UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Sueleny Ribeiro Carvalho

CARMEN, A MULHER VESTIDA DA LUA: erotismo e sexualidade, de Prosper Mérimée a Vicente Aranda

Santa Maria, RS
2018

SUELENY RIBEIRO CARVALHO

CARMEN, A MULHER VESTIDA DA LUA:
erotismo e sexualidade, de Prosper Mérimée a Vicente Aranda

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Linha de Pesquisa Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para a obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

SANTA MARIA, RS

2018

Carvalho, Suleny Ribeiro
CARMEN, A MULHER VESTIDA DA LUA: erotismo e sexualidade, de Prosper Mérimée a Vicente Aranda / Suleny
170 p.; 30 cm

Orientador: Anselmo Peres Alós
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2018

1. Carmen 2. Representação 3. Sexualidade 4. Erotismo 5. Cinema I. Alós, Anselmo Peres II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Sueleny Ribeiro Carvalho

CARMEN, A MULHER VESTIDA DA LUA: EROTISMO E SEXUALIDADE, DE PROSPER MÉRIMÉE A VICENTE ARANDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Aprovado em 22 de novembro de 2018:

Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Wanderlan da Silva Alves, Dr. (UEPB) – Parecer

Douglas Rodrigues de Sousa, Dr. (UESPI) – Parecer

Albertinho Luiz Gallina, Dr. (UFSM)

Nikelen Acosta Witten, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

A Maria da Conceição R. de Carvalho,

Com você aprendi que a base de toda relação é o respeito e, na falta dele, um chute certeiro no saco pode ser a diferença entre a vida e a morte de uma mulher.

Obrigada, mãe, pelo exemplo de coragem e valentia que me inspiram a enfrentar o futuro incerto que se anuncia.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação do Doutorado Acadêmico em Letras da UFSM.

Ao Professor Dr. Anselmo Peres Alós, mais que um orientador, um ser humano raro, um amigo, obrigada por sua orientação criteriosa;

À Hellen e à Fabricia, pela paciência e auxilio sempre que precisei;

Aos colegas da turma do PPG-L 2016/2018, com os quais pude compartilhar interesse angústias e alegrias;

Aos professores do Doutorado em Letras, pelos ensinamentos;

À professora Luciana Montemezzo e à amiga Paula Cabrera, pela amizade gratuita;

Aos meus irmãos e sobrinhos pelo amor e admiração que dispensam a mim, especialmente Sulival e Adônes, por estarem disponíveis dia e noite para me socorrer nos percalços do uso do notebook;

Em especial, à minha mãe, por resistir a um câncer e permanecer ao meu lado, mesmo longe, e rezar sempre por mim.

O sol é do gênero masculino, a lua do feminino.
Mas o sol, em nossa cultura, se considera a fonte da vida,
A lua é a ambiguidade quase nefasta.

Luce Irigaray

RESUMO

CARMEN, A MULHER VESTIDA DA LUA: erotismo e sexualidade, de Prosper Mérimée a Vicente Aranda

AUTORA: Sueleny Ribeiro Carvalho
ORIENTADOR: Anselmo Peres Alós

Ao longo desta pesquisa, procurei analisar os modos de representação da personagem Carmen na narrativa homônima, de Prosper Mérimée, e na película *Carmen*, de Vicente Aranda, a fim de perceber os mecanismos utilizados para a construção da personagem. Meu objetivo, neste trabalho, é discutir o processo de representação da mulher a partir da análise das duas obras: a literária e a cinematográfica, levando em consideração os processos de produção de conhecimento que estabelecem a diferença de gênero a partir da diferença sexual e que contribuíram para a fixação da imagem da mulher pela sexualidade. Para tanto, pretendo, a partir da análise da representação da personagem, estabelecer uma relação entre essa forma de representação e a estrutura ideológica do pensamento dominante responsável pela construção da imagem da mulher como demônio, fixada tanto na produção de ficção quanto nas relações sociais concretas. A metodologia parte dos procedimentos da Literatura Comparada, tanto acerca do *corpus* que constitui a pesquisa – o texto literário e a adaptação fílmica – quanto acerca da teoria que fundamenta a pesquisa, por meio da apropriação de teorias distribuídas em outras áreas de conhecimento além da Literatura, tais como a antropologia, a filosofia, a história e a psicanálise; considero que a flexibilidade possível entre as áreas do conhecimento, principalmente a partir dos Estudos Culturais, permite-nos aproximar diferentes conceitos e desvendar as estruturas ideológicas fixadas por trás deles assim como desconstruir e ressignificar verdades que até pouco tempo pareciam absolutas, como as noções de erotismo e identidade.

Palavras-Chave: Carmen; Representação; Sexualidade; Erotismo; Cinema.

ABSTRACT

CARMEN, THE MOON DRESSED WOMAN: Eroticism and Sexuality, from Prosper Mérimée to Vicente Aranda

AUTHOR: Sueleny Ribeiro Carvalho
ADVISOR: Anselmo Peres Alós

Over this research, I analyze the representation modes of the Carmen character in narrative of the same name by Prosper Mérimée and in the film *Carmen*, by Vicente Aranda, in order to understand the mechanisms used for the construction of the character. In this work, my objective is to discuss the process of representing women from the analysis of the two works, the literary and the cinematographic one, considering the process of knowledge production that establishes the difference of gender from the sexual difference and that contributed to the fixation of the image of women by sexuality. Therefore, from the analysis of the representation of the character, I plan to establish a relation between this form of representation and the ideological structure of the dominant thought responsible for the construction of the image of women as a devil, fixed both in the production of fiction and in concrete social relations. The methodology uses the procedures of comparative literature, both about the *corpus* that constitutes the research – the literary text and the film adaptation – and about the theory that bases the research through the appropriation of theories distributed in other areas of knowledge besides literature, such as anthropology, philosophy, history and psychoanalysis. I think the possible flexibility between areas of knowledge, especially from cultural studies, that allows us to approach different concepts and to unravel the ideological structures behind them, as well as to deconstruct and to give new meaning to truths that until recently seemed absolute, such as the notions of eroticism and identity.

Keywords: Carmen; Representation; Sexuality; Eroticism; Cinema.

RESUMEN

CARMEN, LA MUJER VESTIDA DE LUNA:
Erotismo y sexualidad, de Prosper Mérimée a Vicente Aranda

AUTORA: Sueleny Ribeiro Carvalho
DIRECTOR: Anselmo Peres Alós

A lo largo de esta investigación, intenté analizar los modos de representación del personaje Carmen en la narrativa homónima, de Prosper Mérimée, y en la película *Carmen*, de Vicente Aranda, a fin de percibir los mecanismos utilizados para la construcción del personaje. En este trabajo, mi objetivo es discutir el proceso de representación de la mujer desde el análisis de las dos obras: la literaria y la cinematográfica, teniendo en cuenta el proceso de producción de conocimiento que establece la diferencia de género desde la diferencia sexual y que contribuyeron a la fijación de la imagen de la mujer por la sexualidad. Para ello, pretendo, desde el análisis de la representación del personaje, establecer una relación entre esa forma de representación y la estructura ideológica del pensamiento dominante responsable por la construcción de la imagen de la mujer como demonio, fijada tanto en la producción de ficción cuanto en las relaciones sociales concretas. La metodología utiliza los procedimientos de la literatura comparada, tanto sobre el *corpus* que constituye la investigación – el texto literario y la adaptación fílmica – cuanto sobre la teoría que fundamenta la investigación, por medio de la apropiación de teorías distribuidas en otras áreas del conocimiento además de la literatura, tales como la antropología, la filosofía, la historia y el psicoanálisis; considero que la flexibilidad posible entre las áreas del conocimiento, principalmente desde los estudios culturales, nos permite aproximar diferentes conceptos y desvendar las estructuras ideológicas fijadas detrás de ellos, así como deconstruir y darle un nuevo significado a las verdades que hasta hace poco tiempo parecían absolutas, como las nociones de erotismo e identidad.

Palabras clave: Carmen; Representación; Sexualidad; Erotismo; Cine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Carmen a caminho da fábrica de charutos..... 133
FIGURA 2 – Carmen beija a flor..... 135
FIGURA 3 – Carmen de Francesco Rosi – o ato final..... 136
FIGURA 4 – Corrida de Touro..... 137
FIGURA 5 – Carmen desafia D.José..... 137
FIGURA 6 – Morte do Touro 138
FIGURA 7 – Nua no altar..... 139
FIGURA 8 – A morte e o sangue..... 139
FIGURA 9 – Mulheres na fábrica de tabaco I..... 140
FIGURA 10 – Mulheres na fábrica de tabaco II..... 140
FIGURA 11 – A charuteira..... 141
FIGURA 12 – Carmen..... 142
FIGURA 13 – Prosper Mérimée..... 144
FIGURA 14 – Primeiro encontro amoroso..... 148
FIGURA 15 – Briga na fábrica..... 149
FIGURA 16 – Banho do *Angelus*..... 149
FIGURA 17 – Carmen e o ato de despir-se..... 151
FIGURA 18 – Sexo e o ato de olhar..... 152
FIGURA 19 – Atitude grosseira..... 155
FIGURA 20 – O Sagrado..... 157
FIGURA 21 – O Profano..... 157
FIGURA 22 – Do Tirano..... 159
FIGURA 23 Da Mulher..... 160
FIGURA 24 Corpo sobre o altar..... 163
FIGURA 25 O assassinato..... 165
FIGURA 26 A necrofilia I 165
FIGURA 27 A necrofilia II 166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 22

1 O LADO OBSCURO DA LUA: mulher, erotismo e imaginário cultural..... 30
1.1 LITERATURA E EROTISMO: o domínio masculino e o corpo abundante da mulher..... 31
1.2 DE PORTA DO INFERNO A CHAVE DO CÉU: a repressão do feminino e misoginia..... 45
1.3 DO RITO AO MITO: a morte necessária das mulheres fatais..... 58

2 A LUA NEGRA: as múltiplas faces de *Carmen*, de Mérimée..... 68
2.1 DAS CONFIGURAÇÕES DA NARRATIVA À CRISTALIZAÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS: Carmen, de cigana a bruxa..... 69
2.2 SANTAS E DEMÔNIOS: D. José entre o idealizado e o desejado..... 83
2.3 UM MONSTRO QUE RI E QUE COME: atributos que atraem e repelem..... 92

3 NARRATIVAS EM ECLIPSE E ECLIPSES LUNARES: adaptação e representação da mulher no cinema..... 101
3.1 ENTRE O CONTAR E O MOSTRAR: adaptação, literatura, cinema e mercado... 102
3.2 CINEMA E IDEOLOGIA: representação, mito e rito..... 113
3.3 DA CÂMERA À TELA: o corpo erotizado da mulher e o prazer masculino do olhar..... 122

4 LUA DE SANGUE: *Carmen*, de Lilith a *femme fatale*..... 130
4.1 ENTRE A PENA E A TELA: de Merimée a Aranda..... 131
4.2 UMA CARMEN PARA SER VISTA: nudez, voyeurismo e fetichismo na película de Arada..... 145
4.3 DAS EPÍGRAFES AO ARQUÉTIPO DA MULHER FATAL: *Carmen* do mito ao *noir*..... 158

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 168
REFERÊNCIAS..... 173

INTRODUÇÃO

No percurso da história da humanidade, no Ocidente, o mito do demoníaco feminino foi multiplicado e repetido nas diversas formas narrativas de maneira diferente, mas reproduzindo sempre o mesmo princípio: a representação da mulher entre o sagrado e o profano. Nesse processo, quando relacionada ao mal, a tendência é a acentuação do aspecto de sexualidade perversa. Essa forma de representação tem permanecido, nos dias de hoje, por meio dos modernos artefatos culturais como o cinema, sobretudo quando produzido por homens. Mesmo que de modo diferente ou menos acentuada, a representação polarizada da mulher ainda é uma constante em nossa cultura. Do mito primitivo ao cinema contemporâneo, a figura da mulher entre a santa e o demônio tem-se multiplicado e prevalecido de maneira incontestável, reproduzindo o pensamento binário que estrutura as relações de gênero pela diferença sexual e que tende a colocar a mulher sempre no lugar de objeto em relação ao sujeito dominante que é masculino.

A respeito da representação da mulher, considero a relação literatura e cinema um elemento fundamental para o prevalecimento do arquétipo da mulher fatal na cultura e na sociedade ocidental ao longo do tempo. Não são raros os casos em que a imagem da mulher demoníaca e/ou transgressora ultrapassa os limites da literatura para ocupar as telas do cinema. Desde o advento do cinema narrativo, a literatura tem servido de base e inspiração para a produção de narrativas de mulheres cujo comportamento, fora dos padrões exigidos pela sociedade dominante, tem sido punido com a morte. Marguerite Gautier (Alexandre Dumas Filho), Ema Bovary (Flaubert) e Carmen (Mérimée), todas pagaram com a vida pelo atrevimento de sua transgressão; dentre elas, a personagem Carmen figura como o mais latente mito da mulher fatal.

Da novela de Mérimée (1845) ao filme de Vicente Aranda (2003), já foram produzidas inúmeras adaptações sob as mais diversas leituras em torno desse fenômeno chamado Carmen e, 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 contundentes encarnações do mito da mulher demônio. É justamente essa forma de representação pululante da mulher demoníaca que me interessa nesse estudo, pois considero que a permanência dessa forma de representação da personagem é reflexo de uma ideologia que tem se repetido ao longo do tempo na cultura ocidental, e que garante a manutenção das relações de poder no patriarcado.

Contudo, um dado curioso, a respeito da narrativa de Prosper Mérimée, publicada em 1845, diz respeito ao fato de que a obra não ganhou o devido reconhecimento no contexto de sua publicação; sua notoriedade somente seria reconhecida a partir da estreia da ópera de Georges Bizet, em 1875, inspirada na narrativa literária em questão e também intitulada *Carmen*. No entanto, é devido à força e ao modo peculiar de representação da personagem criada por Mérimée que a obra tornou-se conhecida, a partir de então, figurando como a mais importante criação do autor. Posso dizer que a obra de Mérimée deu origem a um mito[1]. A intensidade e a irreverência da personagem Carmen foram proclamadas e veneradas pelo mundo levando muitos artistas a inspirarem-se na personagem para suas criações. Da ópera de Bizet aos dias atuais já foram mais de 77 (HUTCHEON, 2013) adaptações para o cinema, teatro e televisão. De Charles Chaplin (1915), a Vicente Aranda (2003), no cinema, de Picasso (1949), nas artes plásticas – com 320 ilustrações inspiradas na novela – a Rodion Shchedrin (1967), no *ballet*, a figura de Carmen prevaleceu mantendo as mesmas características que marcaram a criação de Mérimée. Uma cigana sedutora e extremamente perigosa, mas também uma mulher sexualmente independente, senhora do seu corpo e amante da liberdade. Carmen ama o amor e a liberdade sem medo e sem limites. Indiscreta, selvagem, espalhafatosa e sorridente, a personagem foi *demonizada*.

A multiplicidade de adaptações inspiradas na personagem – seja exclusivamente baseada na ópera de Bizet, ou apenas na narrativa de Mérimée, ou ainda com marcas das duas obras – torna praticamente impossível ao pesquisador o acesso à totalidade das releituras acerca da personagem. Contudo, em meio às diversas adaptações de *Carmen*, as quais eu tive acesso, considero a película de Vicente Aranda (2003) uma das mais sangrentas dentre suas adaptações, não somente pela presença do elemento sangue, mas pela pulsão de violência que marca a postura das personagens centrais e que acentua o caráter fatal à representação de Carmen. Além disso, a película de Aranda é considerada uma das mais fiéis, embora a questão da fidelidade seja considerada irrelevante do ponto de vista da teoria cinematográfica, considero a fidelidade mais vantajosa para os meus interesses de análise. Outra vantagem para a escolha da película de Aranda é o fato de que o filme ainda constitui-se entre as mais recentes das adaptações de *Carmen* baseadas exclusivamente na narrativa de Mérimée; este segundo fato possibilita uma aproximação temporal com o contexto atual de produção cultural e representação da mulher.

---

[1] Ao longo da Tese, embora me aproprie de ferramentas distintas, as noções de mito tratadas aqui dizem respeito penas a noção de *mito fundador,* citado anteriormente e *mito literário* - sob o qual me refiro nesta nota – a restrição à essas duas noções visa manter o foco de análise que busca uma leitura marcada pelaperspectiva das mulheres.

Vicente Aranda foi um produtor de cinema autodidata, respeitado pela crítica e conhecido pelo público principalmente como produtor de cinema fantástico e cinema erótico. Além disso, a preferência por temas sangrentos é considerada como uma marca de suas produções. O sucesso e o reconhecimento de seus trabalhos lhe permitem fazer parte do grupo dos grandes produtores de cinema espanhol cujas películas também são financiadas por grandes investimentos. A produção de *Carmen* enquadra-se dentre as grandes produções estilo hollywoodiano, dado que pode ser verificado pela qualidade e a quantidade de *tomadas externas*[2] – 350 – a riqueza dos figurinos e dos cenários, quantidade de figurinistas, qualidade do produto fílmico e a escolha dos atores que protagonizam a narrativa fílmica: Paz Vega y Leonardo Sbaraglia, ambos recentes vencedores do prémio Goya, no contexto de lançamento do filme. Renomados pela crítica, queridos pelo público, e considerados ícones de beleza. A crítica em torno da película, desde seu lançamento, tem girado mais especificamente em consequência das excessivas cenas de nudez na película.

As diversas adaptações de *Carmen*, assim como o texto fonte e as múltiplas formas de representação da personagem, circulam em nosso meio como objeto de interesse no campo acadêmico há muito tempo, e são inúmeros os estudos feitos a cerca da obra e da personagem, que é considerada um mito literário. Acerca do interesse acadêmico e do *status* icônico desse fenômeno, Hutcheon aponta a "'Conferência Carmen', na Universidade de Newcastle, em 2002, [...] uma amostra das afirmações e contestações de certas noções de gênero e etnicidade que constituem o apelo *Carmen*" (2013, p. 207). Contudo, esse interesse é de maior alcance no exterior, principalmente França e Espanha, no Brasil, ainda são poucas as pesquisa sobre o tema. Em busca recente no banco de teses da CAPES, pude identificar apenas três trabalhos, em nível de mestrado, e uma tese, de doutorado, sobre adaptações de *Carmen*, mas nenhum com disponibilidade de acesso devido ao fato de serem todos anteriores à Plataforma Sucupira; a tese data de 1994[3] e as dissertações datam de 1998[4], 2000[5] e 2008[6]. Em minha

---

[2] Gravações ao ar livre, em cenário natural, esse tipo de gravação exige maior investimento na tecnologia dos produtos utilizados para as filmagens, tipo de câmera objetos de captação de som *etc*., além de transporte e locação do cenário ou isolamento e segurança do local, dentro outras coisas.

[3] ADAMI, Antonio. **A Semiótica das Adaptações Literárias no Cinema e na televisão: análise de Carmem, de Carlos Saura.** 01/12/1994 515 f. Doutorado em LINGUÍSTICA. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo. Biblioteca Depositária: FFLCH USP.

[4] LIMA, Maria de Fátima. **Carmen: do literário ao operístico**. 01/12/1998 219f. Mestrado em ESTUDOS DA LINGUAGEM. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, NATAL Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Zila Mamede, Biblioteca Setorial CCHLA.

[5] MELO, Andréa Mota Bezerra de. **Erotismo e metáfora no cinema de Carlos Saura**. 01/02/2000 260f. Mestrado em CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo. Biblioteca Depositária: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES.

busca, pude verificar maior incidência na publicação de artigos científicos a respeito das adaptações de Charles Vidor, Carlos Saura e Godard; também não identifiquei nenhum trabalho acadêmico, no âmbito nacional, a respeito do filme de Aranda.

Apesar da tímida discussão a respeito de *Carmen*, em nível nacional, está claro o fato de que a obra literária, a ópera e as diversas adaptações inspiradas nela já se constituem como artefatos culturais carregados de significados que possibilitam a abertura de discussão e análise sob as mais diversas vertentes culturais, políticas, antropológica, filosóficas e literárias. Desse modo, optei, em minha pesquisa, por discutir a insistente permanência da representação da mulher relacionada ao erotismo perverso, por meio da análise da obra, a fim de tentar desvendar os mecanismos que levam a essa forma de representação. Além disso, acredito que a grande questão acerca da obra e da personagem gira em torno das múltiplas possibilidades de interpretação que permitem trazer à baila questões de identidade marcadas principalmente pelo gênero e pela etnia.

Meu objetivo, neste trabalho é discutir o processo de representação da mulher a partir da análise das duas obras, a literária, *Carmen* de Prosper Mérimée, e a cinematográfica, *Carmen* de Vicente Aranda, levando em consideração os mecanismos de produção de conhecimento – literário, científico, filosófico *etc*. – que estabelecem a diferença de gênero a partir da diferença sexual e que contribuíram para a fixação da imagem da mulher pela sexualidade. Para tanto, pretendo observar, na narrativa de Merimée e no fílme de Vicente Aranda, os modos de representação da personagem a fim de estabelecer relação entre essa forma de representação e a estrutura ideológica do pensamento dominante responsável pela construção da imagem da mulher, tanto nas relações sociais concretas quanto na produção de ficção, como mecanismo de sustentação mútua.

A metodologia parte dos procedimentos da teoria literária e da interdisciplinaridade, tanto acerca do *corpus* que constitui a pesquisa – o texto literário e a adaptação fílmica – quanto acerca da teoria que deve fundamentar a pesquisa. Definido o *corpus*, o próximo passo é a análise dos 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, da narrativa literária para a narrativa fílmica.

---

[6] MARTINS, Shirley Mônica Silva. **Dramaticidade e tragicidade nas adaptações filmicas de Carmen, de Mérimée.** 01/04/2008. 269f. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/JOÃO PESSOA. JOÃO PESSOA. Biblioteca Depositária: UFPB.

Fatores como diferenças de gênero, etnia e religião, dentre tantos outros, são tão determinantes para a construção da identidade de um povo quanto para a formação de seu comportamento sexual. O erotismo é um fenômeno cultural construído, conforme Paz (1994), para resguardar o homem[7] da brutalidade animalesca do ato sexual. Portanto, o entrelaçamento entre erotismo e identidade torna-se possível devido ao fato de que tanto a identidade feminina quanto o erotismo são resultado de construções ideológicas masculinas presentes na literatura e no cinema como objetos de representação.

No campo de produção cinematográfica, sobretudo na adaptação 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, os detalhes de uma imagem, são 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. 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 enquadramento e ritmo de imagem. A soma desses signos determina o significado de um elemento final.

Contudo, segundo Ann Kaplan (1995), os signos do cinema dominante, sobretudo estilo hollywoodiano, são marcados pela ideologia do patriarcado, responsável tanto pela manutenção das nossas estruturas sociais quanto pela construção da mulher de maneira específica. Essa "construção" é resultado dos procedimentos de significação que refletem os valores do patriarcado. Kaplan (1995) afirma que a mulher no cinema é sempre sexualizada; ela é a mãe ou mulher fatal. De qualquer forma, o que rege seus modos de representação é a diferença sexual. Sendo construída a partir de um olhar masculino, a mulher ocupa o lugar de objeto de desejo. Enquanto objeto diante da tela, essa imagem ativa os mecanismos de fetichismo e voyeurismo, que, conforme a autora, são perversões tipicamente masculinas. Por outro lado, o fetichismo, no cinema, assume diferentes formas de representação e focalização da imagem da mulher. Em se tratando das representações de *Carmen*, tanto no texto literário quanto no cinema, o que prevalece são os aspectos relacionados à sensualidade e à sedução

[7] Sempre que me referir, ao longo de toda tese, aos temos *homem*, *homens* ou *masculino*, estou partindo do princípio de que os termos são mais excludentes que universais, e referem-se exclusivamente a uma categoria de indivíduos que figuram como sujeitos dominantes e que se autoreconhecem como masculinos, heterossexuais, brancos, ocidentais e cristãos.

cercada de fatalidade. Acredito que essa forma de representação, que coloca a personagem entre os sentimentos de atração e repulsa, é consequência da própria idealização masculina a respeito da mulher, fruto do discurso dominante sobre o feminino e o erotismo, construído e fixado ao longo da história da civilização ocidental.

Apesar da discussão acerca da representação estereotipada da mulher ter figurado desde o início do movimento feminista e de parecer já saturada pela crítica, ela é necessária diante da repetição constante dessa forma de representação.

A respeito do papel da mulher no cinema e de seus efeitos na construção da identidade da mulher, Kaplan e Teresa de Lauretis vem levantando esta questão desde a década de 1980, mas ainda há muito o que desvendar e descontruir, e as contribuições destas autoras são a base para o debate desse processo. Na outra ponta, já situada no segundo milênio, Linda Hutcheon dedica boa parte de seus estudos à análise das adaptações de *Carmen* em *Uma teoria da adaptação*. Recorro a estas autoras, juntamente a outras teóricas como Hélèn Cixous, Judith Butler e Shulamith Firestone para fundamentar minha discussão a esse respeito, em minha pesquisa.

Sobre a relação mulher e erotismo, é importante considerar duas questões, primeiro; o fato de que o erotismo é um produto cultural pensado por e para os homens e, nesse fenômeno, a mulher só tem lugar de objeto, porque seus desejos e prazeres nunca foram ouvidos. Segundo; essa constatação óbvia tende a ser veementemente rejeitada pelo mesmo discurso de autoridade que reprimiu a voz feminina ao longo de toda a história da humanidade. Contudo, a temática repete-se de forma tão contundente entre textos médicos, filosóficos, antropológicos, religiosos, literários *etc*., que posso dizer, sem risco de exagero, que a vagina e os órgãos sexuais da mulher tornaram-se tema de domínio público desde o início da história das civilizações, no Ocidente, até os dias de hoje. O erotismo como produto da sexualidade foi tratado mais especificamente por Georges Bataille e Octavio Paz; neles, a mulher figura como objeto do desejo erótico. De onde me vem a pergunta: diante de tudo o que tem-se falado sobre a sexualidade e o erotismo das mulheres, até onde meu desejo, meu prazer e minha excitação sexual são meus, e até onde são o resultado dos discursos construídos a respeito da mulher?

Outra questão que se apresentou no percurso da pesquisa foi a escolha por trabalhar com uma tradução da narrativa de Mérimée. De fato, a princípio, a opção pela tradução não me pareceu relevante, porque minha intenção não era partir da narrativa de Mérimée para a análise da personagem, mas do “mito literário” Carmen e suas figurações no cinema. Porém, até o Exame de Qualificação, certas circunstâncias ao longo da pesquisa me levaram a

analisar a narrativa de Mérimée. Optei por manter a escolha da tradução porque o foco da pesquisa ainda permanece sobre a representação da personagem, e por considerar que a escolha não prejudica meus objetivos ao longo do estudo. Eu poderia ainda enumerar uma série de motivos em defesa da minha opção pela tradução, mas considero mais honesto de minha parte admitir minhas limitações linguísticas e o fato de que o trabalho com uma obra literária traduzida à *minha* língua materna possibilita maior conforto e segurança na escolha dos caminhos a percorrer ao longo da pesquisa.

Também a opção por uma tradução considerada de menor prestígio, principalmente por tratar-se de uma edição de bolso, foi decidida por questões estéticas e de caráter estilísticos. Considero que a tradução de *Carmem*[8] de Roberto Gomes, para a L&PM, permite ao leitor maior aproximação com a atmosfera da narrativa ambientada na Espanha, em consequência de sua escolha por evitar certa retórica oitocentista, comum às traduções de narrativas estrangeiras do século XIX, no Brasil.

Após o Exame de Qualificação, o auxílio da banca e a mudança de orientador levaram-me a uma redefinição do *corpus*, e me permitiram aprofundar os estudos pelo viés feminista. A opção por trabalhar com apenas uma adaptação de *Carmen* e a narrativa de Mérimée deu-se com o objetivo de tornar o *corpus* mais enxuto e possibilitar o aprofundamento analítico.

No processo de estruturação da pesquisa, optei por organizar a tese da seguinte maneira: uma introdução e quatro capítulos, dois teórico e dois analíticos, seguidos de breves considerações finais. No primeiro capítulo, intitulado "O lado obscuro da lua: mulher, erotismo e imaginário cultural", proponho uma leitura de confronto entre as teorias do erotismo e os modos de representação da mulher a partir da relação *erotismo e literatura*, e da constatação da predominância da representação da mulher na literatura pelo erotismo perverso, principalmente na produção literária do final do século XIX.

No segundo capítulo, intitulado "A lua negra: as múltiplas faces de *Carmen*, de Mérimée", busquei examinar o modo de representação da personagem Carmen, na narrativa de Prosper Mérimée, a partir da análise das configurações do narrador e dos aspectos que caracterizam a personagem, a fim de examinar a presença do discurso da misoginia, diluído entre outros discursos, na constituição da personagem sob o estereótipo[9] da mulher-demônio,

---

[8] Roberto Gomes optou por traduzir inclusive o título da obra, do francês *Carmen* para o português *Carmem*. Por isso, nas transcrições de fragmentos desta tradução, o nome *Carmem* será grafado com a consoante final "m".

[9] O conceito de estereótipo utilizado neste trabalho parte da definição de Homi K. Bhabha transcrita a seguir: "O estereótipo é forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre 'no lugar', já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido" (BHABHA, 2007, p. 105). Essa forma de representação, conforme o autor é ainda: "complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo" (2007, p.110).

em comparação às formas de representação mitológicas das deusas lunares, principalmente na forma da Lua Negra, que pode corresponder a Lilith, Circe, e Diana, dentre outras. Também observei e a presença simultânea dos dois polos de representação da mulher; *santa* e *demônio*, constatada em comparação as representações das deusas lunares e de Carmen. Para tanto, parti do exame da narrativa de Merrimée, levando em consideração os contextos histórico e literário, que podem ter influenciado o autor na produção da obra, bem como os aspectos que colaboraram para a cristalização dos estereótipos e a transformação da personagem em demônio, monstrualizada em consequência da alteridade e da sexualidade.

No terceiro capítulo, intitulado "Narrativas em eclipse e eclipses lunares: adaptação e representação da mulher no cinema", tratei da questão da adaptação no que se refere ao cinema, mais especificamente à relação e à transposição de uma narrativa literária para a modalidade fílmica, levando em consideração os fenômenos que envolvem o processo de adaptação e os modos de representação da mulher no cinema dominante, destacando os significados possíveis que podem assumir o excesso de exposição do corpo da mulher no cinema, tais como a nudez e o efeito do olhar entre a câmera e a tela do cinema.

No quarto e último capítulo do desenvolvimento, intitulado "Lua de sangue: Carmen, de Lilith a *femme fatale*", busquei examinar como se dá a representação da personagem por meio dos aspectos que a ligam a sexualidade, o erotismo e o arquétipo da mulher-demônio, a partir de Lilith até a *famme fatale*, assim como tentei verificar a forte presença da nudez feminina no cinema como sinônimo de sexualidade e perigo. Por fim, discuto as consequências e efeitos dessa forma de representação para a construção da imagem da mulher no cinema, e o reflexo dessa imagem na construção da identidade feminina.

A escolha do titulo da tese, assim como dos títulos dos capítulos, deu-se em consequência da constatação da forte presença de *metáforas lunares* nas representações da mulher, que vão além de uma simples comparação entre a mulher e o astro celeste. Toda a atmosfera que evoca a presença da lua, da noite, do negro, das estrelas, dos ciclos, dos eclipses, tudo isso, de algum modo, tende a ser relacionado à mulher. Nas escrituras sagradas, nos registros dos diversos mitos primitivos, assim como nas referências a estudos filosóficos e científicos, que relacionavam a mulher à lua, existe a crença de que a lua teria influência no ciclo menstrual e na fertilidade da mulher. Procurei aprofundar essa discussão na introdução de cada capítulo. As metáforas sugeridas nos títulos dos capítulos partiram da ideia de deslocar a tendência do pensamento cíclico da lua, rumando em direção à ideia de representação por outras faces que podem assumir a relação entre a lua e a mulher.

1 O LADO OBSCURO DA LUA:
mulher, erotismo e imaginário cultural

Ela tem uma face de treva,
é o caos onde tudo se originou e para onde tudo deve um dia retornar
Simone de Beauvoir

Na grande maioria dos mitos primitivos, a Lua está associada a uma deusa e tende a ser articulada ao feminino e ao erótico, tornando-se símbolo de amor, sedução e fertilidade. Devido à mudança de fases e ao poder de interferência sobre a Terra – como a influência na maré e na agricultura – a Lua foi temida e adorada por muitos povos ao longo da história da humanidade, exercendo curiosidade e fascínio até os dias atuais, sobretudo em relação aos mistérios em torno de suas representações. Dentre suas múltiplas faces e representações, o lado obscuro da Lua é lugar de mitos e especulações a respeito dos seus segredos. Comparo o lado oculto da Lua ao "mistério" da sexualidade feminina. Por não ser vista da Terra, portanto oculta da visão dos homens, a face oculta da Lua tornou-se facilmente um campo fértil para a imaginação humana, povoada de monstros e de enigmas. Do mesmo modo, a sexualidade da mulher, ocultada pela repressão sexual dispensada a ela, foi e permanece sendo, lugar de nascimento de inúmeros demônios da sedução – como o próprio ventre de Lilith – a Lua Negra –, condenada a parir mil demônios por dia (SICUTERE, 1998) – e tema recorrente nas diversas formas de produção cultural e de conhecimento a respeito da mulher como eterno mistério. Diante do medo e da fascinação masculina, a mulher é a Lua, e o erotismo é o seu lado obscuro.

Como objeto perverso da sedução, a mulher figurou como tema recorrente na poesia e como personagem central de múltiplas narrativas durante muito tempo ao longo da produção literária ocidental. Neste capítulo, proponho uma leitura de confronto entre as teorias do erotismo e os modos de representação da mulher a fim de verificar a predominância de um pensamento masculino específico sobre o que é o erotismo, no qual prevalece a representação da mulher como objeto erótico e do homem como sujeito desse fenômeno, para quem converge o sentimento de prazer tendenciosamente relacionado à atração e à repulsa em relação à mulher. Acredito que o modo de representação da mulher em obras literárias produzidas por homens, sobretudo no século XIX (quando a temática erótica invadiu a produção cultural, tendo a mulher como mais importante símbolo de sensualidade nefasta) só pode ser compreendido quando inserido em uma teoria erótica que também é produzida por

homens. A relação entre ambos corresponde exatamente ao ponto de vista destes sujeitos a respeito da mulher e do erotismo, em uma via de mão dupla em que a produção de um justifica a afirmação do outro. Daí a necessidade de recorrer à teoria do erotismo produzida por homens para desvendar o porquê da insistente presença da imagem demoníaca da mulher na literatura, como resultado do processo de ocultamento da sexualidade feminina através da repressão às mulheres, e das fantasias criadas em consequência de tal ocultamento.

1.1 LITERATURA E EROTISMO:
o domínio masculino e o corpo abundante da mulher

A respeito da relação entre literatura e erotismo, Otávio Paz (2001) considera que o erotismo é uma metáfora da sexualidade, assim como a poesia é uma metáfora da linguagem. Para o autor, o erotismo é um fenômeno exclusivamente humano, um produto cultural criado para domar o ato sexual, que é sempre o mesmo e possui apenas a finalidade de reprodução. Por meio do erotismo, o ato sexual é ressignificado e ganha sentido em si mesmo, assim como a poesia ressignifica a linguagem e tem sentido em si mesma, ambos movidos pela imaginação:

> O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal (PAZ, 2001, p. 12).

Conforme o autor, a relação entre linguagem e poesia é semelhante à relação entre sexo e erotismo, pois ambos se desviam da sua função natural e se transformam em outra coisa mais aguda de sentimento e imaginação. Como fenômeno cultural, produto da criação humana e por sua relação com a poesia, para Otávio Paz, a forma mais acabada de perceber o sentido do erotismo encontra-se justamente na literatura: “para encontrar visões mais completas é preciso recorrer não só aos filósofos, mas também aos poetas e aos romancistas. Refletir sobre Eros e seus poderes não é a mesma coisa que expressá-lo: este último é o dom do artista e do poeta” (PAZ, 2001, p. 27). No entanto, conforme o autor, em primeiro lugar é necessário perceber a diferença entre *sexo*, *amor* e *erotismo*:

> Não é estranha a confusão: sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e

> básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. Como no caso dos círculos concêntricos, sexo é o centro e o pivô dessa geometria passional (PAZ, 2001, p. 15).

