

Lugares Sagrados: Corpo e Sensualidade no Cinema

Inês Gil

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

O corpo é uma matéria-prima da representação filmica cujo sentido depende das suas inúmeras formas de apresentações. O seu desvendar possibilita a manifestação do Eros na imagem, e permite a projecção do desejo da parte do espectador. Infelizmente, existe hoje uma tal banalização do corpo exposto, que ao explorá-lo como objecto despersonalizado, ele se torna num objecto vazio de sentido ou caí facilmente na obscenidade.

A representação do corpo levanta uma série de problemas éticos e estéticos que devem ser ponderados, em particular no cinema, porque Eros pode facilmente levar a uma *desacralização* do olhar e das sensações. O erotismo da imagem em movimento é uma experiência do despertar dos sentidos a partir da indução do desejo, que, ao cair no espaço aberto da sexualidade, terá que manter um véu na sua representação. É a partir desta diferença, entre erotismo e pornografia que, mais à frente, veremos duas formas de representação de Eros no cinema: a primeira inclui-se na imagem sagrada do corpo e mantém o desejo ao nível da sensação, sem ligação directa com a sexualidade. A segunda faz parte da representação do desejo que apela à sexualidade sem a exhibir directamente.

Definir Eros no cinema levanta o problema do limiar entre a imagem erótica e a imagem pornográfica ou, como o analisou Estelle Bayou, da imagem obscena¹. O erotismo no cinema tem em geral pouco espaço nos ensaios sobre o desejo ou o corpo, porque a sua associação com a sexualidade é limitada e discreta. A confusão é feita quando Eros deixa de ser Eros porque exhibe-se na sua integralidade e torna-se impúdico.

¹ Estelle Bayou, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2006.

O olhar e o silêncio de Eros no cinema mudo

A experiência do cinema dá prazer. O próprio cinema e o acto de ver cinema tem algo de sensual, porque é possível assemelhar o ecrã a um lençol, ou a um véu.

Os primeiros filmes cinematográficos eram visionados através de um dispositivo individual, o kinetoscópio criado por Edison por volta de 1890, e que permitia espiar um acontecimento no espaço privado do olhar. Como sublinha Arlindo Machado, “o cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação”². A *escopofilia* que envolve o prazer de ver e de tomar o outro por objecto é, de certa forma, um acto erótico. O que Machado chama “o filme de voyeurismo”, é um tipo de filme que vai mudar a experiência do olhar, porque é um olhar que vai sistematicamente desejar aproximar-se do assunto. É por esta razão que o primeiro beijo cinematográfico, *The Kiss* (1896) trocado pelo casal May Irwin e John C. Rice, foi filmado num plano aproximado, para que a cena se desenrole perto do olhar do espectador.



O primeiro beijo do cinema em plano aproximado, *The Kiss* (1896)

É também a diferença entre os filmes europeus e os filmes americanos dos primeiros tempos: a vista Edison (americana) era uma vista muito mais próxima do assunto do que a vista Lumière muito mais afastada.

²Arlindo Machado, *Pre-cinemas e pós-cinemas*, São Paulo, Papyrus Editora, p. 124.

Se Gilles Deleuze mostrou que o cinema se torna maduro quando o olhar do espectador se desprende do dispositivo (com a planificação, a montagem e a variação de ângulos de vista)³, no cinema dos primeiros tempos o espectador tem tendência em colocar-se no lugar da câmara (é a identificação primária analisada por Christian Metz em que o espectador tem o mesmo olhar do que a câmara⁴) o que lhe permite ter um duplo prazer: à própria pulsão escópica acrescenta-se a transgressão do proibido, transgressão visual da cena privada, e existe uma identificação secundária que permite ao espectador de se identificar com as personagens. Aqui a identificação estabelece-se a partir do desejo de ser como as personagens, ou de ter o objecto representado no ecrã (Laura Mulvey mostrou que o cinema clássico e o cinema *mainstream* são elaborados para um público masculino que deseja a mulher projectada no ecrã ou que quer ser o homem que “possui” a personagem representada⁵).

Em *The Gay Shoe Clerk* (1903), vemos nitidamente a estrutura cinematográfica que induz um olhar erótico e impõe o acto de voyeurismo ao espectador. Primeiro plano: um homem calça uma mulher e fixa o seu olhar no seu tornozelo (parte do corpo muito erótica na época). Segundo plano: é um plano subjectivo do olhar da personagem que mostra o que ele vê: o tornozelo e o vestido a desvendar a perna. No terceiro plano, estamos de novo no registo do primeiro que mostra a cena geral em que o erotismo do olhar, o *voyeurismo*, é castigado. O que é inovador aqui é a inserção de um plano de pormenor entre dois planos de conjunto, sem criar um choque visual óbvio. A passagem linear de um plano aberto a um plano fechado deve-se ao facto de o espectador identificar-se com o olhar da personagem e que portanto, tem lógica em ver aquilo que ela está a olhar. É a utilização do plano subjectivo que corresponde ao olhar da personagem⁶.

