

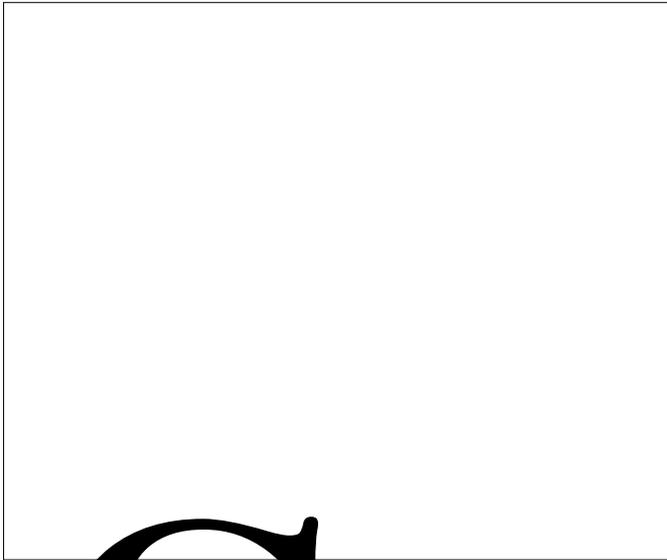
ANNA MARIA BALOGH



O obscuro  
objeto  
do desejo:  
o corpo  
sedutor  
na arte  
e na mídia

**ANNA MARIA BALOGH**

é professora da Unip e da ECA-USP e autora de *O Discurso Ficcional na TV* (Edusp) e *Conjunções, Disjunções, Transmutações. da Literatura ao Cinema e à TV* (Annablume).



**S**edução, amor e erotismo sempre estiveram presentes na arte e na mídia como temas preferenciais reiteradamente visitados ao longo da diacronia. Em seu rico volume sobre *O Erotismo*, Alberoni (1986, p. 183) observa que “A poesia amorosa e erótica está destinada a provocar amor e prazer erótico no exterior e no mundo. Isso vale para qualquer forma artística”. Se tal afirmação é válida para as artes prévias, o é em dobro, sem dúvida, para as artes do movimento, tais como o cinema, a TV e o vídeo, posto que o movimento constitui um elemento vital na expressão do erotismo através do corpo.

## EROS: SEDUÇÃO E DESEJO

O termo *seduzir* admite tanto a timia eufórica, quando significa atrair, encantar, fascinar, deslumbrar, quanto a timia disfórica, quando significa levar ao pecado, ao erro ou, ainda, inclinar de forma artificiosa para o mal, conforme consta no dicionário. A acepção negativa do termo parece ter maior proximidade com sua origem lembrada por Baudrillard: *se-ducere*, ou seja, levar aparte, desviar de sua via ou caminho. As narrativas sobre o tema em geral se confi-

guram para uma trama que abarca o sentido positivo resultando no conhecido *happy end* hollywoodiano ou em narrativas de virtualização mais freqüentes em filmes de arte e minisséries, nos quais o sujeito do desejo não atinge o objeto desse desejo.

A bissemia ou polissemia é comum nos termos que fazem parte do campo semântico do erotismo, tais como *sedução*, *atração*, *amor*, *paixão*, etc., e é o que se verifica também com a palavra *desejo*. No instigante ensaio de Marilena Chauí sobre o tema, ela nos lembra que *desiderare* tem sua origem em *sidus*, estrela, termo usado mais freqüentemente no plural *sidera*. A autora menciona a crença de que o alto ou os astros influenciam o destino humano, de onde viria *sideratus*, siderado, atingido ou fulminado por um astro. De *sidera* nascem *considerare*, examinar com respeito e veneração, e *desiderare*, cessar de olhar os astros (Chauí, 1990, pp. 22-3). Ao deixar de olhar os astros, tomamos o destino em nossas próprias mãos, temos que decidir, mas isso pode também significar por vezes estar fora de si, sentir um vazio; assim à decisão se acrescenta uma carência.

A maioria dos autores que estudaram o tema, tais como Octavio Paz, Jean Baudrillard e Francesco Alberoni, situa o erotismo no âmbito da cultura. Para Paz, trata-se da sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade. A sexualidade seria indiferenciada e da ordem da natureza, enquanto o erotismo seria da ordem da cultura e, portanto, do signo e do ritual.

