

SOBRE SEDUÇÃO NA ARTE E NA MÍDIA

**Dizem que Freud explica.
A verdade é que todos nós,
diariamente, nos deparamos
com a sedução,
especialmente nos Meios
de Comunicação de Massa.
A autora faz uma reflexão
sobre este “Obscuro Objeto
do Desejo” e a sua presença
maciça na mídia.**

1. O primeiro vôo: “vôo noturno”

A representação do erotismo em geral e do corpo sedutor em particular constituem uma constante na diacronia, no percurso das manifestações da arte e da mídia. A riqueza e a diversidade dessas representações nos instiga a estudá-las com mais atenção.

Do ponto de vista conceitual, no universo da metalinguagem psicanalítica¹, o tema da sedução nos remete a Freud que, ao final de sua obra, “abandona o campo da observação médica para arriscar-se a contemplar a vida como um diálogo mortal entre Eros e Thanatos”² (T.E.). No universo da metalinguagem semiótica³, por sua vez, podemos considerar a representação do erotismo em relação aos universos semânticos, “vida X morte” e “natureza X cultura”. Os conteúdos envolvidos na representação do corpo sedutor na arte e na mídia têm a ver, em princípio, com os primeiros termos das dicotomias mencionadas: “eros” e “vida”.

A dicotomia “natureza x cultura” traz

novos matizes no tocante ao erotismo, como bem observa Octavio Paz ao tratar do assunto. Para ele, o erotismo se opõe à sexualidade na medida em que esta se circunscreve ao âmbito da natureza, sendo, portanto, indiferenciada - uma simples concretização do desejo animal. O erotismo, pelo contrário, “é sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade”⁴ (T.E.). Em *De la seducción*, Jean Braudrillard segue uma linha de raciocínio similar quando afirma que: “a sedução nunca é da ordem da natureza, e sim do artifício - nunca da ordem da energia, e sim do signo e do ritual”⁵ (T.E.).

A representação do processo de sedução e daquilo que é aparentemente seu objetivo último: o corpo sedutor - na arte e na mídia - pode ser uma ponte entre a sexualidade indiferenciada, potente e caótica do âmbito da natureza, e o erotismo, a sexualidade socializada e submetida a restrições, do âmbito da cultura. Aí reside a nossa hipótese de trabalho: a representação do corpo sedutor considerada como ponte, como enlace simbólico, entre o desejo livre (natureza), inatingível para o ser humano, a não ser precisamente através da arte e do sonho, e o de-

A AUTORA

Anna Maria Balogh
Professora Doutora do Departamento de
Rádio, Televisão e Cinema da ECA-USP
(Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo).

sejo submetido, socializado (cultura) que constitui o cotidiano da humanidade.

A arte e a mídia fazem parte da cultura, mas no processo de representação do corpo e do erotismo resgatam pulsões que nos remetem ao universo da natureza.

A trajetória do casal protagonista de *L'age d'or* (*A Idade de Ouro*), filme de Buñuel, constitui um bom exemplo da problemática convivência entre essas duas formas extremas complementares de manifestações do desejo.

O termo seduzir, tal como dicionarizado, possui tanto a timia⁶ eufórica: - “atrair, encantar, fascinar, deslumbrar” - quanto a disfórica: “levar ao pecado, ao erro”, ou ainda “incliná-lo de forma artificiosa para o mal ou para o erro”, entre outras. A sedução, vista como um programa narrativo presente no interior dos enunciados das obras - objetos de nosso estudo, preserva as duas timias do termo, resultando em duas visões do amor e do erotismo.

No programa narrativo⁷ “sedução”, no entanto, a ênfase e o interesse se situam muito mais no ritual inerente ao processo, do que nos seus resultados finais. Tal como vê Baudrillard: “Omissões, recusas, contemplações, rodeios, decepções - tudo isso tem como objetivo provocar a sedução”⁸ (T.E.). De modo previsível, portanto, tais narrativas de sedução trabalharão de modo preferencial com elementos modais (querer/poder), com elementos passionais (ex.: indiferença X arrebatamento).

O modo que os elementos narrativos, discursivos ou passionais se atualizam nas relações entre atores e sobretudo o conjunto de “artifícios” filmicos que os cercam são os grandes responsáveis pela construção dos grandes mitos sexuais da arte e da mídia

(maquilagem, luzes, indumentária, recursos

de fotografia em geral). As suas formas de manifestação são tão ricas e variadas, tanto no cinema como na TV, que aqui nos limitaremos a destacar apenas alguns exemplos significativos.

