DA BELEZA À PERDIÇÃO: A NUDEZ FEMININA, O EROTISMO E O MAL
EM *CARMEM* DE PROSPER MÉRIMÉE A VICENTE ARANDA

Sueleny Ribeiro Carvalho¹

Resumo: Este artigo pretende verificar a representação da mulher como objeto de voyeurismo e fetichismo através da exposição da nudez no filme *Carmem* de Vicente Aranda e a forma de representação da personagem na novela homônima de Prosper Mérimée, e o citado filme. Para tanto, propomos, em nossa análise, o entrelaçamento teórico entre as questões do erotismo – sexualidade e identidade – e gênero. Em se tratando das representações de *Carmem*, tanto no texto literário quanto no cinema, o que prevalece são as representações da mulher demônio em oposição à mulher santa. Acreditamos que essa forma de representação que coloca a personagem entre os sentimentos masculinos de atração e repulsa, é resultado da própria idealização masculina a respeito da mulher, fruto do discurso dominante sobre a mulher e o erotismo que culmina no processo de construção dos estereótipos femininos, construído e fixado ao longo da história da civilização ocidental. Nesse sentido, buscaremos fundamentar nossa pesquisa nos estudos sobre cinema, identidade e erotismo, fundamentados por teóricos(as) e estudiosos(as) como Anne Kapla, Flores Nogueira Diniz, Renato Cunha, Judith Butler, Otavio Paz, Georges Bataille, dentre outros.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Voyeurismo; Fetichismo.

Abstract: This article intends to verify the representation of woman as object of voyeurism and fetishism through the exposition of nudity in the film *Carmen* by Vicente Aranda and the form of representation of the character in the homonymous novel by Prosper Mérimée, and the mentioned film. For this, we propose, in our analysis, the theoretical interweaving between the questions of eroticism – sexuality and identity – and gender. In *Carmen's* representations, both in the literary text and in the cinema, what prevails are the representations of the demon woman as opposed to the holy woman. We believe that this form of representation that puts the character between the masculine feelings of attraction and repulsion is a result of the own male's idealization about woman, the fruit of the dominant discourse on woman and the eroticism that culminates in the process of constructing of female stereotypes, constructed and fixed throughout the history of Western civilization. In this sense, we will seek to base our

¹ Doutoranda em Letras - Estudos Literários - Universidade Federal de Santa Maria-RS. Mestre em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal do Piauí. Professora do quadro efetivo da Secretaria Municipal de Educação de Timon-Ma desde 1994. Tem experiência docente no Ensino Superior desde 2002, na área de Letras com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Ensino de Literatura e Língua Portuguesa. E-mail: suelenycarvalho@hotmail.com

research in the study of cinema, identity and eroticism, in theoreticians and scholars like Anne Kapla, Flores Nogueira Diniz, Renato Cunha, Judith Butler, Otavio Paz, Georges Bataille, among others.

Keywords: Literature; Cinema; Voyeurism; Fetishism.

Introdução

A personagem Carmen, nascida originalmente da novela de Prosper Mérimée (1845), pode ser considerada um dos mais latentes exemplos da transposição e do prevalecimento do arquétipo da mulher fatal, responsável pela perdição masculina, na literatura e no cinema.

Da novela de Mérimée (1845) ao filme de Vicente Aranda (2003), já foram feitas inúmeras adaptações sob as mais diversas leituras em torno desse fenômeno chamado Carmen. Tanto na literatura quanto no cinema, o que se preserva na personagem é a força de sua sensualidade conduzida pela carga erótica presente em sua feminilidade. Carmen veste-se de erotismo, principalmente por representar uma das mais perfeitas encarnações do mito da mulher demônio, extremamente sedutora e perigosa.