Como formas derivadas do instinto sexual, o erotismo e o amor, segundo o autor, transformam a sexualidade por meio de invenções variadas transmutadas ao longo do tempo e segundo a sociedade na qual se revelam: "antes de tudo o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade do homem" (PAZ, 2001, p. 16). Portanto, partindo da premissa de Octávio Paz de que o erotismo é um produto cultural manifestado segundo o tempo, local, crenças e valores de cada sociedade, considero possível afirmar que o erotismo, no Ocidente, manifesta-se segundo os valores predominantes em nossa cultura, na qual prevalece o patriarcado. Assim sendo, diante da afirmação de que o erotismo é "sexualidade transfigurada pela vontade do homem" (PAZ, 2001, p. 16), concluo que esse "homem" corresponde ao sujeito masculino, heterossexual, branco e cristão. E equivale à imagem do sujeito dominante, a partir do qual se estruturam os valores e princípios do patriarcado em nossa sociedade.

Do mesmo modo, a respeito da literatura, evidencia-se a predominância dos valores da cultura hegemônica nas obras literárias reconhecidas pelo cânone, nas quais é notória a escassez, por exemplo, de textos produzidos por mulheres, negros e homossexuais. Sabemos que, em nossa sociedade, o controle e a manutenção dos produtos culturais e a própria produção cultural é predominantemente masculina, dado facilmente comprovado em números e fortemente discutido desde o advento da Teoria e Crítica Literária Feminista, por meio da proposta de revisão do cânone. A reivindicação de reformulação dos currículos acadêmicos e a crítica à representação misógina das mulheres, desencadeada na década de 1960 entre jovens professoras universitárias dos Estados Unidos, que merecem destaque, nesse contexto (ALÓS; ANDRETA, 2017). Nas ciências, na filosofia e nas artes, de maneira geral, a voz predominante é masculina. Isso não implica em dizer que as mulheres ou os outros sujeitos da alteridade não tenha produzido conhecimento; o que se verifica é a tendência ao apagamento ou ao não reconhecimento destes "outros" produtores e obras, o que faz do surgimento de um ou de outro sujeito da alteridade, inserido no cânone, soar como *exceção*. O registro da presença de mulheres no cânone literário clássico é um dado tão raro que serve de confirmação da regra, como no caso de Safo, a única mulher a figurar na antiguidade clássica grega. De modo geral, as mulheres na literatura canônica são inventadas porque as mulheres, como sujeitos, encontram-se fora do cânone. Sobretudo no que diz respeito ao erotismo, as

mulheres predominam como fruto da imaginação masculina. Diotima, de Sócrates em *O banquete*, é mais uma entre tantas mulheres idealizadas pelo homem ao longo da história. Por meio de uma personagem de ficção – uma anciã – o filósofo teoriza sobre amor e erotismo.

Contudo, conforme Paz (2001, p. 73), "a história do amor é inseparável da história da liberdade das mulheres". Essa afirmação do autor leva-me à constatação de um paradoxo porque essa "liberdade das mulheres" refere-se exclusivamente ao relato dos efeitos do comportamento feminino sob o ponto de vista dos escritores de cada período (não se verifica a presença da voz feminina nesse contexto). De acordo com Paz, ao longo da história, verifica-se uma coincidência entre a liberdade concedida às mulheres – em momentos e sociedades específicas – e a mudança nas estruturas sociais e nas concepções do amor. O autor destaca momentos da Grécia e de Roma antiga, do período feudal, e finalmente, o aparecimento do "amor cortês", como consequência dessa mudança de comportamento em relação às mulheres. Acredito que essa constatação de Paz até pode revelar a importância do papel da mulher na sociedade, mas não resolve seu silenciamento, nem sua ausência, como sujeito na história da produção de cultura e de conhecimento. Porque a mulher que aparece nos textos literários desses períodos permanece sendo a mulher idealizada pelo homem que continua no controle do discurso. Romancistas, poetas e contistas, da antiguidade clássica, do período feudal ou do período medieval são predominantemente masculinos e as mulheres representadas por eles não passam de idealizações da fantasia erótica masculina. A esse respeito, Afonso Romano de Sant'Anna, ao tratar da representação dos corpos em *O canibalismo amoroso*, verifica a abundância do corpo feminino em oposição à escassez do corpo masculino nos textos literários de todas as épocas, e, apesar da ausência do corpo masculino, "a voz que fala pela mulher é a voz masculina" (SANT'ANNA, 1993, p. 12). Ele completa:

> Essa é uma constatação aparentemente simples, mas de consequências graves. Por onde andou o corpo do homem durante todos esses séculos, salvo raríssimas exceções que, por serem tão excepcionais, só confirmam a regra? Evidentemente essa ausência do corpo masculino e essa abundância do corpo feminino começam a ser explicadas pelo fato de que o homem sempre se considerou o *sujeito* do discurso, reservando à mulher a categoria de *objeto*. Como sujeito, portanto, ele se escamoteava, projetando sobre o corpo feminino os seus próprios fantasmas. Aí ele se porta como um ventríloquo: o corpo é do outro, mas a voz é sua. Certamente aí está também um preconceito histórico, segundo o qual o homem se caracteriza pela razão, pelas qualidades do espirito, enquanto a mulher é só instinto e forma física (SANT'ANNA, 1993, p. 12 – grifos meus).

A observação de Sant'Anna dialoga com a constatação feita entre as primeiras críticas feministas em obras de impacto na teoria e crítica literária ainda na década de 1960, dentre as quais Katharine Rogers, que discute o fenômeno cultural da misoginia na literatura em *The*

Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature (1966), e Mary Ellman, que aponta a predominância de representações estereotipadas do feminino em obras literárias escritas por homens na publicação de *Thinking about Women* (1968). Desde o advento da crítica literária feminista, as ideologias presentes nos modos de representação da mulher na literatura tornaram-se tema de discussão.

Lisa Jardine aponta para o apelo ao corpo em torno das discussões a respeito do sujeito feminino e conclui: "historicamente as mulheres têm sido identificadas como corpo, e o feminismo identificou o corpo (ao menos em pontos) com a opressão das mulheres" (JARDINE, 1997, p. 98). A autora trata a questão como consequência das relações de poder nas quais o discurso dominante reduz a mulher ao corpo. Noto que, apesar dos avanços em torno desta questão – pelo menos no que diz respeito às discussões entre teóricas do feminismo e das mudanças nos modos de representação da mulher na literatura e no cinema contemporâneos – quando os artefatos culturais são produzidos por homens (principalmente heterossexuais), ainda é possível identificar a influência da equação mulher-corpo, que quase sempre se converge em mulher-sexualidade.

Deste modo, verifico também que o apelo da sexualidade evocada nas representações da mulher na literatura encontra-se estreitamente ligado a uma concepção específica de erotismo na qual o objeto de atração sexual tende a despertar simultaneamente os sentimentos de desejo e repulsa. Esse sentimento revela-se, segundo afirma Georges Bataille, a partir do estabelecimento, no erotismo, das inconciliáveis transgressão e interdição, instituído com base nos princípios da religião e do horror à morte. A partir daí – baseado principalmente nos princípios da religião cristã e dos fatos sociais e culturais que a cercam, desde os primórdios das civilizações – o autor analisa os fenômenos que envolvem o erotismo na história da sociedade e da cultura ocidental.

No esquema hegemônico de representação erótica, a mulher figura como objeto de desejo e prazer. O que percebo, nestes casos, é que, quando a mulher é representada pelo negativo, ela se encaixa perfeitamente nas relações construídas sobre o erotismo ligado ao mal e ao seu aspecto ambivalente como provedor de vida e de morte. Da mesma forma, a mulher também é fortemente representada como provedora de vida e de morte.

Sobre o erotismo, a teoria de Georges Batille constitui-se como ponto de partida para inúmeros estudos e discussões acerca do tema. Em sua teoria, o filósofo considera que o ponto fundamental do erotismo é estabelecido a partir do princípio da relação entre transgressão e interdição. Esse princípio, instituído a partir de categorias binárias, fundamenta toda a teoria do autor. Conforme o teórico, a chave do erotismo encontra-se na verdade das interdições, que

consiste no segredo da atividade humana. Para compreender as interdições, é preciso levar em consideração o fato de que elas são resultado de uma "experiência interior" (BATAILLE, 2004, p. 59), que se manifesta no momento em que transgredimos um interdito, pois é somente neste momento que tomamos consciência da sua existência. A consciência do interdito, segundo o autor, revela-se na angústia experimentada por termos violado o aparentemente inviolável. Daí se origina a transgressão bem-sucedida, que corresponde à necessidade de transgredir mantendo a interdição, somente pelo prazer que essa sensação proporciona.

A transgressão, como princípio erótico, conforme o filósofo, diz respeito ao rompimento dos limites que o próprio homem procurou impor a si mesmo, a fim de distanciar-se dos outros animais. Estes limites, posteriormente denominados *Interdições*, encontram-se primitivamente relacionados à religião, à sexualidade e a morte. A respeito da religião e sua relação com o erotismo, prevalecem na análise do autor, os princípios do cristianismo. Noto que, apesar de ter estudado outras religiões, como a oriental, e de citá-las em suas proposições, fica claro, na obra, que o filósofo francês fundamenta-se nos princípios da cultura ocidental hegemônica na qual prevalecem o cristianismo, o patriarcalismo e a heterossexualidade, e embora intente referir-se a "homem" no sentido universal, o "homem" sobre o qual Bataille se debruça diz respeito ao sujeito masculino, branco e heterossexual.

Uma das primeiras questões tratadas pelo autor sobre o erotismo diz respeito ao ideal de distanciamento da natureza que, de acordo com o teórico do erotismo, nasce da necessidade do homem de reconhecer sua própria existência e diferenciar-se dos outros animais. Bataille considera que, na busca pelo autoconhecimento, o homem passou a caminhar ao encontro da religião, opondo-se à sexualidade animal e à violência nela entranhada. Na medida em que o homem buscou distanciar-se da natureza, ele procurou aproximar-se de Deus: "o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor de Deus" (BATAILLE, 2004. p. 27). Verifico que essa "busca" figura como umas das primeiras preocupações do homem em reconhecer-se diferente dos outros animais. Nesse caminho, o homem ocidental encontrou, na religião cristã, em seu mito fundador – *Gênesis* – a base para definir-se como um ser superior aos demais por meio da afirmação de que foi criado à "imagem e semelhança de Deus". Desse modo, o homem passou a definir-se pela espiritualidade, ao passo em que, pelo tema da Queda, representado no mesmo mito, a mulher tendeu a ser definida pela sexualidade. Na qualidade de ser superior dotado de razão e espiritualidade, o homem busca incessantemente distanciar-se da natureza como símbolo de selvageria.

Segundo 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 de suas escolhas, diferentes das escolhas 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, que instaura o desequilíbrio. Essas escolhas passam pela elaboração dos interditos e culminam na busca incessante do distanciamento da natureza como selvageria e violência. Para o filósofo, as primeiras formas de distanciamento do homem em relação aos outros animais são o trabalho e o nascimento dos interditos. A esse respeito, conforme observa Muraro (2016), é a partir do mito cristão da criação que a mulher passou a ser definida pela *sexualidade*, enquanto o homem passou a ser definido pelo *trabalho*.

Os interditos, de acordo com o filósofo, encontram-se relacionadas à religião e à morte onde a religião corresponde à relação contraditória entre interdição e transgressão que, nesse sentido, tem determinação primitivamente sagrada: “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência igual e contraditória, da interdição e da transgressão” (BATAILLE, 2004, p. 55). Embora pareça contraditório, o sentido da interdição no erotismo é a sua violação. Ele tem relação direta com as emoções por ela provocadas. 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 desta interdição e sim 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 (BATAILLE, 2004, p. 98-99).

Para Bataille (2004), o ponto cego em que o erotismo atinge sua intensidade extrema diz respeito ao confronto entre dois mundos: *o mundo da razão* e *o mundo da violência*. Onde o mundo da razão é guiado pelo trabalho – e representado pelo homem – e o da violência pela animalidade – que conforme já dito, tende a ser atribuída à mulher como natureza e sexualidade. A ordem do trabalho opõe-se à da violência e estabelece o equilíbrio, e a animalidade instaura a violência e o desequilíbrio. O erotismo, como fruto cultural, resulta da sexualidade transfigurada do mundo da violência para o da razão. Através do erotismo, é

possível associar as interdições em relação à morte e ao caráter da sexualidade. O ato sexual difere-se do ato erótico em diferentes aspectos, e diz respeito ao movimento animal diretamente relacionado ao princípio de procriação: é uma consequência natural da vida e se refere a aspectos biológicos. O erotismo acrescenta a essa sexualidade elementos prioritariamente humanos e revela o distanciamento entre homem e natureza.

O ato sexual é naturalmente violento. O erotismo reprime essa violência na construção essencial de ritos eróticos, acrescentando ao ato sexual sentimentos e vontades culturalmente embutidas na individualidade humana. A relação sexual desregrada e pública e a exposição dos órgãos sexuais, sobretudo o masculino em estado de ereção, constituem alguns dos interditos que nascem da busca do distanciamento da violência animal. Embora protegendo a sociedade dos perigos da sexualidade, o erotismo nega a função de reprodução como finalidade sexual, assumindo desse modo o caráter ambíguo de provedor de vida e de morte.

Diante do exposto, constato, no erotismo segundo Georges Bataille, que o autor centra seus estudos nos costumes do ocidente e fundamenta a teoria do erotismo a partir de princípios cristãos, heterossexuais, brancos e masculinos, que constituem a base da cultura ocidental. Portanto, posso dizer que o autor refere-se exclusivamente ao sujeito masculino e tende a definir a mulher como objeto do erotismo. Nesse processo, o homem é definido pela espiritualidade e pelo trabalho, e a mulher pela animalidade e pela sexualidade, em uma clara oposição entre natureza e cultura. A respeito da relação mulher/natureza estabelecida a partir do dualismo natureza/cultura, Rita Terezinha Schmidt afirma:

> A constância do dualismo natureza/cultura e seus efeitos na composição do corpo feminino são indissociáveis de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental. Na mitologia, nas artes visuais, nas doutrinas religiosas, nos tratados filosóficos, nas ciências médicas e sociais, na psicanálise, na literatura e nos meios midiáticos, o corpo feminino foi sacralizado pela capacidade gerativa, exaltado pela beleza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social (SCHMIDT, 2017, p. 391).

A respeito da relação entre a teoria do erotismo, aqui fundamentada em Paz e Batille, e a produção literária do século XIX, na qual se encontra *Carmen*, de Mérimée, destaco a tendência à representação da mulher entre dois polos, de atração e repulsa, e a colocação da imagem da mulher ora como “Santa” – a virgem casta, pura, dotada de honra e dignidade segundo os princípios morais contemporâneos – ora como “Demônio” – a mulher cuja independência sexual e o poder de sedução conduzem os homens ao abismo da perdição. Esses dois polos, somados a outras características, tendem a colocar a mulher em um ponto de

representação situado, simultaneamente, entre as pulsões *de vida* e *de morte* e conduzem, quase sempre, às narrativas sobre as mulheres fatais e aos seus desenlaces trágicos:

> No século XIX a imagem da mulher meio anjo meio demônio multiplica-se; ela é ora "Mãe Terrível", feiticeira ou megera, ora filha do diabo sob aspectos charmosos. A proibição sexual e a misoginia da época contribuem para a polarização da mulher terrível e sedutora (BOOKER-MESANA, 2005, p. 147).

A personagem Carmen, de Prosper Mérimée (1845), encarna mais uma entre tantas representações da mulher perigosa que habitava o imaginário dos produtores de arte do século XIX. Lily Litvak (1979) aponta uma onipresença do sexo como tema nas produções artísticas e culturais que compreenderam o final do século XIX e o início do século XX, principalmente no período da *belle époque*, na Europa. Embora esse período seja posterior à publicação de *Carmen*, de Mérimée, considero possível afirmar que a personagem já apresentava elementos básicos do pensamento erótico a respeito da mulher que influenciaram na produção literária do fim do século. O sucesso alcançado na ópera *Carmen* (1975) de Bizet, inspirada no drama de Mérimée, comprova minha afirmação. Artistas plásticos, escritores, cientistas e filósofos do período debruçaram-se sobre a temática do erotismo em suas produções, nas quais sobressaía a representação da mulher sexualmente perigosa, mas extremamente desejável:

> La mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Circe, Cleopatra, invaden la iconografía de la época[10] (LITVAK, 1979, p. 3).

Contudo, a imagem da mulher demoníaca habitava o universo da fantasia masculina desde tempos remotos, podendo ser identificada nos diversos mitos primitivos de mulheres demônio, vampiras ou mães ogras, e permanece influenciando a produção literária de homens sobre mulheres até os dias atuais. Obviamente, essas representações apresentam variações ao longo do tempo, mas se puxarmos o fio desse emaranhado de produções literárias perceberemos que, em sua essência, trata-se da linha do mesmo novelo que tece a teia do estereótipo da mulher fatal:

> Por isso, já que a literatura é o mito revisitado, aí estão as mulheres fatais, como Salambô (Flaubert), Carmem (Mérimée), Herodíade (Mallarmé), Cleópatra (Gauthier), Salomé (Wilde), Kali (Swinburne) e tantas outras, que o imaginário greco-cristão construiu esquizofrenicamente para dramatizar o temor de Eva e o

[10] "A mulher é utilizada como um dos símbolos mais importantes; encarna a crueldade, a sensualidade perversa, a possessão do espirito pelo corpo. O demônio toma forma de mulher para seduzir o homem. Salomé, Dalila, Circe, Cleópatra, invadem a iconografia da época" (tradução minha).

> Amor de Maria. Portanto, a história da metáfora amorosa é, em grande parte, a *história do medo de amar* e da incapacidade de vencer fantasmas arcaicos e modernos. É claro que essa história é a história contada por homens. E, posto que o homem se elegeu como redator da história, escolheu para a mulher o papel do *outro*, colocando nela a imagem do mal e da desagregação (SANT'ANNA, 1993, p. 13-14, grifos do autor).

Ao longo da história da produção literária masculina sobre mulheres, há uma tendência à estereotipia que aprisiona a imagem da mulher em um casulo, sem possibilidade de metamorfose, no que diz respeito à sexualidade feminina, tende a sufocar o sujeito feminino na carcaça de um monstro eterno, devorador insaciável do desejo masculino. Nesse fenômeno, o sexo é definido como subversivo, e a sexualidade da mulher é obsessivamente reprimida, mas excepcionalmente desejada. Litvak verifica que, na produção literária erótica do fim do século XIX, "o mito do eterno feminino une-se irreversivelmente à maldade" (1979, p. 145, tradução minha). Nesse período, desenvolve-se uma fascinação pela imagem das grandes cortesãs, das rainhas cruéis, das "pecadoras" famosas que compõe a imagem da mulher fatal. Em oposição à heroína satânica, geralmente surge a mulher santa. Exatamente completando essa imagem antitética, em relação à mulher, em *Carmen* de Bizet (1875) aparece a personagem Micaela, com o fim único de realizar essa oposição na ópera inspirada em *Carmen*, de Mérimée:

> Na ópera de Bizet, a criação do personagem de Micaela reforça a visão antitética da mulher.
> Contra a maldade de Carmen, Don José louva a pureza, a candura, a doçura de Micaela, companheira ideal, comparável à virgem-mãe. Ela convida ao repouso e à intimidade, faz lembrar a terra natal, a terra mãe. Representa a mulher benfeitora segundo as constelações místicas noturnas. Veste azul, que afasta a excitação (BOOKER-MESANA, 2005, p. 147-148).

Talvez devido à capacidade de acumular diversos aspectos eróticos em suas múltiplas versões, a personagem tenha se tornado um mito cuja imagem se repete e se renova até os dias atuais. Por outro lodo, acredito que os aspectos eróticos e o magnetismo exercido pela personagem só podem ser compreendidos a partir do desvelamento dos fenômenos que envolvem sua criação e sua representação. Em primeiro lugar, é preciso perceber que Carmen é mais uma das muitas personagens femininas originárias do universo da fantasia masculina erótica sobre as mulheres, e nesse contexto, a mulher na literatura e o próprio erotismo são o resultado de processos culturais que variam conforme o tempo e o espaço no qual se manifestam e que tendem a situarem-se entre *transgressão* e *interdição*. A respeito do erotismo e da literatura ocidental, no século XIX, ambos se realizaram no interior de uma

estrutura social que concebeu os seres humanos apenas a partir de oposições binárias, que se estabeleceram com base na diferença sexual entre masculino e o feminino.

Segundo observa Otávio Paz (2001), o erotismo é uma invenção social. Sabemos que a sociedade ocidental foi estabelecida nos princípios do patriarcado; portanto, devo concluir que o erotismo, como invenção social, também é produto do patriarcalismo ocidental, no qual a mulher não passa de objeto dos desejos e fantasias masculinas. Conforme Paz (2001, p. 16), "o erotismo varia de acordo com o clima e a geografia, com a sociedade e a história, com o indivíduo e o temperamento". Ao tratar do erotismo a partir do Ocidente, acredito que o autor considera os valores predominantes no seio de sua cultural e todos os fatores que a envolvem.

Conforme observa Judith Butler, nossa cultura fundamenta-se em oposições binárias e busca definir a identidade de gênero a partir do sexo. Segundo a autora, o problema da definição de uma identidade gênero e sua respectiva representação passa por categorias binárias e de poder muitas vezes descontextualizadas, que desconsideram a constituição de classe, raça, etnia e outros eixos das relações de poder que constituem a identidade. Apesar da tentativa de definir uma unidade da identidade mulher, a distinção entre sexo e gênero impossibilita essa definição, visto que "a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo" (BUTLER, 2003, p. 24).

Nesse sentido, o gênero – como interpretação múltipla estabelecida em categorias binárias – tanto o masculino quanto o feminino seriam definidos a partir do sexo. Levando-se em consideração a relação que os dois conceitos – sexo e gênero – estabelecem entre natureza e cultura, a autora aponta a questão para o choque entre determinismo e livre-arbítrio na noção de construção de gênero. E afirma:

> Os limites da análise discursiva do gênero pressupõe e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis de gênero na cultura [...] Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como domínio imaginável do gênero (BUTLER, 2003, p. 28).

Conforme a autora, a instituição de uma "heterossexualidade compulsória" e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio de práticas do desejo heterossexual. Butler defende que a definição dos sujeitos em categorias fixas inalteráveis e arbitrárias binariamente definidas pela "heterossexualidade compulsória" é, além de excludente, um ato de violência muitas vezes silenciosa, mas insistentemente

disseminado nos discursos religiosos, filosóficos, políticos e científicos que imperam na sociedade patriarcal.

No âmbito das teorias feministas, Butler, Irigaray e Jardine, dentre tantas outras, verificam que o corpo feminino tende a ser construído no interior do discurso de poder, que por sua vez se estabelece nos termos das convenções culturais heterossexuais e fálicas. As discussões levantadas pelas autoras fundamentam minha hipótese de que a representação sexualizada da mulher nas obras literárias produzidas por homens, principalmente no século XIX, reflete exatamente uma ideia especifica sobre erotismo e sobre mulher construída a partir de um ponto de vista hegemônico estruturado em oposições binárias hierarquizadas que reduzem a mulher a corpo e sexualidade, e colocam a mulher no lugar de objeto, ignorando seus desejos ou fantasias sexuais. Nesse contexto, entram em jogo todos os princípios estabelecidos pelo ideal de erotismo segundo definem Octávio Paz e Georges Bataille.

Essa representação encontra-se presente em grande parte da produção literária ocidental canônica na qual a personagem Carmen, originária de Mérimée, encontra-se inserida. A personagem, recuperada ou reinventada em diversas formas de manifestações artística, tornou-se um dos mais famosos arquétipos da mulher fatal e absorve todos os significados eróticos presentes na própria ideia dominante de erotismo. Seu erotismo realiza-se justamente por ela, na qualidade de Outro, encarnar o objeto do desejo representando a transgressão tão fortemente rechaçada e ambicionada pelo sujeito dominante e constituir-se justamente no interior das relações do desejo heterossexual fálico. Em uma sociedade androcêntrica, a sexualidade da mulher foi reduzida à procriação, e no âmbito dessa estrutura o casamento é uma instituição e um vínculo heterossexual que conferem "estatuto legal à forma da família" (BUTLER, 2003, p. 221). Nele, a sexualidade tem caráter puramente reprodutivo. Desse modo, fundamentado pelo poder do Estado e/ou da Igreja, os mecanismos de controle social tendem à deslegitimação de todas as formas de relações não heterossexuais ou extraconjugais. Nessa circunstância, aquela que extrapola a barreira do seu papel de gênero é simultaneamente monstrualizada[11] e banhada de erotismo.

A personagem de Mérimée é uma mulher imbuída de um erotismo fatalmente atraente, e corresponde à idealização da mulher como símbolo de "sensualidade perversa" (LITVAK, 1979, p.3, tradução minha), predominante no pensamento patriarcal do período. Esse aspecto

[11] Considero que, no processo de estereotipia, o sujeito do estereótipo tende a assumir o estereótipo na medida em que é definido por ele. Em relação à estereotipia da mulher, acredito que o termo *monstrualizada* adequa-se mais ao contexto em questão que a expressão *tornada monstro*, visto que esta última sugere uma ação externa – o sujeito dominante torna o sujeito da alteridade em monstro, principalmente, por meio do discurso – ao passo em que o termo primeiro assume um caráter semântico reflexivo, no sentido em que o sujeito da alteridade sofre e exerce simultaneamente a ação de tornar-se monstro.

amplia ainda mais seu poder de sedução. Além disso, seu drama reflete as concepções de amor, destino e liberdade que têm relação com o ideal de erotismo no Ocidente. A personagem considera sua relação com D. José consequência do destino, e também tem consciência que esse "amor" a levará à morte e aceita esse fato como seu destino; no entanto, ela não abre mão da liberdade, sua morte é representada como consequência do seu destino, mas também como uma escolha pela liberdade. A relação entre destino e liberdade, conforme Paz (2001) se estabelece na concepção ocidental do amor:

> [...] no Ocidente o amor é um destino livremente escolhido, quero dizer, por mais poderosa que seja a influencia da predestinação – o exemplo mais conhecido é a poção mágica que bebem Tristão e Isolda –, para que o destino se cumpra é necessária a cumplicidade dos amantes. O amor é um nó no qual se amarram indissoluvelmente destino e liberdade (PAZ, 2001, p. 39).

Carmen é uma personagem fatalista; ela não só acredita no destino como aceita-o sem reclamar. Entretanto, ela não abre mão da sua *liberdade*, que considera como seu bem maior. A liberdade que Carmen representa é uma liberdade plena: ela não se prende a nenhum princípio ou regra, e por isso, soa como transgressora. Ela faz uso do corpo e da alma como lhe convém, e sua extrema liberdade sexual tem ralação com o fato de permitir-se amar e deixar de amar a qualquer momento. Essa característica possibilita à personagem passar da condição de *caça* à de *caçadora*. Invertendo seu papel de gênero segundo os valores dominantes, em que a mulher deve ser escolhida pelos homens, é Carmen quem escolhe seus amantes, e com a mesma rapidez com que se apaixona, perde o interesse e troca de amante, deixando um rastro de "corações partidos" por onde passa. Essa atitude contribui para a cristalização do estereótipo da mulher fatal.

Na estreita relação entre a lei e a violação da lei, Carmen representa o ponto convergente entre a interdição e a transgressão. Vive segundo a lei da liberdade, que não admite outra lei, transgredindo constantemente interdições culturais, sociais e religiosas. Sua essência erótica prevalece, na narrativa de Mérimée e nas outras obras inspiradas nela, também pela discrepância inicial: atração e repulsa. O mesmo mistério e a mesma força sedutora que amedronta os homens também os atraem. Ela é o "demônio" e também é bela, reafirmando a ideia de que "beleza e virtude são incompatíveis" (DELUMEAU, 1989, p. 318). Sua imagem reforça a contradição masculina de atração e repulsa diante da figura feminina, especialmente pelo poder de acumular diversos atributos malévolos relacionados à mulher, os quais, quase sempre, estabelecem estreita relação com o principio da transgressão.

Segundo Góes (1987, p. 17), “Carmen é bonita, é jovem e é vaidosa. Quer ser livre, e ter quantos amores ache conveniente, seja quem for, no momento que lhe prouver”.

Carmen, tanto na literatura quanto nos demais artefatos culturais, acumula elementos eróticos fundados pelo princípio da transgressão às interdições, ao apresentar-se sempre rompendo os limites estabelecidos. Ela representa a encarnação da transgressão ao posicionar-se do lado oposto da ordem. Realiza práticas ilícitas, como o contrabando, o roubo e a feitiçaria, não se deixando dominar pela vontade masculina: uma vez que é dona de seu destino, desafia a lei e a morte.

Em Mérimée, é possível confirmar o caráter transgressor da personagem através da fala da própria Carmen: “quando me proíbem de fazer uma coisa, ela é feita!” (MÉRIMÉE, 2011, p. 85). Além disso, não aceita desaforos: em praticamente todas as versões de *Carmen*, seja inspirada em Mérimée ou em Bizet, a cena da briga na fábrica de charutos se reproduz basicamente igual, principalmente porque funciona como o fato que define o destino dos amantes – Carmen e D. José – e também representa a coragem e a força desafiadora da personagem, conforme observa Góes (1987) acerca da personagem na ópera de Bizet: “é corajosa, é valente e sabe defender-se. Quando briga com outra cigana, no primeiro ato, marca-lhe o rosto com um punhal. Não tem medo de nada. Confia em si, e assim, confiante desafia a todos, inclusive a autoridade do poder constituído” (GÓES, 1987, p. 117).

O caráter do proibido assemelha-se ao do interdito, que Carmen insiste em transgredir. A personagem não admite limites para sua liberdade e encara a proibição ou o interdito como ameaça à sua liberdade e, por isso, desafia a proibição com natural desobediência. Ela é senhora de sua transgressão e transgride por escolha própria. Essa atitude fortalece sua personalidade erótica, conforme Bataille (2004, p. 59): “a experiência interior do erotismo solicita daquele que a provoca uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição, tão grande quanto o desejo que leva a enfrentá-la”. Ao encarnar a mulher demoníaca e sedutora que conduz o homem à perdição através de seus atributos malévolos, Carmen realiza plenamente a transgressão e assume toda a carga erótica arraigada a esse princípio.

Enquanto o homem, segundo Bataille, de modo geral, busca negar sua natureza selvagem, Carmen figura como representação latente dessa animalidade que a interdição procurou conter. A violência pulsante na sexualidade e na morte estabelece estreita relação com o “lado animal” do qual o homem procura distanciamento. Assumir esse caráter primitivo, na forma de “retorno à natureza”, significa transgredir o princípio da busca pela espiritualidade. A figura de Carmen apresenta-se, portanto, em sintonia com a animalidade negada pelo homem, assumindo uma forma híbrida, resultado do cruzamento entre a

feminilidade e a animalidade que tende a ser divinizada, atribuída tanto aos deuses quanto ao demônio. Contudo, esse hibridismo se dá de forma diferente entre textos e filmes. Na novela de Mérimée temos as constantes comparações feitas por D. José; ela caminha "como uma potranca" (MÉRIMÉE, 2011, p. 41), cerra os dentes e os olhos "como um camaleão" (MÉRIMÉE, 2011, p. 43), e gargalha como um "crocodilo" (MÉRIMÉE, 2011, p. 77). Na ópera de Bizet (1875), ela assume a representação do amor expressa pela própria personagem, "um pássaro rebelde que ninguém pode aprisionar" (MEILHAC e HALÉVY, 1987, p. 50). Ela cultiva a liberdade como seu bem maior e, assim como o "pássaro rebelde" prefere a morte a perder a liberdade, seu apego à liberdade também é afirmado no segundo ato quando diz que "tem por lei a própria vontade e por pátria o universo e, sobretudo cultiva aquela coisa inebriante a liberdade" (GÓES, 1987, p. 117).

Esse aspecto animalesco de Carmen encanta e amedronta, porque representa o retorno à natureza, além de corresponder a uma forma de interdição. Mas representa ainda possibilidade de aproximação com o animal sem vir a sê-lo, permitindo transgredir a interdição sem suprimi-la. De acordo com Bataille (2004), é neste jogo que se encontra a plenitude erótica. A aproximação com o animal significa, conforme o filósofo, aproximação com a violência, da qual sobressaem o sexo e a morte. A função do erotismo é frear essa violência naturalmente animalesca. O erotismo, como fenômeno cultural, possibilita ao homem criar aberturas às próprias limitações sexuais na busca do prazer supremo. Tal característica ambígua do erotismo permite transformar o inicialmente repudiado, a sexualidade e a morte, em objeto do desejo e de satisfação plena.

Volúvel, extremamente sedutora, independente, bela e, principalmente, *perigosa*, essas são algumas das características atribuídas a Carmen, e geralmente conferidas à mulher fatal, cujo fim é a própria morte, a morte do amante ou de ambos. De qualquer modo, a mulheres fatais já carregam desde sempre a marca da desgraça. Na narrativa de Mérimée, Carmen adverte D. José sobre sua natureza maldita desde o primeiro encontro: "não pense mais em Carmencita ou ela te farás casar com uma *viúva da perna de pau*[12]" (MÉRIMÉE, 2011, p. 58, grifo meu). Litvak observa, em Valle Inclán, a definição da mulher fatal como "aquela que se vê uma vez e que se recorda para sempre. Essas mulheres são desgraças na vida dos homens nos quais deixam cicatrizes no corpo e na alma, por elas muitos se matam, todos se perdem" (1979, p. 149, tradução minha). A insistência na representação do mal na mulher é equivalente ao fascínio também presente nessas representações em uma formula que parece

[12] Alusão à Forca, considerada viúva do último enforcado (MÉRIMÉE, 2011).

basear-se no principio de “quanto pior, melhor”. Aparentemente, quanto mais perniciosas e fatais são essas mulheres, mais atraentes se revelam no imaginário masculino. A temática da mulher fatal engloba toda uma experiência sensual do mundo (LITVAK, 1979), e essa experiência sensual diz respeitos às fantasias e pavores masculinos e também ao desejo de controle. A sexualidade feminina, ao longo da história da humanidade, vem sendo retratada de modo devastador e expressa o medo masculino em relação à mulher:

> A literatura dramatiza muito bem o medo intemporal que os homens têm das mulheres e que disfarçam através de uma agressividade que pode ser a externalização de um canibalismo, ou uma passividade que pode ser a reafirmação do canibalismo da fêmea sobre o macho (SANT’ANNA, 1993, p. 80).

O medo e o desejo misturam-se nas representações eróticas da mulher na literatura e nos demais artefatos culturais, repetem-se e se confirmam na predominância da voz masculina nas representações literárias da mulher. Justamente por se constituírem a partir de um ponto de vista horizontal e particular, o erotismo e o amor na literatura tendem à contaminação de princípios fundamentalmente masculinos, relegando à mulher o papel de objeto no interior desses fenômenos. No entanto, como objeto, a mulher representa o desconhecido, o mistério e como mistério suscita a curiosidade e o medo. Silenciada e construída de mistérios, a mulher, para o homem, ao longo de uma extensa produção erótica literária, encontra-se situada entre atração e repulsa, exercendo o eterno fascínio e representando o ponto cego entre transgressão e interdição.

1.2 DE PORTA DO INFERNO A CHAVE DO CÉU:
repressão do feminino e misoginia

No interior do procedimento de significação ideológica do patriarcado, tanto o fenômeno erótico quanto a mulher tendem a ser representados a partir do ponto de vista de inconciliáveis que se estruturam nas bases das oposições binárias que fundamentam o pensamento hegemônico desde sempre; atração e repulsa, bem e mal, sagrado e profano. E, situados sob o signo do mal, a sexualidade da mulher, assim como o erotismo, durante muito tempo na história do Ocidente foi encarado como aquilo que era necessário conter, a fim de salvar o homem do abismo da perdição.

Partido da premissa paradoxal de Octávio Paz de que a história da liberdade concedida às mulheres liga-se à história do amor no Ocidente, acredito possível também dizer que a

história do erotismo no Ocidente é intrínseca à história da repressão sexual à mulher e que essa repressão, por sua vez, é inerente ao discurso misógino ao longo da história (sobretudo, o discurso religioso e os efeitos deste desde o estabelecimento do cristianismo). A esse respeito, Howard Bloch (1995) constata, em *Misoginia Medieval*, uma repetição monótona no discurso da misoginia, desde os primeiros sacerdotes do cristianismo, que pouco variou ao longo de dois milênios.

Segundo Rose Marie Muraro (2016), no início das civilizações a mulher ocupava um lugar privilegiado entre seus pares, devido à sua capacidade de reprodução. Nas sociedades primitivas, nas quais a divindade primária era feminina, a mulher era representada como uma deusa geradora de vida. À medida que essas sociedades foram evoluindo, essa representação foi sendo corrompida devido a uma série de fatores socioculturais que levaram à transformação, na forma de representação das divindades primárias de feminina para masculina:

> A partir do segundo milênio a.C., contudo, raramente se registram mitos nos quais a divindade primária seja mulher. Em muitos deles, eles são substituídos por um deus macho que cria o mundo a parti de si mesmo, tais como os mitos persas, meda e, principalmente e acima de todos, o nosso mito cristão (MURARO, 2016, p. 13).

Apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo, na forma de representação das divindades primárias, principalmente no mito de origem judaico-cristão, é notório o fato de que a fixação masculina pela sexualidade feminina associada à procriação remonta da história das primeiras civilizações e foi se solidificando ao longo do tempo. Nas civilizações primitivas, segundo Beauvoir, acreditava-se que o homem não tinha participação na concepção dos filhos: “as larvas ancestrais infiltrar-se-iam sob a forma de germes no ventre materno” (1980, p. 29). Na Grécia antiga, no tratado *Da natureza das mulheres*, de Hipócrates (*apud* STIGGER, 2016), acreditava-se que o útero era um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Esse animal indócil, cuja única função era a procriação, irritava-se sempre que sua função não se realizava e punha-se em movimento provocando o colapso no corpo feminino, que correspondia à histeria.

A associação do demoníaco ao feminino também data de tempos remotos e pode ser verificada ainda no período sumério, conforme afirma Ozziel Nájera (2013), cujo registro mais antigo data de aproximadamente 2000 a.C e refere-se à forma de representação do demônio feminino considerado ancestral de Lilith. Nessas representações, Lilith figura como espírito noturno, e segundo o mito primitivo, vagava à noite a busca de sêmen, como súcubo,

invadindo o sono masculino e provocando a ejaculação, a fim de se fertilizar e procriar demônios. Conforme observa o autor, a demonologia mesopotâmica exerceu grande influência sobre o pensamento hebraico e cristão a respeito dos demônios, e verifica no mito hebraico da criação uma associação profunda com o mito sumério. Segundo o mito hebraico, Lilith teria sido criada da mesma forma que Adão; todavia, o barro que lhe deu origem estaria contaminado por excrementos, portanto já na sua concepção, Lilith teria nascido impura. Em consequência, ela e Adão não foram capazes de viver em harmonia, visto que Lilith reivindicava os mesmos direitos que Adão, recusando a posição "por baixo" no ato sexual com seu parceiro, argumentando ter sido feita do mesmo barro que ele. E além de desobedecer a Adão, Lilith teria pronunciado o nome mágico de Deus e abandonado o parceiro:

> O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se união 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 ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?' (SICUTERE, 1998, p. 17, grifo do autor).

A desobediência de Lilith acarretou na sua expulsão do paraíso e no exílio para o Mar Vermelho, além da condenação a parir mil demônios por dia. Exilada no Mar Vermelho, Lilith passou a assumir, a partir de então, a categoria de primeira mulher demônio. Além disto, destaco dois outros aspectos negativos de sua criação, que a relacionam ao sexo e a impureza. Em primeiro lugar, a primeira mulher teria sido criada "cheia de sangue e saliva" (SICUTERE, 1998, p. 13). Sabemos que a primeira das grandes definições da diferença entre o homem e a mulher parte do estranhamento de seus órgãos sexuais e reprodutores. Sob o ponto de vista da psicanálise, o autor considera:

> Se associarmos, deixando livre a imaginação, pensamos no sangue menstrual, aqui, talvez, usado como metáfora alegórica, para fazer perceber o caráter carnal, fisiológico, vital, instintivo da mulher.
> [...] "... a viu cheia de sangue": pode-se pensar na experiência sexual livre de tabus e proibições (pensa-se na repressão do desejo sexual e, em consequência, do coito durante o ciclo menstrual, que vigora como tabu ainda em nossos dias) ou também aqui é dissimulada a visão da mulher "lasciva"?
> A saliva que enchia ou cobria esta fêmea é um símbolo ainda mais indicativo. A associação com um equivalente mágico da libido é evidentíssima. A saliva é um componente claramente sexual possivelmente reconduzível, por via psicanalítica, à secreção erótica ou ao transvasamento mágico da saliva no beijo profundo. Sangue e saliva pertencem à mulher da *primeira vez* (SICUTERE, 1998, p. 13, grifos do autor).

Em segundo lugar, o barro contaminado por fezes e outras impurezas seria outro grande indicador de sua inferioridade, conforme o autor:

> A afirmação de que Lilith havia sido criada com pó negro e excrementos nos faz refletir. Sabemos que em hebraico o verbo "criar" é semelhante ao verbo "meditar", por isso é de se supor que Jeová Deus tivesse em mente a criação da mulher como uma criatura predestinada a ser inferior ao homem. *Seguramente aqui interveio a agressividade masculina inserida na sociedade hebraica estruturada rigidamente em sentido patriarcal com acentuação dos valores patrilineares*. Na criação de Lilith, está implícita a perda da unidade mágico-religiosa dos dois sexos na pessoa única do "homem" (SICUTERE, 1998, p. 14, grifos do autor).

No entanto, de acordo com Laraia (1997), a mitologia do Velho Testamento sofreu, ao longo do tempo, uma espécie de pasteurização em seu discurso original, principalmente devido aos editores livreiros, na tentativa de adequar a narrativa aos padrões culturais e morais de suas respectivas épocas. Por esse motivo, os trechos que se referiam à Lilith foram excluídos das narrativas ambientadas no Jardim do Éden. Por outro lado, ainda conforme o autor, apesar da tentativa de apagar a existência de Lilith no mito de *Gênesis* é possível verificar sua presença na tradição oral, assim como em fragmentos da própria Bíblia Cristã e em outros textos rabínicos.

Tanto Lilith quanto Eva assumem, no mito de origem, o sentido de transgressão, desobediência e inferioridade, sendo responsabilizadas pela perdição dos homens e a introdução do mal na terra. Em ambos os casos, seja na concepção do "demônio feminino" mesopotâmico, na Lilith hebraica ou na narrativa de Eva, verifico a permanência dos mesmos princípios ambivalentes que relacionaram a mulher com o mal a partir de sua sexualidade associada à ideia de um atemorizante poder de sedução e destruição masculina em consequência do comportamento sexual transgressor e da capacidade de gerar filhos. Além disso, Lilith e Eva são apenas duas na extensa iconografia de mulheres demônio. Kali, Circe, Hécate, Pandora e Medusa, dentre tantas outras, compõem esse panteão incontável da demonologia feminina. Gaston Bachelard, em uma série de obras dedicadas à imaginação poética, considera que aquilo que julgamos pensamentos fundamentais e que assumem a aparência de um saber, geralmente se estrutura a partir de uma série de "devaneios" repetidos de modo diferente ao longo do tempo, e afirma, em *A psicanálise do fogo*: "as ideias antigas atravessam os tempos; elas retornam sempre nos devaneios mais ou menos científicos com sua carga de ingenuidade primeira" (BACHELARD, 1994, p. 100).

Embora em sua obra Bachelard dedique-se à análise da imagem poética, considero possível incluir os diversos mitos da demonologia feminina como parte das imagens que

compõem o universo do pensamento ocidental, pensamento que, conforme o autor, embora sejamos levados a considerar como sendo "crenças ingênuas" (BACHELARD, 1994, p. 104) é necessário lembrar que "elas correspondem a realidades psicológicas" (BACHELARD, 1994, p. 104). Essas realidades quase sempre revelam o medo e o fascínio humano sobre o desconhecido. Acredito que o mito da mulher demônio figura como um dos muitos mistérios que amedrontam e fascinam o universo da fantasia humana, principalmente por situar a mulher como provedora de vida e de morte.

A esse respeito, conforme observa Bloch (1995), embora se verifique a predominância de uma representação negativa da mulher muito antes do cristianismo, é justamente com base na segunda versão do *Gênesis*, a partir do estabelecimento do cristianismo, que a mulher passou a ser definida como a introdutora do pecado na terra, responsável pelo pecado original. O autor verifica, na ordem cronológica da criação, um conjunto de relações que justificam a acusação de Eva e sua degradação do ponto de vista do antifeminino medieval:

> [...] a Queda, concebida geralmente como o momento original, a causa e a justificação do antifeminino medieval, é mera consumação ou conclusão lógica do que está implícito na criação de Adão e depois Eva. Pois a mulher da versão jeovista, concebida desde o começo como secundária, derivada, subsequente e complementar, assume o fardo de tudo aquilo que é inferior, depreciativo, escandaloso e perverso durante a articulação fundadora dos sexos nos primeiros séculos do cristianismo (BLOCH, 1995, p. 34).

Noto, nesse fenômeno, que o processo de inferiorização da mulher tende sempre, explícita ou implicitamente, à questão sexual e à capacidade de gerar filhos. Lilith era impura e questionou a posição no ato sexual; Eva era secundária e seduziu a Adão, ambas condenadas a parir. Em um misto de mitificação e biologismo, a definição da diferença fundamental entre homens e mulheres teve seu início na capacidade de gerar filhos e desembocou na sexualidade que resultou na representação da mulher como provedora de vida e de morte provocando, desde sempre, um sentimento contraditório entre atração e repulsa, admiração e hostilidade em relação à mulher.

Foi, sobretudo, entre os séculos XIV e XVIII que essa obsessão torna-se excessivamente agressiva resultando no maior ciclo de repressão ao feminino e desencadeando a "caça às bruxas" durante todo o período medieval. Período em que "a mulher foi então identificada como um perigoso agente de Satã" (DELUMEAU, 1989, p. 310). Neste período, tudo o que se relacionava a mulher, a sexualidade e ao útero ganhou um aspecto asqueroso de impurezas, inclusive o próprio nascimento:

> Mistério da maternidade, porém mais amplamente ainda mistério da fisiologia feminina ligado às lunações. Atraído pela mulher, o outro sexo é do mesmo modo repelido pelo fluxo menstrual pelos odores, pelas secreções de sua parceira, pelo líquido amniótico, pelas expulsões do parto. Conhece-se a constatação humilhada de santo Agostinho: *Inter urinam et faeces nascimur*; essa repulsão e outras semelhantes engendram ao longo das eras e de um extremo ao outro do planeta múltiplas interdições (DELUMEAU, 1989, 311-312, grifos do autor).

Foi, especialmente sob a égide das religiões, tanto católicas quanto protestantes, que a misoginia se intensificou e o nojo sexual da mulher se acentuou através dos discursos teológicos e literários em um efeito de mão dupla; a ideologia antifemina fortaleceu o discurso misógino e foi fortalecida por ele. Entre os séculos XV e XVII, a transgressão da sexualidade significou transgressão da fé. Definida pela sexualidade, a mulher tornou-se a vítima preferida dos Inquisidores, passando a ser perseguida, torturada e assassinada. Essa perseguição se intensificou com a publicação do *Malleus Maleficarum* – O martelo das bruxas e feiticeiras –, livro entendido como guia de instrução para reconhecer, capturar e punir bruxas. A respeito dessa obra, Muraro (2016) destaca sete teses fundamentais:

> 1) O Demônio, com a permissão de Deus, procura fazer o máximo de mal aos homens a fim de apropriar-se do maior número possível de almas.
> 2) E esse mal é feito, prioritariamente, através do corpo, único "lugar" onde o Demônio pode entrar, pois "o espírito [do homem] é governado por Deus, a vontade por um anjo e o corpo pelas estrelas" [...]
> 3) E esse domínio lhe vem através do controle e da manipulação dos atos sexuais. Pela sexualidade o Demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens. Foi pela sexualidade que o primeiro homem pecou e, portanto, a sexualidade é o ponto mais vulnerável de todos os homens.
> 4) E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do Demônio (as feiticeiras). E as mulheres têm mais conivência com o Demônio "porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto, nenhuma mulher pode ser reta" [...].
> 5) A primeira e maior característica, aquela que dá todo o poder às feiticeiras, é copular com o Demônio. Satã é, portanto, o senhor do prazer.
> 6) Uma vez obtida a intimidade com o Demônio, as feiticeiras são capazes de desencadear todos os males, especialmente a impotência masculina, a impossibilidade de livrar-se de paixões desordenadas, abortos, oferendas de crianças a Satanás, estrago das colheitas, doenças nos animais *etc*.
> 7) E esses pecados eram mais hediondos do que os próprios pecados de Lúcifer quando da rebelião dos anjos e dos primeiros pais por ocasião da queda, porque agora as bruxas pecam contra Deus e o Redentor (Cristo), e portanto esse crime é imperdoável e por isso só pode ser resgatado com a tortura e a morte (MURARO, 2015, p. 19-20).

Nesse contexto, de acordo com a autora, o livro passou a ser tomado como a "continuação popular do segundo capítulo do *Gênesis*" (MURARO, 2016, p. 20), tornando-se a mais significativa certificação tanto da estrutura do patriarcado quando de como ela funciona na coação do feminino e da sexualidade.

Conforme é possível verificar na citação de Muraro, o homem foi definido pela espiritualidade; seu espírito era "governado por Deus", enquanto a mulher o era pela sexualidade; ela não foi criada a partir do barro, como Adão, mas de uma "costela torta", e por isso nunca será "reta". Além disso, conforme Margaret Miles (*apud* BLOC, 1995, p. 33), "a ordem da criação – o homem primeiro, a mulher em segundo – foi compreendida como refletindo a ordem cósmica e estipulando a ordem social". E, por último, a culpada da Queda do paraíso, que representou a principal acusação que pesou sobre a mulher na misoginia medieval. Em suma, todas as acusações contra a mulher passaram pela sexualidade e desembocaram no pecado e, consequentemente, no demônio.

A relação rigorosa entre a mulher e a sexualidade como símbolo do maldito e da perdição humana, segundo Jean Delumeau (1989), é decorrência de um medo irrefletido que precedeu ao cristianismo e que adquiriu nele o impulso necessário à sua fixação. Foi em consequência, sobretudo dos princípios religiosos que idealizam o mundo a partir da divisão absoluta entre o bem e o mal, que a mulher foi projetada como demônio responsável pelo mal na Terra:

> Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido (DELUMEAU, 1989, p. 314).

Segundo Jean Delumeau, para a tradição religiosa da época, "a sexualidade é pecado por excelência" (1989, p. 316); nessa equação, a mulher foi definida pela sexualidade, representando o pecado que, como visto, implicava transgressão da fé, que, por sua vez, correspondia a uma transgressão política. No processo de transição entre o feudalismo e o capitalismo, o controle dos corpos fez-se estritamente necessário para a manutenção da dominação (FOUCAULT, 1985). Na qualidade de Outro – em oposição ao masculino – e definida pela sexualidade, a mulher tornou-se o principal alvo desse controle.

Por outro lado, o discurso misógino agressivo, que se intensificou mais particularmente entre os séculos XIV e XVII, precedeu a esse período e era comum no discurso teológico sobre a mulher. No entanto, a "marginalização da mulher na cultura cristã a fim de se constituir a espera do fim do mundo" (DELUMEAU, 1989, p. 315) foi solidamente fundamentada no discurso dos escritores cristão e líderes da Igreja entre os séculos XIV e XVII: "foi bem o medo da mulher que ditou à literatura monástica esses anátemas periodicamente lançados contra os atrativos falaciosos e demoníacos da cumplice perfeita de

Satã" (DELUMEAU, 1989, p. 318). A mesma constatação é feita por Bloch em *Misoginia Medieval*:

> Retomando ao Velho Testamento e à Grécia Antiga e estendendo-se através das tradições clássicas helênica, judaica e romana até o século XV, ela [a denúncia das mulheres] domina os escritos, cartas e sermões eclesiásticos, tratados teológicos e as discursões e compilações da lei canônica; os tratados científicos, como parte do conhecimento biológico, ginecológico médico; o folclore e a filosofia. O discurso da misoginia corre como um veio [...] através de toda a literatura medieval (BLOCH, 1995, p. 15).

Delumeau (1989) ainda cita inúmeros textos eclesiásticos de cunho misógino, homilias, sermões *etc*., escritos ou reeditados no período em questão, dentre os quais destaca *De Planctu Ecclesiae*, obra de Álvaro Pelayo, redigida a pedido de João XXII, por volta de 1330 e reeditada em Lyon em 1517 e em Veneza em 1560. A obra teria fundamentado o *Malleus Malificaurum* que, conforme já citado, foi considerada letal contra as mulheres, responsável pelo assassinato em massa de centenas de mulheres como bruxas durante a Idade Média. Em *De Planctu Ecclesiae* Delumeau aponta sete acusações teológicas contra a mulher, das quais destaco a "Queixa primeira" apontada pelo autor:

> Eva foi o "começo" e a "mãe do pecado". Ela significa para seus infelizes descendentes a "expulsão do paraíso terrestre". A mulher é então doravante "a arma do diabo", "a corrupção da lei" a fonte de toda perdição. Ela é "uma fossa profunda", "um poço estreito". "Ela mata aqueles a quem enganou"; "a flecha do seu olhar transpassa os mais valorosos". Seu coração é "a rede do caçador". É "uma morte amarga" e por ela fomos todos condenados ao trespasse (DELUMEAU, 1989, p. 323).

Em contrapartida, foi também na Idade Média que se intensificou a exaltação a Maria e a invenção do amor cortês. Em uma espécie de "reabilitação" de Eva, a imagem de Maria veio redimir a humanidade do pecado da Queda. Nesse ponto, a Igreja Católica, conforme Bloch (1995), figurou sob um paradoxo particular. Segundo o pensamento binário que posiciona o homem pelo espiritual e a mulher pela sensibilidade e sedução, "não só é a mulher que é salva mais santamente do que seu congênere masculino, mas também é uma mulher que carrega a possibilidade de salvação" (BLOCH, 1995, p. 91).

No discurso dos padres da Igreja Católica, é possível encontrar, ao lado de descrições positivas da mulher, representações negativas da feminilidade. Nesse contexto, posso afirmar que a mulher tornou-se, simultaneamente, *chave do céu* e *porta do inferno* e, em oposição à sexualidade, destacou-se a exaltação à virgindade. Desse modo, o amor cortês também se estabeleceu pelo princípio de exaltação à virgindade, temática que, conforme Bloch, afirmou-

se como uma verdadeira obsessão da castidade. Em primeiro lugar, a virgindade, nesse caso, não se referia apenas à prática sexual: ela dizia respeito ao corpo e à mente. No ideal da mulher casta, ela deveria ter corpo, mente e alma puros. O que significa que, diante de sua pureza, ela não deveria nem ao menos suscitar o desejo. O breve desejo de um homem ao olhar uma mulher pura corromperia sua castidade:

> [...] como os Padres enfatizam claramente, não é suficiente apenas ser casto.
> [...]
> A distinção entre virgens na mente e castidade do corpo é enfatizada de todos os modos, uma vez que não há diferença entre o desejo e o ato. É antes o ato que é definido pelo estado mental daqueles que o realizam.
> [...]
> Uma vez que o desejo de uma virgem é suficiente para fazer com que ela deixe de ser virgem, e já que, segundo o esquema patrístico totalizante do desejo, não pode haver diferença entre o estado de desejar e o de ser desejada, uma virgem é uma mulher que nunca foi desejada.
> [...] E, naquela que é talvez seja a mais violenta expressão do efeito deflorador do olhar, Tertuliano insiste que "toda exposição pública de uma virgem honrada é (para ela) o equivalente a sofrer um estupro" (BLOCH, 1995, p. 126-129).

Além dos escritos religiosos, Bloch verifica a presença da temática da castidade nos textos literários medievais, dentre os quais destaca *Du Mantel Mautaillié*, *Physicians's Tale* e a *Lai* do francês antigo. O autor constata que a temática se repete na literatura segundo o mesmo paradoxo "de que a virgindade não pode afirmar sua transcendência do desejo sem ao mesmo tempo criar um desejo por tal transcendência" (1995, p. 141). O discurso literário medieval segue pelo mesmo curso do antifemino compreendido no incitamento à castidade ou pela denúncia da sexualidade perniciosa, de modo que se verifica na repetição de ambos os discursos à insistência na denúncia das mulheres:

> Como a própria alegoria, pela qual ele é particularmente atraído, o antifeminismo é tanto um gênero como um *topos*, ou, como poderia sugerir Paul Zumthor, um "registro" – um discurso visível através de uma vasta gama de tipos poéticos. Encontram-se exemplos disso na sátira latina clássica, e nas sátiras da Alta Idade Média [...], e, naturalmente, a partir de Jean de Meun do *Roman de la rose*. Foi esta última obra que detonou a primeira querela literária francesa, envolvendo tanto a questão da interpretação poética quanto a da mulher num cenário sexual/textual, e que se estendeu pelo período medieval até a idade neoclássica (BLOCH, 1995, p. 15, grifo do autor).

Um paradoxo desse discurso é o fato de que o processo de remissão da mulher acontece pela negação de se mesma enquanto tal. No discurso da castidade absoluta, exige-se da mulher que abra mão da condição de sujeito; ela não deve negar somente a vaidade e a prática do ato sexual, mas toda e qualquer possibilidade de desejo – sentido ou o despertado –

em uma espécie de anulação de si. Esses discursos se repetiram de modo tão persistente que perduram até os dias atuais. Dentre seus herdeiros Bloch destaca “filósofos, novelistas, especialistas médicos, cientistas sociais, e críticos do século XIX, cujo tipo particular de romantismo e de misoginia naturalista carrega consigo uma extensa carga de atitudes não examinadas do passado medieval e mesmo patrístico” (1995, p. 14).

Uma constatação semelhante é feita por Litvak, ao tratar sobre a produção literária erótica no fim do século XIX. A autora destaca a influência arcaica dos tratados de Hipócrates e Areteu sobre a anatomia feminina, nos quais ainda predominava a definição do útero como um animal vivo que se deslocava pelo corpo da mulher. Conforme a autora, o conhecimento médico sobre o útero da mulher e as consequências de infecções pós-parto, por exemplo, ainda eram atribuídos ao comportamento moral das mulheres: “as mulheres estavam à mercê de especulações morais da profissão médica. A fisiologia feminina era praticamente desconhecida e vista com desconfiança” (LITVAK, 1979, p. 173-174, tradução minha). Principalmente no que diz respeito ao útero, a autora aponta a estreita relação estabelecida entre o sexo, a histeria, o nervosismo, a ansiedade e a hipocondria que, por sua vez, se encontravam relacionados ao comportamento moral e religioso da mulher. A visão do interior da mulher como mistério, ligada a uma ideia reacionária de controle do corpo feminina, fez com que a medicina obstetrícia e ginecológica desse um passo atrás em relação aos avanços do século XIX. Ainda assim, o pensamento médico-científico exerceu grande influência na produção cultural do período.

A literatura científica e pseudocientífica sobre o interior da mulher misturava-se às noções morais e religiosas e se constituía de tabus e mitos – herdeiros da misoginia medieval – sobre o útero, o desejo sexual e o ciclo menstrual, que tendiam a se relacionar a doenças mentais e patologias psíquicas ligadas ao ato sexo, como a ninfomania. Nesse contexto, Litvak (1979) destaca o ponto de vista de Felipe Trigo, sobre a questão da sexualidade das mulheres. Conforme observa a autora, Felipe Trigo distingue-se dos demais escritores justamente por destoar da opinião corrente sobre uma provável “inferioridade erótica” da mulher. Para ele, de fato, a sexualidade da mulher encontrava-se atrofiada por questões morais. Trigo teria fundamentado seus argumentos em estudos próprios e no conhecimento das teses levantadas por seus contemporâneos, médicos, anatomistas, químicos e pseudocientistas como Franz Joseph Gall, Hermann von Fehling, Leopold Loewenfeld e Cesare Lombroso, que proclamavam a inferioridade sexual da mulher atribuída a diversas patologias uterinas e à incapacidade de sentir orgasmo, tese fundamentada por meio de estatísticas que apontavam para uma predominante frigidez das mulheres. Para o escritor, essa

"inferioridade erótica" não seria nada além do que um reflexo da "inferioridade social" imposta à mulher em consequência de uma educação coercitiva, que induziu a mulher a sentir vergonha do próprio corpo e reprimir seus desejos:

> Después de pasar revista a toda esta literatura, Trigo asegura que la mujer no carece de instinto sexual. Aquellas estadísticas lo único que indican es que la mayoría de las mujeres están atrofiadas por las presiones morales, sociales y educativas. De ninguna manera significan que orgánicamente están menos propensas a sentir con igual intensidad que el hombre las sensaciones eróticas[13] (LITVAK, 1979, p. 178).

Apesar das limitações científicas de sua época, as declarações de Trigo representam um grande avanço no que diz respeito ao modo como as mulheres eram representadas nos artefatos culturais do final do século XIX. Com base em seus estudos, o autor defendia ainda a revolução social através da revolução sexual, por acreditar que o tabu da sexualidade fundamentava a repressão social. Tenta, por, meio de suas novelas, comprovar que a mulher é capaz de superar o homem na capacidade de sentir prazer. A produção literária de Trigo, segundo Litvak (1979), é embebida de um erotismo no qual se destaca o momento do orgasmo feminino, e ao mesmo tempo em que proclama a liberdade sexual das mulheres, o autor atribui à repressão dessa mesma sexualidade a causa das doenças histéricas e da frigidez feminina. Em suas obras, ao lado do relato de momentos supremos de orgasmo feminino, o autor denuncia a repressão e a condenação das mulheres à clausura ou à prostituição em consequência de permitirem-se amar por instantes, e atribui à própria educação reprimida a incapacidade de muitas mulheres de esquivarem-se dos conquistadores inescrupulosos.

Felipe Trigo mostra-se contra a definição da mulher como uma criatura frágil, necessitada da proteção dos homens para resguardar suas virtudes e cuja função social se restrinja a cuidar do marido e dos filhos ao passo em que abdica dos próprios desejos. Em suas obras, o autor critica o domínio moral dos pais sobre os filhos e os valores sociais ensinados às jovens, indo contra o conceito que define o lugar que deve ocupar a mulher na sociedade. Em *Las ingénuas*, *En la carrera* e *Del frío al fuego*, segundo Litvak, Trigo aponta os excessos vigilantes das mães para com as filhas, além da repressão paterna como uma das causas para o despreparo das moças em relação à sexualidade. A educação das moças da classe média do período consistia no preparo para tornarem-se esposas e mães zelosas, e a questão sexual era vista como um fardo a ser aceito pelas mulheres em consequência do

[13] "Depois de revisar toda essa literatura, Trigo assegura que a mulher não é carente de instinto sexual. Essas estatísticas indicam apenas que a maioria das mulheres é atrofiada por pressões morais, sociais e educacionais. De maneira alguma significam que organicamente elas são menos propensas a sentir com igual intensidade que os homens as sensações eróticas" (tradução minha).

matrimônio. Desse modo, as protagonistas de suas obras encontram-se fadadas à infelicidade justamente por não corresponderem ao modelo de comportamento estabelecido à mulher naquele momento; as heroínas de Felipe Trigo sucumbem aos valores dominantes por meio de seus finais trágicos.

Na obra de Trigo, a defesa da liberdade sexual da mulher não supera, de todo, o peso moral imposto a ela pela sociedade. No entanto, acredito que a grande diferença na representação de suas heroínas diz respeito à ausência do demoníaco nessas mulheres. Suas personagens são sexualizadas, mas não demonizadas, destoando das formas de representação predominante nas produções literárias da Europa desse período. Conforme afirma Litvak (1979), no final do século XIX, junto a um sistema burguês sexualmente repressivo caracterizado por sua hipocrisia e pela duplicidade de valores que condenava toda forma de relação amorosa extraconjugal ou cujo objetivo não fosse exclusivamente à procriação, desenvolve-se um erotismo fundamentado na obsessão pelo sexo transgressivo e devastador, no qual se destacam as representações ambivalentes do bem e do mal, do sagrado e do profano e onde o mal, inerente à morte, encontra-se sempre presente no pecado marcado pelo mito da Queda.

Por outro lado, Litvak observa também que "o poeta não inventa sua simbologia, esta preexiste à imaginação poética tradicional e é utilizada por ele na arte e na literatura de sua época. O que ele faz é imprimir nele sua própria experiência" (1979, p. 18, tradução minha). Essa constatação pode ser percebida na produção literária de Felipe Trigo, na qual a experiência própria do autor suplanta a influência. No entanto, a exceção no modo de representação da mulher na obra de Trigo também confirma a regra. Na grande maioria das obras que lhe eram contemporâneas, predominava a representação da mulher pelo viés demoníaco.

É justamente essa representação demoníaca que se verifica em *Carmen* de Mérimée, resvalando nas múltiplas versões e artefatos culturais inspirados na personagem que fizeram dela um mito de muitas faces e que ultrapassa as barreiras do literário e do tempo. Todavia, apesar das interpretações e significados dados à construção da personagem ao longo do tempo, nas múltiplas versões de *Carmen*, ouso dizer que se preserva nela justamente a atmosfera demoníaca como principal responsável pela atração que ela exerce. Embora a narrativa de Mérimée não constitua um mito de origem, a personagem transformou-se em mito literário que reitera todo o universo da demonologia feminina presente no esquema dinâmico de arquétipos e símbolos que constituem os mitos fundacionais ou de origem. Segundo afirma Pierre Brunel (1997, p. XVIII), apesar das diferenças entre o mito religioso e

o mito literário, é possível estabelecer um parentesco real por meio da “saturação simbólica”, a “organização cerrada” e da “iluminação metafísica” presente em ambos simultaneamente. Carmen, assim como muitas outras mulheres fatais na literatura, porta em sua essência o mito da mulher demônio recuperado e renovado initerruptamente.

Sobre a relação mito-ideologia, considero importante destacar duas características do mito que contribuem para a cristalização da ideologia. A primeira diz respeito à memória. A esse respeito, é possível afirmar que o mito faz parte da memória coletiva de determinados grupos sociais e que, na categoria de memória o mito insere-se perfeitamente na definição de Orlandi (2015, p. 29) sobre a memória discursiva, como “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”.

A segunda corresponde ao esquecimento ideológico que, conforme Orlandi (2015, p. 33), “é da instancia do inconsciente e resulta no modo pelo qual somos afetados pela ideologia”. O mito, portanto reflete uma ideologia dominante e contribui para sua manutenção. Pois, como afirma a autora: “o trabalho da ideologia é um trabalho da memória e do esquecimento, pois é só quando passa ao anonimato que o dizer produz efeito de literalidade” (2015, p. 47). É justamente o anonimato uma das principais características do mito.

Conforme vimos, o mito de *Gênesis* sofreu alterações em seu texto original ao longo do tempo, a fim de que fosse adequado aos padrões morais de cada época, fato que coloca o mito em torno da primeira mulher na categoria de anonimato. No entanto, aspectos dessa narrativa permaneceram no inconsciente coletivo, na tradição oral, ou foram ressignificados ao longo da história. E, apesar do seu “esquecimento”, a relação entre o demoníaco e o feminino permanece no imaginário coletivo através de um incontável séquito de bruxas, feiticeiras, deusas, musas, sereias e ninfas que povoam a iconografia Ocidental.

Considero possível afirmar que a tendência à representação da mulher como demoníaca, ligada à ideia de desejo sexual intenso e incontrolável, foi atribuída à mulher desde as primeiras escrituras e se repete no mito, no discurso religioso e no político ao longo do tempo, de modo diferente, mas preservando a mesma ideologia. Segundo Michel Pêcheux (1990), umas das características da ideologia é a repetição: ela se repete de diferentes formas e em diferentes discursos, reafirmando sempre a mesma coisa. É exatamente este fenômeno que podemos observar tanto ao longo do discurso literário quanto nos discursos políticos/religiosos disseminados ao longo dos séculos.

Por outro lado, as ideologias não se estabelecem nem se fixam de modo consciente no pensamento do indivíduo, sobretudo no discurso literário. Arrisco dizer que este é um

fenômeno sintomático sobre o sujeito que o reproduz. Tal conclusão é possível se, conforme assevera Orlandi (2015, p. 94), “pensarmos a ideologia como mecanismo estruturante do processo de significação”. Segundo a autora:

> [...] a ideologia se liga inextrincavelmente à interpretação enquanto fato fundamental que atesta a relação da história com a língua, na medida em que esta significa. A conjunção língua/história também só pode se dar pelo funcionamento da ideologia. E é isso que podemos observar quando temos o objeto discurso como lugar específico em que se pode apreender o modo como a língua se materializa na ideologia e como esta se manifesta em seus efeitos na própria língua. Ao se propiciar a tomada em consideração do imaginário na relação do sujeito com a língua, dá-se um novo lugar à ideologia e compreende-se melhor como se constituem os sentidos colocando-se na base da análise a forma material: acontecimento do significante em um sujeito afetado pelo real da história. Acontecimento que se realiza na/pela eficácia da ideologia (ORLANDI, 2015, p. 94).

O discurso da misoginia reflete exatamente os valores e ideais de toda uma época e exerce influência em diferentes formas de discurso disseminados nos diversos artefatos culturais que são contaminados pela ideologia presente neles ao longo do tempo. Discurso este que influenciou e influencia até os dias atuais nas formas de representação e constituição do sujeito feminino, uma vez que é justamente diante da imaterialidade ideológica destes discursos pejorativos sobre a mulher que se encontra a sua eficácia. No que se refere ao erotismo no Ocidente, a mulher figura como principal objeto de desejo e de controle.

1.3 DO RITO AO MITO:
a morte necessária das mulheres fatais

As múltiplas representações da mulher demoníaca, feiticeira ou *femme fatale* aparecem como arquétipo na nossa cultura inscrita nos diversos artefatos culturais e carregam resquícios do mito. A esse respeito, Hélène Cixous (1995) considera a categoria *mulher* como um construto cultural cuja identificação tem sido definida pelo mito, pela lenda e pela literatura. Para a autora, os conjuntos hierarquizados de oposições que estruturam o pensamento filosófico e a linguagem narrativa – Cixous considera a relação entre *mito*, *fábula* e *literatura* cuja estrutura narrativa se constitui em oposições binárias hierarquizadas – dão suporte aos fundamentos lógicos de opressão à mulher visto que, em todos os pares de oposição encontra-se intrínseco o par homem/mulher e que, nesse jogo, a mulher encontra-se sempre do lado da negatividade:

> Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. Superior Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas). Y todas las parejas de oposiciones son *parejas*[14] (CIXOUS, 1995, p. 14, grifo da autora).

Segundo constata Cixous, em toda a história da filosofia o discurso filosófico ordena e reproduz uma constate absoluta de valores que correspondem precisamente à oposição atividade/passividade e, na filosofia, a mulher está sempre do lado da passividade. A partir desta afirmação considero possível chegar a uma constatação semelhante à apontada por Cixous, a respeito do erotismo Segundo Bataille, de que a mulher está sempre do lado da passividade e, para além disso, quando escapa ao papel passivo no ato sexual, a mulher é monstrualizada e, por isso, rechaçada e desejada. Na qualidade de monstro, ser híbrido, situado entre o sagrado e o profano, a mulher deve morrer a fim de reestabelecer o equilíbrio que ela compromete com sua atitude transgressora e é justamente pelo instante de morte que ela retorna à passividade.

Esse fenômeno se realiza, com base nos princípios da nossa cultura manifestando-se nos rituais primitivos, no mito e se renovando ao longo do tempo por meio dos modernos artefatos culturais. Os fundamentos apresentados por Bataille a respeito da relação entre morte e erotismo correspondem exatamente a esse pensamento e, por isso mesmo, encontra-se em perfeita harmonia com a representação da mulher na literatura e nas outras artes. Um dado importante a se observar em Bataille diz respeito à relação que o autor estabelece entre erotismo, religião e literatura. Segundo ele, o homem busca no extremo aquilo que coloca sua vida em perigo e encontra por meio da literatura, da leitura de um romance, um meio de gozar do perigo através da aventura do outro:

> Trata-se, suportando sem muita angústia, de *gozar*, através da aventura do outro, do sentimento de perda ou de estar em perigo. Se dispuséssemos de recursos morais sem conta, gostaríamos de viver assim. Quem não sonhou em ser o herói de um romance esse desejo é menos forte que a prudência – ou covardia –, mas se falamos da vontade profunda, que somente a fraqueza impede de realizar, seu sentido é dado pelas histórias que lemos com paixão (BATAILLE, 2004, p. 137, grifo do autor).

Do mesmo modo, o filósofo considera que o ritual do sacrifício também representa essa possibilidade de "gozar" da aventura do outro, como em um drama, e estabelece relação com a literatura. O sacrifício, simbolicamente, traria em sua essência cinco fenômenos culturais,

---

[14] "Por oposições duplas, hierarquizadas. Superior inferior. Mitos lendas, livros. Sistemas filosóficos. Em tudo (onde) intervém uma ordenação, uma lei organiza o pensável por oposições (dual, irreconciliável ou reconstruível, dialética). E todos os pares de oposição são casais" (tradução minha).

oriundos do processo de significação e relações sociais estruturados em oposições binárias hierarquizadas: o erotismo, a religião, o rito, o mito e a literatura:

> Com efeito, a literatura se situa depois da religião da qual ela é herdeira. O sacrifício é um romance, é um conto ilustrado de maneira sangrenta. Ou antes, é no estado rudimentar, uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, no qual a vítima animal ou humana representa sozinha, mas representa até a morte. O rito é efetivamente a representação, retomada em uma data fixa, de um mito, quer dizer essencialmente a morte de um deus (BATAILLE, 2004, p. 137).