O corpo pertence primordialmente à natureza, mas o corpo sedutor é decifrado, com toda certeza, no âmbito da cultura. Como se manifesta a sexualidade do corpo no interior da ação civilizadora da cultura? Como se percebe o corpo dentro da celebridade de nosso cotidiano em ritmo de “rock pauleira”? Qual percepção do corpo permanece em nosso imaginário em meio à voracidade e à obsolescência programada dos produtos midiáticos que o representam? Até mesmo os *sex symbols* criados pela mídia parecem destinados a uma vida útil cada vez mais efêmera...



## O CORPO SEDUTOR: A SOBREVIVÊNCIA DO MAIS BELO

Em recente programa transmitido pela GNT, *A Sobrevivência do Mais Belo*, título emprestado da obra homônima de Nancy Etcoff, à qual se faz referência constante, os diferentes segmentos apresentados procuravam demonstrar que, de fato, estamos geneticamente programados para sermos atraídos pelo mais belo, para poder perpetuá-lo através da procriação, para a salvaguarda da espécie. As reflexões de Flahaut sobre o tema reafirmam o que se propôs no mencionado programa:

*“Les visages humains considérées comme beaux pourraient avoir certains traits, certaines formes fondamentales... les chercheurs estiment que la perception de ces traits a dû être favorable à la survie de l'espèce... et ces traits pourraient être les indices extérieurs de santé et de fertilité”.*

Cenas do programa da GNT mostram que até mesmo os bebês, quando expostos às imagens de vários rostos, fixam seu olhar sempre de forma mais demorada no rosto mais bonito. Em outros segmentos, o programa faz menção aos resultados de extensa pesquisa feita junto a usuários da Internet sobre o conceito de beleza em relação ao qual a maioria deles destacou as seguintes invariantes: *uma pele boa, simetria, harmonia e cor saudável.*

O rosto se destaca naturalmente no conjunto do corpo como elemento de expressividade privilegiada na manifestação dos sentimentos humanos, e não por acaso Gilles Deleuze denominou o plano próximo de *imagem-afeição*. Para os usuários de Internet consultados na pesquisa mencionada foram eleitas como características distintivas do belo no rosto *olhos relativamente grandes e mais separados do que juntos, pômulos salientes, nariz reto e não muito comprido e boca carnuda.*

Além dos traços próprios da beleza apontados como preferenciais cabe lembrar que



na fotografia estática, no cinema e na TV o trabalho de uma equipe de profissionais concorre para acentuar as características mais belas mediante recursos de luz, cor, maquiagem, angulação, enquadramento, entre outros, levando o fascínio ao paroxismo, como bem analisou Barthes ao falar de Greta Garbo.

## O CORPO SEDUTOR E SEUS VALORES SIMBÓLICOS

O corpo é dotado também de fortes valores simbólicos consagrados no imaginário dos espectadores, dos quais a arte e a mídia se servem com prodigalidade e aos quais agregam, por vezes, novos valores. Ao estudar a simbologia do corpo, o pensador Jean Yves Leloup (1998) nos lembra que a boca se relaciona à fase oral e as maçãs do rosto ao ventre. Nota-se que alguém está em boa saúde quando as bochechas estão rosadas. Antes das inovações cosméticas, com o surgimento dos mais diversos *blushes*, inclusive com textura acetinada, a situação das moças era mais difícil. Em filmes que retratam épocas pretéritas, sem tais facilidades, com frequência vemos cenas de moçoilas casadoiras correndo ao espelho para beliscarem as bochechas sem-



pre que a visita de um possível pretendente é anunciada. Nem mesmo a belíssima Scarlet O'Hara deixa de recorrer ao estratagema quando Rett Butler vem visitá-la em *E o Vento Levou*.

Ainda em sua obra *O Corpo e Seus Símbolos*, Leloup também discorre sobre os valores simbólicos dos pés lembrando que eles significam nossas raízes, preservam as lembranças de nossa chegada à terra e de como estamos plantados nela. Os pés nos contam se fomos desejados ou não, se somos amados... O estudioso lembra ainda que, para Freud, o pé teria um significado fálico, enquanto o sapato seria um símbolo feminino. Para Leloup (1998, pp. 29-30), "o pé é um símbolo erótico tanto nos povos primitivos quanto nos civilizados, podendo ser considerado como um excitante sexual". Naturalmente, no processo evolutivo do ser humano, a simbologia fálica do pé vai se esvanecendo e o desejo se transfere para a área genital.

Os mencionados valores simbólicos e suas transições ou permanências fetichistas se manifestam em diversas obras artísticas e midiáticas. Em *A Pata da Gazela*, de José de Alencar, a trama gira em torno de um rapaz que fica siderado com a visão de relance de um par de mimosos e sensuais pezinhos num rápido levantar das longas saias para entrar numa carruagem da época. A questão é saber a que dama pertencem os pés fascinantes, dado que em sua trajetória em busca da amada de pés mimosos o pobre rapaz depara também com algumas "lanchas" amedrontadoras...