Em meio às diversas releituras para o cinema inspiradas na personagem de Mérimée, a narrativa fílmica de Vicente Aranda, além de ser uma das mais recentes adaptações da obra de Meérimée, é também considerada uma das mais fiéis já feitas para o cinema. O presente estudo busca examinar como se dá a representação da personagem por meio dos aspectos que a ligam ao erotismo e ao mal do texto fonte a adaptação fílmica, assim como verificar a forte presença da nudez feminina no cinema como sinônimo de sexualidade e perigo.

Na apreciação da representação da figura feminina nas obras não poderemos desconsiderar o fato de que o filme trata-se de uma

“transcrição” (CUNHA, 2007, p. 11), no que diz respeito à personagem, devemos observar os códigos utilizados para a sua construção em uma e outra obra – a literária e a cinematográfica – observando quais aspectos da personagem se preservaram, quais não permaneceram e quais sofreram alterações na transposição, dessa personagem, da narrativa literária para a narrativa fílmica.

No campo de produção cinematográfico, sobretudo na tradução intersemiótica de uma obra literária, aliam-se aos elementos fundamentais da narrativa outros tipos de elementos oriundos dos recursos visuais e sonoros que contribuem para uma reelaboração de sentidos e para o próprio andamento do filme. Os ruídos, a música, detalhes importantes de uma imagem, são alguns dos recursos utilizados pelo diretor para contar a história ou chamar a atenção para algo que considere importante para a construção de sentidos dentro da narrativa fílmica.

Sabemos que além das imagens visuais, o cineasta vale-se de inúmeros outros recursos para construir sua narrativa e moldar suas personagens, esses recursos vão da disposição dos objetos em cena e figurino à montagem. Para acentuar aspectos relevantes a respeito das personagens o cineasta utiliza recursos como detalhes de indumentária, uso de cores e recursos de *close-up*, entre outros elementos específicos do cinema como a disposição das câmeras, montagem e ritmo de imagem. A soma desses signos determina o significado de um elemento final.

De acordo com Diniz (1999), o tradutor tem liberdade para modificar uma situação de cena, do texto para o filme, ampliando-a ou reduzindo-a ou ainda pode escolher representá-la por meio de outros instrumentos simbólicos a fim de torná-la mais exótica ou amenizá-la, dependendo de suas intenções. Essas modificações visam

atender às necessidades do gênero cinema.

A exemplo, na cena em que Carmem encontra D. José pela primeira vez, na novela de Mérimée, segundo narra o próprio D. José, Carmem, ao passar entre o corpo da guarda em direção à manufatura de tabaco em Servilha todos os homens presentes lhe dirigiam os mais diversos tipos de gracejos a exceção dele que se concentrava em outra ocupação. E, justamente por não lhe dar a mesma atenção que os demais, Carmem dirige-se a ele com ironia, causando-lhe constrangimento e lhe atira uma flor de cássia no rosto: “E, tomando a flor de cássia que trazia na boca, jogou-a num movimento de polegar, precisamente entre meus olhos.” (MÉRIMÉE, 2011, p. 42).

Na narrativa fílmica de Aranda, a cena é reproduzida de modo semelhante, no entanto no lugar da flor de cássia que trazia na boca, Carmem traz uma rosa vermelha entre os seios, que retira, beija e a atira em D. José.

Figura 1 – Chegada de Carmem à fabrica de charutos

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003.

Podemos considerar que a substituição da flor de cássia pela rosa vermelha possibilita uma relação direta entre a ideia de erotismo e romance, visto que a rosa vermelha carrega em si essa representação no senso comum e que seu uso – com esse significado – é recorrente no cinema. Poderíamos citar inúmeros filmes nos quais a rosa vermelha figura como símbolo de amor e erotismo, dentre tantos, destacamos a obra de Afonso Arau, *Like Water for Chocolate* – “Como

água para chocolate” – onde a personagem central, Tita, ao preparar um prato ao molho de rosas vermelhas, as quais lhes foram dadas pelo seu amado – Pedro – provoca diferentes sensações entre aqueles que o experimentam de modo a compartilhar, por meio da comida ao molho de rosas, a emoção plena do ato sexual ao orgasmo com seu par romântico. Observamos ainda certa semelhança entre a cena que antecede a preparação do prato por Tita e a cena em que Carmem beija a rosa, antes de atirá-la em D. José.