O ritual do sacrifício insere-se na esfera do sagrado e, na qualidade do sagrado coloca o objeto sacrificado no plano da divinização no qual se enquadram deuses e demônios. Nesse plano encontra-se a ideia de continuidade, que se liga à transgressão da lei fundada por seres descontínuos. Através do sacrifício, o homem pode contemplar a "continuidade perdida" pela experiência da morte. Essa experiência é gozada pela aventura do outro. Nesse jogo, o sacrificador goza da experiência da morte por intermédio do objeto do sacrifício, o prazer e o sentido erótico dizem respeito ao algoz, não à vítima. A vítima, por sua vez, tende a ser divinizada e é morta pelo que pode simbolizar, mas é destituída do caráter de sujeito. Embora possa até compartilhar do ritual ou aceitar a morte, ela permanece na posição passiva diante do ato de assassinato. Nesse sentido, verifico que o ato de matar, justificado pelo ritual do sacrifício, assume acepção erótica a partir de quem pratica a ação de morte. O sentimento sobre o qual o filósofo se debruça na análise do ritual de sacrifício é o sentimento experimentado pelo sujeito que exerce a ação da matar, não pela vítima. Para Bataille, o sacrifício da morte justifica-se exatamente por representar a busca angustiante de vencer a própria morte, de resgatar a continuidade perdida. Por outro lado, considero que o desejo angustiante de superar a morte é um problema de caráter masculino em que o ritual do sacrifício representa simbolicamente a superação da morte, embora apenas por um breve instante.

Na esfera do sagrado, o sacrifício preserva seu aspecto de oferenda e seu caráter sangrento. O sangue derramado da vítima representa o jorrar da vida pulsante na morte e revela a pletora dos órgãos sexuais em estado de excitação. Para o filósofo francês, a ação violenta que conduz a vítima da condição de limitação à condição de ilimitado pertence à esfera do sagrado e é desejada até as últimas consequências. "Ela é desejada como a ação daquele que desnuda sua vítima que ele deseja e na qual quer penetrar" (BATAILLE, 2004, p. 137). Destaco na fala do autor a permanência da mulher como passiva. Ela é a vitima a ser desnudada e penetrada, seja pelo instrumento cortante ou pelo falo.

A conexão entre morte e erotismo é apontada pelo filósofo nas bases de sua teoria. Para ele, a sexualidade entranhada na morte tem relação com seu aspecto íntimo. Ambos desencadeiam a violência natural da qual se originam e constituem transgressão às interdições. Pela morte ou pelo ato sexual, a angústia e o desejo de continuidade são despertados de forma violenta. O ato de matar revela a sexualidade animal da qual o homem buscou distanciar-se, despertando seu instinto primitivo no encontro com o prazer ilimitado. O ato sexual é um instante de morte, assim como a morte no sacrifício corresponde ao prazer proporcionado pelo sexo.

Para Bataille, a cerimônia de sacrifício por si só já implica erotismo. Ela representa o ponto de encontro entre as inconciliáveis: interdição e transgressão. A suspensão da interdição no ato de matar, instituída através do sacrifício, constitui-se em um ato religioso por excelência. Tem em si um significado de renúncia da carne, que representa os valores terrenos, e o encontro com Deus, como sinônimo de espiritualidade. Pela violência da morte, os seres descontínuos encontram a sua continuidade perdida. O sacrifício enquanto ritual sagrado supera a interdição naturalmente ligada à morte, mas não a suspende. A morte é a primeira interdição criada em consequência da atividade humana. O horror ligado à morte e a imagem do cadáver dizem respeito à rejeição da violência. Embora vivendo dentro de um mundo racional, distante da violência, a natureza humana tem essa violência preservada em sua essência, pois ela se encontra no cerne de sua existência e representa o caráter de animalidade do qual o homem é incapaz de desvencilhar-se por completo.

Em sua teoria, a respeito do sacrifício ritual, Bataille considera somente a mulher e o animal como objetos de sacrifício. Nesses rituais, o homem predomina como sujeito a respeito do qual é retratada a emoção provocada. A própria conotação erótica atribuída ao ritual é de origem masculina, visto que o objeto do sacrifício é desprovido de vontade. Por sua vez, a mulher e o animal, segundo o filósofo, representam a violência que o homem busca vencer ao passo em que ele – o homem, no papel do sacrificador – representa a razão. Observo nesse processo um paradoxo peculiar, entre quem pratica e quem sofre a ação violenta. É o homem – autorrepresentado pela “espiritualidade” – quem exerce a violência que diz intentar conter no outro. No entanto, embora o próprio autor constate que a parceira feminina predomina como vítima no ritual do sacrifício, ele considera que ela compartilha do sentimento erótico do mesmo modo que o homem, ignorando circunstâncias históricas e culturais que levaram a mulher a assumir esse papel passivo diante dos mecanismos de dominação masculina:

> Na antiguidade, a destituição (ou destruição) que funda o erotismo era bastante sensível para justificar um paralelo entre o ato de amor e o sacrifício. [...] insisto no fato de que a parceira feminina do erotismo aparecia como vítima, o masculino como o sacrificador, *um e outro, durante a conjunção carnal, perdendo-se na continuidade estabelecida por um primeiro ato de destruição* (BATAILLE, 2004, p. 30, grifo meu).

Além de representar a violência e de encontrar-se ligada à negação da vida, a morte assume também o caráter de afirmação da vida, representando renovação constante e correspondendo ao ciclo vital ininterrupto da natureza sem o qual a vida seria improvável. Por saber-se um ser descontínuo por natureza, para o teórico, o homem descobriu na morte a possibilidade de encontrar-se com a continuidade perdida. Na tentativa de fugir do aniquilamento representado pela morte, o homem estabeleceu interditos em relação à proximidade do cadáver e do ato de assassinato. Por considerar os interditos da morte uma tentativa de "driblar" a própria morte, o autor estabelece relação entre a morte e a sexualidade, que do mesmo modo representa renovação como símbolo de continuidade da vida pelo nascimento oriundo do ato sexual de natureza animal e incontestavelmente violento. Por outro lado, a transgressão da interdição não representa necessariamente violência animal; ela representa outra forma de violência, uma vez que é praticada por um ser suscetível de razão, de espiritualidade. Nela se encontra "a dupla face do erotismo: a fascinação diante da vida e diante da morte" (PAZ, 2001, p. 19), o que, em síntese, significa prazer e morte. Esta é outra questão a respeito da qual considero possível elaborar a seguinte proposição: a angústia da morte e a obsessão pela imortalidade são tormentos masculinos. Talvez a mais aguda constatação a esse respeito se encontre na obra de Mary Shelley através de seu personagem Victor Frankenstein – da obra homônima *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, publicado em 1818 – e o desejo doentio de produzir vida a partir da morte. Conforme afirma Paz (2001, p. 43), "todos os homens padecem de uma carência: seus dias estão contados, são mortais. A aspiração à imortalidade é um traço que define todos os homens".

Do mesmo modo, como afirma Bataille, "a angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia é mais profunda na angustia mortal" (BATAILLE, 2004, p. 164). Portanto, aliado à angústia de morte encontra-se a atração pelo perigo. Essa fórmula justifica a atração dos homens pelas mulheres fatais. Por outro lado, as mulheres fatais carregam, desde sempre, a marca da desgraça, e devem morrer a fim garantir o equilíbrio do modelo social dominante. Esse fato é facilmente verificado por meio das inúmeras narrativas de mulheres fatais nas quais o final é sempre a morte, dentre as quais destaco *Carmen* de Mérimée e suas múltiplas versões.

A morte de Carmen é predeterminada desde o início de sua criação por Mérimée: o autor ter-se-ia inspirado na história de um crime passional para a concepção de sua novela. Além disso, uma personagem feminina com uma pulsão erótica tão avassaladora quanto a de Carmen e imbuída de todas as formas de transgressão aos valores dominantes da época, não poderia sobreviver nestas circunstâncias. Sua morte é estritamente necessária a fim de reestabelecer a ordem instituída. É por meio dos avanços socioculturais e artísticos, nos posteriores artefatos culturais, inspirados em *Carmen*, que sua morte passa a assumir outros significados, mas preserva o aspecto ritual:

> No romance de Mérimée, *Carmen*, o personagem feminino foi criado segundo os atributos da mulher fatal. Carmen é uma boêmia de costumes levianos que seduz e destrói um homem honesto e respeitador dos valores sociais, que se apaixona por ela e é levado ao crime. Carmen é um perfeito bode expiatório e pagará com sua vida. Será sacrificada em nome da moral e da decência, vítima da paixão de D. José. Entretanto, graças às recentes versões artísticas, a imagem de Carmen dinamiza-se, liberta-se das conotações negativas que o contexto sociocultural do século XIX lhe atribuía. Reencontramos a mulher em seu aspecto sintético e polivalente (BOOKER-MESANA, 2005, p. 146, grifo da autora).

A tragédia anunciada no drama de Mérimée realiza-se plenamente na ópera de Bizet na qual, conforme Góes (1987), percebe-se uma violência contrastante semelhante à expressa na música de Verdi para *Otello*, de Shakespeare, e conclui: "*Carmen* dá margem aos mais variados tipos de montagem porque lida com arquétipos e porque permite tanto uma abordagem expressionista, à maneira dos grandes quadros de Goya, quanto um enfoque simbolista estilizado" (GÓES, 1987, p. 19). Para o autor, Carmen não só aceita seu destino, sem reclamar, como também o escolhe. Ela prefere morrer a perder a liberdade:

> Rainha do livre arbítrio, ela é uma personagem que, ao contrário das centenas de personagens célebres da dramaturgia ocidental, jamais lamenta a sua sorte, sorte que ela escolhe e que exibe como coisa sua, sem interferências. Hamlet lamenta-se o tempo todo, Lear também, Bruto joga-se contra a espada de Volúmnio, Fausto não se contenta com o passar do tempo, e lamenta-se. Elektra lamenta-se, Heráclito também. Carmen não. O segredo da sua força é sua liberdade, e quem sempre foi livre não tem direito a lamentações (GÓES, 1987, p. 23).

Talvez justamente pela força representada na personagem, sua morte seja ritualizada desde a novela de Mérimée. Carmen não é uma mulher qualquer, ela é o Demônio ou, além disso, é uma mulher demônio, um monstro híbrido da sedução responsável pela perdição dos homens; por isso, sua morte não poderia ser banal; ela necessita do ritual para garantir a sensação de restauração da ordem perdida. Esse aspecto ritual tende a ser retomando, de diferentes modos, na grande maioria das versões artísticas de *Carmen*. Em Mérimée, Carmen

é morta a facadas em um monte afastado, um lugar ermo, em meio à natureza, longe de todos. Lugar ideal para o ritual do sacrifício, sua morte se dá mediante as suplicas de D. José e sua ira por não vê-la ceder. Essa morte é a última tentativa feita por D. José para tentar "salvar sua alma", visto que o corpo, ou a ideologia do amor, estava perdido. Nessa intenção, D. José encomenda uma missa a um ermita, pela alma da amante, antes mesmo de assassiná-la. Ressalto que a ideia de salvação, neste caso, relaciona-se ao resgate moral de D. José. Em seu devaneio, ele acredita ser possível retomar seu antigo prestígio social, e resgatar o amor entre os dois. D. José ignora a vontade de Carmen, incapaz de compreender sua postura diante da vida. Ele a mata por punição, mas também por um sentimento de posse, porque percebe que ela está perdida para ele e não aceita esse fato, por isso assassina e oculta o cadáver, em uma tentativa desesperada de preservar a ilusão da posse, e ainda deposita sobre seu túmulo uma cruz e o anel de compromisso que ele havia lhe dado, como forma de garanti-la aprisionada a ele e a seus valores. Bataille considera o crime passional equivalente ao ritual do sacrifício equiparando-se à ritualização da morte no romance:

> Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: frequentemente preferiria matá-lo a perdê-lo. Em outros casos ele deseja a própria morte. O que está em jogo nesse momento de fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Para o amante, parece que apenas o ser amado [...] pode realizar nesse mundo o que nossos limites proíbem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos (BATAILLE, 2001, p. 33).

A morte é o sacrifício da carne, onde se encontram os vícios e a transgressão, na morte, a carne se desprende da alma e o ser descontínuo é conduzido a sua "continuidade perdida" (BATAILLE, 2004, p. 128). A ação violenta da morte de Carmen se compara à violência do amor de D. José um amor imbuído de posse, semelhante ao concebido no contexto do século XIX. O amor, assim como o erotismo, é fruto da cultura e sua concepção varia segundo o contexto histórico e social:

> A atração erótica por uma única pessoa é universal e aparece em todas a sociedades; a ideia ou filosofia do amor é histórica e brota só onde existem circunstâncias sociais, intelectuais e morais. Platão sem dúvida teria se escandalizado com o que chamamos de amor. Algumas de suas manifestações lhe seriam repugnantes, como a idealização do *adultério*, o suicídio e a *morte* (PAZ, 2001, p. 45, grifo nosso).

A idealização do amor no ocidente tem relação com o princípio da dominação masculina, nessa ordem social "a mulher só poderia ser vista como objeto" (BOURDIEU, 2002, p. 55). Na economia dos bens simbólicos, ela deve garantir a perpetuação da família e o

aumento simbólico do poder dos homens. Por isso, é vista como um produto, um objeto de troca de bens entre o pai e o marido. Ela deve passar das mãos de um para o outro na qualidade de objeto e permanecer sob o domínio exclusivo de seu novo dono, o marido ou o amante. Nesse sentido, o crime passional, praticado por homens contra suas "mulheres adúlteras", foi legalmente admitido pelas instituições e pela cultura hegemônica ocidental. Daí a morte de Carmen ser necessária e perfeitamente admissível para a sociedade contemporânea do século XIX, na qual a forma mais comum do homem recuperar sua honra perdida com a traição de uma mulher era lavá-la com sangue. A esse respeito, averiguo também que, para a cultura ocidental dominante, durante muito tempo, o adultério foi um crime exclusivamente feminino. Para o pensamento hegemônico, a traição do homem reflete um aspecto "natural" como uma necessidade fisiológica inerente ao caráter masculino; por outro lado, a traição da mulher é considerada um crime que deve ser reprimido e punido a fim de dar o exemplo a outras mulheres. Se D. José mata Carmen por amor, esse amor é imbuído do desejo e de posse sobre algo que ele já não tem que é a reciprocidade por parte dela: ele mata por ciúmes, pois não suporta a ideia de vê-la com outro homem. "Estou cansado de matar teus amantes. É a ti que eu matarei" (MÉRIMÉE, 2011, p. 87). No entanto, ao ritualizar a morte da amante, reafirma o caráter erótico do sacrifício no qual, segundo Bataille (2004, p. 141), "o amante não desagrega menos a mulher amada que aquele que sacrifica de maneira sangrenta o homem ou o animal imolado". Carmen representa o ser amado e o animal imolado, duplicando o sentido erótico de sua morte segundo a teoria de Bataille.

Embora pondo Carmen no lugar do imolado, D. José é incapaz de absolvê-la da culpa que lhe atribui; seu assassinato é a condenação dessa culpa. Em um misto de punição pelos pecados e redenção dos mesmos pecados, ele sacrifica a mulher, matando também o demônio que ela representa. Esse fato leva a outra questão erótica: Carmen é vista como demônio também por desconsiderar as interdições, assim como os animais. Segundo Bataille (2004), tanto os animais quanto os deuses e os demônios assumem seu caráter sagrado justamente por não observarem as interdições: vem daí a escolha do animal para o ritual do sacrifício. A vítima do sacrifício assume, desse modo, um aspecto de divinização.

Assim como acontece em Mérimée, Carmen, nos muitos artefatos culturais inspirados nela, ocupa o lugar do deus híbrido, que acumula aspectos animalescos e aspectos humanos. Seu espírito transgressor é o mesmo do animal que desconhece a interdição. Entretanto, se o animal transgride pela inocência, ela transgride por opção, pelo prazer de transgredir, colocando-se, desse modo, acima das interdições e assumindo um caráter demoníaco e divino. Através de sua morte é estabelecido um paralelo entre amor e sacrifício, não só pelo fato de

que o responsável por sua morte é seu amante, mas também pelo caráter fundamental da transgressão representado por Carmen. O ato de amar tem caráter sagrado, o de matar, por amor ou pela fé – o sacrifício – foi sacralizado pela cultura hegemônica em um dado momento da história da humanidade. Sua divinização diz respeito ao lugar que ocupa acima das interdições e constitui um paradoxo entre a salvação e o pecado.

Observo, ao longo deste capítulo, que *Carmen*, de Mérimée, tornou-se um fenômeno que ultrapassa as barreiras da obra original, devido à capacidade de reunir os diversos elementos de representação dos desejos e pavores masculinos em um evento único de representação que tende a agregar caracteres basilares da cultura hegemônica. Da novela de Mérimée à consagração em Bizet, a personagem tornou-se um mito também devido às inúmeras versões do cinema que, por sua vez, recuperam os cinco elementos culturais presentes no ritual do sacrifício: o erotismo, a religião, o rito, o mito e a literatura. Por meio da representação de sua morte, o sentido ambivalente permite-nos questionar os valores hegemônicos.

A personagem Carmen é uma figura de caráter ambivalente. Embora apresente características estereotipadas, ela representa independência, força, ousadia e liberdade. Uma mulher vítima da violência masculina, mas também símbolo de coragem e determinação, capaz de enfrentar a morte em nome de sua liberdade. Essa característica situa a obra de Mérimée em um paradoxo semelhante ao identificado por Block (1995) no discurso misógino medieval, no qual a fixação pela demonização da mulher revela uma obsessão e fascínio por aquilo que se intenta rejeitar, mas também que se deseja dominar.

Além disso, prevalece, no drama de Mérimée e nas muitas versões inspiradas nele, a mesma insistência na culpabilidade da mulher pela perdição masculina, comum ao discurso misógino medieval, no qual tanto os homilistas da Igreja Católica ou protestante, quanto os poetas alertavam os homens sobre os perigos de se perderem ao se deixarem levar por uma mulher. Por outro lado, o que percebo no interior desse discurso é um misto de medo e fascínio pela mulher cujo desejo de controlar seu poder escapa aos limites da razão e resvala no mito fortemente presente no imaginário coletivo masculino ocidental. O mito da mulher demônio em princípio e posteriormente o da *femme fatale*.

O mito do demoníaco ligado à mulher, parte de um ponto de vista cuja predominância é masculina; a mulher é representada por homens que a contemplam de longe, do mesmo modo que nossos ancestrais contemplavam a Lua no céu, silenciosa e distante, cuja face oculta, por não ser vista permitiu o florescimento de inúmeros mitos, rituais e fantasias a seu respeito. A mulher, silenciada e reprimida ao longo da história no Ocidente, teve sua

sexualidade simultaneamente reprimida e proclamada como perigosa. Contudo, essa sexualidade, seu erotismo perverso não é de fato dela, mas o resultado de um extenso e contínuo discurso que lhe é exterior porque parte de um sujeito não feminino, que reprime sua verdadeira face. Desde sempre, o erotismo, na mulher é sua face mais oculta.

2 A LUA NEGRA:
as múltiplas faces de *Carmen* de Mérimée

No momento em que foi criada a mulher
foi criado também Satã com ela
Beresit-Rabba

A Lua Negra, na astrologia, é um fenômeno que ocorre geralmente na transição entre os ciclos da lua minguante para a Lua Nova quando a Lua, aparentemente, se ausenta do céu, por atingir maior distância da Terra em sua trajetória elíptica que não é exata; nesse momento, o céu torna-se mais escuro dado à carência da luz da Lua. Segundo afirma Roberto Sicuteri (1985), a associação do mito da Lua Negra à Lilith originou-se a partir da relação com o ciclo lunar. Entre os povos primitivos, sobretudo egípcios e gregos, assumiu-se um comportamento binário em consequência desse evento astral. Lua Crescente e Lua Cheia correspondem à Grande Mãe. Nela se projetou a "plenitude da fertilidade e do influxo benéfico de toda a natureza, especificamente na psique feminina" (SICUTERI, 1995, p. 61). Na Lua Minguante e na Lua Nova realiza-se exatamente o oposto; a ausência da luz celeste. A lua desaparece do céu, como Lilith do paraíso, a "dramática Lua Negra ausente" (SICUTERI, 1995, p. 61) personifica-se no demônio da obscuridade. Em resumo, o mito de Lilith originou-se basicamente apoiado no fenômeno das fazes lunares e se constituiu primeiramente em oposições binárias; claro e escuro, bem e mal. Entretanto, apesar de constatar a natureza dupla nas representações primitivas da deusa lunar, o autor verifica a predominância das características negativas na concepção do mito feminino.

Da Babilônia, passando pelo Egito até a Grécia e abarcando toda a Europa, a figura da deusa Lua, permaneceu representando o demoníaco sedutor associado à magia e ao pecado no universo da fantasia masculina. Embora tenha sofrido transformações ao longo do tempo e do espaço, a conexão Lua e Mulher permaneceu, conforme Sicuteri, dominando toda uma vida religiosa permeada de poderes mágicos que culminaram na transformação gradativa dessas representações passando de deusas a demônios, bruxas e feiticeiras. Aliada ao estremo poder de sedução a capacidade de provocar delírios e levar os homens às raias da loucura, foi atribuída simultaneamente à Lua e à mulher, de acordo com Sicuteri (1995, p. 80), "a superstição tem origem na suposição de que a Lua provoca crises neurastênicas, acesso de epilepsia e delírios. De resto, sempre foi sabido que certas belíssimas meretrizes ou mulheres de prazeres conseguiam tirar o juízo dos homens que se envolviam com elas". Esse emaranhado de imagens e representações que saltam do imaginário coletivo desde tempos

remotos pode ser verificado através dos diversos movimentos artísticos culturais ao longo do tempo, e compreende, como um de seus principais momentos de retomada efervescente, a produção literária do final do século XIX e início do século XX, quando a literatura abraçou o erotismo como um de seus temas centrais e fez da mulher seu principal objeto de inspiração, situada entre atração e repulsa. Considero os modos de representação da personagem de Mérimée como uma variação de Lilith, Lua Negra, cujo caráter noturno e *numinoso* acompanhado de certas oposições binárias que a fazem contrastar com a imagem da *Mãe* ou da *Santa*, constitui-se como reflexo de um extenso processo histórico cultural que contribuiu e permanecem contribuído para a transformação do feminino em monstro e aberração sexual mas que, por meio de sua desconstrução ou ressignificação pode levar a ruptura dos valores sacralizados. Para tanto, farei um exame da narrativa de Mérimée, levando em consideração os contextos histórico e literário que podem ter influenciado o autor na produção da obra bem como os aspectos que colaboram para a cristalização dos estereótipos a e transformação da personagem em demônio, monstrualizada em consequência da alteridade e da sexualidade.

2.1 DAS CONFIGURAÇÕES DA NARRATIVA À CRISTALIZAÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS:

Carmen, de cigana a bruxa

A narrativa de Mérimée se passa no outono de 1830, na Espanha, mais especificamente na região de Andaluzia. Uma característica peculiar da trama diz respeito à focalização narrativa, com dois narradores homodiegéticos; um arqueólogo, francês, em pesquisa na região cujo nome não é revelado, mas – por meio de inúmeros aspectos narrativos os quais tratarei mais adiante – é possível identificá-lo com a figura do próprio autor, Prosper Mérimée, e D. José, um jovem oficial do exército espanhol, ex-seminarista, nobre e originário das províncias Bascas.

A trama desenvolve-se em torno do relato da trágica aventura de D. José a partir do momento em que este se envolve amorosamente com Carmen, uma cigana misteriosa e extremamente sedutora. A narrativa de D. José é introduzida e ocasionalmente perpassada pelo outro narrador, o arqueólogo – *alter ego* de Mérimée – que denominarei de narrador primeiro.

Simulando um relato de viagens no qual o narrador primeiro inicia a trama por meio de um comentário sobre a localização do campo de batalha de Munda[15], o autor realiza um jogo retórico com o leitor, dissimulando o verdadeiro conteúdo da narrativa, que consiste no drama amoroso entre Carmen e D. José. Soando como um falso enredo, o tema da batalha de Munda funciona como motivo da viajem do narrador primeiro pela Espanha e consequente encontro deste com o narrador principal, D. José. O recurso também possibilita certo distanciamento do narrador primeiro em relação ao drama das personagens centrais, visto que, a partir do momento em que é introduzida a narrativa de D. José, o narrador primeiro assume o papel de testemunha e de narratário do narrador principal: "foi de sua boca que ouvi as tristes aventuras que iremos ler" (MÉRIMÉE, 2011, p. 37). Desse modo, o narrador primeiro passa a, aparentemente, situar-se do lado de fora da ação.

Além disso, o narrador primeiro, colocando-se como um intelectual, arqueólogo e estrangeiro na Espanha, isenta-se de julgamentos acerca da fidelidade na representação dos costumes e da cultura espanhola, posto que as observações apresentadas por ele tratam-se das impressões pessoais deste narrador, que insiste em lembrar sua origem estrangeira, estabelecida desde o início da narrativa e reforçada em vários momentos da trama: "seria impossível encontrar um lugar que oferecesse ao *viajante* um pouso mais agradável [...] *Viajando*, de tudo se vê" (MÉRIMÉE, 2011, p. 9-29, grifo meu). Assim, o narrador descreve a Espanha e os costumes do povo sob o ponto de vista de um observador que, na qualidade de estrangeiro sem nome, dá às suas observações um aspecto generalizante, que pode ser interpretado como impressões comuns a qualquer viajante em visita à Espanha. Um caráter relevante a se observar é o fato de que, justamente esse distanciamento dado ao narrador primeiro, aliado às "coincidências" entre fatos da vida do autor e a vida deste narrador, confere à narrativa uma aparência de realidade:

> Sempre suspeitei que os geógrafos não sabem o que dizem quando localizam o campo da batalha de Monda no país dos Bastuli-Poeni[16], junto à moderna Monda, duas léguas ao norte de Marbella. [...] Encontrando-me em Andaluzia, no outono de 1830, fiz uma longa excursão buscando esclarecer as dúvidas que ainda me restavam (MERIMÉE, 2011, p. 7).

Destaco, na citação acima – que se localiza no início da narrativa – o fato de que desde o primeiro momento o narrador enfatiza sua condição de intelectual com vasto conhecimento

[15]"Antiga cidade de espanhola, hoje Monda, na qual Júlio César venceu os exércitos de Pompeu" (MÉRIMÉE, 2011, p. 7).

[16] Povo descendente em parte dos cartagineses e que habitava nos arredores de Monda (QUINTANA, 1988, p. 425).

histórico, geográfico e cultural a respeito da Espanha. Mais adiante, além de dizer-se arqueólogo, o narrador confessa ser francês e escritor. As mesmas características dizem respeito à biografia do autor, Prosper Mérimée. Sobre ele, Émile Faguet afirma: "foi arqueólogo, viajante, crítico de arte, historiador, filólogo, homem social e até senador" (1988, p. 17). Além disso, realizou sua primeira viagem à Espanha justamente em 1830. Em outro trecho da trama, o narrador afirma: "naquela época eu era de tal forma cético – *já se passaram quinze anos* – que não recusei horrorizado ao me ver ao lado de uma bruxa" (MÉRIMÉE, 2011, p. 28-29, grifo meu). A soma do tempo da narrativa, 1830 – que coincide com a primeira viagem do autor à Espanha – com o tempo da narração, quinze anos depois, é equivalente à data de publicação da obra em questão, 1845. Este é mais um dado que colabora para a identificação entre narrador e autor.

É durante a "excursão", empreendida pelo narrador primeiro, nos arredores de Córdoba, que o arqueólogo encontra D. José pela primeira vez e, através do relato do encontro, o narrador novamente reforça sua condição de estrangeiro e seu conhecimento a respeito dos costumes do povo espanhol: "na Espanha, um charuto oferecido estabelece relações de hospitalidade como no Oriente a partilha do pão e do sal" (MERIMÉE, 2011, p. 12). Este artifício, somado as "coincidências" entre a identidade do autor e do narrador primeiro, e a referência a aspectos históricos geográficos e culturais da região, asseguram o caráter realista da obra. Dentre as características que marcaram a produção literária romântica na França do século XIX, destaco o realismo que, segundo Ricoeur (2010), acarretou na fixação pela verossimilhança como simulação do verdadeiro. Além disso, conforme afirma Bénac (1963):

> No romance, o Romantismo também encontrou, entre 1830 e 1840, uma forma original, de aí em diante tipicamente francesa, que resulta da combinação de diversos elementos que se encontram, em graus diferentes, em todas as obras romanescas do tempo. O gosto tradicional pelo romance de análise psicológica permanece, mas, daí para o futuro, a nova tendência é falar de si e de seus sentimentos, o que introduz um elemento autobiográfico importante. Ao mesmo tempo, e isto é novo, sob a influência de Walter Scott e de Chateaubriand, o romance se torna mais ou menos histórico (BÉNAC, 1963, p. 17).

O romancista deste período se compraz em narrar aventuras extraordinárias, evocar a vida nas grandes cidades ou recorrer à imaginação do povo. Também é comum a presença de uma lição de vida ou a exposição de uma tese. Em *Carmen*, de Mérimée, além do caráter autobiográfico dado pela presença do narrador primeiro, concebido como *alter ego* de Mérimée, destaca-se o aspecto histórico e a exposição de uma tese sobre a cultura e a língua

cigana. Além disso, a Espanha apresentada na narrativa corresponde ao imaginário coletivo dos franceses, do século XIX, conforme assevera Beest:

> Los escritores franceses se pierden profundamente en España. El país vecino cumple con todas las exigencias románticas. Las grandes obras españolas habían dejado su huella en la mente de los escritores franceses. *Amadis de Gaula*, *Don Quijote* o *Lazarillo de Tormes*, en los que figuraban hidalgos, caballeros, damas y pícaros, funcionaban como la base para la imagen de España. El país parece vivir en el pasado y está asociado con honor, caballerosidad, amor inaccesible, pero también humor amargo.
> La invasión de Napoleón en España significó un encuentro con el verdadero espíritu de los españoles. Los españoles eran patriotas, lo que se mostraba por una religiosidad cristiana y una lucha continua salvaje y fanática. Reportaje tras reportaje fue publicado en Francia sobre este pueblo sanguinario de los que se dejaban inspirar los escritores franceses[17] (BEEST, 2007, p. 11, grifo da autora).

Na produção literária de Mérimée, é notório certo fascínio pela Espanha manifestado desde antes da publicação de *Carmen*. Antes mesmo de conhecer o país, o autor publica quatro artigos em um jornal local sobre a arte dramática espanhola e, em 1825, publica o *Théâtre de Clara Gazul*, que pode ser tomado como um antecessor de *Carmen* (BEEST, 2007). Clara Gazul é uma personagem criada por Mérimée – uma atriz cigana –, a quem ele atribui a autoria da coletânea em questão. Sobre Clara Gazul, Émille Faguet afirma que Mérimée se compraz em urdir suas histórias e "uma de suas maiores satisfações é a de inventar uma comediante espanhola que deixou obras muito interessantes e de fazer com que se acredite nisso" (FAGUET, 1988, p. 16). A respeito de seu amor pela Espanha, Faguet considera que Mérimée ama de fato "o país picaresco, aquele que é limitado ao norte por uma *gitana*, ao sul por uma escopeta, porque quer ver em tudo o seu vivo arrebatamento, as paixões fortes e fracas, ainda não embotadas pela civilização" (FAGUET, 1988, p. 18, grifo do autor).

O interesse do autor pela Espanha aguçou-se ainda mais a partir de sua primeira viagem, em 1830, quando estabeleceu relações com a condessa de Montijo e, por meio desta, conheceu Estebáñez Calderón, escritor de costumes, poeta e crítico de touradas, que lhe possibilitou o acesso a lugares específicos do país em que era possível vislumbrar a música e

---

[17] "Os escritores franceses perdem-se profundamente na Espanha. O país vizinho cumpre com todas as exigências românticas. As grandes obras espanholas haviam deixado seu rastro na mente dos escritores franceses. *Amadis de Gaula*, *Dom Quixote* ou *Lazarillo de Tormes* nos quais figuravam fidalgos, cavaleiros damas e pícaros, funcionavam como a base da imagem da Espanha. O país parece viver em um passado e está associado com honra, cavalheirismo, amor inacessível, mas também humor negro. [...] A invasão de Napoleão na Espanha significou um encontro com o verdadeiro espírito dos espanhóis. Os espanhóis eram patriotas, o que se mostrava por uma religiosidade cristã e uma luta continua selvagem e fanática. Reportagem atrás de reportagem foi publicada na França sobre este povo sanguinário pelos quais se deixavam inspirar os escritores franceses" (tradução minha).

a dança ciganas, e o iniciou no conhecimento do *chipe calli*, língua cigana falada na região. Foram as impressões desta viagem que levaram o autor a empreender uma pesquisa sobre a cultura e a língua cigana e o inspiram na criação de *Carmen*, conforme confessa o próprio autor em *Cartas de Espanha*, publicada em 1848; o nome da protagonista teria sua origem em uma jovem cigana de rara beleza, chamada Carmencita, que lhe servia comida em uma venda de Murviedro[18]. Além disso, é possível constatar entre os muitos críticos da obra de Merrimé, a afirmação de que o embrião de sua mais conhecida narrativa seria a história de um crime passional relatada pela condessa de Montijo. Todos esses aspectos que teriam influenciado a criação de *Carmen*, dialogam com as características do romantismo do século XIX, cujo princípio, voltado para o tecido social, de acordo com Ricoeur (2010), tende ao relato das aventuras de homens e mulheres comuns vivendo conflitos inseridos na temática dominante do período como: o amor, o dinheiro, a reputação ou os códigos sociais e morais vigentes.

Ademais, de acordo com Bénac (1963), cada escritor destaca-se por meio de um caráter que lhe é particular. Nesse contexto, Prosper Mérimée destacou-se por suas novelas curtas, apaixonadas ou pitorescas. Além disso, a atração pela Espanha e o estilo direto e seco são características da narrativa deste autor; é possível observar em *Carmen* a ausência de longas descrições da paisagem, aspecto que poderia ser esperado pelo leitor, visto que o narrador é um estrangeiro em viajem cujo comportamento natural seria a observação ou o deslumbramento da paisagem – aliás, o deslumbramento de paisagens consiste em um dos aspectos do romantismo. No entanto, na novela, o autor interessa-se pela análise da natureza humana, concentrando-se no relato dos costumes dos espanhóis e da ação das personagens, evitando grandes aprofundamentos psicológicos. Somos levados a conhecer as personagens por meio do relato de suas atitudes: no primeiro momento, a partir do ponto de vista do arqueólogo, depois a partir da focalização de D. José. Sobre essa característica na narrativa de Mérimée, Faguet conclui:

> Imaginação ele tem até certo ponto; naturalidade, um pouco, mas muito comedida; emoção, jamais. Tem uma imaginação meramente psicológica, que parece nada dever aos sentidos, nem ao puro devaneio. Nunca faz descrições [...] – numa história de salteadores, na Espanha, com contrabandistas almocreves, gitanos, lutas, assassinatos, *ventas* e *aldeias*: nenhuma paisagem (FAGUET, 1988, p. 18, grifos do autor).

No episódio do primeiro encontro entre o arqueólogo e D. José, embora procure não demostrar desconfiança, o narrador primeiro julga D. José como um bandido qualquer a partir

[18] Nome antigo dado a Sagunto, em Valência, no século XIX.

de seu comportamento hostil e da sua aparência; entretanto, a descrição da personagem limita-se a menos de cinco linhas, o suficiente para expressar seu comportamento arredio e desconfiança diante da chegada repentina de um estranho. À medida que toma conhecimento da origem nobre de seu companheiro de viajem e ouve sua história, o narrador primeiro muda de opinião a seu respeito. Por outro lado, desde o primeiro encontro, o arqueólogo demostra simpatia pelo estranho: "há um certo charme em estar ao lado de um ser perigoso, sobretudo quando nós o sentimos doce e manso" (MÉRIMÉE, 2011, p. 14), e alerta-o sobre a vinda da guarda quando ambos se encontram hospedados na "Venta do Corvo" (MÉRIMÉE, 2011, p. 13), uma velha estalagem à beira da estrada.

Depois do episódio do primeiro encontro com D. José, o narrador primeiro depara-se com a personagem por outras duas vezes: na casa onde Carmen lia sua sorte, e na prisão, quando D. José já se encontra condenado à morte pelo assassinato da cigana e outros crimes. Posso dizer que, no segundo encontro entre ambos, D. José retribui o obséquio do arqueólogo, quando este o salvou da prisão, na "Venta do Corvo", livrando-o, de certo modo, dos perigos de Carmen.