No cinema e na TV muitos dos percursos eróticos se iniciam ou são sugeridos pelos pés. Além da história modelar de *Cinderela*, plasmada em desenho animado por Walt Disney, e de outras inúmeras versões fílmicas, há outros exemplos marcantes.

Na novela *Brega e Chique*, da Globo, Marília Pera interpreta uma grã-fina caída na mais irremediável "pindaíba" da qual procura sair usando os mais diversos estratagemas imagináveis: o mais hilário é quando se senta languidamente num sofá estendendo pés e pernas de forma provocadora e sensual para deleite-desespero de

seu tímido advogado vivido por Marco Nanini. Um marco na trajetória humorístico-erótica da TV brasileira.

No filme *O Amante*, transposto por Annaud da obra homônima de Marguerite Duras, a jovem francesinha que interpreta a autora nessa história autobiográfica se apresenta de forma plena de simbolismo em seu primeiro encontro com seu futuro amante chinês. A jovem tem um dos pés apoiados nos canos da balastrada da balsa que atravessa o Rio Meckong e o outro no solo. Seu ar é infantil e ela mal se equilibra num inadequado sapato de salto alto de cetim preto com lantejoulas. De fato, ela não está bem plantada na terra. Ela é uma estrangeira sem os privilégios próprios dos colonizadores: poder e dinheiro. Sua família está arruinada, as relações entre seus membros são deprimentes e destituídas de afeto sadio, ela não é amada. A entrada do imponente carro do rico rapaz chinês na balsa é filmada de um ângulo que fica entre as pernas da mocinha: sim, ela será desejada. O rosto do rapaz chinês, sentado no carro guiado pelo motorista, mal se distingue atrás dos vidros. O que se vê bem, quando ele desce do carro, é o seu elegante sapato de cromo alemão... A ênfase nos pés prenuncia de modo adequado a prevalência do erotismo nessa difícil relação inter-racial que se inicia.

## A LIBERTAÇÃO DOS CENTROS VITAIS

Outras zonas importantes do corpo se manifestam nas trajetórias eróticas dos filmes, tais como o ventre e os quadris. O crítico francês observa que o ventre constitui um lugar importante do corpo, pois nele se encontram o alto e o baixo, o pai e a mãe. Para Leloup (1998, p. 117), o ventre é um lugar sagrado e ainda que ele e o coração são os dois centros vitais de nosso corpo.

A trajetória de Francesca, em *As Pontes de Madison*, traz cenas que ilustram de forma contundente as simbologias mencionadas. Ela é uma mulher casada que vive um grande amor com o fotógrafo

Robert durante uma breve viagem de seus familiares. A libertação das pequenas e grandes prisões e rituais do cotidiano de uma cidade pequena já começa a ser sugerida quando ela passeia livre, sem sapatos, pela varanda da casa. Ao abrir seu vestido ela deixa o ventre e o peito livres para receber a brisa que sopra. Depois, já em seu quarto, ela examina sua figura desnuda ao espelho, e a câmera se fixa em seu ventre e insinua parte dos seios como se Francesca estivesse interrogando seus centros vitais sobre a difícil decisão de viver ou não uma paixão proibida. Como nos ensina Marilena Chauí: *desiderare*, decisão e carência a um só tempo. Só depois dessa seqüência plena de valores simbólicos e força dramática é que Francesca terá a coragem de deixar o bilhete-convite para Robert pregado na ponte de Madison que ele deverá fotografar na manhã seguinte.

Grande parte da sensualidade e do exotismo que atribuímos a elementos da cultura árabe se deve ao fascínio exercido em nosso imaginário pela dança do ventre. Na novela *O Clone*, Glória Perez reaviva esses padrões da nossa imaginação por meio da personagem Jade. Ela fascina e apaixona o seu observador dançando a dança do ventre plena de erotismo e que é vista através da cortina, sem o conhecimento da dançarina, pelo futuro amante mesmerizado desde o princípio por seus movimentos sensuais e sua beleza acentuados por sua roupa cuja cor verde remete ao seu nome.