Figura 2 – Carmem

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003

Figura 3 – Tita

Fonte: LIKE WATER FOR CHOCOLATE, Afonso Arau, 1992.

Segundo César Guimarães (1997), entre o texto e o filme não é possível haver uma mesma informação visto que os meios e o veículo utilizado para a transmissão da mensagem/imagem diferem, esse fato abre espaço para uma larga zona de significados. Portanto, para que se torne possível um estudo comparado entre uma e outra forma de representação é preciso haver, entre o texto e o filme, uma estreita relação.

Um trabalho comparativo entre literatura e cinema, por exemplo, só poderia se realizar – paradoxalmente – no lugar em que os dois tipos de imagem que os constituem (a verbal e a visual) não se encontram separados pela diferença do meio material no qual cada um se realiza e pela natureza diferenciada dos signos que os constituem (GUIMARÃES, 1997, p. 67).

O filme de Vicente Aranda pode ser classificado como “tradução intersemiótica” (DINIZ, 1999, p. 65) da obra de Mérimée. Esse processo de tradução torna-se complexo pela diferença no tipo de códigos utilizados em cada sistema, o literário e o cinematográfico. Em relação aos códigos do sistema de signos dos meios dramáticos, “Esslin divide o sistema de signos em dois grandes códigos, os que são comuns a todos os meios dramáticos e os específicos do cinema como os derivados do trabalho de câmara” (id. Ibid.).

Entre a literatura e o cinema, há uma via de mão dupla, a literatura vale-se de recursos da estética cinematográfica, como a estética do fragmentário e enquadramentos nas produções literárias modernistas, assim como o cineasta faz uso de modelos literários. Conforme afirma Diniz (1999, p. 66) “os cineastas encontram na literatura modelos de construção de enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço”.

Um estudo comparado entre uma obra literária e sua adaptação para o cinema leva em consideração fatores como enredo, personagens e ponto de vista. Na análise comparativa entre a obra de Merimée e o filme de Aranda, o fator a ser considerado diz respeito à personagem Carmem. Levando-se em consideração os códigos utilizados para a construção da personagem em uma e outra obra, pretendemos observar de que modo aspectos característicos da personagem foram transpostos de uma para outra forma narrativa e, sobretudo, verificar a permanência, na narrativa fílmica, dos aspectos que a relacionam ao erotismo e ao mal.

A obra de Mérimée vincula-se as obras que mais sofreram adaptações para o cinema. Esse fato, segundo Diniz (1999), reafirma o prestígio do texto. Dentre as diversas traduções da obra de Mérimée um fator relevante é o fato de que a personagem central da narrativa, Carmem, preserva suas características específicas encarnando sob muitos aspectos o mito da mulher demônio.

Sexualidade e nudez: do visto e do não visto voyeurismo e fetichismo no cinema

Segundo Ann Kaplan (1995, p. 33), “o cinema dominante tira partido do ato de olhar”. Esse olhar sendo predominantemente masculino é responsável pela construção de uma imagem fetichizada da mulher. De acordo com a autora, “os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica” (i-bid., p. 45). Essa “construção” da mulher é resultado dos procedimentos de significação masculina que refletem os valores do patriarcado.

Podemos afirmar que a narrativa fílmica de Aranda, embora

seja uma obra de origem espanhola, sofre os efeitos da influência do cinema americano. Conforme certifica Alberto Abruzzese (2009, p. 930, grifo do autor), “Os manuais americanos de roteiros dos anos 1920 concediam um grande espaço aos cruzamentos *sui generis* entre romance e cinema”. Além disso, conforme o autor, é a partir do advento do cinema americano, sobretudo Hollywood, que se estabelece a relação entre cinema e consumo.

