essa dualidade ora é mais explícita, ora é mais velada; ora é preocupação da filosofia, da religião, da política, ou ainda da psicologia. O antropológico o mito do feminino “maravilhoso e temível”, recupera-se na figura da *femme fatale*, que faz a transição do século XIX para o XX.

Um novo reconhecimento surge para as mulheres de todos os tipos, as esposas, as fatais, as tias, as religiosas, as domésticas, depois de demonstrarem sua bravura e “arregaçarem as mangas” durante as grandes guerras. O trabalho público, longe do aconchego doméstico, deu uma nova autonomia às mulheres. O julgamento de valor cultural, atribuído ao gênero

¹ Professora do Departamento de Artes da Universidade de Caxias do Sul; doutoranda em Comunicação e Semiótica – PUCSP; autora do livro *O sensacional da moda* entre outras publicações.

feminino, começa a mudar: a boa, bonita, assexuada e dedicada mulher do lar passa a mesclar-se com a irresistível e destruidora mulher fatal. A mulher da vida doméstica passa a ter mais participação na vida pública.

Lipovestky (2000, p.170) diz que entramos, na segunda metade do século XX, na época democrática do belo sexo, e isso significa reconhecimento de qualidades positivas, sem reservas para a beleza das mulheres; beleza essa emancipada, mas não por inteiro, das ladainhas misógenas e das restrições impostas pela moral e pela religião.

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

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

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

O termo *erótico*, para classificar o corpo dos filmes listados, refere-se a Eros, divindade da mitologia grega contada em muitas versões por muitos poetas. Pereira (1982), em seu estudo sobre Eros e Psiquê, discorre sobre algumas versões e seus autores. Eros, para Parmênides, é o deus intermediário que mistura os dois fundamentos do universo – a luz e a noite – com equilíbrio, para dar origem a todas as coisas do mundo. Para os órficos, Eros nasceu do ovo primordial engendrado pela noite e cujas metades, ao se separarem, formaram a Terra e o Céu. É a força fundamental do mundo que assegura a coesão interna do cosmo e garante sua continuidade. No *Banquete* e em *Fedro*, Platão descreve o perfil de Eros: é ele quem aproxima os homens, é princípio e liame da sociedade. Eros é um gênio que medeia entre deus e ser mortal [...] seu lugar é entre os dois e por isso preenche o vazio que há entre uns e outros. (PEREIRA, 1982, p. 21-23).

Além das versões sobre o caráter de Eros, descritas acima, é pertinente referir também seus atributos físicos. Eros, para Apuleio, é o superlativo da beleza: é o mais lindo dos deuses, a mais bondosa e doce de todas as criaturas. Sua face é divina; seus cabelos são de ouro; sua pele, branca como a neve; seu corpo, delicado e maravilhoso. E, sobre seu caráter, as versões são unânimes em

afirmar que Eros é mediador, que promove a união das forças divinas que regem os destinos do homem e do universo. Eros é o amor, que garante a continuidade da vida através do desejo.

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

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

A beleza do rosto, do corpo, do gesto das protagonistas dos filmes citados é notória, e as produções se esmeraram para ressaltar todos os atributos de beleza, enquanto as fabulações se encarregaram de criar personagens belas e boas, criar uma nova feminilidade, sedutora, sexy e saudável, como uma boneca encantadora de olhar malicioso. Temos aí um novo Eros feminino, liberto do mistério, do pecado ligado à beleza do corpo, enfim de toda a beleza maldita. Diz Lipovetsky: “A oposição entre beleza etérea e beleza malsã se desfez em benefício de uma beleza sexy e dessublimada, sem sombra nem profundidade.” (2000, p.173). É uma nova estética que adentra o cinema, a partir dos anos 50, e ela vem carregada de um erotismo juvenil, sublinhado por vestidos decotados, saias e tricôs colantes, andar rebolado, banhos de sol, de banheira e nus, *strip tease* e danças tórridas.