Alibertação e a movimentação do ventre nas mais diversas culturas trazem resultados de altíssima voltagem erótica. Os sensuais requebros de Marilyn Monroe aliados ao balanço e generosa amostragem de seus seios e uma perturbadora ingenuidade em meio à sensualidade explosiva a consagraram como *sex symbol* a partir da década de 50. Por volta da mesma época, o bonitão Elvis Presley revolucionava a música com o *rock*, o vozeirão e principalmente uns requebros que lhe valeram a significativa denominação de Elvis, the Pelvis, e levaram as platéias de jovens ao delírio. Em *shows* estilo família, como o de Ed Sullivan, era proibido filmar Elvis da cintura para baixo. Ambos parecem

ter liberado a cultura anglo-saxã de boa parte de seu puritanismo e aberto as portas para a liberação sexual dos anos 60, “paz e amor”, principalmente amor. Tal problema não parece tão presente em culturas como a brasileira, posto que um de nossos estereótipos culturais é justamente o samba e o carnaval, presentes em abundância na TV e no cinema. Os centros vitais mencionados por Leloup, o coração e o ventre, parecem ser mais livres em culturas como a nossa, a tal ponto que, quando se tenta traduzir os termos que nos caracterizam nesse âmbito, tais como *requebro*, *ginga*, *dengo* e outros tantos, encontra-se bastante dificuldade, até mesmo para vocábulos medianamente similares em outras línguas.

## AMOR X SEDUÇÃO: LIGAÇÕES PERIGOSAS

Para a maioria dos estudiosos, o amor constituiria uma revelação, uma doação, um “percurso epifânico” (Alberoni) de mútuo conhecimento e fusão.

Já o erotismo, além das acepções já estudadas, para José Paulo Paes (1990) representaria a possibilidade de fugir de nosso destino genésico e permitir-nos a busca real do prazer. Ainda para o autor, o maior estímulo erótico estaria não “na liberdade de perseguir até onde quiser os seus objetivos, mas no interdito criador do desejo, em que Bataille vê a própria essência do erotismo” (Paes, 1990, p. 15).

Esse erotismo transgressor está mais próximo do sentido que Baudrillard atribui à sedução e ao qual já se aludiu que, para ele, sempre teria o caráter de jogo, de manipulação. Como ele mesmo lembra, a origem da palavra é *se-ducere*, desviar do caminho. “Omissões, recusas, contemplações, rodeios, decepções, tudo isso tem como objetivo provocar a sedução” (Baudrillard, 1987, p. 103). Trata-se, pois, de um percurso passionnal complexo muito denso e com amplas oscilações entre momentos de tensão e relaxamento, atração e repulsão.

Como foi possível comprovar em aulas e palestras ministradas, o filme *Ligações Perigosas*, na transposição de Stephen Frears, constitui uma obra muito rica e multifacetada sobre o tema e demanda algumas observações mais pormenorizadas que as anteriores. Tal característica não passa despercebida a Francesco Alberoni, como se depreende de suas observações:

“Nas cortes, nas sociedades aristocráticas como a França, a sedução era um meio poderoso de afirmação social, de prestígio e até de revolta. Uma das obras mais fascinantes sobre sedução foi escrita nesse período por Pierre A. F. Chordelos de Laclos: *As Ligações Perigosas*. Os protagonistas são dois ‘libertinos’, uma mulher, a marquesa de Merteuil, e um homem, o visconde de Valmont. Eles dedicam todo o seu tempo a manipular os sentimentos dos outros para torná-los escravos ou levá-los à ruína. Sabem usar os mais sofisticados jogos psicológicos para que os outros se enamorem deles, e desfrutam o poder do amor. Usam-nos para objetivos torpes, como vingar-se de alguém ou simplesmente porque fizeram uma aposta, e a corte poderá rir nas costas do ingênuo, que se deixou cair na armadilha” (Alberoni, 1986, p. 167).



Nesse filme o jogo de omissões, rodeios, recusas e outros a que Baudrillard se refere como inerentes à sedução se traduz de maneira primorosa nos movimentos corporais dos atores, na ocupação que eles fazem do espaço (proxêmica) e nos recortes e angulações da fotografia cinematográfica. Traduz-se, enfim, em inúmeras situações e, sobretudo, numa visão de verdadeiros estrategistas das categorias da proximidade e distância dentro do jogo corporal entre sedutor e seduzido(s), de atração, repulsão, contenção, provocação, assimetria, dissimulação, etc., num verdadeiro jogo de esconde-esconde. Os próprios palácios que os personagens habitam são cheios de espelhos, portas e janelas espelhadas, câmaras recônditas, sótãos, desvãos, etc., propiciando um amplo e intrincado jogo nesse sentido.