A natureza clássica de Hollywood não residia no capitalismo em si, mas nas estratégias afetivas do mercado. Daí o estatuto do roteiro, que consistia numa não arte combinatória pela arte do diretor e sim pela arte da produção de massa; não para produzir obras, e sim consumo (ABRUZZESE, 2009, p. 931).

Portanto, podemos concluir que, o cinema enquanto produto de consumo de massa, tanto absorve quanto reflete os valores predominantes na sociedade que se constituem a partir do modelo patriarcal.

Kaplan (1995) afirma que a imagem da mulher no cinema é sexualizada, sendo construída a partir de um olhar masculino, a imagem da mulher ocupa o lugar de objeto do desejo e do olhar do outro. Enquanto objeto diante da tela essa imagem ativa os mecanismos de fetichismo e voyeurismo que, segundo Freud (apud KAPLAN, 1995, p. 33), são “perversões praticadas principalmente por homens”. Por outro lado, o fetichismo, em relação à mulher no cinema, não se limita ao aspecto erotizado do objeto feminino, mas também a representação da maternidade, o que situa as representações da mulher entre dois opostos; santa e demônio.

Em se tratando das representações de Carmem, tanto no texto literário quanto no cinema, o que prevalece são os aspectos da sexualidade ligada à perdição masculina que a situa exatamente na repre-

sentação da mulher como demônio. Em ambas as narrativas a personagem apresenta extrema liberdade sexual e nenhum pudor quanto ao uso de seus atributos.

Notamos que na obra de Vicente Aranda, a forma escolhida para representar essa sexualidade assombrosa parte da exploração da nudez e da beleza da atriz que a interpreta – Paz Vega – que além do talento reconhecido, vencedora de um Prêmio Goya, tem a beleza aclamada por seus admiradores.

Na narrativa fílmica são mais de cinco cenas em que a atriz aparece nua, observamos que, na primeira cena de amor entre Carmem e D. José, no momento em que Carmem se despe diante de um espelho, a câmera foca a atriz da cintura para baixo dando destaque às nádegas e à vagina que surge refletida no espelho entre o tecido branco de uma suposta roupa de baixo cuja abertura deixa de fora justamente estas partes do corpo.

Figura 4 – Primeiro encontro amoroso

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003.

Embora esta seja uma das poucas cenas em que notamos a exposição explícita do órgão sexual feminino, chamamos a atenção para o fato de que, em se tratando da nudez feminina, esta é vista como um aspecto comum ao cinema de caráter hollywoodiano que tende à exibição da nudez absoluta feminina e ocultação da masculina.

Além do mais, destacamos a predominância da nudez feminina em oposição à masculina além das diversas cenas em que Carmem

apresenta-se nua diante da tela, ou com os seios á mostra, em duas outras cenas, nas quais há certo aglomerado de mulheres que por encontrarem-se em lugar reservado ou de pouco acesso masculino, mostram-se nuas ou seminuas. Como na fábrica de charutos ou no banho a beira do rio sob o Cais de Guadalquiver. De onde um grupo de distintos senhores aprecia a “paisagem” sob a lente de uma luneta. Em contra partida, temos apenas duas cenas de nudez masculina em todo o filme nas quais o falo é ocultado.

Figura 5 – Briga na fábrica

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003.

Figura 6 – Banho do *Angelus*

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003.

Figura 7 – Carmem e o Toureiro

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003.

A partir das observações de Ann Kaplan (1995), podemos afirmar que no interior da estrutura do cinema hollywoodiano a nudez masculina não interessa, visto que ele é produzido a partir de valores e fantasias masculinas sob as quais o corpo feminino configura-se como objeto de desejo e prazer, nunca o corpo masculino. De onde se conclui que a exposição da nudez absoluta da mulher seja aceitável como normal, a do homem não. A exposição do órgão masculino em estado de ereção é inaceitável dentro dos princípios morais do patriarcado.