Encontrando-se em Córdoba, a fim de se aprofundar um pouco mais em suas pesquisas, o narrador primeiro observa um costume peculiar entre os habitantes do lugar. Segundo o arqueólogo, ao soar do *angelos*[19], considerando que a noite chegou, um grupo de mulheres reunido à beira do rio Guadalquivir, em baixo do cais, despe-se e entra no rio, exatamente ao som do último toque do sino. E completa:

> Do alto do cais, os homens contemplam as banhistas, arregalam os olhos e não enxergam grandes coisas. Enquanto essas formas brancas e indefinidas que se desenham contra a sombra azul do rio fazem trabalhar os espíritos poéticos, com um pouco de imaginação não é difícil representar Diana e suas ninfas no banho, sem necessidade de temer a sorte de Actéon (MÉRIMÉE, 2011, p. 26).

É no contexto dessa atmosfera voluptuosa que o narrador primeiro conhece Carmen, que, tal qual Diana, o flagra feito Actéon. É interessante observar a alusão ao mito em relação às personagens. Segundo o mito grego, Diana, além de bela, é conhecida como exímia caçadora, tendo característica lunar, pode ser considerada perigosa e relacionada à magia. Carmen é designada, em vários momentos da narrativa, como bruxa, em função de sua identidade cigana, ligada à magia e ao mistério. Seu olhar é comparado, pelo narrador, ao olhar de um "gato quando espreita um pardal" (MÉRIMÉE, 2011, p. 31), alusão que indica perfeitamente o instinto caçador. Além disso, tanto a presença do elemento *água* quanto a

[19] Toque dos sinos da igreja anunciando o crepúsculo.

circunstância do banho têm significado ambíguo que representa simultaneamente *salvação* e *perdição* e são relacionados ao feminino. No relato do encontro, embora o narrador não admita que compartilhava, com os outros homens, do prazer voyeurista, é possível deduzirmos sua atitude tanto pela descrição feita na citação acima, quanto pela exposição das circunstâncias do encontro no momento seguinte:

> Uma noite, numa hora em que não se vê mais nada, eu fumava apoiado sobre o parapeito do cais, quando uma mulher, subindo uma escada que conduz ao rio, veio sentar-se perto de mim. Ela trazia nos cabelos um grande buquê de jasmim, cujas pétalas exalavam um odor inebriante. Vestia-se com simplicidade, talvez pobremente, apenas de preto [...] As mulheres de verdade não usam o negro a não ser pela manhã. [...] Aproximando-se de mim, minha banhista deixou deslizar sobre os ombros a mantilha que cobria sua cabeça e, *à incerta claridade que desce das estrelas*, vi que ela era pequena, jovem, bem feita, e que tinha olhos muito grandes (MÉRIMÉE, 2011, p. 26-27, grifos do autor).

Do mesmo modo que o caçador Actéon, ao ser flagrado por Diana espreitando lhe o banho, segundo o mito, foi por ela enfeitiçado, transformado em cervo e devorado pelos seus próprios cães. O arqueólogo, flagrado por Carmen, é imediatamente "enfeitiçado" pelos encantos da cigana e expõe-se ao perigo movido pela curiosidade e pela vaidade. Noto, no relato, além da simbologia do mito, relacionado às personagens, a presença de diversos elementos que indicam sedução, voluptuosidade e magia que, somados a outros elementos presentes na cena, dão a ideia de perigo e prenúncio de morte, e também equivale à Lua Negra nas diversas representações das deusas lunares. Em primeiro lugar Carmen surge vinda das águas a noite, e sua beleza pode ser vislumbrada a partir da "incerta claridade das estrelas" (MÉRIMÉE, 2011, p. 27.). Nesse cenário, aliado ao elemento água, que tem sentido ambivalente, temos a atmosfera da noite, fato que faz de Carmen uma criatura noturna. O buquê de jasmim, conforme afirma o próprio narrador, tem "odor inebriante" (MÉRIMÉE, 2011, p. 26), portanto embevece, enfeitiça. Ela veste preto, que, entre os seus significados, "participa da cadeia simbólica: mãe-fecundidade-mistério-morte" (LEXIKON, 2002, p. 165). Carmen tem grandes olhos e, como um lobo, pode devorá-lo. Além disso, ela não é uma "mulher de verdade" (MÉRIMÉE, 2011, p. 27); essa definição pode ser uma alusão ao caráter místico da personagem e à figura do lobo que recupera a conexão "lua-mulher-cão-mãe" (SICUTERI, 1995, p. 76), presente tanto em Diana quanto em Carmen – mais adiante o narrador afirma que Carmen tinha olhos de lobo – ou à demonização à qual a personagem será submetida ao longo da narrativa.

No diálogo traçado com Carmen, o narrador descobre tratar-se de uma cigana e imediatamente a classifica como bruxa. Ressalto que o narrador, ao caracterizar as

personagens, tende ao pejorativo: D. José é definido como "ser perigoso" (MÉRIMÉE, 2011, p. 14), Carmen como bruxa. Posteriormente, o narrador os classifica como um ladrão e uma serva do diabo: "na semana passada topei com um ladrão de estradas, hoje vamos tomar sorvetes com uma serva do diabo" (MÉRIMÉE, 2011, p. 29). No entanto, ele desfruta da companhia de ambos a pretexto da ciência. Aliás, a esse respeito, o narrador assume uma atitude superior diante das demais personagens, colocando-se como cientista que avalia as outras espécies. Essa atitude pode ser percebida ao longo de sua narrativa por meio do modo como o narrador se refere aos demais personagens, sobretudo através das descrições feitas pelo narrador. Como a que segue abaixo, a respeito de Carmen:

> Duvido muito que a senhorita Carmem fosse de *raça pura*, era ao menos infinitamente mais bela que todas as mulheres de sua nação que eu já havia encontrado [...]. Para não cansá-los com uma descrição por demais prolixa, lhes diria em resumo que para cada defeito ela reunia uma qualidade que se destacava com maior força pelo contraste. Era uma beleza estranha e selvagem, uma figura que surpreendia de início, mas que não se podia esquecer. Seus olhos, em particular, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que jamais tornei a encontrar num olhar humano (MERIMÉE, 2011, p. 29-30, grifo meu).

O discurso do narrador é marcado pelas ideologias de raça e gênero comuns ao século XIX, quando o naturalismo e o determinismo, aliados ao sexismo, deram à misoginia medieval[20] uma nova roupagem fundamentada no advento de uma pseudociência que se instalava na Europa e alastrava-se pelo mundo, reafirmando a superioridade do povo europeu em comparação a outros povos, geralmente representados de modo depreciativo. Conforme afirma Joffe:

> A superioridade da identidade europeia foi construída e afirmada na base dum conjunto de comparações com povos e culturas não-europeias. Esse conjunto de comparações continha uma visão do "outro" em termos duma coleção vivida de imagens. Primeiro e principalmente, "o outro" foi visto como diferente do europeu. Mais especificamente, "o outro" foi visto em termos de extremos: fortemente depreciado e também extremamente desejável (JOFFE, 1998, p. 110).

A esse respeito, considero importante destacar o fato de que a diferença a que me refiro, em relação aos ciganos é uma diferença étnica, não geográfica. Embora os ciganos sobre os quais me refiro neste estudo sejam de origem Europeia, eles eram considerados "outros" povos devido à diversidade étnica-cultural, que difere da cultura hegemônica sob a

[20] Segundo Howard Bloch (1995, p. 14), o discurso misógino do período medieval, é tão persistente que a "uniformidade de seus termos fornece uma ligação importante entre esse período e os dias atuais", e exerceu grande influência entre os produtores de conhecimento do século XIX.

qual se construiu a imagem do europeu, daí a possibilidade de definição dos ciganos como "não-europeus".

Além do mais, assim como as demais formas de produção cultural, o romantismo do século XIX, também foi influenciado pelo cientificismo que se afirmava nesse período. Cientistas filósofos e ensaístas como Conde de Gobineau e Cesare Lombroso tiveram suas ideias acolhidas pela sociedade intelectual e ratificadas por meio das diversas formas de produção cultural e de conhecimento da época. Conforme afirma Howard Bloch (1995), obras como *La femme criminelle et la prostituée* de Lombroso tiveram uma enorme influência no final do século XIX. Associada a isso, teorias como a "Lei da Seleção Natural" de Charles Darwin contribuíram para a consolidação do pensamento segregacionista.

Na narrativa de Mérimée, noto que, embora o narrador expresse superioridade e, a pretexto da curiosidade ou da ciência, arrisque-se por caminhos perigosos, mostra-se atraído pelo exótico. A ideia de violência e nobreza representadas em D. José é semelhante à de prazer e perigo expressa por Carmen. Completamente envolvido pelos encantos da cigana, o arqueólogo deixa-se levar por ela alegando mera curiosidade de cientista cético: "conservava no entanto certa atração, ligada à curiosidade, por todas as superstições, e me parecia divertido estudar aonde chegara a arte da magia entre os ciganos" (MÉRIMÉE, 2011, p. 29). A esse pretexto, o arqueólogo acompanha Carmen a fim de ouvir a leitura de sua sorte através das cartas:

> Assim que ficamos a sós, a cigana retirou do cofre cartas que pareciam bastante usadas, um imã, um camaleão seco e alguns outros objetos necessários a sua arte. Ela pediu que com uma moeda eu fizesse a cruz em minha mão esquerda. E as cerimônias mágicas começaram. É inútil lhes contar suas previsões e, quanto a seu modo de operar, era evidente que ela não era uma falsa feiticeira (MÉRIMÉE, 2011, p. 31).

Apesar de descrever o ritual como quem analisa o comportamento alheio e de declarar-se cético, o narrador demostra acreditar na magia cigana ao afirmar: "ela não era uma falsa feiticeira" (MÉRIMÉE, 2011, p. 31) Essa caraterística do narrador, aliada a observações anteriores, dentre as quais afirma que Carmen não era uma mulher de verdade e que jamais vira seu olhar em outro "olhar humano" (MÉRIMÉE, 2011, p. 30), reflete uma ideologia comum ao século XIX, que acarretou na definição das ciganas pelo estereótipo de bruxas, ladras, sedutoras perigosas e servas de Satã, portanto não humanas. Continuando a narrativa, no momento seguinte da narração, o ritual é interrompido pela chegada de D. José que imediatamente inicia uma discussão com Carmen e, ao reconhecer o arqueólogo, o conduz até

a saída e lhe aponta o caminho de volta. Tão logo percebe que o estranho tratava-se de D. José, o narrador primeiro lamenta-se por tê-lo livrado da prisão, o que indica que ele gostaria de ter permanecido a sós com Carmen e sugere que o narrador primeiro seria mais uma vítima da paixão pela cigana. Portanto, a chegada de D. José foi sua salvação; porém, apesar de escapar aos encantos da cigana, o narrador não escapa ao furto sofrido em consequência do encontro. Assim que se despede de D. José, em direção ao albergue onde estava hospedado, o narrador percebe que está sem seu relógio. Ressalto que o relógio roubado será o elo que unirá, pela última vez, os dois narradores, marcando o fim da narrativa do arqueólogo e o início da narrativa de D. José. Após partir novamente, movido por suas pesquisas e vê-se obrigado a retornar a Córdoba, o narrador primeiro descobre que seu relógio foi recuperado e que seus amigos o julgavam assassinado por D. José, que se encontra, então, na prisão condenado à morte segundo lhe afirma um padre dominicano:

> - Não se perturbe. Ele está bem encomendado, não se pode enforcá-lo duas vezes. Quando digo enforcar, me engano. É um fidalgo, vosso ladrão. Será garroteado depois de amanhã, sem perdão. Considere que um roubo a mais ou a menos não alterará em nada sua situação. Quisera Deus que fosse apenas um ladrão! Ocorreu que cometeu diversos assassinatos, uns mais horríveis do que os outros (MÉRIMÉE, 2011, p. 35).

No final do segundo capítulo, o narrador primeiro decide ver D. José na prisão antes de sua execução a fim de lhe oferecer ajuda para abrandar sua pena. Conformado com a condenação, D. José lhe pede somente que mande rezar uma missa para ele e outra para Carmen, também lhe confia uma medalha junto à coordenadas para que o arqueólogo a entregue para uma mulher, que o leitor deduz tratar-se da mãe do condenado. Depois de obter a promessa de que seus desejos seriam atendidos, D. José inicia a narrativa de sua desgraça para o arqueólogo. O capítulo encerra-se na introdução da narrativa de D. José através da fala do narrador primeiro: “eu o revi no dia seguinte e passei uma parte do dia com ele. Foi de sua boca...” (MÉRIMÉE, 2011, p. 37).

A partir do terceiro capítulo, temos uma mudança de narrador, no entanto a focalização permanece em primeira pessoa, mas sob o ponto de vista de D. José. Alós (2010, p. 847) afirma que “toda e qualquer narrativa consiste em um conjunto de eventos apresentados, semioticamente, a partir de uma dada perspectiva”; essa perspectiva diz respeito ao ponto de vista que, no terceiro capítulo de *Carmen*, é assumido por D. José. Assim como o narrador primeiro, o narrador principal apresenta as características típicas do sujeito dominante, inserido no contexto do século XIX e, como tal, descreve a personagem Carmen

segundo a ideologia predominante neste período. Portanto, embora ocorra uma mudança de narrador e de focalização, o ponto de vista e valores diluídos na fala de ambos os narradores preserva o mesmo pensamento hegemônico do sujeito masculino, branco, heterossexual e cristão inserido no contexto da época em questão, que percebe os ciganos como foras da lei e a mulher cigana, em especial, como bruxa, serva de satã, ou o próprio demônio.

Em se tratando de narrativa de ficção literária, essa narrativa apresenta-se marcada por fatores ideológicos comuns ao contexto de produção da obra, correspondentes aos pensamentos e valores de seu autor. Conforme afirma Bakhtin (2010, p. 135, grifo do autor), "o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião) e não uma linguagem individual". Por conseguinte, seja no aspecto intra-narrativo ou extra-narrativo, a ideologia dominante contemporânea à criação da obra, de algum modo, resvala no interior do texto e se relaciona ao modo de configuração do narrador. Segundo Alós:

> No texto narrativo, a enunciação de valores, juízos e percepções acerca do mundo social (seja ele interno ou externo à narrativa) está atrelada à questão da configuração do narrador. Logo, é a partir da voz narrativa que se pode instaurar uma análise do *locus* de enunciação em questão. As articulações entre narração e focalização são cruciais para que se compreenda a delimitação de um espaço de enunciação – marcado por certa subjetividade, isto é, pela construção de um determinado "interesse" – na narrativa literária (ALÓS, 2015, p. 43, grifo do autor).

Considerando que essa subjetividade parte das visões do autor na configuração do narrador, concluo que, para desvendar a subjetividade na relação autor-narração-focalização, faz-se necessário conhecer o contexto de produção da obra no qual se situa o autor. Prosper Mérimée nasceu em Paris no início do século XIX, pertencendo à geração romântica; participou, ao lado de escritores como Victor Hugo e Stendhal, de movimentos que caracterizaram a produção literária da França, sobretudo entre 1820 e 1860. Com Stendhal compartilhava uma grande amizade, o ceticismo religioso e a fascinação pela Espanha, a respeito de que desenvolveu diversos estudos históricos e antropológicos. Émile Faguet o descreve da seguinte forma:

> Céptico desdenhoso, pessimista tranquilo, mistificador impassível, tudo isso revestido com o verniz brilhante do homem social e envolto na graça amável, mas dosada do conservador discreto e cauto, eis Mérimée, ou eis ao menos como ele se mostrou, empregando para isso uma arte paciente e sem esmorecimento, até o fim, o que faz supor que ele quase nunca fora outra coisa (FAGUET, 1988, p. 17).

Faguet atribui à personalidade do autor o gosto em surpreender o leitor ao final de sua narrativa com procedimentos inesperados, como o que faz no quarto e último capítulo de *Carmen*, em que o narrador abandona a narrativa para compor um ensaio sobre a língua e a cultura cigana; nele, aparece claramente a voz do autor Mérimée sobreposta à voz do narrador personagem. Neste capítulo, é possível perceber a ideologia dominante refletida na voz do autor e seu ponto de vista sobre o povo cigano, principalmente sobre a mulher cigana:

> Os caracteres físicos dos ciganos são mais fáceis de distinguir do que de descrever e, assim que tenhamos visto um só, reconhecemos um indivíduo dessa *raça* em meio a uma multidão. [...] Só podemos comparar seu olhar com o de um *animal selvagem*. A audácia e a timidez estão presentes ao mesmo tempo, e desse ponto de vista seus olhos revelam muito bem o caráter da nação [...] a beleza é bastante rara entre as gitanas da Espanha. Quando jovens podem se passar por feiosas agradáveis, mas, quando se tornam mães, transformam-se em criaturas detestáveis. [...] Quanto às bonitas, são como todas as espanholas, difíceis na escolha de seus amantes. [...] Elas têm não somente patas de sapo para fixar corações volúveis, ou pó de imã para despertar amor nos insensíveis, como também *fazem conjurações poderosas que obrigam o diabo a lhes servir* (MÉRIMÉE, 2011, p. 94-98, grifos meus).

O capítulo em questão não fazia parte da primeira publicação de *Carmen*, originalmente publicada na *Revue de Deux Mondes*, em 1845 (GOMES, 20011), vindo a compor a obra, como quarto capítulo, somente no contexto de sua primeira edição em 1847. Segundo presumem diversos críticos de Mérimée, o capítulo provavelmente teria o propósito de resposta, por meio de uma aguda ironia, a alguns de seus desafetos que teriam criticado justamente a fidelidade no uso de expressões do *romani* ou *chipp cali* e na representação dos costumes dos ciganos da Espanha. Conjecturas à parte, o que percebo neste capítulo é uma mudança de tom, em relação à narrativa como um todo, a começar pela estrutura do texto que muda de narrativa para ensaio no qual sobressai a voz do pesquisador Mérrimé. É notório, através do ensaio, que o autor possui vasto conhecimento sobre a língua cigana, o *romani*; entretanto, com relação aos costumes, tradições e crenças do povo cigano, observo que a visão do autor é uma visão de fora, atitude comum aos cientistas, antropólogos e intelectuais da época que, como já expus, tendiam a analisar o outro a partir de si mesmo, o que corresponde à construção da alteridade e consequentemente da estereotipia.

Conforme afirma Rago (2008), o conhecimento científico difundido durante o século XIX legitimou as diferenças raciais e sexuais, a fim de justificar a superioridade dos povos europeus sobre outros povos. Esse processo abarca todos os sujeitos da alteridade cuja identidade não seja branca, heterossexual e cristã, embora os ciganos sobre os quais me refiro nesta pesquisa sejam de origem europeia; sua diferença étnica destoa daquela tida como aceitável pela cultura hegemônica. Dentre os povos inferiorizados, a mulher foi o principal

alvo da estereotipia, e dentre os diversos argumentos "científicos" da época, predominou a definição do homem pela razão e da mulher pela sexualidade que era vista como corruptora e ligada à animalidade.

A descrição de Mérrimée a respeito dos ciganos tende ao estereótipo[21], como resultado de um pensamento hegemônico, comum ao seu tempo, sobretudo em se tratando da mulher de origem cigana, cuja descrição reflete também a misoginia que, nesse momento, buscava afirmar-se sob a égide da ciência e reforçava a construção do Outro a partir de estereótipos, que no caso da mulher tendem a ser fortemente depreciativos, mas extremamente desejáveis, conforme afirma Joffe (1998, p. 109): "o poder dominante constrói o 'outro', tanto como depreciado quanto como desejado. Ser 'outro' é ser objeto de fabricações de alguém diferente, e não um sujeito com poder e vez". Desta forma, a mulher e os ciganos, de modo geral, foram definidos não como sujeitos, mas como o Outro, o diferente e, por isso, inferiorizados.

Os ciganos, minoria étnica na Europa, sofreram ao longo da história diversos tipos de discriminação e preconceitos que os condenaram à exclusão. Considerados em muitos casos como povo expatriado e sem lei, os ciganos assumiram uma imagem negativa diante da classe dominante, principalmente pelo fato de serem diferentes. Conforme afirma Ângela Arruda, "a diferença aparece como o contorno mais saliente e intrigante da alteridade" (ARRUDA, 1998, p. 17). Aspectos como o nomadismo, a diversidade de tradições, a forte presença do elemento místico, os mistérios envolvendo suas crenças e costumes contribuíram para a construção, junto ao branco europeu, de uma visão estereotipada dos ciganos, fundamentada no discurso do senso comum que definiu os ciganos como marginais e foras da lei. Durante muito tempo, na Europa, práticas ilegais como sequestro de crianças – nos quais se incluíram especulações e crendices como o sacrifício e a antropofagia – extorsão, roubo, contrabando e a prática de bruxaria estiveram relacionadas aos costumes ciganos. Na literatura francesa, além de *Carmen*, de Mérimée, em que os ciganos são representados como ladrões e contrabandistas, em *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, a bela Esmeralda é vítima de sequestro pelos ciganos. Raptada ainda bebê, é criada como cigana, mas aos 15 anos, afirma que as ciganas costumavam comer criancinhas. Tendo ela escapado a esse destino, tinha ainda a esperança de um dia reencontrar sua mãe (HUGO, 1957).

Somada a essas características, a extrema sexualidade também foi atribuída as ciganas principalmente por meio da dança. A relação entre dança e sedução esteve atrelada à imagem

[21] Conforme Bhabha: "o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de "raça" a não ser em sua *fixidez*, enquanto racismo. Nós sempre sabemos de antemão que os negros são licenciosos e os asiáticos dissimulados..."(BHABHA, 2007, p. 117, grifo do autor). Sob o mesmo raciocínio, os ciganos são sempre vistos como mentirosos, fora-da-lei.

da cigana no imaginário coletivo do Ocidente e na literatura. Tanto Carmen quanto Esmeralda são excelentes dançarinas e seduzem pela dança. Em *Notre Dame de Paris*, o Arcebispo Frollo apaixona-se perdidamente por Esmeralda quando a vê dançando na rua. Na narrativa de Mérrimée, é através da dança que Carmen seduz os homens que deseja. Essa característica é fortemente representada nos diversos filmes inspirados na novela ou baseados na ópera de Bizet. Na película de Francesco Rosi (1984), por exemplo, é dançando e cantando que a personagem convence Dom José a ajudá-la a escapar da prisão, na adaptação de Carlos Saura (1983), toda a narrativa é mesclada em um grande espetáculo de dança onde o jogo de sedução se realiza através da dança.

A relação entre dança, sedução e perigo está presente na cultura ocidental desde tempos remotos; o exemplo mais conhecido é o de Salomé, das escrituras sagradas, cuja dança sedutora acarretou na morte de João Batista. Relacionada ao ritual, a dança suscita o encantamento que pode significar tanto salvação quanto perdição. Na mitologia, os cultos a Baco e a Dionísio tinham relação entre a dança e o erotismo, do mesmo modo os sabás, o *aquelarre* e a missa negra foram constituídos, no imaginário coletivo medieval, repletos de dança, sexo e perversão. Dentre os muitos ritmos e significados da dança, destaco o flamenco, fortemente ligado à cultura cigana, e também considerado uma dança de intensa carga erótica. A dança que caracteriza tanto Esmeralda quanto Carmen é justamente o flamenco. O conjunto desses aspectos produziu a imagem da cigana feiticeira, sedutora, perigosa e serva do diabo. A representação de Carmen, na narrativa de Mérimée, é potencializada por todos esses atributos que a ligam à sexualidade e ao mal e fazem da personagem uma variação da Lua Negra. No entanto, seu poder avassalador é responsável pela cristalização do mito no qual a personagem foi transformada.

Apesar da forte influência do pensamento misógino ressignificado pela ciência ou a pseudociência que se estabeleceu nesse período, a primeira onda do feminismo também foi desencadeada durante o século XIX; esse movimento impulsionou, de certo modo, a produção literária de mulheres e sobre mulheres. Por outro lado, mesmo com a efervescência de movimentos em prol da igualdade de sexos, uma mudança significativa de postura no campo de produção intelectual somente viria a acontecer a partir do século XX. Durante o século XIX, muitas personagens femininas assumiram o *status* de protagonistas na produção literária da época, mas prevaleceu a tendência à estereotipia que concebia a mulher entre a imagem da santa e do demônio. Nesse contexto, a predominância de aspectos negativos pode ser percebida em personagens como Salambô e Madame Bovary, de Flaubert; Carmen, de Mérimée; Lucrécia Bórgia e Esmeralda, de Victor Hugo; Herodíade, de Mallarmé e

Cleópatra, de Gauthier. Essas representações negativas tendem ao monstruoso, ao deslocado ou ao demoníaco. Conforme verifica Jerome Cohen (2000), a definição do monstruoso envolve aspectos físicos, morais, sexuais e políticos. No caso da mulher, todos esses aspectos entram em jogo no processo de estereotipia. De qualquer forma, a sexualidade feminina necessita ser controlada a fim de garantir a manutenção do controle político e moral hegemônico, atitude que pode justificar a veneração da representação da mulher santa, submissa e casta em oposição à outra; adúltera, prostituta, monstruosa ou demoníaca.

2.2 SANTAS E DEMÔNIOS:
D. José entre o idealizado e o desejado

Como narrador personagem, D. José assume o domínio da narrativa, os fatos, o mundo e as personagens, dentre elas as mulheres – e, principalmente, Carmen – são representadas segundo o seu ponto de vista, que coincide com os pontos de vista do narrador primeiro e do autor. No quarto capítulo da obra, em que o autor discorre sobre os ciganos, a respeito das mulheres ciganas afirma que elas conjuram o Diabo. Essa afirmação se repete na voz do narrador primeiro, "hoje vamos tomar sorvete com uma serva do diabo" (MÉRIMÉE, 2011, p. 29), e na voz de D. José, "uma cigana, verdadeira serva de Satan, veio atender" (MÉRIMÉE, 2011 p. 55). Essa caracterização é insistentemente repetida ao longo de toda a narrativa, na definição de Carmen e confirmada por ela mesma: "ah, meu rapaz, creia em mim, saiu barato para ti. Encontraste o diabo, sim, o diabo. Nem sempre é negro e ele não te torce o pescoço. Uso roupas de lã, mas não sou um carneiro" (MÉRIMÉE, 2011, p. 59). Ao tratar sobre o plurilinguismo no romance, Bakhtin (1995) afirma que, no interior da narrativa, um mesmo tipo de discurso penetra tanto na fala do autor quanto na fala de outrem:

> A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes ("opinião pública", linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples (BAKHTIN, 1995, p. 115).

O caráter particular da narrativa com dois narradores homodiegéticos amplia o plurilinguismo introduzido na novela em questão. Por outro lado, a aproximação identitária entre os dois narradores – ambos homens, brancos, de origem nobre e heterossexuais –

estreita ainda mais a ideologia presente no discurso dos dois e aproxima a visão que ambos fazem de Carmen. Além disso, segundo Bakhtin:

> O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de introdução) é *o discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal*, especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor (BAKHTIN, 2010, p. 127, grifos do autor).

Carmen é construída a partir da fala dos dois narradores e, mesmo nos momentos em que se expressa por meio do discurso direto, sua fala confirma a ideologia presente no texto, que concebe as mulheres pelo signo do mal e as ciganas, em especial, como bruxas ou servas do diabo. A relação entre mulheres ciganas e feitiçaria, comum no século XIX e ainda hoje, constitui mais uma das várias traduções que as culturas cristãs fizeram de todas as práticas religiosas de povos não cristãos ou de religião sincrética, transformando práticas rituais em manifestações demoníacas e o próprio demônio na figura invertida de Deus. A presença intensa dos ciganos na Europa do período e o conflito cultural provocado pelo encontro entre povos distintos produziram o tipo de associação que milenarmente a cultura cristã ocidental fez em relação à outras culturas e religiões. Conforme afirma Arruda, "identidade e diferença não são termos alternativos, e sim pensados um em função do outro, em mútua dependência" (ARRUDA, 1998, p. 17) Portanto, é a partir da diferença que a alteridade é construída e muitas vezes fixada na forma de estereótipo.

De acordo com Cohen (2000), toda forma de alteridade tende a ser reconhecida como monstruosa, assumindo a aparência do mal, portanto todos aqueles categorizados pela diferença (ou seja, o "Outro") propendem a circular em nosso meio sob a figura do monstro. Desse modo a estreita relação entre o monstro e o mal, fixada no inconsciente coletivo, corrobora para a transformação do diferente em aberração. No caso da mulher, predomina a sexualidade e a relação ao demoníaco. No caso das ciganas, une-se a esses estereótipos o caráter de bruxas. Como resultado da relação entre a imagem da cigana e a feitiçaria, a mulher cigana assumiu o estereótipo de "serva de satã", correspondente à definição tão intensamente atribuída às mulheres pelo discurso misógino medieval, que influenciou os pensadores e produtores de conhecimento do século XIX.

Na obra de Mérimée, D. José, desde o momento em que se apresenta, no início da narrativa, deixa transparecer no discurso seu ponto de vista a respeito de si e das mulheres e qual o seu ideal de mulher, tendendo a representá-las segundo o paradoxo medieval que,

como já apresentado, situava a mulher entre dois polos, santa ou demônio. Esse modo de representação se expressa, claramente, como reflexo da influência do pensamento dominante sobre a mulher no contexto de produção de *Carmen* em consequência da misoginia estabelecida desde o período pré-cristão e que encontrou nesse o impulso necessário à sua propagação e solidificação, sobretudo entre produtores de conhecimento do século XIX, fundamentado na intensa relação entre a mulher e a sexualidade como símbolo do mal e o estabelecimento da devoção a Maria. A representação polarizada da mulher é marcada na narrativa desde o aparecimento de Carmen por meio da descrição do narrador primeiro, e reafirmada na narrativa de D. José. Conforme assevera Booker-Mesana:

> Para a literatura da época, Carmen não passava de uma variante do arquétipo da mulher fatal. Além do seu físico ela reunia todos os símbolos nictomorfos segundo uma perspectiva diurna: negros cabelos com reflexos azuis como a asa do corvo, olhar forte, "olhos de lobo" penetrantes, pele acobreada como a do mouro. Este negro dominante remete à noite associada às trevas e à obscuridade. Carmen vive em um mundo oposto à luz (BOOKER-MESANA, 1997, p. 147).

A oposição treva/luz corresponde a mais uma das inúmeras oposições binárias que fundamentaram o pensamento hegemônico e os modos de representação da mulher, e tem sentido diretamente relacionado ao demônio como principal agente das trevas e à santa, como provedora de luz, além de recuperar a temática lunar da Grande Mãe – Lua Branca – e do Demônio Obscuro – Lua Negra. Conforme Sicutere (1995) todo feminino negro tende a representação lunar, mas, além disso, a Lua Branca representa um outro lado do feminino relacionado à luz que corresponde exatamente à essa representação ambivalente na qual a presença de um dos lados evoca a presença do outro pela ausência.

Essa idealização polarizada da mulher está presente na narrativa de Mérimée principalmente na voz dos narradores, D. José, no primeiro momento de sua narrativa, expressa seu ideal de mulher, que corresponde ao ideal da Santa. "Eu ainda era jovem, lembrava sempre de minha terra e não acreditava que existissem belas garotas sem saias azuis e sem tranças caindo nos ombros" (MÉRIMÉE, 2011, p. 39-40). A menção às "saias azuis" (MÉRIMÉE, 2011, p. 39-40) pode significar uma alusão ao manto de Nossa Senhora, além da referência à "indumentária usual das camponesas de Navarra e das províncias bascas" (MERIMÉE, 2011, p. 41,). Essa temática, da mulher ideal, que é apenas aludida na obra de Mérimée – conforme já afirmei no capitulo anterior – será recuperada por Georges Bizet, na ópera *Carmen* (1875), com a criação da personagem Micaela, que em oposição à Carmen, representará a possibilidade de *salvação* de D. José, assumindo a imagem da Santa, como no

idealizado pelo narrador principal em Mérimée. Segundo Affonso Romano de San'Anna (1993, p. 67), "o século XIX foi o período de recuperação místico-religiosa da Virgem Maria"; é nesse período que o marianismo se instala definitivamente. Por outro lado, o autor verifica a influência do pensamento religioso do século VI e a presença simultânea da mística de Vênus e Afrodite condensada na ideologia católica. "Não apenas sobreveio o culto da Virgem, mas esse culto se manifestou mesclado de signos pagãos, deixando entrever, atrás da cena e das imagens a presença de Afrodite e Vênus" (SAN'ANNA, 1993, p. 67). A partir dessa constatação, Sant'Anna apresta uma fórmula na qual o Signo/Mulher estaria dividido entre a imagem de Maria no lugar do significante e a de Vênus no lugar do significado. "Nessa fórmula, estariam os dois elementos: o ideológico afirmado pela ideologia católica vigente, e a pulsão do desejo erótico humanizando o ideal" (SAN'ANNA, 1993, p. 71). A respeito dessa idealização, na personagem de Mérimée, Booker-Mesana afirma:

> D. José, graças à presença de Micaela, é levado a uma visão onírica da Terra Natal envolta em luz. Micaela serve de escudo contra os encantos de Carmen. [...] D. José tem sempre como ponto de referência a mulher ideal associada à mãe, modelo que exclui qualquer outra imagem de mulher (BOOKER-MESANA, 1997, p. 148).

A idealização da mulher mãe nesse caso funciona como um equivalente da mulher santa, visto que a associação *mãe* e *santa* corresponde a mais um fenômeno do imaginário coletivo sobre a mulher que pertence ao senso comum e pode corresponder também a um processo de incorporação da temática da Grande Mãe na imagem de Maria. Entretanto, como resultado de mais um dos sintomas comuns do pensamento hegemônico nas narrativas da mulher fatal, entre o idealizado e o desejado D. José deixa-se levar pelo desejo, embora considere que seu destino foi traçado desde antes do primeiro encontro com Carmen, quando "por azar" foi colocado como guarda na fábrica de charutos porque lá a veria pela primeira vez, é o desejo, a paixão avassaladora que o levam a ajudá-la a escapar da prisão, ir a seu encontro, matar por ciúmes, desertar, tornar-se contrabandista e por fim assassiná-la. Sobre o desejo, Marilena Chauí (1990) o define como *falta*, a ausência daquilo que é aspirado por nós. Desejamos o que não temos ou o que não podemos ter. O objeto do desejo é o objeto esperado de posse, que se satisfaz quando é satisfeita a vontade de ter. Em *Carmen* de Merrimé, a paixão obsessiva de D. José confunde-se com o sentimento de posse – como expus no capitulo anterior – e a necessidade de controle, de imposição de si, dos seus valores, sobre o outro. É esse sentimento que o leva a assassiná-la e enterrar o corpo onde somente ele possa encontrá-lo:

> Carmem me havia dito que gostaria de ser enterrada num bosque. Cavei uma cova com minha faca e a coloquei lá. Procurei muito por seu anel e finalmente o encontrei. Coloquei a seu lado na cova, com uma pequena cruz. [...]. Em seguida montei meu cavalo, galopei até Córdoba e fiz com que o primeiro corpo de guarda me reconhecesse. Disse que havia assassinado Carmem, mas não quis dizer onde estava o corpo (MÉRIMÉE, 2011, p. 92).

Somado ao ocultamento do corpo, D. José ainda coloca, ao lado da sepultura de Carmen, o anel que ele lhe havia dado, símbolo do matrimônio e a cruz que representa o caráter cristão do narrador principal. Considero essa atitude como a representação simbólica do prevalecimento dos valores correspondentes ao narrador principal sobre os da cigana, em uma última tentativa de dominação sobre Carmen.

Ainda a respeito de D. José, noto que na obra as atitudes e o discurso da personagem tendem à contradição: ao falar de si, D. José ressalta sua origem nobre e seu caráter religioso, que implicam em qualidades extremamente valorizadas pela sociedade da época e se relacionam às ideias de *dignidade*, *honra* e *honestidade*. Por outro lado, embora julgue-se um homem nobre e de princípios cristãos, seu discurso revela fraqueza de caráter e ausência de autocontrole. Incapaz de dedicar-se aos estudos troca os estudos pelo jogo, envolve-se em uma briga e é obrigado a fugir de sua região:

> Meu nome é José Lizzarrabengoa, e o senhor conhece suficiente a Espanha para que meu nome lhe sugira que sou basco e cristão dos antigos. Se uso o *Dom* é por ter esse direito [...]. Queriam que eu fosse da Igreja e me fizeram estudar, mas eu não aprendi quase nada. Eu gostava demais de jogar pela e foi isso que me perdeu. [...] Um dia em que eu havia ganho, um cara da Alava me provocou para briga. Pegamos nossas *manquilas*[22] e eu ganhei novamente, mas isso me obrigou a deixar a região. [...] Encontrei alguns dragões e me engajei no regimento de Almanza [...] Logo me tornei brigadeiro e prometeram me fazer marechal de logística, quando para meu azar, fui colocado como guarda na manufatura de tabaco em Sevilha (MÉRIMÉE, 2011, p. 39-40).