Cabe lembrar ainda que Chordelos de Laclos, o autor do romance epistolar original posteriormente transformado em peça e esta em roteiro fílmico, era um militar. Tanto nos termos utilizados no romance original quanto nas marcações espaciais da movimentação dos atores no filme, com frequência as mulheres mais ingênuas e inocentes, como Tourvel e Cécile, são “tomadas de assalto, ou surpresa”, qual estratégia militar de ataque a campos ou fortalezas inimigas. Outro elemento associativo claramente presente nos processos de sedução do filme é o do caçador e da caça. Não é gratuita a saída de Valmont e seu empregado para caçar no castelo da tia onde começa a conquista de Tourvel. Valmont se mostra um autêntico predador à espreita de sua caça em inúmeras cenas. Força Cécile, outra vítima, a ter relações com ele depois de convencê-la a lhe dar a chave de seu quarto aparentemente para lhe entregar as cartas de seu amado Dancény. Frequentemente Valmont se aproxima da frágil Mme. de Tourvel por trás, como se estivesse prestes a morder-lhe a jugular e carregá-la qual presa pelo pescoço, como o fazem muitos animais com as vítimas abatidas.

Alberoni nos lembra que os grandes apaixonados são bem canhestros nas artes da sedução, o verdadeiro sedutor é muito

mais dissimulado, manipulador e calculista. Tourvel está apaixonada por Valmont, que domina com maestria as artes da sedução, sabe quando ativar o desejo e quando abafá-lo provocando fascinação e perturbação ainda maiores na seduzida; ele mantém, durante a maior parte da narrativa, um controle total sobre o jogo da sedução.

Tal como declara em sua conversa inicial com Merteuil, Valmont não quer subverter os profundos preceitos morais de Tourvel, que é casada com fortes convicções religiosas. O visconde quer que ela ceda *apesar* deles, de forma sofrida, para que o seu triunfo seja ainda maior. O inveterado conquistador é mestre em perturbar a bela e venerável Tourvel utilizando jogos de palavras que não condizem com suas posturas físicas: ao mesmo tempo em que se revela perdidamente enamorado da dama, Valmont se diz incapaz de desrespeitá-la por admirar sua virtude. Todas essas falas ocorrem na enorme sala do castelo de tia Rosemonde. Eles estão sentados cada um em um sofá, face a face, em respeitável distância inicial. Logo após as palavras ditas, porém, ele salta rapidamente para perto de Tourvel, se ajoelha junto a ela com o rosto bem próximo ao dela. O sedutor mais parece um estrategista atacando a fortaleza inimiga, ou um predador cercando a sua presa. Seus ataques não se resumem, no entanto, aos espaços fechados onde os limites físicos são mais claros. Quando Mme. de Tourvel passeia no imenso jardim do castelo o espaço é totalmente aberto, mesmo assim Valmont não deixa de assediá-la colocando-se ora à direita, ora à esquerda, ora atrás da jovem senhora, perturbando-a com juras contínuas, inquietando-a com suas contínuas danças e contradanças no espaço.

Um dos maiores golpes do visconde ocorre depois de uma trégua mutuamente acordada no tocante aos avanços do nobre. Tourvel, com a guarda baixa, é acompanhada por Valmont até o seu quarto no castelo. Ele pára na soleira da porta em atitude de aparente respeito. A conversa vai terminando e ela vai avançando para o centro do aposento e eis que num átimo Valmont já está próximo dela com mil

juras apaixonadas e uma proximidade perturbadora. Tourvel está ofegante e cai aos pés do visconde pedindo-lhe que a poupe e não a possua. O visconde a levanta em seus braços, a deposita no leito, abre parte de seu corpete para que respire melhor, se aproxima ao máximo do rosto dela e quando a vê totalmente entregue levanta-se repentinamente e chama os empregados dizendo que Mme. de Tourvel está doente. Como bem nos lembra Alberoni (1986, p. 73), “o grande sedutor tem paciência [...] sempre sabe bater em retirada, dar um passo atrás, sabe sempre adiar sua urgência”.

Após tal incidente, Tourvel cai em prantos como uma criança. Trata-se de jogos de máxima tensão e distensão que o sedutor domina friamente e a seduzida o faz de maneira canhestra e dolorosa. Tanto é assim, que os centros vitais da jovem senhora estão visivelmente afetados, ela mal consegue respirar, tal como já ocorreu quando bateu em retirada após os avanços do visconde no salão do palácio de tia Rosemonde, já mencionados.