³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

⁴ Christian Metz, *O Significante Imaginário, Psicanálise e Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, pp. 52-69.

⁵ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Mac Millan, 1989.

⁶ Arlindo Machado, *op. cit.*, pp. 130-131.



O olhar *voyeur* traduzido pelo plano de pormenor do objecto em *The Gay Shoe Clerk* (1903)

É natural que a experiência do erotismo dependa das épocas, é uma questão cultural e difere consoante os indivíduos. No entanto, o erotismo não tem como objectivo ser afrodisíaco, mas de desvendar algo íntimo que não pode aparecer na sua totalidade, porque arrisca-se em cair num outro género, o da pornografia ou o da obscenidade. Quando hoje olhamos para um filme mudo considerado erótico na altura, é raro os nossos sentidos ficarem despertos, porque o eros cinematográfico de 1910 ou 1920 não tinha a mesma forma de se revelar.

No cinema mudo, a interpretação dos actores, mesmo naturalista, tinha que ser ligeiramente estilizada para preencher a falta de diálogos e de sons ambientais. A música, sempre presente nas projecções, não podia substituir a sensualidade de uma voz ou o prazer sonoro de um ribeiro a correr. Como disse Dominique Païni no seu texto “Le Silence d’Eros”⁷, os segredos de fabrico de eros do cinema mudo foram-se para sempre, porque a sua fotogenia desapareceu. Jean Epstein definiu a fotogenia do cinema como a beleza do movimento reproduzido⁸. De facto, o movimento representa a vida e a torna presente. É a grande diferença entre a fotografia e o cinema. Enquanto que a fotografia apresenta um momento único do tempo, suspenso no movimento do mundo e que perdeu a vida porque se petrificou na matéria fotossensível, o cinema é vivo porque tudo ganha alma no movimento da película. É aliás, uma das grandes diferenças entre o cinema analógico e o cinema digital: o grão fotográfico treme sempre quando projectado no ecrã enquanto que o pixel é fixo. O grão dá a sensação de um movimento intrínseco à representação, além do movimento da representação. Esse movimento cinematográfico é em parte responsável pela erotização da imagem porque os objectos e em particular os corpos têm uma textura viva, pronta a ser tocada, provada e cheirada. O

⁷Dominique Païni, “Le Silence d’Eros”, <http://www.festival-larochelle.org/html/categorie.asp?id=197>,

⁸ Jean Epstein, “La Photogénie”, in *L’Art du Cinéma*, Paris, Pierre Seghers, 1960, pp. 89-93.

movimento das imagens acorda os sentidos do espectador pela sua presença animada. O Eros do cinema mudo é um Eros vivo, que funciona muito através do próprio ritmo fílmico que existe entre as imagens e dentro das imagens. Por exemplo, muitas vezes, a temporalidade da acção é dilatada para permitir ao espectador perceber melhor a narrativa e as emoções das personagens. O erotismo do cinema mudo passa essencialmente pelo olhar, porque além de só ter um acompanhamento musical, não tem cores e por isso explora os claros-escuros, manipula a luz nos rostos, nas pregas dos tecidos, na transparência dos véus, e cria atmosferas através da sua difusão. Por exemplo, em *Flesh and Devil* realizado por Clarence Brown em 1926, Greta Garbo põe *baton* nos seus lábios antes de receber a hóstia, e bebe no mesmo cálice da missa do que o seu amante. Aqui, é claramente a justaposição entre a pureza espiritual e o fogo do desejo que permite a expressão de Eros, como se fosse a fronteira entre os dois⁹.



O conflito entre Eros e o Sagrado em *Flesh and Devil* (1926)

Sensação, tempo e desejo

Eros, no cinema, sugere um lugar proibido, que não deve ser mostrado. A imagem fílmica vai manifestar um lugar entre o desejo e a sensualidade, com a sua linguagem. Isto é, vai utilizar um certo tipo de plano (como o grande plano ou o plano