A sedução, como é óbvio, transborda o âmbito do enunciado e abarca a enunciação, desvelando a adscrição do sujeito enunciad⁹ a gêneros, a pontos de vista, a visões estéticas, e assim por diante... A enunciação na arte e na mídia constitui primordialmente um processo de sedução entre um enunciad⁹ e um enunciatário¹⁰. Curiosamente, nas narrativas que nos ocupam, o processo de sedução a que nos referimos engloba o outro que faz parte do relato: é um conto de nunca acabar.

No estudo do processo de enunciação relativo ao tema que nos ocupa, um dos ângulos mais instigantes a ser eventualmente explorado é o fato de que

a representação da sedução tenha sido vista até hoje primordialmente através do olhar masculino e raramente do ponto de vista feminino,

tal como tem sido observado de forma pertinente pela crítica feminista americana em revistas como *Câmera Obscura*.

Cabe lembrar ainda que, dentro das escolhas do enunciad⁹, seja ele assumido por um ou mais sujeitos empíricos, homens e/ou mulheres, a opção por determinado tipo de veículo que servirá de suporte para a representação do corpo sedutor e da sedução terá um papel muito importante no resultado final a ser obtido. Neste sentido, essa representação poderá ocorrer por intermédio da imagem estática (seqüencial ou não, fotográfica ou gráfica, etc.) e da imagem em movimento (analogica ou digital). Se nos ativermos, em termos de exemplificação,

somente à imagem seqüencial, veremos que algumas diferenças entre cinema, TV, vídeo e computação serão fundamentais.

Até que avanços tecnológicos como a HDTV (TV de alta definição) cheguem a nós, as imagens televisuais serão transmitidas em telas pequenas, com baixa definição, implicando a proximidade da imagem representada com o fruidor da mesma. A proximidade cria uma ilusão de familiaridade entre o corpo representado e o espectador.

No cinema, no entanto, a representação do corpo sedutor será magnificada para o espectador pelo tamanho da tela e, ainda assim, será paradoxalmente distante dele. Tal como aponta Roland Barthes, utilizando o exemplo de Greta Garbo, há uma relação de máximo fascínio entre a imagem representada - magnificada e distante - e o espectador, cativo da imagem dentro da sala escura.

Essas categorias relativas à imagem representada (magnificada/reduzida, próxima/distante, de alta definição/de baixa definição), que estão em consonância com as possibilidades e limites de cada veículo, devem ser sempre consideradas no tipo de representação que temos em mente. Como se sabe, o computador ainda tem meios bastante primitivos para representar o corpo humano, principalmente os seus movimentos. Assim, nesse meio, a representação do corpo sedutor em movimento perde, por enquanto, para as possibilidades dos meios analógicos. Basta ver a nova abertura do programa dominical da Globo, *Fantástico*, para se ter um bom exemplo do que afirmamos. Os corpos computadorizados ainda permanecem artificiais e duros

em seus movimentos, o oposto da verdadeira sedução.

2. "O obscuro objeto do desejo"

Os temas do amor, da sedução, do erotismo e congêneres perpassam toda a história das artes e da mídia. Conseqüentemente, qualquer seleção a ser feita será forçosamente reductiva.

A análise semiótica nos mostrou que o enfoque através das relações diferenciais, das relações opositivas pode ser muito rico. Ver o processo de sedução na arte e na mídia, até sob este ângulo, pode ser revelador em qualquer dos níveis de análise.

Já o consagrado roteirista Walter George Durst, partindo de uma frase de Ionesco, nos ensinava que um roteiro é "uma arquitetura de antagonismos".

Se mexermos um pouco nos guardados da memória, veremos que grande parte das histórias de amor e sedução que nos atraíram, tiveram como tempero básico justamente um grande número de elementos opositivos.

Podemos tomar *Romeu e Julieta*, de Willian Shakespeare, como uma forma padrão. As famílias dos protagonistas são inimigas, tal estado de coisas ("a situação inicial") constitui por si só uma "proibição" a qualquer tipo de relação entre eles. Sabemos, no entanto, que a maioria das proibições parece incitar à "transgressão". Além disso, o "ódio" dos pais dos jovens, que se alimenta de acontecimentos pretéritos, tem



no "amor" de Romeu e Julieta no presente do relato o seu oposto complementar.

Este conjunto de relações opositivas elementares está presente no cult (filmes cujas especificidades só conhecedores sabem apreciar) (N.E.) dos anos 60, *West Side Story* (*Amor Sublime Amor*) de Jerom e Robbins, Robert Wise; está presente em *Love Story* (*Uma História de Amor*) de Arthur Hiller, e tantos outros, com variações figurativas maiores ou menores, mas todos assentados sobre a base destas estruturas opositivas incitadoras da sedução e do amor. Já bem diz o ditado popular: "os opostos se atraem".