A personagem tende a atribuir a fatores externos a culpa pela sua perdição, primeiro foi a *pela* que o perdeu, depois foi o *cara* que o provocou, mais adiante o *azar* e por último será Carmen que o conduzirá ao abismo, o que demostra incoerência em seu discurso, embora intencione destacar sua origem nobre e educação "cristã" é incapaz de assumir a responsabilidade pelos próprios erros. É através da narrativa de D. José que testemunhamos sua queda gradual até a desgraça completa. E, como já afirmei, o narrador atribui sua desgraça primeiro ao destino, depois à própria Carmen; isentando-se da culpa, considera-se vítima do demônio que foi essa mulher. Conforme afirma Naomi Segal (1997, p. 233-234), "ao

[22] Bastões guarnecidos de ferro (MÉRIMÉE, 2011, p. 39).

confessar ele [D. José] deve mostrar-se como vítima e não como agressor; só o narrador enquadrador pode domá-la [Carmen] fazendo dela um exemplo antropológico de uma tribo de bandoleiros". Mas a personagem preserva seu caráter emblemático de mulher fatal:

> A mulher fatal, então, é uma mulher cujos verdadeiros poderes são tolerados pela ordem que exige que ela funcione como seu espelho. A fala e os talentos dela são cooptados como culpas que justificam os crimes de seu amante. Em *Carmen*, esses crimes culminam em assassinato (SEGAL, 1997, p. 233).

Para D. José, Carmen simboliza sua maldição o desvio moral e religioso de seus princípios; ela reflete o oposto do ideal que ele proclama sobre a mulher e sobre si mesmo. Ao falar de si, no princípio de sua narrativa, ressalta o valor social de seu nome e, além de elevar sua origem, mostra-se seguidor da ordem ao optar pela carreira militar e afirma "as pessoas de nossa montanha aprendem rápido o serviço militar" (MÉRIMÉE, 2011, p. 39-40), também demonstra conservar sua ingenuidade, estando só e longe de casa: "as andaluzas me metiam medo. Eu ainda não assimilara seus modos: sempre a zombar, jamais falando sério" (MÉRIMÉE, 2011, p. 41). Nesse momento da narrativa, o narrador, como personagem, ainda preserva o ideal de mulher na forma de uma bela donzela de sais azuis. Essa mulher, ideal que salta do imaginário de D. José, representa o oposto do que ele encontrará em Carmen, estabelecendo um paralelo contraditório entre o que a personagem diz desejar e o que ele passará efetivamente a desejar correspondendo à concepção da imagem da mulher pela oposição: anjo e demônio, herdeira da misoginia medieval. Esse contraste é verificado através da descrição física de Carmen quando vista por D. José pela primeira vez:

> Ela usava saiote vermelho muito curto, que deixava à mostra meias de seda brancas com mais de um buraco, e pequenos sapatos de marroquim vermelho atados com fitas cor de fogo. Afastava sua mantilha para mostrar os ombros, e um grande buquê de cássia saia de sua camisa (MÉRIMÉE, 20111, p. 41).

Contrastando com o idealizado pelo narrador principal, Carmen usava saiotes e sapatos vermelhos com fitas cor de fogo, estava com os ombros à mostra e flores saindo da camisa. A cor vermelha, assim como a expressão "cor de fogo" – que é uma variante do vermelho – admite entre seus significados o sentido destruidor provocado pelo elemento fogo, e podem representar o poder devastador que Carmen exerceria sobre sua vida. Além disso, o vermelho representa sangue, ódio e paixão e se opõe ao azul da mulher idealizada, símbolo de pureza e santidade. "Ligado ao negro, o vermelho tem sua importância na iconografia da mulher fatal. Simboliza a extorsão, tendendo à agressão e à provocação" (BOOKER-

MESANA, 1997, p. 147). Somada a essa representação, observo que toda a descrição da personagem, no trecho em questão, sustenta-se em uma simbologia em completa oposição à idealização da mulher Santa, representada em poucas palavras na narrativa de Mérimée, mas que serviu de base para a criação de Micaela na ópera de Bizet.

A composição de Carmen, nessa descrição, é proporcionalmente inversa a realizada em Bizet, para Micaela, e à descrita por D. José; saias azuis e longas tranças caindo nos ombros, Carmen, ao contrário, no lugar das longas tranças traz os ombros à mostra, as saias além de vermelhas são curtas que permitem visualizar as meias furadas e o tornozelo. No século XIX, o fetiche por certas partes do corpo da mulher como os cabelos, os ombros e os tornozelos transformou essas partes em elementos eróticos fortemente empregado na poesia e na narrativa de ficção. Nesse contexto, essas partes do corpo da mulher constituem elementos que somente deveriam ser vislumbrados na intimidade. Uma mulher "honesta" – casta – jamais se apresentaria em público nessas condições.

Outro aspecto que revela a falta de pudor da personagem é a presença do grande buquê de cássia nos seios, o fato de estar no seio corrompe o ideal de pureza presente na simbologia da flor, além disso, pode representar a inconstância, visto que a flor murcha rapidamente, estando geralmente relacionada ao amor e a beleza feminina, é também usada nas cerimônias de sepultamento. Os amores de Carmem são efêmeros, suas paixões não duram mais que seis meses e o fim do amor entre ela e D. José a levará à morte. Todos esses aspectos remetem a outra variante do vermelho, segundo observa Booker-Mesana (1997, p. 147): "a do vermelho sangrento que será derramado por causa de Carmen. D. José matará o marido, os amantes de Carmen e fatalmente, Carmen". A simbologia manifestada nos elementos presentes no primeiro encontro das personagens antecipa o destino que aguarda os amantes. Aparece também, bem definido, o caráter demoníaco de Carmen e a influência de seu poder "malévolo" sobre D. José, que se deixará levar pelos seus encantos até o último degrau da corrupção. Segundo o próprio narrador, é aí que ele dá seu primeiro passo a caminho do inferno, para onde ela lhe conduzirá:

> E, tomando a flor de cássia que trazia na boca, jogou-a, num movimento de polegar precisamente entre meus olhos. Senhor, foi como se tivesse sido atingido por uma bala... Não sabia onde me enfiar e permaneci imóvel como uma estaca. Quando ela entrou na fábrica, vi a flor de cássia caída sobre meus pés. Não sei o que me deu, mas a recolhi sem que meus camaradas vissem e a guarde, como se fosse uma joia, dentro do meu casaco, *Primeira besteira*! (MÉRIMÉE, 2011, p. 42, grifo meu).

D. José considera que, a partir desse momento deu-se o início de sua derrocada, cada vez mais enredado nos caprichos daquela cigana tão sedutora. À medida que ele próprio vai narrando sua aventura e o envolvimento entre ambos vai estreitando-se, D. José começa gradativamente a afundar no universo marginal para onde, segundo ele, Carmen o conduziu, de forma sedutora. De soldado passa a desertor, contrabandista, ladrão, assassino. "Uma bela garota faz com que percamos a cabeça [...] A gente luta por ela, acontece uma desgraça... e de contrabandistas viramos ladrões" (MÉRIMÉE, 2011, p. 71). Do mesmo modo que é possível perceber a queda gradual de D. José, verifico também, ao longo da narrativa, a transformação gradual de Carmen, que em efeito de metamorfose vai, gradativamente, transformando-se de mulher a animal, bruxa e demônio. À primeira vista, é comparada, por D. José, às potrancas e aos gatos:

> Trazia uma flor de cássia no canto da boca e avançava balançando os quadris como uma potranca do haras de Córdoba. [...] Ela respondia a cada um, dirigindo olhares lânguidos, as mãos na cintura, insolente, como a verdadeira cigana que era. De início, não me agradou e retornei a meu trabalho. Mas ela, seguindo o costume das mulheres e dos gatos, que não vêm quando os chamam e que vêm quando não são chamados, parou à minha frente e me dirigiu a palavra (MÉRIMÉE, 2011, p. 41-42).

Na descrição da personagem, prevalece a ideia de extrema sexualidade aliada à liberdade, atributos considerados negativos da mulher, no pensamento misógino. Tanto a sexualidade quanto a liberdade feminina são consideradas perigosas para os homens; além disso, as comparação feitas por D. José conduzem à simbologias ambivalentes: tanto o gato quanto as potrancas, além da serem animais que representam potencia sexual, também expressam agilidade e perigo; "o cavalo é, muitas vezes associado à bruxa, ao feminino perverso" (SICUTERI, 1995, p. 78), o gato, animal ambivalente por excelência, é o guardião entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos – ironicamente, Carmen levará D. José à morte –. Ademais, "na Idade Média, consideravam-se os gatos (sobretudo os pretos) animais de bruxas; e o macho preto em especial era símbolo do Diabo; a superstição via nele, portanto, um causador de desgraça" (LEXIKON, 2002, p. 105). Além disso, mais adiante, na trama, D. José irá defini-la como bruxa, "se existem bruxas essa garota era uma delas" (MÉRIMÉE, 2011, p. 49), e depois como o próprio diabo: "tu és o diabo – eu lhe disse. / – Sim – ela respondeu" (MÉRIMÉE, 2011, p. 70). No entanto, embora seja possível dizer que a descrição da personagem vai gradativamente transformando-a de animal em demônio, as comparações se repetem ao longo de toda narrativa alternadamente. Como que assumindo um poder de hibridização, Carmen é definida ora como demônio ora como bicho, ora como bruxa,

reafirmando a ideia de que a personagem é o próprio diabo. Segundo a ideologia do senso comum e o imaginário coletivo do Ocidente, o demônio tem muitas faces, e a beleza da mulher e o animal são apenas duas delas. Para D. José não há duvida sobre o aspecto demoníaco de Carmen, entretanto ele se sente completamente enredado em suas artimanhas e incapaz de escapar delas. Acredita estar perdido e atribui sua desgraça a ela, mas crê na salvação de ambos, caso Carmen se redima de seus erros, aceitando-o de volta. "- Te peço, sejas razoável. Escuta, o passado está esquecido. No entanto, tu sabes, foste tu que me puseste a perder: foi por ti que me tornei um ladrão, e um assassino. Carmem! Minha Carmem! Permita que eu te salve e me salve contigo" (MÉRIMÉE, 2011, p. 90-91). Na narrativa, a morte de personagem se dá pelas mãos de D. José. O ato do assassinato oscila entre os sentimentos de punição e sacrifício crescentes no íntimo do narrador principal. Ele ama perdidamente a mulher que representa sua perdição, pois, para ele, Carmen é a verdadeira culpada por toda a sua desgraça. Seu desejo, nesse momento, é mascarado pela ideia de salvação. D. José acredita poder "salvar" a ela e a si mesmo, mas permanece culpando-a pelos erros que ele cometeu, no entanto tenta justificar as atitudes da personagem – ao final da narrativa – pela sua origem. "Pobre criança! São os cale que são os culpados, já que a educaram assim" (MÉRIMÉE, 2011, p. 92).

Em se tratando das relações amorosas, o jogo do desejo, conforme afirma Chauí (1990), envolve um movimento muito mais complexo que a simples vontade de um objeto. O desejo é o desejo de ser desejado. O jogo consiste em fazer com que o objeto almejado compartilhe do sentimento do desejo em um movimento recíproco. A carência de um se realiza com a carência do outro. "O desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro" (CHAUÍ, 1990, p. 25). Portanto, a ideia de "salvação" representa o resgate dos primeiros sentimentos manifestados por Carmen a seu respeito, é possível perceber no último diálogo entre as personagens que aquilo que D. José quer é o amor e a fidelidade de Carmen, seu desejo, não seu arrependimento:

> – Pela ultima vez – gritei – , queres ficar comigo?
> – Não! Não! Não! – disse ela, batendo o pé;
> E retirou o anel que eu lhe havia dado e jogou num espinheiro.
> Golpeei-a duas vezes [...] Ela caiu após o segundo golpe sem gritar (MÉRIMÉE, 2011, p. 92).

Ironicamente para o narrador principal, a “salvação” de Carmen é ficar com ele. Embora ele a culpe pela sua desgraça e tenha certeza de que ela é o demônio, insiste que permaneçam juntos como se ele fosse capaz de “salvá-la”. No entanto, a salvação para D. José, aliada ao resgate do amor, coincidem com o ideal de feminino comum ao pensamento hegemônico do patriarcado no qual a mulher deve ser submissa, fiel e obediente ao homem, primeiro ao pai depois ao marido. Esse ideal masculino é justamente o avesso do representado por Carmen. Nesse sentido, “salvar” significa transformar, moldar sua personalidade, aprisioná-la no ideal concebido pelo narrador principal que arquiteta a mulher como objeto de posse sob o ideal da santa. Carmen prefere a morte a aceitar a dominação. Entretanto, a morte da personagem soa simultaneamente como castigo e como ato de liberdade devido ao fato de que, no instante de morte, é Carmen que decide seu destino, optando pela morte em nome da liberdade. Destoando das vozes dos narradores, o autor promove a transformação da personagem de objeto da narração a sujeito com vontade e voz. Essa forma de representação da mulher dá à personagem um novo significado, que permitiu a Carmen tornar-se símbolo de independência e liberdade. Nesse caso, a força da representação da personagem extrapola os limites da própria obra assumindo proporções inesperadas ao longo do tempo e inspirando artistas nas diversas áreas, do cinema e das outras artes.

2.3 UM MONSTRO QUE RI E QUE COME:
atributos que atraem e repelem

Dentre os aspectos que fazem de Carmen a personificação da mulher fatal, destaco o riso e o apetite, somados a outras características que compõem a personagem esses aspectos são elementares na composição da representação da mulher como monstro. Um tema latente durante o século XIX, o riso era utilizado, por muito autores, como uma arma irônica contra o sistema político e social vigente. Através da dialética do riso, filósofos e escritores do período satirizaram as relações sociais e seus valores distorcidos por meio de seus tratados, romances ou personagens como *O homem que ri* (1928), de Victor Hugo, que satirizava a aristocracia. Conforme afirma o próprio autor no prefácio de suas obras, “o verdadeiro título deste livro deveria ser *A Aristocracia*” (HUGO, 1935, p. 5). Segundo Georges Minois (2003), embora o século XIX tenha sido um período obscuro devido a série de mudanças e problemas que atingiram todas as esferas da sociedade, a temática do riso foi uma constante entre os intelectuais produtores de conhecimento da época. Conforme o autor, apesar das perturbações

vivenciadas na época o riso prevaleceu de diversas formas como arma de combate ou como objeto a ser combatido:

> O riso seduz, intriga, desestrutura, provoca a cólera ou a admiração. Para uns ele se torna regra de vida, medida e sentido da existência, quando o sentimento do absurdo o eleva acima de todas as ilusões, para outros é objeto de escudo, irritante ou sedutor, de acordo com o caso que cada um integra em seu sistema de conhecimento e em sua visão de mundo. Não há filósofo importante que não tenha abordado esse tema no século XIX, sinal de ascensão do riso à categoria dos comportamentos fundamentais (MINOIS, 2003, p. 511).

De acordo com Baudelaire (apud MINOIS, 2003, p. 534), "o riso é satânico"; ele exprime o deboche, o mal e a agressão. No meio social, saber rir é uma questão de superioridade; o objeto do riso é o degradado, e quem ri mantém o controle sobre as coisas. Através do riso, o homem põe no mesmo patamar o sagrado e o profano pela degradação latente no sarcasmo que o riso possui. Esse aspecto maligno do riso é que o aproxima do demoníaco.

Conforme Minois (2003), no século XIX a relação entre o riso e a igreja permaneceu negativa e, sobretudo para a religião católica, o riso assumiu aspecto duvidoso e demoníaco visto que a base do cristianismo; nesse momento, era o sofrimento espelhado no martírio de Cristo cujo choro representava penitência e aproximação com o Salvador. A esse respeito Canevacci (1984, p. 115) afirma que, para os cristãos, "as divindades não riem". Segundo o autor, é com o cristianismo que o riso volta a ser tabu, cujo preceito básico sobre o riso considera que este pertence à esfera da morte e do Diabo. Portanto, para a cultura cristã, as representações figurativas das divindades devem expressar seriedade ou sofrimento, jamais o riso, visto que este se tornou sinônimo de danação:

> O riso torna-se representação sensível da danação da carne. A incontinência do riso é a mesma coisa que a incontinência da carne e sua incontrolável pecaminosidade. "Cristo não ria nunca", disse Turgueniev ao pintor A. A. Ivanov, quando pintava o retrato de Cristo (CANEVACCI, 1984, p. 115).

Obviamente, Prosper Mérimée não era alheio a essa questão, e o riso em sua personagem, Carmen, expressa esse significado demoníaco e sedutor, como resultado da equação sofrida na representação da mulher sob influência do pensamento misógino situado entre o filosófico e o religioso. Portanto, o riso de uma mulher atraente e sedutora como Carmen não poderia ter outro significado que não fosse o diabólico:

> [...] O melhor seria matá-lo, mas – acrescentou, com o sorriso *diabólico* que ostentava em alguns momentos, e esse sorriso ninguém tinha vontade de imitar – sabes o que seria preciso fazer? Que o Caolho fosse o primeiro a aparecer. Fica um pouco atrás. O camarão é valente e hábil: tem boas pistolas... Compreendes? (MÉRIMÉE, 2011, p. 78, grifo meu).

Segundo os preceitos da igreja católica do século XIX, "o riso é desforra do diabo" (MINOIS, 2003, p. 500). O caráter transgressor do riso nesse período, além do maldito e da desordem, implica sentimento de superioridade, isto é, escárnio do outro. Lamennais (apud MINOIS, 2003, p. 499) afirma que o riso é expressão de desprezo e de orgulho e completa: "qualquer pessoa que rir de outra acredita nesse momento que é superior a ela". Em *Carmen*, a personagem engana e rouba aqueles considerados "*payllos*" – não ciganos – por meio do riso e sorrir da própria capacidade em fazê-los de idiotas:

> – O que ele está dizendo? – perguntou o inglês.
> – Diz que tem sede e que aceitaria com prazer um gole – respondeu Carmem.
> E ela se jogou sobre o sofá, estourando de tanto rir de sua tradução.
> Senhor, quando aquela garota ria não havia meio de ser razoável. Todo mundo ria com ela. O inglês grandalhão começou a rir também, como o imbecil que era, e ordenou que me trouxessem algo para beber (MERIMÉE, 2011, p. 76).

Ainda na mesma cena, em meio a risos e gracejos, Carmen articula o assalto e a morte do inglês e ainda sugere a D. José que faça com que o inglês, antes de ser morto, mate seu verdadeiro marido, o Caolho. Nesse momento, o caráter maléfico da personagem é reforçado pela presença do riso. Conforme Minois (2003, p. 501), "há milhares de curas de Ars, no século XIX, para quem rir é um crime ou, ao menos, uma pretensão de culpa". Segundo o autor, nesse contexto, o riso constitui-se como um atributo para o pecado representa o oposto do bem, como sinônimo de desordem e, sobretudo o riso espalhafatoso, é tomado como indicativo do demônio. Como já verificado ao longo deste capítulo, os narradores em *Carmen* a definem como Demônio e D. José a culpa pela sua perdição, na representação da personagem seu sorriso constantemente seduz e assusta e também é definido como diabólico. Além disso, conforme observa Canevacci (1984), em sua genealogia antropológica, o riso também tem uma origem sexual. Segundo o autor, "o cristianismo marcou o sorriso com uma origem diabólica, metáfora 'pública' circunscrita à facial de 'privadas' sexualidades perversas" (CANEVACCI, 1984 p. 117). Todas essas características foram historicamente atribuídas à mulher pelo discurso misógino. "O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. *Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri?*" (DELUMEAU, 1989, p. 314, grifo meu). Segundo essa máxima, a mulher é a principal

responsável pela perdição do pecado da carne, porque ela atrai e seduz os homens também pelo sorriso.

Carmen, além de seduzir e enganar pelo sorrindo, também é representada como espalhafatosa: “ela estava vestida de modo soberbo: um xale sobre os ombros, um pente de ouro, cheia de seda. E sempre a mesma, ria espalhafatosamente” (MÉRIMÉE, 2011, p. 74). O sorriso, na personagem, representa o oposto do que ditava a moral católica da época, que condenava o riso escandaloso, mas aprovava a discrição: “mas o riso deve ser breve e discreto. Nada de ousadias, porque só o mal cristão se alegra com ‘brincadeiras maliciosas’” (JANVIER apud MINOIS, 2003, p. 503). Mais que indiscreto, o sorriso de Carmen assume caráter selvagem, por meio da comparação ao animalesco:

> O empregado empetecado me fez entrar. Carmem lhe deu uma tarefa e assim que ficamos a sós ela soltou uma de suas *gargalhadas de crocodilo* e saltou em meu pescoço.
> [...]
> 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. 78, grifos meu).

Tanto o a indiscrição quanto o caráter animalesco do sorriso, na personagem, assumem significado negativo e admitem relação com o demoníaco. O caráter animalesco distancia a personagem do divino e, aliado à indiscrição, reforça seu aspecto transgressor e monstruoso. Conforme constata Jerome Cohen, o corpo do monstro é um corpo cultural, que se constitui na alteridade como marca da diferença identitária; nesse processo, o monstro representa a ruptura com os valores e preceitos legitimados pela cultura dominante em um dado contexto histórico e geográfico:

> O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasias (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida ou uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura (COHEN, 2000, p. 27).

No contexto da Europa do século XIX, o sorriso tornou-se sinônimo de pecado principalmente quando “espalhafatoso” e vindo de uma mulher. Se apenas a categoria mulher já é suficiente para circunscrevê-la como alteridade e se, como afirma Cohen, toda alteridade pode ser definida como monstruosa, temos, na mulher que sorri escandalosamente, um monstro potencialmente dilatado. Por representar o medo e o desejo nas relações sociais, o monstro encontra-se na linha divisória entre o humano e o não humano, o natural e o artificial,

o lícito e o ilícito. Esse aspecto que faz do monstro um ser hibrido é um dos responsáveis pelo sentimento de atração e repulsa por ele despertado. Aliás, Carmen encontra-se constantemente em estado de transgressão daquilo que a moral religiosa e social da época estabelece como regra de conduta. A transgressão pelo riso constitui-se como mais um indicativo de sua natureza demoníaca e, portanto, monstruosa. Como os monstros, ela é indiferente à interdição, justamente por isso, semelhante aos animais ou aos deuses e por isso, uma criatura hibrida mulher, animal e demônio simultaneamente e, em função disso, atraente, porque aterroriza ao mesmo tempo em que pode provocar fantasias desviantes. É por meio do seu hibridismo que o monstro promove uma ruptura com o pensamento binário escapando às categorias fixas: Carmen foge a uma definição sólida de sua personalidade, seu caráter é moldado segundo sua necessidade ou interesse, domina mais de uma língua, circula livremente em todas as esferas sociais frequentando do ambiente mais miserável ao mais requintado com a mesma desenvoltura e muda de humor com a frequência com que muda de amor. Em um dado momento da narrativa, D. José compara o humor de Carmen ao clima de seu país: "Carmem tinha um humor instável como o tempo que faz em nosso país. A tempestade está mais próxima, em nossas montanhas, quando o sol está mais brilhante" (MÉRIMÉE, 2011, p. 61).

Provavelmente seja justamente por escapar à categoria fixa que a personagem, embora assassinada ao final da narrativa original de Mérimée, esteja constantemente renascendo em múltiplas versões da obra ou, melhor dizendo, das obras. Tanto *Carmen* de Mérimée quanto *Carmen* de Bizet são fontes de inspiração para as diversas versões do cinema, do teatro, ou da televisão, influenciando também outras forma de expressão de arte, como a dança e a pintura. Enfim, Carmen sempre volta: ela escapa, simbolicamente, da morte, por meio da sua recuperação constante nos diversos artefatos culturais. Conforme afirma Cohen (2000, p. 30), "o monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil"; o autor considera que essa característica vale para os monstros de modo geral e conclui:

> [...] eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção (COHEN, 2000, p. 30).

Isto posto, considero possível concluir que, também por escarpar a qualquer distinção, o monstro corporifica duplamente a falta: ele suscita o desejo justamente por representar a possibilidade de exercer o proibido, "aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas pelo corpo do monstro" (COHEN, 2000, p. 44). Nessa

equação, o processo de demonização da mulher pela sexualidade encaixa-se perfeitamente aos padrões masculinos de representação da mulher entre os sentimentos de atração e repulsa fixados entre o pavor e o desejo. Posto que, o ponto chave para a definição encontra-se justamente no pavor e no desejo que ele exerce por meio de seu caráter excessivamente transgressivo: "o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei" (COHEN, 2000, p. 48).

Por estar "continuamente ligado a práticas proibidas" (COHEN, 2000, p. 48), o monstro representa a transgressão que, constitui um dos elementos chave do erotismo. Além das práticas ilícitas, roubo e contrabando, Carmen dá vasão ao riso e ao apetite desregrados. Sobre o apetite, segundo afirma Michael Foucault (2007), na Grécia antiga, Platão verificava a relação entre o prazer e a necessidade na existência de "três grandes apetites fundamentais que dizem respeito ao alimento, à bebida e à geração" (FOUCAULT, 2007, p. 47), sobre os quais os princípios morais alertavam para a força impetuosa dos desejos nos grandes apetites e para a necessidade de controle dos prazeres:

> Na doutrina cristã da carne, a força excessiva do prazer encontra seu princípio na queda e na falta que marca desde então a natureza humana. Para o pensamento grego clássico essa força é por natureza virtualmente excessiva e a questão moral consistia em saber de que maneira enfrentar essa força, de que maneira dominá-la e garantir a economia conveniente dessa força (FOUCAULT, 2007, p. 48).

Para o autor, não há dúvida de que, para os gregos clássicos, a problematização da moral alimentar, sexual e da bebida foram feitas de modo semelhante. No que diz respeito à relação entre a prática alimentar e o apetite sexual, posso afirmar que esta se estabeleceu desde tempos remotos, indo da máxima de que comer e amar são sinônimos até a associação com o canibalismo e o mito da mulher castradora. Segundo esse pensamento, é possível concluir que o apetite de Carmen, na obra de Merimée, também significa apetite sexual. Do mesmo modo que a personagem é representada sem limites para o amor, seu apetite para o alimento também é ressaltado:

> [...] ela comprou uma dúzia de laranjas que me fez embrulhar no meu lenço. Mais adiante, comprou pão, salsichão, uma garrafa de *manzanilla*. Finalmente entrou numa confeitaria [...]. Imaginei que ela iria comprar toda a loja [...].
> [...]
> Passamos juntos todo o dia, comendo, bebendo e o resto. Após comer bombons como uma criança de seis anos, enfiou um punhado deles no jarro de água da velha (MÉRIMÉE, 2011, p. 54-56, grifo do autor).

Para Booker-Mesana (1997), a queda moral de D. José é evocada a partir desse momento, que corresponde ao primeiro encontro amoroso entre o casal, em que D. José julga severamente o comportamento de Carmen comparando-a a "uma criança de seis anos" (MÉRIMÉE, 2011, p. 54-56). Conforme a autora, "a barriga, sob o aspecto digestivo e sexual, é uma queda em miniatura, um elemento premonitório da queda final" (MÉRIMÉE, 2011, p. 147). Do estabelecimento da relação entre os apetites alimentar e sexual com a imagem mítica da mulher sexualmente insaciável e devoradora é possível dizer que estes se constituíram simultaneamente, dentre as representação da figura feminina referente à deusa lunar, Carmen admite comparação com Circe devido, dentre outras coisas, a seu aspecto devorador, conforme afirma Sicuteri (1995, p.97) "Circe é temida porque, longe de ter aspectos ou atributos demoníacos ou infernais, apresenta traços femininos sensuais, sedutores e devoradores". Os aspectos demoníacos ou infernais aos quais o autor se refere, nesse caso, dizem respeito à aparência física monstruosa composta por um hibridismo assustador formado por partes femininas e partes animais, como a Medusa, as Arpias e a Empusa, Carmen por outro lado apresenta característica hibrida por meio das comparações e metáforas atribuídas a ela mas preserva os traços femininos sensuais. Ela assume um caráter de Lilith ou Lua Negra por representar o feminino absoluto e arrastar os homens à perdição devorando seus desejos.

Na iconografia das deusas lunares, o caráter devorador associa-se ao monstruoso, vampiresco ou demoníaco, Lilitu, Kore ou Empusa, todas são descritas como monstros horríveis, a sugar o sangue dos homens, sua vitalidade ou devorar criancinhas, além disso, conforme Sicuteri (1995, p. 81) "a aparição desses demônios estava sempre relacionada com situações sexuais, transgressão da moral matrimonial ou perversões secretas". Como assevera Cohen (2000, p. 35), "a identidade sexual 'desviante' está igualmente sujeita ao processo de sua transformação [da mulher] em monstro". Esse processo é verificado por Delumeau a partir do mito primitivo sobre a mulher:

> 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. Ele teme o canibalismo sexual de sua parceira, assimilada por um conto de Mali a uma enorme cabaça que, ao rolar, devora todas as coisas à sua passagem (DELUMEAU, 1989, p. 313).

Conforme afirma Delumeau, devido ao seu caráter ambíguo, representada como provedora de vida e de morte e por serem consideradas mais ligadas que o homem ao ciclo da vida "que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida" (DELUMEAU,

1989, p. 312), o homem desenvolveu um medo irracional da mulher que deu origem a um incontável de mitos que vão da imagem da mãe ogra, que devora os próprios filhos, e rituais satânicos de sacrifício de criancinhas até o mito da vagina dentada. A esse respeito, Affonso Romano de Sant'Anna afirma:

> É espantoso ver (com a ajuda da antropologia, da sociologia e da história) como o medo às mulheres (a *misoginia*) é uma praga das tribos mais primitivas às sociedades mais industrializadas. É aterrador como o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentadas, da mulher aranha e da serpente venenosa vêm da Antiguidade aos textos mais modernos (SANT'ANNA, 1993, p. 13).

Considerando a literatura como o "lugar das grandes confissões" (SANT'ANNA, 1993, p. 13), o autor toma o texto literário como relato da vida amorosa no qual predomina a voz masculina sobre a feminina e onde, à luz da psicanálise, se revela um desajuste entre o real e o imaginário movido pelo desejo que, aliado ao medo, originou uma série de imagens representacionais da mulher monstro.

Como foi possível verificar ao longo deste capítulo, a representação da personagem Carmen, na obra de Mérimée, sofreu influência do discurso misógino estabelecido desde o período primitivo, movido pelo medo e o incompreendido e refletido no mito, fortalecido com o advento do cristianismo, sobretudo entre os séculos XVI e XVII, repetido e ressignificado ao longo do tempo por meio dos diversos mecanismos de reprodução e propagação de conhecimento.

Nesse cenário, a literatura constitui-se, portanto, mais um dos diversos mecanismos de produção de saber, que tanto influenciam as ideologias dominantes quanto as reflete podendo perpetuá-las ou desconstruí-las. No caso da obra de Mérimée, devido à força no modo de representação da personagem e ao desfecho dado à obra, esta, ganha significado ambíguo visto que Carmen, embora cristalizada em inúmeros estereótipos femininos que a ligam à sexualidade e ao mal, também representa, pela morte, opção de liberdade além de irreverencia e ousadia uma vez que, não é somente D. José quem decide matá-la, mas é ela quem escolhe morrer em nome de sua liberdade. Esse aspecto da personagem se repete de modo diferente em cada uma de suas inúmeras adaptações, contudo apesar do que afirma Linda Hutcheon:

> A análise detalhada de uma seleção das diferentes adaptações de uma historia em particular – a história de uma cigana chamada Carmen – sugere que, com o que eu chamo de *transculturação* ou *indigenização*[23] através de culturas, línguas e

[23] Para Linda Hutcheon, os termos dizem respeito ás mudanças e transformações de sentido da obra, na adaptação, provocadas pelas mudanças no tempo e no espaço onde e quando essas adaptações foram feitas para

> contextos, o significado e o impacto das histórias podem mudar radicalmente (HUTCHEON, 2013, p. 17, grifos da autora).

Embora essas mudanças de fato sejam verificáveis, a ambivalência nos modos de representação da personagem permanece impulsionando a essência erótica que a constitui. Nesse caso, o que se transforma é o significado dado a essa pulsão erótica em cada uma de suas adaptações nos diferentes contextos de suas produções, mas não se esvazia seu caráter de sedução. Tratarei desta questão nos capítulos seguintes.

Hutcheon (2013, p. 202-203) "a energia cultural acumulada" de um texto fonte deve ser "adaptada para os diferentes contextos colonizados antes de ser transformada em algo novo" (2013, p. 203).

3 NARRATIVAS EM ECLIPSE E ECLIPSES LUNARES:
adaptação e representação da mulher no cinema

A mulher nua é uma mulher armada
Victor Hugo

Quando a sombra de um corpo celeste se projeta sobre outro corpo celeste, ocultando sua luminosidade parcialmente ou totalmente, acontece o que chamamos de *eclipse*; esse fenômeno exerce, ao longo do tempo e dos espaços geográficos, grande influência no imaginário coletivo da humanidade, abrindo margem para um incontável de mitos e suposições cujos significados sofreram transformações ao longo do tempo, principalmente porque, sempre que ocorre, se apresenta como algo único. No processo de adaptação de uma narrativa literária para uma narrativa fílmica, comparo o fenômeno de transposição de uma mídia para outra semelhante ao que ocorre no eclipse entre os corpos celestes: a sombra de uma forma narrativa projeta-se sobre a outra, resultando em algo novo e único. A literatura e o cinema são astros que orbitam no universo da ficção, e quando a sombra do romance projeta-se no cinema, temos o efeito de *eclipse*, dando origem à adaptação fílmica. O filme adaptado não é apenas um filme, porque traz em si a marca da sua narrativa de origem, como um palimpsesto mais ou menos evidente, conforme as escolhas do diretor ou adaptador. Assim como o eclipse que não é um astro, mas o resultado do encontro entre astro e sombra, que pode ser mais ou menos evidente, dependendo do perímetro da sombra no qual se encontra; *umbra*[24] ou *penumbra*[25].

A adaptação, no cinema, é uma narrativa em eclipse, o resultado do cruzamento de dois artefatos culturais que se realiza exatamente no momento de coalização entre luz e sombra. Outra forma de eclipse pode ser percebida nos modos de representação da mulher. Tanto na literatura quanto no cinema, a representação da mulher tende a ser eclipsada pela sexualidade, e nas diversas formas narrativas, mítica ou literária, a representação da mulher tende à simbologia lunar. Se a mulher no mito e na literatura é *Lua*, no cinema ela é *Lua em eclipse*, e a sexualidade e o erotismo expandem-se, de modo às vezes devastador, realizando um eclipse total do corpo feminino e empurrando a mulher para o espaço da *umbra*, completamente à sombra da sexualidade e do erotismo. Embora evidentemente existam outras formas de fazer cinema e literatura, nas quais a mulher figura como sujeito das

[24] Em astronomia, a *umbra* corresponde a região completamente tomada pela sombra do astro ocultante, corresponde ao eclipse total.
[25] A *penumbra* corresponde à região em que somente uma parte do astro ocultante encontra-se, obscurecendo a fonte de luz, na ocasião de um eclipse parcial.

representações, também é evidente a predominância da representação da mulher pela estereotipia e, devido à predominância, essa representação, muitas vezes, é tomada como verdadeira ou "universal".

3.1 ENTRE O CONTAR E O MOSTRAR:
adaptação, literatura, cinema e mercado

Segundo afirma Linda Hutcheon (2013), a adaptação faz parte da nossa vida e está presente em toda forma de manifestação artística e literária. Toda forma de arte pode ser adaptada de uma mídia para outra, conforme os interesses ou a intenção do adaptador. O gosto em transplantar um artefato cultural de uma mídia para outra é tão antigo quanto o próprio ato de criação artística, e permanece nos dias atuais influenciando os modernos meios de produção de arte e de entretenimento. Entretanto, uma das primeiras questões, apontadas pela autora a respeito da adaptação é o problema de *valor*. Geralmente considerada secundária ou derivada do original, a adaptação tende a ser definida como um produto inferior, desqualificado pela crítica. Em relação ao cinema, no que se refere à adaptação de uma narrativa literária para uma narrativa fílmica, geralmente, conforme aponta Hutcheon (2013), a questão da fidelidade é sempre evocada como tabu e leva muitos críticos a tomarem essa noção de fidelidade como requisito para qualificação de um filme em termos comparativos; *pior* ou *melhor* que o texto-fonte.

Esta é uma questão importante a ser considerada, porque apesar do consenso entre teoria e crítica – tanto da literatura quanto do cinema – de que entre o texto literário e o filme, a comparação restrita à noção de fidelidade é impossível devido à mudança de mídia, a questão é continuamente retomada chegando a interferir no trabalho do adaptador, no cinema. Contudo, embora essa questão seja continuamente retomada no cinema, é necessário lembrar que, nas palavras de Hutcheon (2013, p. 30 – grifos meus), "*a adaptação é um derivação que não é derivativa*, uma segunda obra que não é secundária – *ela é sua própria coisa palimpséstica*", o que faz da adaptação sempre uma obra nova. Apesar de recuperar o que chamarei de texto original ou texto fonte, as adaptação no cinema, mesmo quando inspiradas em uma mesma obra, como o exemplo de *Carmen* – que conforme Hutcheon (2013), já deu origem a mais de 77 adaptações fílmicas – nunca se repetem do mesmo modo. Em todas as versões de *Carmen* é possível perceber a presença da narrativa de origem, mas todas elas trazem algum elemento novo, o que as torna também originais.