⁹ Dominique Païni, *op. cit.*

de pormenor que isola o objecto do seu contexto para lhe poder dar uma nova estética ou um novo sentido), a manipulação óptica (como por exemplo o desfocado ou a anamorfose) ou a ênfase do fora de campo permitem a criação de erotismo na imagem. O papel do som pode também ser fundamental porque o ouvido é muito receptivo à sensualidade sonora. Eros, no cinema, inspira mais do que impõe. É por isso que ele sacraliza o seu objecto. Apesar de estar fortemente ligado ao desejo, ele mantém-no no limiar da concupiscência e é isso que faz a sua força: não desvenda o que deve permanecer secreto e íntimo. Por exemplo, em *Une partie de campagne* realizado por Jean Renoir em 1936, na cena de amor, Henriette vai primeiro recusar com alguma violência o beijo e o abraço do jovem, para depois agarrar-se a ele e beijá-lo intensamente. O realizador enquadra este momento em grande plano, no rosto de Henriette olhando para nós, uma lágrima humidificando o seu olhar. Para ela, é a primeira vez que vai dar o seu corpo e este olhar húmido, directamente virado para a câmara, é um olhar para fora, num misto de desejo e de medo. Aqui unem-se Eros e Thanatos tal como Georges Bataille analisou no seu ensaio sobre o erotismo. A inocência de Henriette morre no consumo da sexualidade e Eros morre também porque a mulher em que ela se tornou acaba por casar com outro homem totalmente despojado de erotismo.



O olhar para o espectador de Sylvia Bataille em *Une Partie de campagne* de Jean Renoir (1936)

Eros é do domínio da sensação. Eros, no cinema, é a imagem do tempo e da sensação. É o tempo de ver e o tempo de ouvir que vai permitir a expansão dos nossos sentidos, sem abrir o desejo sexual. A imagem fílmica de Eros dá um prazer autosuficiente através de tudo o que evoca, a frescura, o calor, a proximidade, é uma espécie de plenitude da sensação, que só pode ser sentida através do tempo.

Em *Ninfa Moderna*, George Didi-Huberman, mostrou que o véu que envolve os corpos esculpidos ou pictóricos do Renascimento permite transfigurar a sexualidade que podia ser aparente¹⁰. No cinema, o véu tem muitas vezes essa função porque é uma interface entre o corpo fechado e o corpo aberto. Reveste os corpos mas deixa entrever *algo*, um *algo* que está na iminência de ser descoberto porque o véu pode cair a qualquer altura. Quando cair, mostra a nudez que poderá ser banal, sexual ou até grosseira. O erotismo será transferido para o véu, porque o corpo nu vai logo fazer apelo ao voyeurismo. Em *Le Commerce des regards*, Marie-José Mondzain mostra que no mundo cristão, o véu aparenta-se a um plano, como condição de possibilidade do visível. O véu nunca está nu porque tem uma textura, tem cores e é muito significativa. Para Mondzain, se o véu suscita o desejo, é por causa do prazer que proporciona¹¹.

O desejo estético afasta-se do desejo sexual no sentido em que se no primeiro o olhar faz parte da contemplação, no segundo o olhar manifesta a vontade de possuir o objecto. É também a diferença entre sensação erótica e realismo erótico. A sensação erótica não desvenda a sexualidade porque cultiva a ambiguidade. No erotismo da imagem cinematográfica, o corpo é “alma” e mesmo um corpo-objecto tem “alma”. Eros tem *aura* porque guarda e ao mesmo tempo procura o mistério do corpo; é por isso que o Sagrado faz parte de Eros; *O Cântico dos Cânticos* é a sua melhor manifestação.

Convém sublinhar que a sensação erótica é muito mais forte do que o realismo erótico. Por exemplo, Em *Gilda* (1946) de King Vidor, Rita Hayworth retira a sua luva, devagar e com muita sensualidade. Quando a luva cai do seu braço, o espectador tem a sensação que Gilda está nua, e essa sensação é erótica porque desperta uma outra imagem, com uma intensidade mais próxima da sexual, mas que não passa de uma sensação fugidia. A sensação erótica tem algo de transcendental, é uma impressão que liga os nossos sentidos a um ideal além da realidade. A imagem do corpo que é

¹⁰ George Didi-Huberman, *Ninfa moderna : Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13.

¹¹ Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 98.

transmitida pela forma cinematográfica vai idealizar o corpo (e aqui estamos no erotismo da sensação), ou transgredir os códigos sagrados da representação (estamos aqui no realismo erótico).



O erotismo sagrado de *Gilda* (1946)

Outro exemplo de expressão erótica a partir da sensação: em *Monika* (1952) de Ingmar Bergman, a jovem esposa engana o seu marido e revela o que se passou entre eles unicamente através de um longo e silencioso olhar para a câmara, que é para o espectador. Este olhar é extremamente erótico porque levanta o véu sobre o que aconteceu, mantendo o ecrã (através da elipse) sobre a representação do acto em si. O erotismo aqui não pode fazer parte do realismo porque ele está no olhar entre Monika e o espectador.