Nem mesmo novelas de sucesso da Globo, como *Pedra sobre Pedra* (20h30min) fogem deste padrão. Quem não se lembra das terríveis brigas, tramas, rivalidades, desencontros de Murilo (Muralha?) Pontes e Pilar Batista. Os ódios e as vinganças familiares não conseguem apagar a chama da atração e do amor entre os dois. Eles se amam em segredo sob a capa de suas mútuas agressões. A rivalidade entre as duas famílias, que se estende ao terreno político, tampouco impede que os filhos Leonardo Pontes e Marina Batista terminem se apaixonando também, versão modernizada da mesma situação, das mesmas oposições presentes na história dos antigos Romeu e Julieta.

Em muitos casos, as duas pulsões opostas mencionadas por Freud, a de vida (Eros) e a de morte (Thanatos) terminaram por fundir-se na trama de diversas obras. O próprio jogo de enganos e desencontros que acaba determinando a morte de Romeu e Julieta é um excelente exemplo desta tendên-



cia. O mais recente e polêmico *Atração Fatal* de Adrian Lyne é outro exemplo: uma "transgressão" considerada relativamente light (leve) (T.E.) na cultura ocidental; ou seja, marido em férias conjugais tem uma pequena aventura erótica, que se transforma, por parte da amante ocasional, em uma

obsessão que conduz a tentativas de suicídio e depois de homicídio. Ou seja, a trajetória de Eros se desvia definitivamente e toma rumo de Thanatos, para valer.

O jogo das oposições é praticamente infundável e pode chegar a contrastes mais palpáveis, no nível da própria manifestação, como o existente entre *a bela e a fera*, outro modelo constantemente retomado. Quem não

se lembra do estranho, vampiresco e verborágico Prof. Astromar Junqueira, de *Roque Santeiro* e de sua atração pela bela dançarina do cabaré de Matilde, Ninon (Cláudia Raia, no auge da forma física), com direito inclusive a encontros noturnos no cemitério cheio de neblina?

Outra oposição modelar é aquela que opõe a perversão e a inocência, constantemente reiterada nas narrativas de sedução. A novela das 20h30min da Globo, *Fera Ferida*, mostrou o corrupto e amoral Cassy Jones, filho da não menos terrível Salustiana de Azevedo Picanço, partindo para a sedução de uma inocente e bela mulata, recém saída do colégio de freiras, significativamente chamada de Clara dos Anjos.

O gênero filmico que melhor trabalhou esta "arquitetura de antagonismos" em termos de sedução, foi sem dúvida o noir,

o filme policial americano das décadas de 40 e 50. A própria estética fílmica destes policiais é inteiramente baseada em oposições em todos os níveis: os altos contrastes de luz (claro e escuro) se prestam para os contrastes existentes no nível temático e narrativo (o universo obscuro dos criminosos e o universo aparentemente claro das pessoas comuns, por exemplo).

Do ponto de vista da sedução, no entanto, a relação entre o detetive (o verdadeiro protagonista dessas histórias) e a “mocinha” ou vilã disfarçada de mocinha, é a mais rica a ser explorada. O detetive é geralmente um quarentão ou um homem mais vivido, charmoso, mas não bonito, um homem duro e, de preferência, razoavelmente desleixado, vestindo uma indefectível gabardina. A mocinha, ou vilã disfarçada, é geralmente bem mais nova, longilínea, extremamente sedutora, sempre que possível aparece com roupas justas destacando sua silhueta, vestida de peles ou tecidos brilhantes e aderente ao corpo. Humphrey Bogart e Lauren Bacall podem ser considerados um casal protótipo neste sentido (que tal rever *The Big Sleep - À beira do Abismo* de Howard Hawks?).

Nestes policiais dos anos 40 e 50, o cinema americano redescobre o potencial de sensualidade da mulher e descobre uma heroína diversa das castas e casadoiras, presentes no restante da produção fílmica de então. Como dizíamos, há todo um contexto narrativo e toda uma gama de recursos técnicos expressivos que acentuam sobremaneira esta femme fatale. Há o mistério no desvendamento do crime que constitui a ação central dos policiais e em muitos casos há também a dúvida sobre a eventual participação da protagonista neles. A mulher tem um estatuto ambíguo: é extremamente atraente e pode ser perigosa.

A relação constante de atração e repulsão entre o detetive e a protagonista constitui uma das grandes atrações deste gênero de filmes.

(Que tal rever *Relíquia Macabra* de John Huston?)