Na conquista de Cécile, embora a sedução seja tão predatória que ela chegue a abortar um filho de Valmont, estando noiva de um homem mais velho que a quer virgem até o casamento, apaixonada por Dancény, a jovem parece ter futuro com essa classe de imbróglis. Mais moça, mais maleável, sob a orientação da melíflua Merteuil, ao que tudo indica Cécile seguirá no futuro passos similares aos de sua mentora.

O triângulo amoroso de fundação do relato é constituído por Merteuil, Valmont e Tourvel. A marquesa, com sua sutil percepção feminina, percebe muito antes do próprio visconde que ele está, *malgré soi*, irremediavelmente apaixonado por Mme. de Tourvel, a quem ele pensa estar seduzindo levemente dentro dos moldes libertinos. Merteuil vai exigindo cada vez mais provas do visconde, inclusive escritas, que incriminem publicamente a seduzida, cujo marido magistrado está tratando de um caso interminável em outra região da França.

Quando madame de Tourvel finalmente cede à sedução de Valmont, o amor, o carinho, a entrega são muito mais fortes do que





o visconde poderia admitir para si mesmo. A arguta e perversa marquesa, ao se dar conta da paixão do visconde, resolve quebrar o trato da aposta que haviam feito e não se entrega a Valmont após a sedução de Tourvel. Ela o desafia dizendo que ele não faz jus à sua fama de verdadeiro conquistador, que só cumprirá o trato quando o visconde tiver a mesma força de um amigo dela cuja paixão estava se tornando o objeto de riso na sociedade libertina de então, motivo que o levou a terminar com a amante alegando que fidelidade, paixões, etc. “estavam além do seu controle” ou “escapavam a seu controle” de conquistador nato.

Para a perversa Merteuil tal história era exemplar da conduta que o próprio Valmont deveria ter se quisesse manter a sua reputação de sedutor. Ele efetivamente faz o que a marquesa sugere, mas a um custo muito maior do que ele é capaz de aquilatar no momento da ruptura, mas que seu corpo denuncia de forma veemente, pois, ao sair da casa da amante desprezada, ele está mortalmente pálido, cambaleia e quase desfalece junto ao batente da porta.

Quando o visconde de Valmont descreve vitorioso todos os detalhes da ruptura com Tourvel, ao alegar que não a amava mais pois “escapava a seu controle”, não podia deixar de ser-lhe infiel “pois escapava a seu controle”, etc., frases com as quais deu estocadas fatais no coração da seduzida, Merteuil percebe que tamanha volúpia em infligir a dor só poderia esconder uma coisa: a louca paixão de Valmont por Tourvel e, novamente, a marquesa se recusa a ter relações com Valmont. Eles, que antigamente eram cúmplices na perversidade, passam a lutar em campos opostos: a guerra está declarada. Não se deve esquecer, mais uma vez, que Laclos era militar.

As últimas seqüências analisadas oferecem uma perfeita ilustração do grau de perversidade e deterioração a que haviam chegado as propostas do amor libertino do século XVIII francês em sua fase final e à que Sturm, no prefácio a *Oeuvres* de Crèbillon, se refere com o conhecimento de um especialista:

“[...] *sous l'étiquette de l'amor goût. Ils (les libertins) improvisèrent un art d'aimer à la fois iconoclaste et rationnel que devrait établir le droit naturel à la promiscuité et à la volupté [...] l'hédonisme apparemment révolutionnaire de l'époque dégénéra en une sorte d'autolâtrie farouche et misanthrope: le libertinage machiavélique de Valmont et Merteuil*”.

Nesse sentido é muito instigante a análise do desenlace: passa-se do cinismo, do descomprometimento, da *nonchalance* do amor libertino, com seus jogos e manipulações de poder e prestígio social, para um amor desbragadamente romântico na trajetória de Valmont e Tourvel.

Declarada a guerra, os sedutores-manipuladores passam a denunciar suas mútuas jogadas aos manipulados. Como consequência, Dancény e Valmont se batem em duelo. Ao contrário do clima primaveril dos momentos de sedução, o duelo ocorre no mais rigoroso inverno em meio à neve. Dancény atinge Valmont que, longe de escapar, enterra ainda mais fundo a espada no peito. Antes de morrer o visconde entrega as cartas de Merteuil a Dancény dizendo que no meio de todos os jogos “*we were both her creatures*”. Faz o rival prometer que verá Mme. de Tourvel e lhe dirá que os momentos que passou com ela foram os únicos felizes de sua vida, que não sabe o que fez, nem por que, e se arrepende profundamente do dano que lhe causou. Dancény fala com Mme. de Tourvel moribunda no convento, assistida pelas Volanges, mãe e filha. Ela ouve e diz: “*Enough!*”, e falece. Para uma sedução que começou nas mais puras regras da libertinagem à *la Merteuil* e Valmont, este último termina como Tourvel em alta voltagem romântica, morrendo de amor. Nesse, como em vários outros filmes, percebe-se que, quando a trajetória de Eros se vê seriamente truncada de algum modo, com freqüência a trama desemboca tragicamente na pulsão freudiana opositiva: Thanatos.