O olhar para o espectador de Hariett Anderson em *Monika* de Ingmar Bergman (1953)

A queda de eros na imagem fílmica

A imagem do Eros cinematográfico tem que conter o desejo do corpo, da textura da pele, da frescura da água, etc. Por isso, como vimos, a imagem tem que sacralizar o seu objecto, ao risco de perder a sua sensualidade e de se tornar totalmente banal. Para Gerard Lenne, o debate entre pornografia e erotismo que se concentrou em torno do “mostrar” e do “sugerir”, é um falso problema porque a verdadeira questão tem menos a ver com o conteúdo e mais com a altura de o mostrar. No seu estudo sobre erotismo e cinema, Lenne diz que “existe um tempo para mostrar, um tempo para esconder, um tempo para atrasar e programar o momento de mostrar”¹². No fundo, Lenne continua a dizer que o erotismo não mostra tudo e que o que o caracteriza é a imagem do desejo que deve permanecer como se fosse um véu, tapando o objecto para preservar a sua ambiguidade.

De facto, a transgressão do olhar através do véu conduz à queda de Eros. Então o véu torna-se transparente, e a representação chama o olhar para melhor exhibir a sua presença para encontrar o seu tempo presente frente ao olhar, e para mergulhar o espectador na sua existência. Como escreveu Youssef Ishaghpour no seu ensaio *Cinéma Contemporain*, o obsceno é a impossibilidade de deixar um vazio, isso é, o sentido do

¹²Gerard Lenne, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 1998, p. 21-22.

objecto foi substituído pela exibição de um sentido artificial¹³. As figuras preencheram todo o espaço e exibam a sua imagem empobrecida e inapropriada.

A imagem do desejo dessacralizado (como por exemplo o espectáculo do acto sexual na sua banalidade, filmado de forma muito aproximada) provoca no espectador uma imagem especular do seu próprio corpo, com tudo o que isso implica na produção de sentido. Aqui, a própria imagem constitui uma ofensa ao nosso corpo e figura como uma transgressão¹⁴. Isto é, quando vê filmes pornográficos, o espectador identifica e projecta a imagem do seu corpo na imagem obscena do ecrã. Mas essa é uma das funções da pornografia: explorar o íntimo através de uma forma que não pertence à realidade.

O erotismo fílmico cria uma distância entre o espectador e a imagem porque mostra uma parte desconhecida que pertence a um outro, e que jamais poderemos tocar ou revelar. Para Georges Bataille, a queda de Eros acontece quando temos uma sensação de obscenidade por causa da transgressão do interdito. No entanto, a transgressão não nega o interdito, apenas lhe retira a proibição porque é através do interdito que temos prazer¹⁵. Quando a câmara exhibe e abre o corpo através de uma visão hiper-aproximada e hiper-nítida, a percepção é imediata, deixa de haver distância e estamos perante a estética do sórdido. A imagem torna-se impudica e atrai muito mais do que a estética da sedução¹⁶.

Conclusão

O cinema erótico é um género demasiado vago e redutor para conter a complexidade e subtilidade da manifestação de Eros porque ele pode aparecer pontualmente, de forma discreta ou pode se exprimir ao longo de um filme exibindo a sua destreza formal caindo no obsceno. Por isso, há várias formas de eros se manifestar e de “comunicar” com o espectador. O cinema manipula o espectador e cria o erotismo na imagem utilizando a sua linguagem visual e sonora, que não corresponde à realidade. O Eros das sensações é estilizado e é o mais sacralizado. O Eros da realidade, apesar de

¹³ Youssef Ishaghpour, *Cinéma Contemporain, de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, p. 19.

¹⁴ Estelle Bayou, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, 1957, pp. 44-45.

¹⁶ Bayou, *op. cit.*, p. 182.

se aproximar mais do real, é uma imagem, com a sua fragmentação, no enquadramento ou na montagem. Filmar o íntimo, porque é disso que se trata, é, como diz Maurice Blanchot, tornar a distância sensível, através da representação do desejo ou da sua expressão. No entanto, a mecânica cinematográfica faz do corpo o que bem entender: da sua abstracção transcendental à sua queda mais obscena, Eros encontra o seu espaço na presença de um véu. Aliás, Rûzbehân, um místico persa do século XII, que falou do véu, da beleza, da visão e do eros, dizia que Deus não quer saber daquilo que se esconde debaixo do véu, porque o mistério não se encontra no objecto escondido mas no próprio véu, o véu que contém o desejo e o indizível¹⁷.

¹⁷ Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, pp. 31-32.