Outro aspecto importante a ser observado na filmografia de Aranda é o fato de que, em todas as cenas de sexo, é sempre a personagem quem se despe sozinha e, na maioria das cenas com D. José, além de tirar a própria roupa, é ela quem despe o parceiro. Esse aspecto ressalta a liberdade sexual da personagem e o domínio de si e sobre o outro. Sobretudo em se tratando de D. José, Carmem não só domina o ato de despir como fica por cima durante o ato sexual. Tais atitudes confirmam a ideia de oposição de papéis entre as personagens. Carmem assume o papel do ativo na relação entre os dois, enquanto D. José apresenta-se cada vez mais passivo nessa relação.

O fato de Carmem figurar-se sempre “por cima” durante o ato sexual nos remete a imagem de Lilith – primeira esposa de Adão – cujo mito na tradição judaica, segundo Roberto Sicutere (1998), teria sido expulsa do paraíso justamente por questionar a posição “por baixo” no momento do ato sexual.

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam em carne, evidentemente, na posição mais natural – a mulher por baixo e o homem por cima – Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: ‘– Por que devo deitar-me em baixo de tí? Por que devo abrir-me sob teu corpo?’ (SICUTERE, 1998, p. 17, grifo do autor).

Segundo Jerome Cohen (2000, p. 35), “a mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Lilith”. É exatamente isto que Carmem representa, tanto pela inversão de papéis quanto pela posição assumida durante o ato sexual, ela ultrapassa as fronteiras estabelecidas ao seu gênero. Por isso e pelo aspecto de periculosidade que representa, ela é o Demônio, o monstro responsável por desvirtuar os homens que ousam possuí-la. Todos sem exceção são levados à perdição e a morte.

Tal característica é verificada tanto na narrativa literária quanto na adaptação fílmica. Em ambas, D. José, depois de matar os amantes de Carmem, ele a mata e se entrega à justiça para ser condenado à morte. Em ambas as narrativas a fala de D. José é a mesma: “Estou cansado de matar teus amantes. É a te que eu matarei” (MÉRIMÉE, 2011, p. 87). Para D. José, Carmem é a culpada tanto pela sua desgraça quanto pela própria morte. Em vários momentos da narrativa de Mérimée, ele a acusa por isso, sua beleza e sexualidade o conduziram à perdição. “Uma bela garota faz com que percamos a cabeça [...] A gente luta por ela, acontece uma desgraça [...] e de contrabandistas viramos ladrões” (2011, p. 71-72).

Na narrativa fílmica, conforme verificamos, a beleza e sexualidade de Carmem é representada sobretudo pela exploração da nudez. Consideramos importante destacar o fato de que na novela de Mérimée, não existe a descrição do corpo nu, nem tão pouco do ato sexual, a beleza e a sexualidade da personagem são representadas por outros meios. Seu aspecto erótico se dá pelo processo de animalização da personagem, a relação com o mostro e o demônio e o caráter de transgressão, conforme poderemos constatar mais adiante.

Tais características da personagem na narrativa literária podem ser atribuídas ao contexto da época de publicação da obra, pu-

blicada em 1845, período ainda fortemente influenciado pelo pensamento misógino medieval no qual a imagem da mulher encontra-se diretamente relacionada ao demônio e à perdição.

Obviamente vestígios dessa forma de pensamento são encontrados na estrutura dos valores patriarcais sob os quais, conforme conferimos, o cinema hollywoodiano sofre influência e, por sua vez, contamina outras manifestações do cinema contemporâneo. No entanto, o que prevalece no cinema é a representação da mulher como objeto de desejo e prazer masculino por meio da ativação dos mecanismos de fetichismo e voyeurismo.