O GESTO ERÓTICO

Nos gestos do corpo erótico, pode-se fazer uma diferenciação entre as protagonistas dos filmes americanos e dos outros filmes francês e brasileiro. O erotismo dos americanos é mais moderado e mais espetacularizado. Existem fatos constatados que justificam essa diferença. Um fato digno de registro é a utilização do cinema na sociedade norte-americana como um forte veículo de disseminação e unificação cultural, ideológica e moral. Daí a censura branca praticada pelo puritanismo americano às manifestações excessivamente

eróticas, que deram origem ao Código Hays, um protocolo de autocensura vigente nos anos 20 aos anos 50, para os filmes produzidos em *Hollywood*. (XAVIER, 1983, p. 137).

Outra questão que deve ser salientada para o erotismo, com exceção nos filmes americanos, é advinda da evolução dos costumes e da moral no tempo. A produção brasileira em “Dona Flor e seus dois maridos” (1976) e a francesa “Barbarella” (1968) representam a diferença de 23 e 15 anos, respectivamente, do filme “Os homens preferem as loiras” (1953).

A partir dos anos 50, o desenvolvimento acelerado das comunicações acelerou também mudanças no comportamento social; logo, 20 anos podem então representar a diacronia de uma geração. Mas isso não é uma verdade absoluta, pois o filme “E Deus criou a mulher”, produzido na França, em 1956 (mais ousado que seu contemporâneo americano), foi condenado pela Legião da Decência, organização ligada à Igreja Católica Apostólica Romana, nos EUA, devido a seu conteúdo sexual. (www.adorocinema.com, 2007). Isso confirma a tese de que o cinema francês é mais autônomo em relação às normas moralizantes, mais latino, o que significa dizer, mais pele, mais tato, nas relações representadas.

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

Holly (Audrey Hepburn), em “Bonequinha de luxo”, tem os cabelos quase sempre presos, seu corpo é longilíneo, com poucas curvas, seu caminhar e seu vestir são corretos e elegantes, trata-se de um Eros discreto. Ela não rebola, não usa decotes profundos, não é assanhada. É a *good-bad-girl*, a garota de programa, apartada do sexo carnal, ingênua e sentimental.

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

Lorelei é tipo gata melosa, faz biquinho com os lábios para falar, pisca, fala baixo e pausado; sua boca é úmida, os cabelos são loiros e sedosos, o olhar é velado graças aos cílios postiços, é

excessivamente feminina. Este visual: completado pelo sinal acima do lábio, foi copiado por muitas mulheres mundo afora. (SEELING, 2000, p. 291). A combinação de ar inocente com sensualidade tornou-se a paixão de muitos homens, que assumiram no seu imaginário a combinação como ideal.

A preocupação com a boa forma no pós-guerra aparece com a difusão dos novos hábitos do corpo, que são três, segundo Prost (1992, p. 98-101): o asseio, a dietética e a cultura física. Com esses hábitos disseminados mais pela publicidade, pelo cinema e pela TV, do que por médicos e higienistas, o indivíduo assina um compromisso com seu corpo. No filme “Os homens preferem as loiras”, a evidência dada ao corpo está bem representada não só pela perfeição das protagonistas, mas pelos jovens desportistas, que viajam para as Olimpíadas no mesmo navio. Chega a vez dos homens. Eles dão demonstração de preparo físico e corpo treinado. Tudo conspira para uma conjunção narcísica de corpo e subjetividade – eu sou meu próprio corpo e devo cuidá-lo com alimentação balanceada, exercícios físicos, além de embelezá-lo com produtos de higiene, cosméticos, maquilagens e moda. (PROST, 1992, p. 103).

Conforme referido acima, a erotização do corpo feminino é mais contida nas produções americanas do que nas latinas (francesas ou brasileiras), e, mesmo com todos os subterfúgios e insinuações, o corpo vai sendo progressivamente desnudado; as fendas, os decotes mais profundos mostram mais as pernas, as coxas, os seios. A totalidade do corpo vai revelando, mas não mostrando a nudez. Essa erotização que beira o limite, sem ultrapassá-lo, torna-se, segundo Bazin, uma especialidade do cinema americano. O exemplo dado é a famosa cena de “O pecado mora ao lado” em que Marilyn deixa a corrente de ar do metrô levantar-lhe a saia. “Essa idéia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura. Tais achados supõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano”. (BAZIN, 1983, p.138). Bazin afirma que a saia plissada de Marilyn dançando em curvas e mostrando/escondendo as coxas, as calcinhas, somada ao rosto de felicidade e prazer da protagonista, dão de dez a zero nas fotos em que a estrela posa nua para calendários.