Leloup nos lembra que “o corpo não esquece”, mesmo que já tenhamos afastado a lembrança de muitas de nossas experiências

vividas, boas ou não. Assim, os corpos de Tourvel e Valmont glorificados no amor se desvanecem consumidos pela dor, de diferentes origens em ambos, mas caracterizada por um profundo arrependimento, maior ainda em Valmont porque foi ele quem infligiu a dor a Tourvel, tanto é assim que morre enterrando mais fundo em seu corpo a espada de Dancény: “quem com ferro fere, com ferro será ferido”.

Tal associação entre as duas pulsões freudianas extremas também foi observada por Alberoni (1986, p. 63) ao afirmar que

“Georges Bataille, em seu livro *O Erotismo*, deu muita importância a Sade, definindo o erotismo como presença da vida dentro da morte e presença da morte dentro da vida. Para Bataille, existem na natureza duas forças, uma que tende ao individualismo, e ao indivíduo que quer sobreviver. Outra que tende à fusão, e dessa maneira, à decomposição do indivíduo, à sua morte. Esta segunda força é a violência. No erotismo as duas operam. O indivíduo quer permanecer ele mesmo, e, todavia, fundir-se com o outro”.

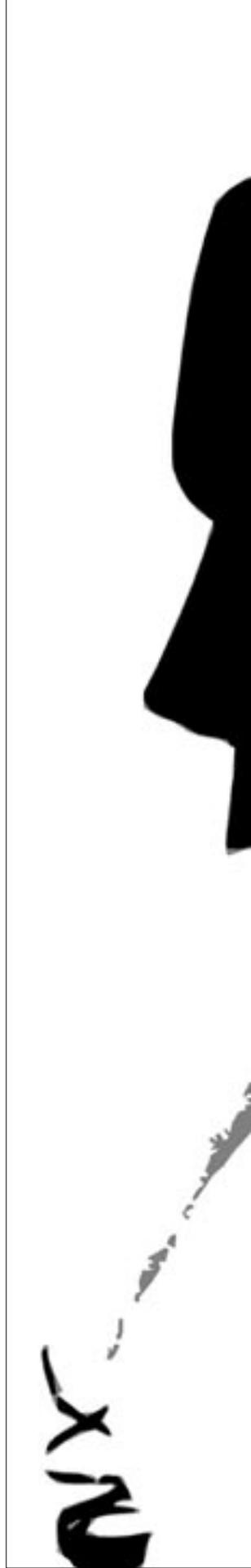
Como se pode depreender das cenas analisadas, o corpo é mais revelador que a palavra, instrumento de domínio cultural mais consagrado. Por outro lado, o contrário também pode prevalecer em alguns casos. Guimarães Rosa nos lembra que “toda ação começa por uma palavra pensada”. É Merteuil a grande mentora intelectual de tudo o que se passa na trama. Ao conversar com Valmont, no início do filme, revela que deseja vingar-se de seu ex-amante Bastide, já com idade, mas desejoso de casar-se com uma virgem inocente. A candidata é Cécile de Volanges, recém-egressa de rigorosa educação num convento. Merteuil instiga Valmont a conquistá-la e fazer do futuro marido o motivo de escárnio da corte da época. O visconde se nega por julgar a tarefa aquém de seus dotes de conquistador e por estar interessado em Tourvel, hóspede de sua tia. Merteuil considera o triângulo amoroso com uma pudica mulher casada um tédio; sem tratos, despedem-se. No

castelo da tia, Valmont descobre que Mme. de Volanges, mãe de Cécile, é a autora de copiosas missivas que alertam madame de Tourvel contra ele, considerado um devasso. A partir desse momento da trama os objetivos de ambos os nobres se conjugam e começa o cruel jogo de perversões próprio da nobreza ociosa, entediada e poderosa do século XVIII francês que se caracterizou como o “amor libertino”.

Ao contrário do perverso libertino Valmont, cujo final é romântico, cabe à marquesa de Merteuil recolher as conseqüências sociais dos jogos de sedução mortais praticados por ambos, típicos da libertinagem.