Da transgressão ao erotismo: Carmem e a encarnação do mal no livro e na tela

Embora pareça contraditório, de acordo com Georges Bataille (2004), o sentido da interdição no erotismo é a sua violação, ele tem relação direta com as emoções por ela provocada, se a emoção provocada pela violação da interdição tem valor negativo, a interdição deve ser mantida. Porém, se essa emoção assume valores positivos, ela deve ser violada. Por outro lado, a violação da interdição, mesmo positiva não objetiva a suspensão dessa interdição, mas sua manutenção: transgredir sem suprimir; essa é a chave do erotismo.

Podemos até chegar a uma proposição absurda: 'A interdição está aí para ser violada'. Essa proposição não é, como a princípio parece, uma aposta, mas o enunciado correto de uma relação inevitável entre emoção e sentido contrário. Sob o efeito da emoção negativa, devemos obedecer à interdição. Se a emoção é positiva, nós a violamos (ibid., p. 98-99, grifo do autor).

Entretanto não é tarefa fácil realizar essa manobra, a trans-

gressão da interdição não representa necessariamente violência animal; ela representa outra forma de violência, pois é praticada por um ser dotado de razão e de espiritualidade. O domínio dessa capacidade de violar o aparentemente inviolável sem romper com o interdito tem sido historicamente atribuído à imagem da mulher e, ao longo do tempo, tem exercido o poder de apavorar e encantar os homens. Isso resulta na construção do mito da mulher demônio como signo do mal na terra.

No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus (DULEMEAU, 1999, p. 313).

Carmen representa a fiel encarnação desse mito, tanto em Mérimée quanto em Aranda, ela é senhora de sua sexualidade. Conforme vimos, no filme de Aranda além de comandar o ato de despir-se, conduzir o ato sexual e tender a ficar “por cima” é ela quem escolhe seus parceiros e decide quando e onde realizar, independentemente da presença de “testemunhas”. Conforme podemos verificar na cena a seguir, em que a presença dos cúmplices de contrabando na caverna onde Carmem encontra D. José depois de um período de tempo afastados não impede a personagem de manter relações sexuais com seu parceiro.

Figura 8 – Carmem e D. José na caverna

Fonte: CARMEM, Vicente Aranda. 2003.

Na trama de Mérimée, essa independência sexual é representada em diversos momentos da narrativa, dentre os quais destacamos o primeiro encontro amoroso entre ela e D. José. Além de provocar o encontro, é ela quem o conduz pelas ruas de Sevilha, o faz carregar uma porção de compras e o leva até um quarto na casa de uma velha cigana que D. José denomina como uma “verdadeira serva de Satan” (MÉRIMÉE, 2011, p. 55).

[...] Assim que ficamos a sós ela começou a rir como uma louca, cantando:

– Tu és meu *rom* [marido], eu sou tua *romi* [esposa].

Eu estava no meio do quarto, carrefado com todas aquelas compras, não sabendo onde coloca-las. Ela jogou-as ao chão e saltou em meu pescoço dizendo:

– Eu pago minhas dívidas eu pago minhas dívidas! [...]

Ah, Senhor, aquele dia! Aquele dia!... Quando penso nele, me esqueço do dia de amanhã (MÉRIMÉE, 2011, p. 56).

Carmem também acumula elementos eróticos fundamentados pelo princípio da transgressão às interdições culturais ao apresentar-se sempre rompendo os limites estabelecidos pela sociedade. Ela representa a encarnação da transgressão ao posicionar-se no lado oposto da ordem. Realiza práticas ilícitas como o contrabando e o roubo; pratica feitiçaria; não se deixa dominar pela vontade masculina, é

dona de seu destino, desafia a lei e a morte.