Do contar para o mostrar, entram em jogo inúmeros recursos e técnicas que são exclusivas do gênero cinematográfico, o que alarga muito a possibilidade de significação, que pode ser dada à narrativa segundo as escolhas do diretor, e faz da adaptação um produto novo que carrega as marcas do texto fonte mas não é um simples derivado dele. Provavelmente, devido à capacidade de repetir de outro modo, principalmente se o enredo já foi aclamado pelo público consumidor, a adaptação seja uma constante no cinema, cuja preferência supera qualquer preconceito, conforme constata Hutcheon (2013, p. 24): "de acordo com estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria melhor filme no Oscar são adaptações [...] as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% de todos os filmes feitos para a TV que ganharam Emmy Awards". Esse dado também atesta a relação entre arte e entretenimento.

No contexto da vida moderna, a relação entre arte e entretenimento tende cada vez mais ao estreitamento em consequência dos interesses de mercado, dentre os quais o cinema se destaca como um produto de largo alcance, de modo que se tornou impossível, nos dias de hoje, separar o cinema da categoria de produto de consumo que, por sua vez, relaciona-se ao prazer e ao lucro. Este é outro motivo apontado por estudiosos de cinema, como Hutcheon e Canevacci, para a preferência pela adaptação; a crença de que um sucesso de público leitor também tem grande probabilidade de atingir sucesso entre os consumidores de cinema e televisão:

> A adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro. Não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras: no século XIX, os compositores italianos daquela forma de arte notoriamente cara, a ópera, geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis – ou seja, já bem sucedidas financeiramente – a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura [...]. Os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares [...] enquanto a televisão britânica especializou-se na adaptação de romances consagrados dos séculos XVIII e XIX [...] Todavia isso não é apenas uma questão de evitar riscos; é preciso fazer dinheiro (HUTCHEON, 2013, p. 25).

A esse respeito, Canevacci (1984) destaca a relação entre produção e desejo de retorno em que o trabalho da produção do filme se desenvolve, em função do retorno dos investimentos, a fim de garantir o sucesso de público e, consequentemente, o *lucro*. Nesse sentido, as leis de distribuição do filme tendem a influenciar a crítica que, por sua vez, é fundamental para o sucesso da obra fílmica. Esse processo gera um ciclo de dependência entre crítica, produção, distribuição e produto fílmico cujo objetivo final é o lucro. A produção leva em consideração a recepção do público porque depende dele para a garantia do retorno do

investimento, daí a preferencia pela adaptação, posto que, uma obra cuja trama já conquistou o gosto popular por si só já representa grandes possibilidades de sucesso, ou seja, a produção privilegia o "enredo garantido" (CANEVACCI, 1984, p. 23), que corresponde a um tipo de enredo já conhecido e aprovado pelo público, como os romances clássicos ou os *best sellers*. Além disso, segundo constata Abruzzese (2009), a escrita romanesca, conto ou novela literária, empresta parte fundamental de sua estrutura narrativa ao cinema, servindo de base para a montagem da narrativa cinematográfica. Aspectos como sequenciação narrativa, continuidade e relação entre as partes da narrativa são fundamentais para o bom desenvolvimento da obra, seja ela literária ou cinematográfica. Em suma, Abruzzesse conclui:

> É na espacialidade de todas essas partes que os movimentos da câmera e do ator poderão encontrar sua teoria e sua prática. Mas é precisamente na escolha e administração dessas distribuições, necessárias para conferir à obra um caráter pronto, *clássico*, que prevalece a força da escrita romanesca contra a fragilidade estrutural de um cinema de montagem, um cinema puramente visionário. E nesse ponto central ainda encontramos Eisentein[26], mas sobretudo Hollywood (ABRUZZESE, 2009, p. 923).

O domínio da técnica de montagem, no cinema, tornou-se, com a evolução tecnológica do gênero um aspecto definitivo para o desencadeamento da narrativa fílmica. Cada vez mais se acumulam horas e horas de filmagem que serão selecionadas pelo montador, em parceria com o diretor, ou diretores, a fim de definir a sequenciação da narrativa, que não precisa, necessariamente, seguir uma linearidade cronológica, mas deve permitir ao espectador compreender o andamento da trama. É justamente o domínio dessa técnica narrativa, comum à literatura que permite o trabalho de montagem no cinema. Este é outro aspecto que estreita, cada vez mais, a relação entre cinema e literatura, pois as técnicas narrativas desenvolvidas tanto na literatura quanto no cinema permanecem influenciando-se reciprocamente desde o advento do cinema.

O casamente entre cinema e literatura estabeleceu-se, desde o nascimento do gênero cinema narrativo, aliado aos interesses da indústria e a possibilidade de abarcar um grande número de público consumidor, conforme afirma Alberto Abruzzese (2009, p. 925-926), "os aparatos cinematográficos estruturam-se graças às relações entre os códigos do romance e os códigos da indústria cultural". Em um processo de mudança, econômica, política, cultural, no contexto da revolução industrial, o novo modelo de consumo de cultura e entretenimento,

[26] Sergei Eisenstein, um dos mais importantes cineastas da história do cinema, é considerado o criador da técnica de *montagem*

alinhando-se aos interesses de mercado, figurou, no primeiro momento, como uma simplificação da leitura:

> O meio cinematográfico forneceu instrumentos, aparatos e lugares para padronizar o trabalho social do leitor de massa. [...] O cinema, portanto, foi um instrumento de uma leitura que – exilada da oralidade viva da comunidade e das fábulas narradas ao pé do fogo doméstico – *devia* voltar a ser uma linguagem comum. Libertando-se da linguagem alfabética, obtinha-se o resultado de reforçar os efeitos da escrita (ABRUZZESE, 2009, p. 933, grifo do autor).

Na categoria de produto cultural e de consumo, o cinema, conforme afirma Fábio Lucas (2007), necessitou de temas e enredos que agradassem ao público consumidor. Nesse contexto, o modelo literário do romance romântico adequou-se perfeitamente aos interesses da indústria cinematográfica: "a transposição dos enredos romanescos para o cinema tornou-se moda. Possuem eles, entretanto, recursos diferentes para atingir a atenção do leitor" (LUCAS, 2007, p. 11-12). Segundo César Guimarães (1997), entre o texto e o filme não é possível haver uma mesma informação, visto que os meios e o veículo utilizados 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 (GUIMARÂES, 1997, p. 67).

Entretanto, 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 a atender às necessidades do gênero cinema, que, como já apontado, tem relação direta com os interesses de mercado. Por isso, conforme verifica Fábio Lucas, "ficou difícil, pelo efeito industrial, manter a mais ousada tentativa de soberania do diretor" (2007, p. 12), fato que torna cada vez mais raro o tipo de obra classificada como *cinema-de-autor*, *cinema de vanguarda* ou *cinema de arte* – que correspondem a um tipo de produção que objetiva subtrair do filme seu caráter de mercadoria, ou ao menos *priorizar* sua categoria de arte.

Conforme verifica Abruzzese (2009) os processos geradores que antecedem ao cinema e as profundas mudanças na estrutura econômica e social das metrópoles levaram ao

surgimento de um novo público consumidor de arte - não letrado - que foi percebido como consumidor em potencial a partir do movimento de *art nouveau*. Esses mesmos processos fizeram, do cinema o produto perfeito para a popularização da arte entre as massas:

> O cinema foi a tecnologia criada pelo mercado para poder atender externamente aos processos mentais do indivíduo. Este, antes do cinema, caso quisesse encontrar um meio de expressar à altura da generalidade da metrópole, devia reprimir sua qualidade de espectador – de cidadão e de público – e, podendo, devia se tornar um leitor isolado [...] O leitor devia representar a escrita, encená-la dentro de si. Devia fruir formas de escritas e de representação, que – rigidamente pré-fixadas em comparação a comunicação oral – exigiam um grande esforço cognitivo pessoal para o consumo e a recepção [...]. O cinema vinha ao encontro dessa dificuldade pessoal e social. Como tecnologia que trazia em si a espetacularidade e complexidade espaço temporal da metrópole, ele oferecia plataformas adequadas de produção e consumo que permitiam a expressão coletiva do imaginário individual. (ABRUZZESE, 2009, p. 933).

A tecnologia do cinema permaneceu subordinada à relação com a escrita, fato que se evidencia por meio da "capacidade do dispositivo histórico e social do romance literário em descer até as massas graças aos roteiros, e assim acolher em si o sujeito coletivo da sociedade industrial avançada" (ABRUZZESE, 2009, p. 945). A forma de acolhimento, no cinema, é determinante para a formação do público receptor e a recepção, por sua vez, é definida pelo contexto histórico no qual se realiza. Segundo constata Hutcheon (2013), os modos de engajamento do público receptor, tanto do produto cinema quanto de adaptações fílmicas específicas, nunca acontecem no vazio; cada forma de engajamento é definida no contexto espaço temporal de um dado grupo social inserido em uma cultura particular. Nesse sentido, o contexto de surgimento do cinema, assim como a preferência pela adaptação, levando em consideração suas origens no Ocidente, sobretudo nas metrópoles da Europa e posteriormente nos Estados Unidos, justificam seu sucesso e a relação direta com a indústria e o capital econômico como reflexo das necessidades e interesses da cultura dominante no ocidente em um dado momento histórico. Do mesmo modo, as mudanças ocorridas ao longo do tempo, as transformações culturais e de valores sociais interferem na forma de recepção das adaptações hoje e sempre:

> Os contextos de criação e recepção são tanto matérias, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo, podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (HUTCHEON, 2013, p. 54).

As formas de interpretação ou reinterpretação de uma adaptação ou até mesmo do texto fonte encontram-se inseridas em um contexto específico. O contexto de criação de

Carmen, de Mérimée, foi definitivo para a fixação da representação da personagem pelos estereótipos da sexualidade assustadora e sua erotização, e justifica a necessidade de sua morte. A narrativa de Mérimée é um reflexo das crenças e valores dominantes no século XIX, assim como das preferências estilísticas que influenciaram a produção literária da época. Contudo, o significado que a morte de Carmen pode assumir, nos dias de hoje, ou nas diversas adaptações inspiradas nela ao longo do tempo, permite inúmeras novas possibilidades, que podem levar à representação da personagem como heroína romântica (*Carmen la de Ronda*, por Tulio Demicheli, de 1959), terrorista (*Prenon Carmen*, por Godard, de 1983) ou *femme fatale* (*Carmen*, de Vicente Aranda, de 2003).

Hutcheon elege *Carmen* como um dos melhores exemplos para a análise do fenômeno de adaptação, principalmente porque a narrativa gira "em torno de uma única figura variável, culturalmente estereotipada e, mesmo assim, adequada retrospectivamente, em termos ideológicos, à adaptação para diferentes tempos e lugares" (2013, p. 206). Contudo, apesar da possibilidade de adequar-se a diferentes temas e motivos, a formas de representação da personagem permanecem entre duas variantes; mulher fatal ou mulher livre. De qualquer forma, considero que dois aspectos prevalecem na representação da personagem; a beleza e o poder de sedução, estas características contribuem para conexão da personagem a questão da representação do feminino a abre a possibilidade de inúmeras interpretações, como atesta Hutcheon:

> Desde o início, porém, a narrativa de *Carmen*, a cigana, acrescenta a essas importantes características uma confusa série de interpretações políticas: seria ela uma perigosa *femme fatale* ou uma admirável mulher independente? Esses estereótipos conflitantes, conforme defendo, tornaram a história continuamente fascinante tanto para os adaptadores como para o público [...]. A representação de Carmen como vítima ou criminosa, portanto, depende diretamente da política dos contextos particulares de criação e recepção (HUTCHEON, 2013, p. 206).

Em se tratando da personagem Carmen, embora o adaptador opte por centrar sua narrativa fílmica em outras questões, como identidade nacional (*Carmen la de Ronda*, 1959) ou racismo (*Carmen Jones*, 1954)[27], considero impossível escapar ao problema dos

[27] Na adaptação de Otto Preminger e roteiro de Harry Kleiner, todas as personagens são negras, inclusive o soldado Joe, um militar aspirante a piloto – D. José – e o rico e famoso boxeador Husky Mille – toureiro Escamillo –, a narrativa fílmica, toda inspirada em Bizet, se passa nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, Carmen trabalha na produção de paraquedas, na mesma base onde Joe serve, envolve-se em uma briga e é enviada à prisão, sob os cuidados de Joe. A trama se desenvolve basicamente seguido o mesmo enredo de Bizet, contudo, conforme Hutcheon, ao utilizar apenas atores negros o diretor remove "o estrangeirismo de Carmen, uma cigana entre espanhóis, para colocar o foco no sexual, e não nas políticas raciais" (2013, p. 216). Este, dentre outros fatos desloca o sentido racial da trama para um efeito inverso daquele, provavelmente, intentado pelo diretor.

estereótipos do feminino, porque eles são inerentes à personagem. Desse modo, em suas adaptações, o que entra em questão é a forma como o adaptador vai preferir representar esses estereótipos, podendo simplesmente reproduzi-los, ampliá-los, minimizá-los ou subvertê-los, o modo como esses estereótipos são atribuídos à personagem depende também do ponto de vista de quem a representa, tanto no espaço da *diegese* quanto fora dele. Na narrativa de Mérimée, que deu origem ao mito Carmen, a personagem é construída a partir de três focalizações narrativas, conforme expus no capítulo anterior; o ponto de vista do narrador primeiro, o ponto de vista de D. José e o ponto de vista do próprio autor, Prosper Mérimée, que se realiza de forma indireta, sobretudo no quarto capítulo da obra. A respeito dos pontos de vista que definem a personagem, Hutcheon afirma:

> O narrador do texto é um estudioso francês pedante, e é ele quem primeiro descreve Carmen: ela está fumando, um ato definitivamente transgressivo, mesmo para uma trabalhadora da indústria de tabaco – de fato o cigarro era um sinal de identificação utilizado pelas prostitutas francesas. Ela é bela, porém não de modo convencional; seus olhos são fortes e voluptuosos, ele crê que ela pode ser moura, mas isso porque é incapaz de dizer "judia"; ela lhe fala sobre seu sangue cigano. Essa mulher é uma ladra e talvez uma assassina; é petulante e exigente. Posteriormente lemos a segunda descrição de Carmen feita por D. José, o homem que a amava e que acabou de assassiná-la. Para ele, ela é sedutora, escandalosamente sedutora como seu vestido e seu comportamento; ela tem uma língua afiada; é mentirosa, porém paradoxalmente honesta ao pagar suas "dívidas"; é extravagante e impulsiva. Onde o narrador a considera uma feiticeira, o amante a chama de diabólica. É culpa dela o ciúme que sente; é culpa dela que ele deve assassiná-la (HUTCHEON, 2013, p. 208).

Apesar de descrita a partir de diferentes focalizações, a definição da personagem parte de uma mesma ideologia que corresponde ao pensamento hegemônico sobre a mulher no século XIX, sobretudo o universo da fantasia masculina sobre mulheres bonitas e independentes tanto economicamente quanto sexualmente, que faz dessas mulheres criaturas extremamente atraentes, mas excessivamente perigosas. De acordo com Ann Kaplan (1995), no patriarcado as mulheres devem ser vulneráveis, tanto economicamente quanto sexualmente, a fim de que elas, submissas às suas leis, contribuam para sua manutenção. Embora represente exatamente o contrário do ideal hegemônico, a personagem Carmen, na narrativa de Mérimée, é construída segundo a ideologia presente nesse mesmo ideal, diluído tanto na fala dos narradores quando do próprio autor, como constata Hutcheon:

> Alguns anos depois, Mérimée acrescentou ao texto um tratado etnográfico sobre os ciganos, no qual eles são apresentados como bestiais, imorais e desinteressantes em todos os sentidos. Nessa visão, a morte de Carmen torna-se culpa dos próprios ciganos. Essa construção orientalizada do "outro" europeu é típica do tempo e lugar: Victor Hugo, Théophile Gautier, Alexandre Dumas e Gustave Flaubert haviam viajado para a Espanha e todos a viram como um espaço exótico e oriental em seus

> escritos. Para cada um deles, o cigano espanhol era como o judeu: doméstico, porém estrangeiro, o outro que está perto – se não está em casa, tampouco está longe (HUTCHEON, 2013, p. 2008).

Contudo, a partir da ópera de Bizet, de acordo com a autora, a personagem sofre um processo de subtração de seus atributos mais negativos: "a Carmen da ópera está longe de ser a mulher corrompida e desonesta do texto de Mérimée" (HUTCHEON, 2013, p. 209). Principalmente porque, além do desaparecimento das "três vozes narrativas" (HUTCHEON, 2013, p. 209) – Carmen fala/canta por si – surge a personagem Micaela, para lhe fazer o contraponto. Subtraindo algumas partes e acrescentando outras, para Hutcheon (2013, p. 210), "os libretistas fizeram dela uma mulher livre, dona de seu próprio futuro, como somente os homens podiam ser naquele tempo". Essas, dentre outras características peculiares à ópera, fizeram com que Carmen se tornasse, a partir daí, "o estereótipo – e o desafio – para os intérpretes e, dessa forma, para os adaptadores" (HUTCHEON, 2013, p. 210-211). De qualquer forma, a representação da personagem transita entre a *femme fatale* ou a mulher livre. Mártir ou demônio, vítima ou criminosa, Carmen permanece sempre na trincheira da contradição e dos eclipses repetindo-se sempre, de forma diferente em cada nova adaptação, mas permanentemente à sombra dos estereótipos, mais ou menos sombria, relegada à *umbra* ou à *penumbra*.

Além dessa diversidade possível na representação da personagem, o contexto histórico e geográfico no qual a adaptação se realiza também interfere no seu significado. *Carmen la de Ronda* é um exemplo da influência do contexto, tanto na forma dada à adaptação quanto na recepção da obra cinematográfica. Produzida na Espanha, em 1959, durante o regime ditatorial de Francisco Pauline (Francisco Franco), conhecido como *Franquismo*, a adaptação foi gravada em duas versões (uma em espanhol e outra em francês), além de sofrer alguns cortes de cenas – sobretudo de nudez – em consequência da censura. Por outro lado, o filme foi acolhido pelo público em um misto de curiosidade e perplexidade, devido ao sentido dado à adaptação pelo dramaturgo Alfonso Sastre. Em uma adaptação livre, Sastre situa o drama de Mérrimée, no contexto da "Guerra da independência nacional", em 1808 – período em que os espanhóis se voltaram contra o domínio das tropas napoleônicas sobre a Espanha – e transforma Carmen em uma heroína romântica dividida entre dois amores, o guerrilheiro Antônio e o Sargento francês, José. A ambiguidade dada às possíveis interpretações sobre a relação amorosa entre Carmen e esses dois homens – que representam simultaneamente o desejo de independência e a dominação francesa – sugere a condição do próprio povo espanhol, vivendo em uma situação de ditadura. Esse aspecto deu à obra um caráter muito

peculiar e definiu a forma como ela foi recebida pelo público espanhol, no contexto de seu lançamento, que é diferente da forma como o filme seria recebido hoje pelo mesmo público, dada a mudança na condição politica do país, assim como difere completamente do efeito despertado em um espectador de outra nacionalidade, principalmente se este desconhece o contexto histórico no qual a trama foi adicionada.

O contexto de produção também envolve os motivos do adaptador para a escolha da obra e o modo como ele direciona sua adaptação. Nesse caso, conhecer o trabalho do adaptador é tão importante para a compreensão da obra quanto conhecer a própria adaptação. *Carmen la de Ronda* é uma obra cuja postura política e artística do adaptador definem o destino da adaptação. Sastre é considerado um dos dramaturgos mais polêmicos de seu tempo. Declaradamente avesso à ditadura na Espanha, enfrentou diversos problemas com a censura franquista, e seu posicionamento político e ideológico é notório ao longo de toda a sua produção, tanto no teatro quanto no cinema. Por outro lado, conforme afirma Hutcheon (2013, p. 45), "qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo". É justamente essa capacidade de apropriação e criação de algo novo que fazem com uma obra como *Carmen la de Ronda* (Demicheli) pareça tão diversa em comparação a outras adaptações inspiradas no mesmo texto fonte, como *Prenom Carmen* (Godard – França, 1983). Dentre os aspectos que diferenciam uma adaptação de outra, além da diferença no contexto histórico e geográfico entre elas, destaco os motivos dos adaptadores: Sastre e Demicheli exploram a situação política da Espanha, Godard trás à baila a questão do fazer cinema e sua condição de artista esquecido, justamente em consequência do desacordo entre sua obra e os interesses do mercado cinematográfico. Figurando no filme como um diretor decadente, esquecido pelo público e interno em uma clínica psiquiátrica, Godard (tio Jean) empresta a chave de sua casa de praia para a sobrinha, Carmen, a pretexto de gravar um filme experimental com um grupo de amigos, mas, na verdade, Carmen é membro de um grupo terrorista e pretende usar a casa para planejar uma nova ação do grupo. Ao tempo em que a narrativa se desenvolve, Carmen conhece e se apaixona por Joseph, e a ação é atravessada por cenas de um quarteto sinfônico que ensaia peças de Beethoven e a morte das personagens acontece ao som de tiros e dos acordes do compositor. A respeito da adaptação de Godard, Hutcheon afirma:

> O filme autorreflexivo de Jean-Luc Godard, *Nome: Carmen* (*Prénom Carmen*) (1983), além de substituir a música de Bizet pelos quartetos de cordas de Beethoven, transforma Carmen em uma terrorista assaltante de bancos que só conhece sua ópera

> homônima através do filme americano *Carmen Jones*, no entanto a ópera é muito mais que apenas outro intertexto; do título do filme em diante, ela assombra a obra como um palimpsesto (HUTCHEON, 2013, p. 212).

A diversidade de motivos, aliada à diversidade temática, assim como variabilidade histórica, geográfica e cultural permitem, nas adaptações de *Carmen*, o processo que Hutcheon (2013, p. 201) denomina como "indigenização", que corresponde à transferência ou adequação de aspectos culturais e identitários considerados mais adequados aos interesses e ao contexto da adaptação. Esse aspecto também é determinante para a diferenciação entre as adaptações, principalmente se estas partem de um mesmo texto fonte: no caso das adaptações citadas, ambas misturam aspectos da narrativa de Mérimée com a ópera de Bizet. Sobre a indigenização em *Carmen*, Hutcheon afirma:

> A história de *Carmen*, entretanto, já viajou muito e, assim foi indigenizada desde a primeira vez que foi *contada* e, mais importante ainda, *mostrada* em *performance*. Quando essa narrativa muda de contexto – de tempo e lugar –, ela é tanto diferente como a mesma. Reconhecível ou como *femme fatale*, ou como mulher independente – em alguns casos, como as duas coisas –, Carmen é criada novamente, porém criada sob nova forma a cada vez. Sua dupla identidade estereotípica possivelmente contribui para a ubiquidade e o poder de sua história – e para a capacidade de sobreviver a grandes mudanças de política de gênero, etnia e raça. Mas provavelmente também é verdade que não podemos vivenciar qualquer adaptação da história de Carmen hoje sem vê-la através das lentes de temas contemporâneos como violência às mulheres e alteridade étnica ou racial (HUTCHEON, 2013, p. 222, grifos da autora).

Do mesmo modo que a diversidade de motivos definem os rumos de uma adaptação, também existem diversos motivos para a preferencia por determinadas obras para a adaptação no cinema, dentre elas *Drácula*, de Bram Stoker, *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Carmen*, de Mérimée encontram-se no topo da lista das preferências dentre as obras mais adaptadas na história do cinema. O que essas obras têm em comum, além do caráter monstruoso – sobre o caráter monstruoso de Carmen tratei no capitulo anterior – e dos motivos econômicos, é a possibilidade de inúmeras interpretações que podem servir a interesses diversos como a critica cultural, política, social ou mesmo à manutenção dos valores dominantes. A adaptação de uma obra canônica oferece a vantagem de pertencer ao conhecimento do grande público por meio da diversidade de adaptações que circulam nos diferentes suportes midiáticos, formando uma memória cultural coletiva, ainda que este não tenha acesso ao texto original.

Imagens icônicas como o homem-vampiro que se alimenta de sangue humano, o monstro feito de cadáveres ou a cigana sedutora a dançar flamenco e tocar castanholas circulam em todo o mundo, sobretudo nos dias atuais, em consequência da globalização que

permite que estas imagens entrem no imaginário coletivo em função das inúmeras citações, releituras e adaptações nas diversas mídias.

Além da possibilidade de acesso à obra, Hutcheon destaca a chance de acesso a outros textos adaptados, ou ainda, "outras dimensões do conhecimento que o público pode ter sobre as adaptações" (2013, p. 169). Esses conhecimentos prévios específicos geram expectativas específicas que podem ser ou não satisfeitas diante de uma dada adaptação. O cumprimento ou não das expectativas do público receptor tem relação, quase sempre com a noção de fidelidade, que por sua vez depende das escolhas do adaptador. O apego à noção de fidelidade, por parte da crítica ou do público, tende a diminuir o trabalho do adaptador, porque ignora justamente a capacidade criativa do diretor, roteirista ou adaptador, além do que, como já explicitado neste capítulo, a diferença entre as mídias não permite a comparação restrita. Essas expectativas também tem relação com o gênero da narrativa no cinema. Diante de um filme de vampiro ou de uma adaptação de *Frankenstein*, por exemplo, geralmente espera-se ação e terror. Já diante de uma narrativa que apresenta uma cigana sedutora como personagem central, tende-se a esperar um final trágico.

A expectativa do público consumidor, como já afirmei acima, é um fator importante a ser considerado porque o sucesso da obra e a garantia de retorno financeiro dependem do público. É justamente com base nos interesses do consumidor que o cinema como produto de mercado, assumiu gradativamente o modelo denominado "clássico hollywoodiano" (KAPLAN, 1995, p. 29), que diz respeito a um "modelo clássico, que segue convenções determinadas recorrentes em cada novo produto, o qual o público consequentemente espera e no qual confia" (KAPLAN, 1995, p. 29), esse modelo se materializou em manuais, como o "protorroteiro elaborado por Georges Polti" (ABRUZZESSE, 2009, p. 926), que consistiam em orientações sobre as formas de conduzir a narrativa e que serviram, no início da produção cinematográfica americana, como modelo utilizado na elaboração de filmes. Além disso, o conhecimento sobre as expectativas do consumidor de cinema e suas preferências passaram a determinar o rumo das adaptações no cinema. Mais ainda, de acordo com Hutcheon (2013, p. 192), "a materialidade envolvida na mídia", ou seja o instrumento no qual a adaptação se apresenta – no caso do cinema os locais de exibição, tamanho da tela, qualidade do som, propaganda envolvida *etc*. –, é parte do contexto de recepção:

> O que estou chamando de contexto inclui também elementos de apresentação e recepção, tais como a quantidade e o tipo de "propaganda" que um adaptador recebe, publicidade, cobertura da imprensa e resenhas criticas dirigidas a ela. O *status* de celebridade do diretor ou das estrelas também é um elemento importante no contexto de recepção (HUTCHEON, 2013, p. 193).

Somado ao isso, o gosto tanto pelo conhecido quanto pelo novo, fez da adaptação o tema preferido para a produção cinematográfica visto que, conforme Hutcheon (2013, p. 31), “com as adaptações, parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança”. Como ciclos que se renovam as adaptações, assim como os eclipses dos astros celestes, são fenômenos que trazem em si, a repetição aliada à renovação. Nesse modelo, o cinema dominante hollywoodiano mostrou-se como uma espécie de provedor de prazer através do fornecimento de novidades previsíveis, que permitem a repetição das estruturas mítico-ideológicas há muito fixadas no interior das estruturas sociais dominantes, só que reificadas através do cinema. Para Hutcheon, como repetição, a adaptação é um prazer em si mesma: “como ritual esse tipo de repetição traz conforto, um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir” (2013, p. 158). Em suma, o cinema, sobretudo a adaptação, é um ritual moderno que recupera as estruturas primitivas do mito e garante a sensação de conforto por meio do efeito de eterno retorno repetindo sempre as mesmas ideologias.

3.2 CINEMA E IDEOLOGIA:
representação, mito e rito

O conceito de ideologia preferido pela crítica de cinema moderno, segundo Ann Kaplan (1995), parte da definição de Althusser, que considera a ideologia um conjunto de imagens e representações que dizem respeito às concepções de realidade de um determinado grupo social, geralmente sustentadas nos mitos, e que tendem a ser tomadas como “realidade natural e indiscutível” (1995, p. 31). Conforme Canevacci – que também fundamenta a noção de ideologia a partir de Althusser – a principal característica da ideologia é sua “pretensão de universalidade” (1984, p. 7). Para o autor, “a ideologia é uma facciosa particularidade que tem a ambição de se dimensionar numa hegemonia universal” (CANEVACCI, 1984, p. 7). Desse modo, a partir do que afirmam Kaplan e Canevacci, considero a relação entre representação e ideologia, no cinema, o fato de que ambas se pretendem “universais” com base no “particular”. A representação sustenta a ideologia devido à sua semelhança de realidade aliada à aparência de universalidade, o que faz com que a predominante representação da mulher pela sexualidade, no cinema, seja tomada como uma verdade universal absoluta. Se a ideologia sustenta-se nos mitos e nas representações, as imagens construídas a partir dessas manifestações tendem a ser tomadas como expressão da realidade, pois, conforme afirma Canevacci:

> Desde sua origem, as imagens pretenderam não apenas *capturar*, mas também s*er* a realidade. A *duplicação* que o cinema produz – capturando a consciência do espectador – deve ser interpretada a partir da função originária exercida pela mímese, a qual, por assim dizer, refloresce em todo filme singular (CANEVACCI, 1984, p. 25, grifos do autor).

Segundo o autor, ao contrário do que supõem os materialistas, a ideologia não é algo absoluto ligado apenas à burguesia; ela é "algo que se transforma historicamente" (CANEVACCI, 1984, p. 9). Contudo, em sua estrutura interna, a ideologia possui uma "substância material de origem arcaica, que penetra no interior do pensamento mágico e mitológico" (CANEVACCI, 1984, p. 8) e por meio desse pensamento ela interfere nas relações sociais, servindo aos interesses de dominação humana desde que o homem "contrapôs-se à natureza e aos outros homens" (CANEVACCI, 1984, p. 9). Como reflexo da influência do passado sobre o presente o uso atual da ideologia abarca aspectos sociais e psicológicos que servem não somente aos interesses de dominação, mas principalmente, aos interesses do mercado. Vem daí sua relação com o cinema. Na indústria cinematográfica, a ideologia é mais que uma ideia ela é o próprio produto como resultado da relação: espetáculo – capital – ideologia. Como afirma Canevacci (1995, p. 32), "o espírito do cinema é a forma alienada através da qual o capital se manifesta em sua fenomenologia; é a ideologia do capital que põe a si mesmo como contingência, como aparição milagrosa, como parábola-fábula-mito".

Embora Canevacci fundamente suas considerações sobre o cinema a partir de um ponto de vista antropológico, acredito possível estabelecer um paralelo entre suas afirmações, a noção de ideologia segundo Pêcheux e Orlandí – apresentada no primeiro capitulo desta pesquisa – e a critica feminista de autoras como Kaplan e Teresa de Lauretis, sobre cinema, partindo do princípio de que, para ambas as autoras, o problema do sujeito feminino e suas representações no cinema necessita ser tratado levando em consideração tanto o ponto de vista da Semiologia quanto da Sociologia e, de modo geral, da Teoria da Cultura, o que abarca os estudos de Canevacci. Além disso, de Lauretis, assim como Canevacci, constata a presença do mito e da ideologia como elementos estruturantes do aparato cinematográfico, mas vai além disso; ela também verifica a influência dessa presença no processo de representação da mulher no cinema dominante.

Para de Lauretis (1992), o mecanismo mítico é responsável pela fixação da posição feminina na narração, e o cinema narrativo, assim como o mito, a fábula ou a literatura, constitui-se com base nesse mecanismo que coloca a mulher no lugar do objeto do olhar ou da

conquista, como símbolo da vitória masculina sobre seus próprios medos. Nas narrativas mítico-literárias, geralmente o destino do herói é vencer o monstro, decifrar o enigma ou beijar a bela adormecida; em todo caso, cabe à mulher apenas dois papéis: ou ela é o próprio monstro a ser derrotado, ou o troféu passivo da conquista do herói. Esse modelo pode ser verificado nas narrativas de *Carmen* tanto na literatura quanto no cinema; ela representa simultaneamente o monstro e o objeto do desejo, sua conquista ou sua morte figuram como osbstáculos no caminho do herói. Também, segundo de Lauretis, o cinema realiza esse mesmo efeito através da fixação do "olho" da câmera que imprime a mulher como ícone ou objeto do olhar:

> Si el mecanismo mítico fija la posición femenina en la narración en una cierta porción del espacio argumental, que el heróe cruza o adonde cruza el heróe, el mecanismo de las miradas que convergen en la figura femenina produce un efecto muy similar en el cine narrativo. La mirada de la cámera enmarca a la mujer como ícono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire[28] (LAURETES, 1992, p. 220).

Nesse ponto, de Lauretis compartilha da opinião de Cixous sobre o papel da narrativa na definição do lugar da mulher no patriarcado. Conforme Cixous (1995), o interior das estruturas narrativas é imbuído de uma ideologia patriarcal que aprisiona a mulher no espaço da passividade e da negação. Em um discurso que se repete sempre de modo diferente, mas preserva a mesma estrutura ideológica na qual a mulher permanece restrita a função de objeto do desejo e prazer masculino, seu destino não ultrapassa os limites do amoroso, como concebido no patriarcado. A mulher encontra-se permanentemente à espera passiva do salvador, adormecida, porque enquanto dorme, ela não tem voz nem representa perigo:

> Sueño de hombre: la amo, ausente luego deseable, inexistente, dependiente, luego adorable. Porque no existe allá donde está. Como tanpoco está allá donde existe. Entonces, cómo la mira! Cuando ella tiene los ojos cerrados; cuando él la comprende por completo, y ella es sólo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada[29] (CIXOUS, 1995, p 18).

---

[28] "Se o mecanismo mítico fixa a posição feminina na narração em uma certa porção do espaço do argumento, que o herói atravessa ou onde o herói cruza, o mecanismo dos olhares que convergem para a figura feminina produz um efeito muito semelhante no cinema narrativo. O olhar da câmera emoldura a mulher como ícone ou objeto do olhar: imagem feita para que o espectador, cujo olhar está apoiado pelo olhar do personagem masculino, a olhe" (tradução minha).

[29] "Sonho do homem: eu a amo, ausente, logo desejável, dependente, logo adorável. Porque não existe ali onde está. Como tão pouco está onde existe. Então, como a olha! Quando ela tem os olhos fechados; quando ele a compreende por completo, e ela é somente esta forma feita para ele: corpo prisioneiro em seu olhar" (tradução minha).

As narrativas primitivas são povoadas de monstros e seres perigosos, mas também de belas donzelas indefesas à espera do herói salvador. Em todo caso, tanto Cixous quanto de Lauretis verificam que a representação do feminino nessas narrativas se constitui em oposições inversamente proporcionais às representadas pelo masculino; à mulher cabe o papel do passivo ou do negativo; o homem por sua vez, representa o ativo ou positivo. Também, na grande maioria dos mitos clássicos e das fábulas originárias do Ocidente, o herói é masculino e a mulher é o monstro a ser vencido ou a donzela a ser salva, criaturas relegadas ao silêncio ou ao mistério porque a donzela dorme e o monstro não fala, a não ser para sentenciar o enigma que jamais será desvendado; de qualquer forma, conforme de Lauretis (1992), o obstáculo é morfologicamente feminino. Em suma, os mitos são formas utilizadas pelo homem para lidar com o enigma da feminilidade, o medo e o desejo de desvendá-lo. Isso se repete continuamente nas diferentes formas narrativas:

> Érase otra vez la misma historia, repitiendo a través de los siglos el destino amoroso de la mujer, su cruel esquema mistificador. Y cada historia, cada mito le dice: «no hay sitio para tu destino en nuestros asuntos de Estado». EI amor es un asunto de umbral. Para nosotros, hombres, que estamos hechos para triunfar, para ascender en la escala social, la tentación es buena porque nos incita, nos empuja, alimenta nuestras ambiciones[30] (CIXOUS, 1995, p. 19).