Merteuil acrescenta um caráter altamente intelectualizado ao erotismo presente na obra. Conhece mais que Valmont os jogos da sedução a que Baudrillard se refere. Tanto é assim que as contencões, afastamentos, rodeios, provocações que Valmont mal consegue manter ao final da sedução de Tourvel, Merteuil os mantém à risca com Valmont e não cede o menor terreno, nem quando está prestes a beijá-la, ou quando ele solicita módicas antecipações de pagamento “em espécie” à marquesa à medida que suas conquistas avançam. Em uma dessas cenas a marquesa recusa friamente os pedidos do visconde quando se despedem. Ele, já na parte mais baixa da escada, com movimentos desajeitados e infantis dos pés (erotismo), olha para cima onde ela se encontra, numa evidente situação de desvantagem denunciada pela proximidade e acentuada pela câmera alta.

Em conversa lapidar com Valmont, Merteuil lhe revela que ela foi obrigada a “inventar-se a si mesma” numa sociedade em que a mulher é tolhida de todas as suas manifestações. Assim, teve de tornar-se uma “mestra da dissimulação”, sua forma de encarar a sedução foi muito mais uma forma de “conhecimento” que lhe permitia “dominar o sexo masculino e vingar o sexo feminino”. Tirando a evidente perversidade de Merteuil que, como a de Valmont, prejudica as vidas de todos ao seu redor e faz parte das características do “amor libertino” em sua fase evolutiva final, permanecem



perguntas provocadoras sobre os limites do poder de sedução da mulher, sobre a aceitação do poder da mulher na sociedade e sobre o exercício da inteligência da mulher junto com o exercício do prazer.

Ao final do filme, Merteuil é vaiada em público no teatro depois que a sociedade toma conhecimento do teor de suas cartas e ações. Já em casa ela tira toda a maquiagem (máscara) num fecho brilhante para uma narrativa que começou com a montagem paralela das seqüências das cuidadosas, demoradas e requintadas formas de vestir dos poderosos e perversos nobres Merteuil e Valmont preparando-se de forma mais do que pertinente para as suas seduções fatais.

Sedução: cultura, estratégia de guerra, caçada de predadores na fase final e mais aterrorizante da libertinagem. Teriam sido todas as sociedades, até mesmo a do século XVIII, autodenominada “libertina”, sempre tão pouco condescendentes com mulheres que ousaram fazer um livre exercício de

sua inteligência e de sua sexualidade? Eis uma dúvida que caberia investigar. Afinal, até mesmo no Brasil, aparentemente tão liberal nesses temas, os espectadores pediram a morte de Odete Roitman em *Vale Tudo* como presente de Natal, uma mulher rica, industrial inteligente, ambiciosa e que tinha relações com César, garoto de programa. O mesmo público não pareceu especialmente indignado com o dr. Felipe Barreto, em *O Dono do Mundo*, perverso de carteirinha, no universo mitificado dos médicos famosos, e que não hesitou, entre outras tantas maldades, em fazer uma aposta na qual se julgava no direito de usurpar o privilégio do marido de ter relações com a esposa virgem em sua noite de núpcias. *Jux prima noctis* em pleno século XX!!! Saudades dos tempos leves da “amizade colorida”? Terá a sedução uma faceta similar à do “monstro de olhos verdes”, o famoso ciúme shakespeariano? A pesquisa deverá, sem dúvida, continuar...

---

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. São Paulo, Clube do Livro, 1986.
- AUMONT, Jacques. *El Rostro en el Cine*. Barcelona, Paidós, 1998.
- BALOGH, Anna Maria. “Sobre Sedução na Arte e na Mídia”, in *Comunicação e Educação*. São Paulo, Moderna, 1994, pp. 32-8.
- \_\_\_\_\_. “‘Noir’: o Corpo Erótico Emergindo do Estético”, in Ignácio Assis Silva. *Corpo e Sentido*. São Paulo, Unesp, 1996, pp. 163-76.
- \_\_\_\_\_. “Quanto Mais Quente Melhor: Erotismo, Celulóide e Sedução”, in B. Lyra & G. Santana. *Corpo e Mídia*. São Paulo, Arte e Ciência, 2003, pp. 115-22.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la Seducción*. Madrid, Cátedra, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do Desejo”, in Gerd Bornheim. *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 16-86.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema – Imagem – Movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- LELOUP, Jean-Yves. *O Corpo e Seus Símbolos*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- PAES, José Paulo. *Poesia Erótica em Tradução*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Octavio. “Corrente Alternada”, in *Revista de La Universidad de Mexico*, nº 10. Mexico, junho/1960, pp. 19-22.