A partir de 1950, o *strip tease* no cinema é feito em torno dos seios volumosos. Um *flash* efêmero, por vezes, revela a nudez prometida e proibida. O gesto de Juliette (Brigitte Bardot em “E Deus

criou a mulher”) é muito ousado para a época, ela toma banho de sol nua. O mesmo vale para Jane Fonda em “Barbarella”, o filme inicia com um *strip tease* completo. Eros flutua sem gravidade, envolto em roupas metalizadas de astronavegadora, lentamente vai tirando peça por peça até mostrar toda sua nudez desconcertante. Barbarella (Jane Fonda) tem uma missão a cumprir, seu corpo sensual é a moeda de troca dos favores que recebe dos seus aliados. A relação sexual é dizível mas não visível, é acobertada, e o prazer de Barbarella está no semblante em lascívia.

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

O Eros mais liberado da série é o brasileiro. Não é só de *Dona Flor* (Sônia Braga) que se fala, é principalmente de *Vadinho* (José Wilker). Muitos mitos podem ser celebrados no filme brasileiro, entre eles a beleza da raça amorenada advinda não só do culto ao sol mas principalmente da crescente miscigenação. Freyre (1997, p. 34-37) diz que a triunfante reação melanizante, que vem sendo enfatizada na segunda metade do século XX, tratou de glorificar a beleza de Sônia Braga, uma beleza brasileira morena, que não desqualifica as belas brasileiras loiras, mas comprova a ambivalência característica de um Brasil crescentemente metarracial. Da mistura de origens e de raças, dos espaços geoclimáticos surgem características socioantropológicas, como morenidade e tropicalidade, que vão influenciar, sobremaneira, os modos metarraciais brasileiros de sorrir, de andar, de conviver, de rebolar, de mostrar a pele, de usar a cor, a estampa e o algodão.

Dona Flor e seus dois maridos é uma *pin up* tropical: corpo jovem e curvilíneo, tez morena, cabelos escuros, rebeldes na intimidade e bem-ajeitados no social, olhos pretos feito jabuticaba, rosto bonito. Pouca fala, gestos discretos, um certo mistério, uma delicadeza no trato com todas as

pessoas, pobres, ricas ou negras. Um certo recato no andar e vestir. Na intimidade, Flor é acolhedora às preferências eróticas dos maridos: recatada com o segundo e fogosa com o primeiro.

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

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

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

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BAZIN, André. *A margem de O erotismo no cinema*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Grau; Embrafilme, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.
- PEREIRA, Maria Rute Gonçalves. *O significado psicológico da polaridade afetiva: o mito de Eros*. 1982. Dissertação – PUC/SP, São Paulo, 1982.
- PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gerard (Org.). *História da vida privada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. v. 5.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SEELING, Charlotte. *O século dos estilistas 1900-1999*. Itália: Könemann, 1999.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Grau; Embrafilme, 1983.

FILMOGRAFIA

- BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. Brasil, 1976.
- EDWARDS, Blake. *Bonequinha de luxo (Breakfast at Tiffany's)*. EUA, 1961.
- GODARD, Jean-Luc. *Desprezo (Le Meppris)*. França/Itália, 1963.
- HAWKS, Howard. *Os homens preferem as loiras (Gentlemen Prefer Blondes)*. EUA, 1953.
- VADIM, Roger. *Barbarella*. EUA, 1968, Jane Fonda.
- _____. *E Deus criou a mulher. (...E Dieu créa la femme)*. França. 1956.

Breve currículo

Ana Mery Sehbe De Carli

Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUCSP. Professora do Departamento de Artes da Universidade de Caxias do Sul; Coordenadora do pós-graduação Criatividade em produtos e negócios de moda – UCS, 2ªEd. Publicou *Palavra Prima: as faces de Chico Buarque* (Org.), 2006; *O Sensacional da Moda* (2002) entre outros artigos e capítulos em livros.