Um grande número de recursos técnicos estilísticos do noir (filmes sofisticados, geralmente de temática policial, caracterizados pela morbidez, clima de mistério e situação incomuns) (T.E.) potencializam o caráter fatal da heroína ao máximo: a luz de alto contraste “esculpe” o rosto e as formas do corpo da mulher, acentua os brilhos (sedas, pedrarias, lamês); ele é frequentemente enfatizado pela presença da fumaça do cigarro, da neblina em locais recônditos e misteriosos. A chuva é outra presença constante nestes filmes, o brilho dos pingos no vidro do carro, ou nas ruas escuras destaca os personagens no seu ambiente. A mesma luz que destaca o personagem e joga o restante do cenário numa penumbra, própria do mistério e do crime. As texturas nos tecidos vestidos pelas heroínas em si potencializam ao máximo o brilho da luz sobre eles. Em suma, todos os recursos fílmicos estão, na realidade, a serviço da representação do mistério e da sedução. *Laura*, de Otto Preminger, é um bom exemplo do filme que, como o próprio título comprova, gira em torno do fascínio exercido por uma mulher sobre todos aqueles que a cercam.

A vitalidade desta relação opositiva e o potencial explosivo dos jogos de sedução entre protagonistas pode ser aferido pelo número de vezes em que o gênero foi revisitado, revisitado nas últimas décadas. Só para reavivar a nossa memória mencionamos *Chinatown* de Roman Polanski, *Hammett*

de Win Wenders, *Cliente morto não paga* de Corl Reiner, entre outros.

Um dos filmes que melhor retomou em termos narrativos e estilísticos a estética do noir, foi o cult *Blade Runner*, de Ridley Scott, que revisita a relação de atração e repulsão presente no policial, desta vez figurativizada no *Blade Runner Deckard* e na suposta replicante Raquel. O policial da década de 40 é retomado com os acréscimos de possibilidades que a cor pode emprestar aos recursos do noir original que era em preto e branco. O rosto de Raquel é constantemente esculpido pela luz, tornado misterioso e ambíguo pela fumaça. Na aparente modernidade do universo da ficção científica adaptada de Phillip K. Dick, prevalecem ainda as relações de sedução ambíguas: a convivência do claro e do escuro, da atração e da repulsão, da intimidade e da desconfiança, da beleza física e da sensualidade convivendo com a dubiedade moral.

Será que permanecemos cativos deste tema precisamente porque ele sempre se apresenta a nós como um obscuro objeto do desejo?

NOTAS E OBRAS CITADAS:

1. Conjunto de expressões lingüísticas referentes à Psicanálise como área de conhecimento. (N.E.)
2. OCTAVIO PAZ. *Corriente Alterna*. Rev. Uni. de México, 1960. p. 21.
3. A Semiótica apresenta-se como *teoria da significação*. A significação resulta, por um lado, da análise das condições em que o significado foi produzido e, de outro, da análise das condições em que se dá a apreensão desse significado. (N.E.)
4. OCTAVIO PAZ. *Corriente Alterna*. Rev. Univ. de México, 1960. p. 19.
5. JEAN BAUDRILARD. *De seducción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987. p. 9.
6. Palavra grega que significa “disposição afetiva fundamental”. Usada nesse caso para indicar a percepção que o homem tem de seu próprio corpo. Essa percepção pode ser *eufórica* ou *disfórica*, conforme a percepção do corpo indique valorização positiva e/ou negativa. (N.E.)
7. É a combinação, na linha horizontal, de vários enunciados, relacionados entre si, e que se pressupõem uns aos outros. O programa narrativo se constitui, portanto, de inter-relações que produzem a significação. (N.E.)
8. JEAN BAUDRILARD. *De seducción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987. p. 103.
9. O indivíduo/sujeito que, após reelaborar os “discursos” que recebe, elabora o seu próprio. Poderia ser chamado de emissor, porém essa palavra não esclarece a origem do discurso enunciado, ou seja, não permite perceber a pluralidade de discursos que constituem, na verdade, a base do que está sendo dito. Portanto, todo enunciador é enunciatário de outros discursos nos quais se baseia, funda o seu próprio. (N.E.)
10. O indivíduo/sujeito que “recebe” os discursos. Na verdade, ao *receber* tais discursos, ele vai *lê-los*, *entendê-los* a partir de sua própria realidade, a partir de seu próprio universo. Quando o enunciatário entende o discurso do outro - e para isso mobilizou todo o seu universo - ele não está sendo mero reproduzidor. (A mera reprodução não existe.) Desse modo, ele é também enunciador, ou seja, o discurso que ele “recebe”, reconstruído por ele, forma outro discurso, próximo ou distante daquele que lhe foi dirigido. (N.E.)