Na estreita relação entre a lei e a violação da lei, Carmen representa o ponto convergente entre a interdição e a transgressão. Sua essência erótica prevalece, no texto e no filme, pela discrepância inicial: atração e repulsa. O mesmo mistério e a mesma força sedutora que amedronta os homens os atraem. Ela é o “demônio” e também é bela, reafirmando a ideia de que “beleza e virtude são incompatíveis” (DULUMEAU, 1989, p. 318). Sua imagem reforça a contradição masculina de atração e repulsa diante da figura feminina principalmente pelo poder de acumular diversos atributos malévolos relacionados à mulher. Esses atributos quase sempre estabelecem estreita relação com o princípio da transgressão, condição básica do erotismo.

A transgressão, enquanto princípio erótico, diz respeito ao rompimento dos limites os quais o próprio homem procurou impor a si mesmo a fim de distanciar-se dos outros animais. Esses limites encontram-se primitivamente relacionados à morte e à sexualidade. O ideal de distanciamento da natureza que é vista como sinônimo de selvageria nasce da necessidade do ser humano de reconhecer sua própria existência. Na medida em que o homem busca distanciar-se da natureza, ele procura aproximar-se de Deus, ou seja, do seu lado espiritualizado. Em ambos os caminhos ele se depara com a transgressão e a interdição por ele mesmo instituídas.

Segundo Georges Bataille (2004, p. 46), “o erotismo é um aspecto da experiência interior que se opõe à sexualidade animal”. Essa experiência diz respeito ao movimento íntimo do ser, sobre o qual repousa a complexidade humana que resulta em suas escolhas, que são evidentemente diferentes das do animal. Na medida em que o homem, conscientemente, passa a fazer suas escolhas à procura do

equilíbrio – que corresponde ao encontro da espiritualidade – ele se distancia da sexualidade animal – responsável pela instauração do desequilíbrio – Essas escolhas passam pela elaboração dos interditos e culminam na busca incessante do distanciamento da natureza que, nesse caso, significa selvageria e violência.

No movimento das interdições, o homem se separava dos animais. Ele tentava escapar do excessivo da morte e da reprodução ‘da violência’, no poder do qual o animal vive sem reserva.

Mas no movimento secundário da transgressão o homem se reaproximou do animal (BATAILLE, 2004, p. 129, grifo do autor).

As primeiras formas de distanciamento do homem em relação aos outros animais são o trabalho e o nascimento dos interditos. Esses interditos encontram-se relacionadas à religião e à morte, a religião corresponde à relação contraditória entre interdição e transgressão que, de acordo com Bataille (2004), tem determinação primitivamente sagrada.

Para Bataille (2004, p. 58), “o segredo da atividade humana encontra-se na verdade das interdições”. Portanto, para compreendê-las é preciso levar em consideração o fato de que as interdições são resultado da nossa “descoberta interior”, o que se dá no momento em que transgredimos um interdito, pois é somente nesse momento que tomamos consciência de sua existência. Tal consciência se revela na angústia experimentada por termos violado o que era, inconscientemente, inviolável. Daí se origina a transgressão bem sucedida que corresponde à necessidade de transgredir mantendo a interdição somente pelo prazer que essa sensação proporciona.

O caráter do proibido assemelha-se ao do interdito, desobedecer à proibição significa transgredir é essa uma das principais caracte-

rísticas de Carmen. Carmen não admite limites para sua liberdade e encara a proibição ou o interdito como ameaça. Por isso, ela desafia o proibido com natural desobediência. É senhora de sua transgressão e transgride por escolha própria. Essa atitude fortalece sua personalidade erótica. Ao encarnar a mulher demoníaca e sedutora que conduz o homem à perdição através de seus atributos “malévolos”, Carmem realiza plenamente a transgressão e assume toda a carga erótica arraigada a esse princípio.

Enquanto a consciência humana, de modo geral, busca negar sua natureza selvagem, Carmen afigura-se como representação latente dessa animalidade que a interdição procurou conter. Assumir esse caráter primitivo, na forma de “retorno à natureza” significa transgredir o princípio da busca pela espiritualidade.

Avançava balançando os quadris como uma potranca do aras de Córdoba.

[...]

E foram carinhos!... e depois risos!... e ela dançava, rasgava seus drapeados: nunca um macaco havia dado mais pulos, feito mais caretas, diabruras (MÉRIMÉE, 2011, p. 41; 78).

Na narrativa fílmica, embora por meio de outros códigos, o caráter transgressor da personagem se preserva através de representações cênicas que a animalizam, essa animalização se dá mais claramente pela postura da personagem, visto que seus modos e expressão revelam sua natureza selvagem, os cabelos desalinhados, a forma grosseira como descasca um laranja com os dentes são alguns dos aspectos físicos que a tornam mais selvagem. Além disso, a liberdade em despir-se e realizar o ato sexual diante do olhar de outros reforçam essa ideia, visto que este é um comportamento atribuído aos animais de não admitido pela moral social dominante.

Dentre muitos aspectos, o ideal do distanciamento da natureza

integrado ao princípio da transgressão e interdição contribui para a construção do mito da mulher demônio justamente pela capacidade feminina de negligenciar este princípio. O domínio da capacidade de aliar seu lado fêmea ao lado humano é responsável pelo pavor e pelo fascínio masculino diante da mulher.

A figura de Carmen apresenta-se, portanto, em sintonia com a animalidade negada pelo homem, assumindo assim uma forma híbrida, resultado do cruzamento entre a feminilidade e a animalidade. Embora esse hibridismo ocorra de forma diferente entre o texto e o filme, a imagem da mulher demônio como representação do desejado permanece em confronto com a figura da mulher anjo representando o idealizado.

O que prevalece, via de regra, no mito da periculosidade feminina é o forte aspecto de sua natureza transgressora. Em outras palavras, sua natural desobediência. Desde as escrituras sagradas até a literatura contemporânea a imagem da mulher demônio se perpetuou ao longo da história da humanidade de forma, às vezes, devastadora.

Considerações finais

Diante do exposto, podemos concluir que tanto a identidade feminina quanto o erotismo são resultado de construções ideológicas masculinas presentes na literatura ou cinema como objetos de representação. De acordo com Judith Butler (2003), as representações femininas são “termos operacionais” que buscam “estender visibilidade e legitimidade às mulheres”. Entretanto, o próprio sujeito das mulheres não pode ser entendido por esse processo visto que é oriundo de um procedimento de significação masculino.

Do mesmo modo, o erotismo é um fenômeno cultural, e enquanto cultural é um produto humano construído, conforme Paz (1994), para resguardar o homem da brutalidade animalesca do ato sexual. Seus valores dependem muito de como os diferentes grupos encaram sua sexualidade.

Portanto, no interior do procedimento de significação ideológica do patriarcado, tanto o erotismo quanto a representação da mulher, seja na literatura ou no cinema, tendem a serem definidos sob o signo do mal como aquilo que é necessário conter. Do contrário poderão levar o homem à perdição.

Referências

- ABRUZZESE, R. Cinema e romance: do visível ao sensível. In: MORETTI, F. (Org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Cláudio Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Trad. Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olimpio, 2005.
- BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CARVALHAL, T. F. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic, 1991.
- CUNHA, R. *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente: 1300-1800 Uma cidade sitiada*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*.

Ouro Preto, MG: Editora UFOP, 1999.

DURINGAN, J. A. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

KAPLAN, A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LEXIKON, H. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmem*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

SICUTERI, Roberto, *Lilith: A lua negra*. Trad. Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, T. T. (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Filmografia

CARMEM. Direção: Vicente Aranda. Produção: Jean Alexander. Espanha. 2003. 1h 55min.

LIKE WATER FOR CHOCOLATE – Como água para chocolate. Direção: Afonso Arau. Produção: Afonso Arau. México, 1992. 113 min.

Enviado em 12/05/2017

Aceito em 20/10/2017