As narrativas mítico-literárias, assim como o cinema, constituem-se como lugar de produção de imagens que, como já afirmei acima, pretendem-se como realidade. Segundo de Lauretis, o cinema, ao produzir imagens, "tende também a produz a mulher como imagem" (1992, p. 64, tradução minha); é justamente o modo de representação dessa imagem o ponto chave para a afirmação da mulher como *objeto do olhar*, da sexualidade e do desejo, e legitimação do seu lugar no patriarcado ou a promoção de uma visão crítica a respeito da imagem da mulher no cinema. Daí a necessidade de atenção a essas formas de representação não apenas com a finalidade de denúncia da dominação, mas a fim de perceber as armadilhas intricadas nesse sistema. Por outro lado, conforme Canevacci, nos processos de dominação, de modo geral, a denúncia da ideologia tende a se tornar ideológica em consequência da complexidade desse processo que faz com que a consciência das desigualdades sociais possa contribuir mais a sua legitimação do que a sua destruição:

---

[30] "Era outra vez a mesma história, repetindo através dos séculos o destino amoroso da mulher, seu cruel esquema mistificador. E cada história, cada mito lhe diz: 'não há lugar para o seu destino em nossos assuntos de Estado'. O amor é uma questão limite. Para nós, homens, que somos feitos para triunfar, para ascender na escala social, a tentação é boa porque nos encoraja, nos empurra, alimenta nossas ambições" (tradução minha).

> A denúncia apenas histórico-estrutural da ideologia é, por sua vez, ideológica. Trabalha astuciosamente para reforçar a dominação que se tornou cada vez mais complexa e difusa em comparação a clareza dicotômica do tipo "operário e capital" de oitocentista memória (CANEVACCI, 1984, p. 13).

Nesse caso, de acordo com o autor, a indignação contra os mecanismos de dominação e manipulação de massa é a *grande cartada* da ideologia, pois a consciência ou a denúncia da sua existência não acarreta necessariamente em mudança; para isso, seria necessário desmembrar sua complexa estrutura e compreender seu funcionamento nas bases das relações humanas, de poder e de consumo na versão contemporânea da ideologia que, conforme o autor tende, cada vez mais, a se converter em mercadoria:

> Não são mais as ideais das classes dominantes que são dominantes; isso não apenas por causa da decadência e da inutilidade das ideias produzidas por essas classes, mas essencialmente porque as ideias parecem ser geradas a partir do interior das mercadorias e situar-se sobre elas. [...]
> Por um lado a produção de mercadoria é também produção de ideologia; por outro, a produção de ideologia contém sempre o momento formal das mercadorias em seu "corpo". Mudando sua própria natureza, a ideologia já não organiza tanto a adesão ao consumo existente, mas se tornou sobretudo mercadoria entre as mercadorias; foi subsumida à produção de valor, no sentido de que se produzem mercadorias-ideológicas como se produzem televisões e *blue-jeans* (CANEVACCI, 1984, p. 16).

Contudo, a transformação da ideologia em mercadoria pela sociedade capitalista, não implica na *extinção dos mecanismos de dominação*, nem dos princípios básicos de hierarquização das estruturas sociais patriarcais e de poder, mas em sua adequação às necessidades e interesses de dominação; nesse processo a representação, aliada à ideologia é essencial para a definição das diferenças e, consequentemente, do lugar que devem ocupar os sujeitos, entre dominante e dominado. Nesse caso, considero que, em relação à mulher, sua condição de objeto da dominação é sempre duplicada devido à particularidade de acumular desigualdades nas diversas esferas sociais, econômicas, raciais, étnicas ou de classe; a mulher tende a ser sucessivamente definida por alguma forma de alteridade somada ao biológico. Em suma, além de tudo e apesar de tudo, em toda e qualquer forma de segregação a mulher é sempre *vagina*, em primeiro lugar, e mais alguma coisa que a define diversamente como subalterna. Essa constatação se fez desde o feminismo radical como afirmava Shulamith Firestone (1976, p. 18): "as classes sexuais brotam diretamente de uma realidade biológica", ou seja, em toda forma de representação da mulher, o fator biológico tende a ser sobressaltado e convertido em objeto erótico, sobretudo no cinema dominante, em que a mulher é um produto ideológico à venda, como já argumentei acima; as diversas adaptações de *Carmen* podem suscitar inúmeras discussões em torno de questões de identidade de caráter, étnico ou

racial, questões econômicas ou de classe, mas em todas elas, o que sobressai é sua condição de mulher, principalmente porque ela é uma mulher de sexualidade irreprimida.

De acordo com de Lauretis, no interior das praticas culturais, científicas e filosóficas, o conceito de *gênero* tende a ser definido com ênfase na diferença sexual. Em todas as esferas de produção cultural e de conhecimento, inclusive nas bases da própria teoria e crítica feminista, a diferença sexual tende a ser definida como diferença entre homens e mulheres: "mesmo os conceitos mais abstratos de 'diferenças sexuais' derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos [...] acabam sendo em última análise a diferença (da mulher) em relação ao homem" (LAURETIS, 1987, p. 207). São justamente as bases dessa tecnologia tão profundamente imbricada nas estruturas sociais que fazem da mulher um produto do mercado cinematográfico. Conforme constata de Lauretis em seus estudos sobre feminismo, semiótica e cinema, "[a] representação da mulher como espetáculo – corpo para ser visto, lugar de sexualidade e objeto do desejo –, onipresente em nossa cultura, encontra no cinema narrativo sua expressão mais complexa e sua circulação mais ampla" (LAURETIS, 1992, p. 13, tradução minha).

A autora aponta a necessidade de percebermos as armadilhas fixadas nas diversas tecnologias de gênero que tendem a aprisionar a imagem da mulher em um extenso leque de representações cujos significados são estabelecidos a partir de categorias específicas que fazem com que a definição de gênero seja restringida ao sexo – diferença homem/mulher – e a mulher seja definida com base em uma hierarquia universal de passividade e sexualidade. Em relação ao cinema posso dizer que a representação da mulher como objeto erótico é facilmente comprovada pela esmagadora predominância do nu feminino no cinema dominante, o que também atesta a ideologia que faz da mulher um produto de consumo no mercado cinematográfico. Desde o advento do cinema moderno, a nudez feminina, explícita ou implícita, tornou-se um componente inerente ao produto fílmico, sobretudo se a temática cinematográfica gira em torno do conflito amoroso, ou de narrativas de mulheres fatais como *Carmen*. Películas como *Carmen* de Vicente Aranda (Espanha, 2003) atestam a exploração excessiva da nudez feminina em detrimento da masculina. Em comparação às inúmeras cenas nas quais Carmen e outras mulheres aparecem completamente nuas ou seminuas; nas duas únicas cenas do filme em que é sugerido o nu masculino, o pênis é ocultado.

Em nossa cultura, desde sempre a arte privilegiou o nu feminino em detrimento do masculino. Na pintura, na escultura, na fotografia, na televisão e no cinema, o nu feminino prevalece. Por outro lado, quando o nu masculino manifesta-se, a tendência é a representação

pela bissexualidade ou homossexualidade, conforme constata Shulamith Firestone na história da arte, sobretudo no Ocidente:

> A pintura era masculina; logo o nu tornou-se um nu *feminino*. Onde a arte do nu masculino atingiu altos níveis, seja no trabalho de um artista individual, p. ex., Miguel Ângelo, seja em todo um período artístico, como o da Grécia clássica, os homens eram homossexuais (FIRESTONE, 1976, p. 182, grifo da autora).

A representação do nu masculino ligado à homossexualidade ou a bissexualidade corresponde à ideologia de feminilização dos corpos a serem representados como objeto do desejo e do prazer masculino heterossexual e/ou do feminino pela passividade. Essa forma de representação estruturada nas bases da cultura ocidental, patriarcal e cristã é uma determinante no cinema, segundo afirma Canevacci:

> Partindo da tese de que houve uma precisa era histórica, caracterizada pela articulação entre visões do mundo cristãs-patriarcais e produção de mercadorias, que legitimariam os comportamentos "femininos" de passividade como se fossem próprios apenas da mulher (e enquanto tais julgados negativamente), o cinema atua seja com base bissexual, seja com base na ideologia patriarcal dos espectadores (CANEVACCI, 1984, p. 133).

Conforme o autor, "a simbólica das *oposições binárias*" (CANEVACCI, 1984, p. 71, grifos do autor), comum ao patriarcado e a cultura cristã, cuja base estabelecida a partir da oposição *Deus/Diabo*, é responsável pela predominância da imagem da mulher, no cinema, tanto como passiva quanto como diabo. Segundo ele, no processo de civilização cristã-burguesa, o cotidiano dos modos de pensar e viver associou a mulher ao diabo: "*em todo dito filosófico o diabo é mulher e a mulher é o diabo.* A unidade da figura dos dois é sincrônica e estrutural, e não separável da contemporânea figura viril de Cristo" (CANEVACCI, 1984, p. 55 – grifo meu). Por outro lado, a Igreja Católica buscou atenuar essa imagem através da figura de Maria e de sua renúncia à penetração sexual. De qualquer forma, destaco a restrição da mulher a sua condição sexual – *vagina*, como afirmei acima – posto que *ou* ela aceita a penetração e demoniza-se *ou* a rejeita e santifica-se, em todo caso, qualquer que seja sua definição, princesa ou guerreira, heroína ou bandida, sua caracterização tende a ser secundaria à sua condição de *vagina*. E também reitera o antigo e constante modelo de representação pela oposição Santa/Demônio – correspondente ao sentimento de atração e repulsa – ao passo em que o herói tende a personificar a soberania de Cristo. Conforme o autor, o caráter espetacular da paixão de Cristo e a representação simbólica da vitória do bem contra o mal, evocada na

missa, repetem-se no cinema ocidental, dado seu caráter fixo de repetição das estruturas binárias:

> O enredo da missa é fixo, os personagens são sempre os mesmos, resumíveis num cânone que, por seu turno, é análogo em suas linhas gerais tanto à "paixão de Dioniso" quanto ao roteiro de qualquer filme: o herói como transubstanciação da "paixão de Cristo"; o seu antagonista como anti-Cristo; o princípio da realidade de tipo patriarcal e instrumental, que produziu uma determinada sociedade, com suas ideias, seu *habitat*, sua regras; o momento passional, usualmente feminino ou "expressivo", com seus valores antiutilitaristas, eternos ou "naturais" (CANEVACCI, 1984, p. 46).

Ao constatar a relação entre mito, rito, religião, literatura e cinema, o autor observa que o produto cinematográfico resgata a ideologia por meio da reificação do mito que carrega, em sua estrutura fundamental, a essencialidade dos fenômenos culturais: literatura, erotismo e religião. Conforme o autor, "os laços subalternos entre religião e cinema" (CANEVACCI, 1984, p. 70) realizam-se através da recuperação da ideologia presente no mito e na ritualística da missa então diluída nas estruturas do cinema ocidental, principalmente a produção de cinema mercadológico americano. O binarismo originário, na ação ritual, da dialética sujeito-objeto, serviu de base para o surgimento do teatro ocidental: "a tragédia, cuja origem unificava o momento do culto com o da cerimônia" (CANEVACCI, 1984, p. 40). Essa ritualística de origem pré-cristã foi absorvida pela Igreja Católica por meio da cerimônia da missa que, por sua vez, reflete-se na estrutura ideológica do enredo cinematográfico reproduzindo sempre os mesmo valores. Nessa ritualística, o elemento erótico também se realiza posto que, como aferi no primeiro capítulo deste estudo, no erotismo fundamentado no Ocidente a partir das teorias de Bataille, a experiência do erotismo é simultaneamente semelhante e controversa à experiência da religião sobre a qual o erotismo atua por meio da ideia de "continuidade[31]" (BATAILLE, 2007, p. 187) através do amor de Deus, representado no ritual da comunhão no qual a *hóstia santa* representa o corpo e o sangue de Cristo, ao final da missa cristã.

Na missa cristã, além da recuperação simbólica do ritual antropofágico – que tem conotação erótica e sagrada[32] – realiza-se plenamente o mito do Eterno Retorno por meio da simbólica da ressureição de Cristo que também representa a superação da morte – o ritual do sacrifício é uma tentativa de superar a morte – ao tempo em que se goza dela. O cinema,

---

[31] Para Bataille, o principio da continuidade tem relação com a ideia de superar a morte, morrer e renascer a partir das mesmas células, isso só é possível em seres cuja reprodução é assexuada. Entre nós, seres sexuados, a reprodução gera outra vida, não a nossa, e deixamos de existir quando morrermos. Portanto, a continuidade, de fato, para nós, somente seria possível por meio da ressurreição que pode ser contemplada na imagem de Cristo.

[32] Ver capítulo dois, sobre o sacrifício ritual.

segundo Canevacci (1984), recupera todos esses elementos por meio da repetição ideológica daquilo que o rito e o mito representam.

Para Canevacci o cinema dominante na cultura Ocidental (estilo holywoodiano) garante a repetição ritual em estruturas fundamentais semelhantes à estrutura simbólica da missa cristã, através do mito do Eterno Retorno. A missa, assim como o cinema, realiza-se basicamente por meio de rituais. Da chegada ao cinema à compra do ingresso, a entrada na sala escura, o silêncio, a expectativa, da projeção do filme na tela até o acender das luzes no final do filme, o ato de ver um filme em um lugar reservado para isso é semelhante ao de acompanhar a missa em um templo destinado ao culto católico. Do mesmo modo, a simbólica resume-se ao mesmo objetivo, segundo o autor: *a alienação através da ilusão da vitória do bem contra o mal* segundo as estruturas da ideologia maniqueísta cristã, que se repetem da mesma forma, tanto na missa quanto no cinema.

O cinema é a projeção moderna dos pavores e dos vícios diluídos na ideologia presente, desde sempre, em nossa cultura. Ao reificar a ideologia e transformá-la em mercadoria, o aparato cinematográfico reifica o mito tanto através da recuperação constante da simbólica oposição natureza/cultura; bem/mal; deus/diabo, por meio da figura dos monstros e demônios comuns tanto nas narrativas primitivas quanto na criação de novos híbridos, oriundos da civilização moderna e da tecnologia. Contudo, o significado fossilizado dessas oposições tornou-se maleável, no cinema, em consequência dos interesses de mercado e da obsessão pelo lucro:

> O *híbrido mítico* ou fascina ou põe enigmas (as sereias, a esfinge): de qualquer modo, a ameaça de morte é sempre função do obstáculo que o herói tem de superar para a sua humanização; ao contrario, o *hibrido fílmico* põe apenas o escândalo de sua presença; a morte que ele promete é idêntica à que recebe. Bem e mal são relativos, fungíveis e intercambiáveis segundo o andamento do *box office* (CANEVACCI, 1984, p. 89, grifo do autor).

Por outro lado, apesar da possibilidade de relativização do bem e do mal, as bases do pensamento binário, comum ao mito e legitimado por meio da ideologia, permanecem as mesmas, e a representação do mal e do monstro pelo híbrido atesta as bases dessa estrutura justamente pela capacidade do monstro de representar a ambiguidade presente na ideologia, também, como já dito no capítulo anterior, o monstro corporifica toda forma de alteridade, o que coloca a mulher como alteridade duplificada, porque *é sempre mulher* e *outra coisa*, permanentemente representada pele ambivalência que a coloca como objeto e a relaciona ao passivo, ao demônio, ao mal, ao híbrido. Na ideologia patriarcal, toda mulher é um monstro

em potencial, um produto atrativo de prazer e perigo cujo consumo em massa realiza-se com perfeição por meio da ficção posto que, por meio dela, a ficção, segundo Bataille (2004) é possível ao homem *gozar* através da aventura do outro sem, contudo, por sua vida em perigo. O cinema, como toda forma de narrativa, possibilita esse gozo ao passo em que garante a permanência do modelo ideológico que define o papel de cada indivíduo no interior das estruturas sociais e de poder. Nesse sistema, a mulher é permanentemente *coisificada*, *erotizada*, e sua representação é *consumida* no cinema, na forma de *produto*.

3.3 DA CÂMERA À TELA:
o corpo erotizado da mulher e o prazer masculino do olhar

No cinema dominante, assim como em toda forma de produção literária e de conhecimento, a predominância é masculina; todo o aparato cinematográfico é composto predominantemente por homens. Roteiristas, diretores, operadores de câmeras, montadores, produtores, em sua grande maioria, são homens, o que me permite afirmar que o cinema é mais um dos inúmeros produtos culturais feitos *por homens e para os homens.* Apesar da existência de artefatos culturais produzidos por mulheres e outras minorias – como o cinema lésbico – a predominância é masculina e é ela que caracteriza as bases de toda a produção cultural, cinematográfica, científica e filosófica.

A literatura, o erotismo e o cinema são artefatos culturais ideologicamente estruturados a partir de uma visão masculina heterossexual (e, no contexto ocidental, cristã), constituídos em pares de oposições binárias. O papel da mulher, nesse esquema, restringe-se apenas a objeto e, na qualidade de objeto, representada na literatura e no cinema pelo viés do erotismo. É evidente, em nossa cultura, que erotismo, literatura e cinema são produtos criados para proporcionar o prazer, assim como também é evidente que, nas estruturas simbólicas do patriarcado, os artefatos culturais são direcionados para o deleite do sujeito dominante, que é masculino e heterossexual, o que me permite dizer então que a finalidade do erotismo, da literatura e do cinema é possibilitar o prazer masculino. Nestes produtos culturais, produzidos por homens e para homens, nas bases de uma estrutura social heterossexual compulsória, a mulher tende a figurar como instrumento de prazer. Nos diversos artefatos culturais produzidos na sociedade ocidental patriarcal, ao longo do tempo, o feminino é objeto erótico, e o masculino, quando representado como objeto erótico, tende a ser feminilizado. Esse fato exclui a mulher do *hall* dos sujeitos do desejo erótico e garante sua posição de objeto no sistema das relações sociais e de gênero. Conforme constata Shulamith Firestone, “o erotismo

preserva o sistema de classes sexuais" (FIRESTONE, 1976, p. 171); isso ocorre por meio de um complexo mecanismo que leva as mulheres a relacionarem seu desejo e prazer ao desejo e prazer masculino e reconhecerem a si próprias como objeto erótico:

> A constante estimulação erótica da sexualidade masculina, junto com a proibição de sua expansão pelos canais mais normais são planejadas para incentivar o homem olhar para as mulheres apenas como coisas cuja resistência à penetração deve ser vencida. Observa-se que erotismo opera numa [*sic*] única direção. As mulheres são o único objeto "de amor" em nossa sociedade a tal ponto que veem a *si mesmas* como eróticas (FIRESTONE, 1976, p. 171, grifo da autora).

Na sociedade patriarcal, de acordo com de Lauretis (1992), o homem é tomado como único termo de referência, ou seja, os valores, princípios culturais, necessidades e crenças, a forma de conceber a vida e a morte, partem todos de um ponto de vista especificamente masculino. Em consequência, o modo como esse pensamento manifesta-se nas artes também é masculino, fato que faz da mulher, no cinema, o fim e a origem do desejo masculino. Segundo a autora, o cinema situa a mulher ora como objeto da própria representação do desejo, ora como signo da cultura e criatividade masculina: "nesse contexto, a subjetividade e os processos subjetivos estão, inevitavelmente, definidos em relação ao sujeito masculino" (DE LAURETIS, 1992, p. 18, tradução minha).

Como resultado da soma das nossas próprias experiências adquiridas em uma situação de recepção determinada socialmente e produto de um conjunto de relações entre os interesses de mercado e a reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante coloca a mulher em um lugar especificamente definido para a apreciação masculina:

> [...] el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en uma cierta identificacion. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiche o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación imagen que se presenta al varón[33] (LAURETIS, 1992, p. 29-30).

Segundo a autora, o corpo que é desejado e pode ser contemplado no cinema é o corpo feminino, sobretudo no cinema clássico dominante, que funciona a serviço da dominação cultural e da exploração sexual da mulher posto que, para de Lauretis (1992), o signo *mulher* é resultado de uma série de operações ideológicas e de toda uma tradição filosófica que se

[33] "O cinema dominante instala a mulher em uma ordem social e natural particular, a coloca em uma certa posição de significado, a fixa em uma certa identificação. Representada como termo negativo da diferença sexual, espetáculo-fetiche ou imagem espetacular, em todo caso ob-scena (isto é, fora de cena), a mulher permanece constituída como espaço da representação da imagem apresentada ao macho" (tradução minha).

reflete no aparato cinematográfico. São justamente nessas operações que a teoria do cinema e a crítica feminista devem questionar seus próprios modelos a fim de não cair na armadilha de reproduzir os mesmos valores já cristalizados no cinema. É necessário perceber na relação entre teoria do cinema e linguagem o fato de que os discursos semiótico, psicanalítico e filosófico são similarmente construídos a partir de um ponto de vista histórico que tem designado tradicionalmente à mulher a posição de *não sujeito*.

Por ter sido historicamente empurrada para a margem da produção intelectual em nossa cultura, conforme constatou Shulamith Firestone, "as mulheres quase nunca têm chance de ver-se culturalmente através dos próprios olhos" (FIRESTONE, 1976, p. 183). O que prejudicou a construção de uma identidade de sujeito entre as mulheres. A própria definição dos conceitos dados aos termos: mulher, mulheres e feminino, ainda acarreta controversas, nos dias de hoje, entre as feministas. Acredito que esse problema é gerado a partir da dificuldade de definir a identidade da mulher enquanto sujeito, principalmente porque, em primeiro lugar a identidade da mulher foi construída a partir da voz masculina, do olhar e das suposições de um sujeito que tomou a si como referência para a construção do outro, por isso essa identidade se estabeleceu alicerçada em estereótipos. Em segundo lugar o conceito de gênero, como já dito acima, parte do principio da diferença sexual; homens/mulheres, nesse esquema, muitas feministas, principalmente as da chamada primeira onda, buscaram estabelecer sua identidade a partir da noção de uma essencialidade feminina que tendeu a absorver os próprios estereótipos criados pelos homens sobre as mulheres.

Além disso, as estruturas sociais e os produtos culturais derivados da nossa cultura são organizados para garantir um modelo padronizado de comportamentos e valores que buscam assegurar a manutenção dessas estruturas. Nesse sistema, a idealização do amor romântico fortalecida principalmente a partir da popularização do romance romântico do século XIX, constitui-se como um forte aliado no processo de dominação da mulher. De acordo com Firestone, o erotismo é o principal componente do romantismo e "o romantismo é um instrumento cultura de poder masculino" (FIRESTONE, 1976, p. 170). O amor romântico reforça o sistema de classes sexuais e a dominação das mulheres por meio da privatização do sexo direcionada especialmente às mulheres que devem "pertencer" sexualmente a um único homem. Na sociedade patriarcal, segundo de Lauretis (1992), as estruturas de parentesco, que são semelhantes às estruturas linguísticas, fizeram da mulher, ao longo da história das civilizações, objeto de posse e intercâmbio entre os homens a fim de assegurar a ordem social. Nela, a idealização do amor romântico exerce sobre as mulheres, sobretudo por meio das tecnologias de gênero, o poder de convencimento de que a única e legitima felicidade se

encontra no casamento, na dedicação total ao marido (que em um dado momento da história devia ser escolhido pelo pai) e aos filhos.

A tecnologia dos sexos presente em toda forma narrativa, principalmente as de largo alcance como o cinema e a televisão, é constituída por mecanismos que produzem a idealização do amor e do desejo heterossexual. A grande maioria das formas narrativas consistem em impor, no inconsciente coletivo, o ideal de amor e das relações humanas de interdependência ligada à felicidade, como somente plena quando compartilhada entre pares heterossexuais que possam garantir a procriação e a perpetuação da instituição familiar .

A ideia do "felizes para sempre" é necessariamente atrelada à ideologia de felicidade conjugal, como se o casamento fosse a chave para a felicidade eterna. Aliada a ela acrescenta-se toda uma crença de que a mulher é a única responsável tanto pela garantia da felicidade familiar quanto pela conquista do "príncipe encantado"; para isso, ela deve sacrificar seus próprios desejos em benefício do marido e dos filhos e seguir os padrões de comportamento e beleza estabelecidos pelos valores dominantes. A respeito dos modelos que devem nortear o comportamento da mulher, Kaplan (1995, p. 17) constata que "modelos relacionados ao casamento à sexualidade e à família [...] transcendem as categorias históricas tradicionais" e são constantemente retomados no cinema dominante, sobretudo no *melodrama familiar* – que corresponde a um gênero cinematográfico direcionado, segundo Kaplan, especificamente às mulheres. Nele a autora verifica que "a renovação de modelos de relacionamentos macho-fêmea e de ideais sobre a família, conflitos de classes e ideologia burguesa que remontam a uma fase do romantismo, mas que vieram dominando todo o melodrama desde então" (1992, p. 61). Em suma, o romance romântico e o cinema são produtos culturais que reproduzem a ideologia patriarcal, estabelecem modelos de comportamento e distinção de gênero sexual e de classe social.

A estrutura narrativa aliada à ideologia presente nos mitos recuperados no romance romântico garante a posição da mulher no lugar de objeto, do desejo, do olhar e do prazer masculino. Esse mesmo efeito se realiza de modo ampliado no cinema e implica no processo de auto identificação dos corpos:

> Como resultado directo de la formación historica de la sexualidad, por tanto, la representación del cuerpo en imágenes, el regalo cinematogrático del placer visual, es un punto clave de todo proceso de identificación, que ejerce una presión en el espectador sólo comparable a la tensión de la narratividad[34] (DE LAURETIS, 1992, p. 132).

[34] "Como resultado direto da formação histórica da sexualidade, portanto, a representação do corpo em imagens, o presente cinematográfico do prazer visual, é um ponto-chave de todo processo de identificação, que exerce uma pressão sobre o espectador apenas comparável à tensão da narratividade" (tradução minha).

Nas narrativas de mulheres fatais, como as adaptações de *Carmen*, o critério de beleza é um dos principais elementos para a seleção das atrizes que a interpretam, mulheres consideradas ícones de beleza como Dolores del Río (1927) e Rita Hayworth (1948) protagonizaram adaptações de *Carmen*, ambas sob o mesmo título, *The Loves of Carmen* [*Os amores de Carmen*], e produzidas nos EUA. Além destas, Sara Montiel (*Carmen la de Ronda*, 1959) e Paz Veja (*Carmen*, 2003) figuram na extensa constelação de estrelas famosas por sua beleza que deram corpo à personagem. Contudo, Hutcheon (2013) constata que, além do critério de beleza, em se tratando da escolha das atrizes que interpretaram Carmen, também prevalece o exotismo que garante a ideia de excepcionalidade, ou seja, uma beleza única e incomparável:

> Carmen foi frequentemente interpretada por estrelas que pareciam exoticamente étnicas – Theda Bara, Pola Negri, Dolores Del Rio e Rita Hayworth. Algumas eram sinistras, outras sensuais, porém todas eram de algum modo diferentes, todas eram versões de *femme fatale*. O outro lado do estereótipo – a mulher desafiadora e livre –, ao contrário, foi celebrado e apropriado por atrizes com Madonna e Nina Hagen, com uma política de gênero bem distinta (HUTCHEON, 2013, p. 219).

Segundo de Lauretis (1992, p. 63, tradução minha), “o cinema está diretamente implicado na produção e reprodução de significados, valores e ideologias tanto em termos sociais quanto subjetivos” esse trabalho do cinema, produz efeitos profundos na percepção de autoimagem tanto em quem produz essas imagens quanto em quem as recebe. Nesse processo a projeção de autoimagem e identificação do outro acarreta na construção permanente de identidades que tendem a ser assumidas ou buscadas pelas mulheres como ideal de beleza e felicidade. A relação entre as mulheres enquanto sujeitos históricos e o conceito de mulher como resultado do discurso hegemônico é arbitrária, simbólica e estabelecida culturalmente. Se “como seres sociais as mulheres se constroem a partir da linguagem e da representação” (DE LAURETIS, 1992, p. 29), a mulher como sujeito não existe de fato, ela é o resultado do conjunto das linguagens e representações que a construíram como objeto. Nesse esquema perversa de dominação o desejo da mulher foi apagado, ela foi construída em função do desejo do outro dominante.

A respeito do desejo, no cinema dominante, Kaplan assevera que; “os filmes comerciais [...] tomaram a forma que tomaram para satisfazer desejos e necessidades criadas pela organização familiar do século XIX” (1995, p 45) que foi solidificada com base nos princípios do romantismo que legitimava os valores burgueses e o patriarcado e no qual predominou a temática do erotismo que tinha na mulher fatal sua fonte de inspiração.

Independentemente do papel que desempenha no cinema dominante, a imagem da mulher é constantemente erotizada. Designada ao lugar de objeto ela é depositária do prazer masculino e seu "prazer sexual só pode ser construído em torno de sua própria objetificação" (KAPLAN, 1995, p. 47). A respeito da relação entre narrativa, desejo e prazer visual, de Lauretis considera que, em certo sentido, "a narratividade e o prazer visual constituem o marco de referência do cinema, o que proporciona a medida do desejo" (1992, p. 110, tradução minha).

A medida do desejo e do prazer, no cinema, realizam-se no olhar, que não é necessariamente masculino, porque se apresenta a um público diverso mas, como observa Kaplan (1995), a posição é masculina, tanto do ponto de vista material – geralmente os operadores de câmera são homens – quanto do ponto de vista ideológico, visto que a tomada de posição e focalização da câmera reproduz uma forma masculina de olhar. Mesmo se a narrativa fílmica é direcionada ao público feminino, conforme de Lauretis (1992), o olho que olha através da câmera não é o mesmo olho que olha através da tela, a atividade da câmera pode proporcionar o instinto escopofílico e a sexualização do corpo feminino como objeto do olhar em consequência da própria estrutura da máquina cinema e da ideologia que envolve o ato de olhar. De acordo com a autora, todas as películas devem oferecer a seus espectadores algum tipo de prazer, e esse prazer se realiza principalmente a partir do ato de olhar que tende a acionar determinados instintos. Esses instintos são acionados em consequência, tanto do modo como o operador de câmera direcionam a focalização da imagem quando do modo como o espectador recebe essa imagem e que podem levar ao fetichismo, ao voyeurismo ou ao escopofilismo.

Kaplan (1995) considera que a escopofilia – o prazer sexual em vislumbrar especificamente partes do corpo do outro – é favorecida pela atmosfera que envolve o cinema; a sala escura, a abertura do projetor, o controle do olhar do espectador pela câmera, o fato de o espectador presenciar a imagem em movimento, tudo isso contribui para o alcance do prazer no cinema que, conforme a autora, tem origem erótica e "está baseado em noções culturalmente definidas de diferença sexual" (KAPLAN, 1995, p. 34).

Conforme Kaplan (1995), fetichismo, voyeurismo e instinto escopofílico são perversões tipicamente masculinas e, partindo da definição freudiana de fetichismo, a autora considera que "no cinema, todo o corpo da mulher pode ser 'fetichizado' com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual" (1995, p. 33). O medo, ao qual a autora se refere, corresponde ao medo da castração responsável tanto pela fetichização de objetos e partes do corpo feminino

quanto pelo surgimento dos inúmeros mitos primitivos da mulher castradora, devoradora de homens, a vagina dentada e tantos outros.

Quanto ao voyeurismo e ao instinto escopofílico, estes são inerentes ao gênero cinema desde sua origem. O prazer de olhar, sem ser visto, de gozar através do gozo do outro, a contemplação e a estimulação visual são a base do elemento cinema, mas, além disso, considero que através da focalização, o *zoom* e o *close* em certas partes do corpo, principalmente do corpo feminino, produzem um efeito de objetificação e de fragmentação da mulher no cinema dominante, que retira dela sua condição de sujeito como um todo, a mulher nua, exposta em partes na tela é uma mulher em pedaços. Em um processo de representação equivalente ao *guignolesco*[35], o corpo apreciado da mulher no cinema é um corpo partido, fatiado em pedaços que atestam sua condição de objeto, carne a ser consumida no açougue, cuja vitrine é a tela do cinema.

Além disso, Kaplan (1995) destaca três visões do olhar no cinema; na primeira, os homens olham as mulheres, inseridos no espaço da diegese cinematográfica e tornam a mulher objeto desse olhar; na segunda, o espectador é conduzido pelo olhar masculino, na tela, identifica-se com ele e também objetifica a mulher olhada; na terceira o olhar da câmera reproduz o mesmo efeito de objetificação realizado nos dois primeiros. De qualquer forma, seja qual for a posição de quem olha, a tendência é a objetificação da coisa olhada.

Conforme de Lauretis (1992), a posição do olhar define o objeto olhado e o efeito do olhar da câmera constrói a mulher como objeto. Esse olhar, segundo Kaplan (1995), além de erotização e objetificação da mulher, implica em outros dois problemas; primeiro, o olhar masculino é contido de poder e ação de posse, segundo; é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher representa. Ao longo da história das civilizações no Ocidente por meio da produção cultural e de conhecimento, a partir das narrativas míticas, a repressão do feminino e a sua representação como ameaça são uma constante nos diversos artefatos culturais: o cinema é mais um dos muitos produtos artísticos culturais que (re)reproduz esse fenômeno. Essa ideologia também justifica a morte das mulheres fatais no cinema, não apenas no cinema *noir*, mas nas diversas narrativas cuja protagonista é uma mulher fora dos padrões exigidos pelo modelo patriarcal; a prostituta (*Dama das Camélias*), a adúltera (*Madame Bovary*) ou a cigana sedutora (*Carmen*), assim como tantas outras que figuram na nossa literatura e que ganharam espaço na tela do cinema, todas devem morrer a fim de assegurar o

[35] Referencia ao teatro Gran Guignol caracterizado pelo horror e a morte violenta, o sangue e o esfacelamento de corpos. Contudo a ideia expressa aqui diz respeito especificamente ao esfacelamento, fragmentação dos corpos por meio da seleção e enquadramento de imagens que desmembram partes do corpo em detrimento do todo.

restabelecimento da ordem social instituída. Como constata Kaplan (1995, p. 76), “as narrativas clássicas exigem que a heroína morra porque ela é uma ameaça para o patriarcado”.

A representação da mulher no cinema tende a ser eclipsada pelo mito da sexualidade feminina, a sombra do erotismo projetada sobre a mulher cuja representação intensamente mitificada é nutrida por aspectos lunares já profundamente erotizados, equivale, simbolicamente, ao eclipse total da lua. Características lunares como o poder de sedução, o erotismo, o encantamento ou a perdição foram historicamente atribuídas às mulheres, principalmente por meio das narrativas míticas e literárias. O corpo da mulher desaparece à sombra do erotismo projetado nele, o que fica na tela é somente seu contorno aureolado pelo brilho da sexualidade, uma imagem em eclipse.

4 LUA DE SANGUE:
Carmen, de Lilith a *femme fatale*

No princípio a criou, mas quando o homem a viu
cheia de saliva e de sangue afastou-se dela
Beresit-Rabba

A primeira grande referência sobre a Lua de Sangue tem relação com o prenúncio do fim do mundo, constante na passagem bíblica do livro de Joel (2: 31): "O sol se converterá em trevas, e a lua em sangue, antes que venha o grande e temível dia do Senhor". Essa referência dá à imagem da Lua de Sangue um tom catastrófico de prenúncio de morte em grandes tragédias. De imediato, bastaria essa imagem, aliada à expressão *de sangue* para relacionar esta face da lua ao filme de Vicente Aranda, que considero ser uma das mais sangrentas adaptações de *Carmen*. Contudo, além deste, outros fatos podem ser apontadas na relação entre a Carmen, de Aranda, e a Lua de Sangue, segundo Roberto Sicutere, no processo de evolução das representações lunares de Lilith, a mulher passa gradativamente de deusa a demônio, bruxa ou feiticeira e prostituta. Nesse contexto, a Lua de Sangue representa o momento preferido para a realização do sabá, missa negra ou *aquelarre*, correspondente a uma assembleia de bruxas na qual se realizaria toda espécie de ritual macabro em adoração ao demônio. Conforme Sicutere (1995) os sabás costumavam acontecer pela noite, no interior das florestas a céu aberto, em grutas ou ruínas de castelos e igrejas abandonadas. Durante o sabá, "o disco espesso da Lua vermelha eleva triste seu clarão alumia tão mal que se tropeça a cada passo em uma árvore, em uma pedra" (SICUTERE, 1995, p. 68). Desse modo, a Lua de Sangue, além de marcar a presença da feiticeira, representa uma das variações de Lilith. Em relação à narrativa fílmica de Aranda, a personagem Carmen tem sua identidade cigana reprimida pelo caráter de feiticeira e prostituta. Além disso, a identificação da personagem com a representação de Lilith ocorre de modo a acentuar um aspecto mais sangrento que a próxima da *femme fatale*. A Carmen, de Aranda, é uma mulher mais agressiva que insinuante, e sua narrativa é mais violenta que trágica. Outro fato a se considerar é a explicação científica para o fenômeno da lua de sangue. Ele só acontece durante um eclipse total da lua, quando a lua se encontra na *umbra* e, encontrando-se por trás da Terra, a lua recebe a luz que incide do Sol sobre a Terra e que se reflete em tons vermelhos, devido a um fenômeno denominado

dispersão de Rayleigh[36]. A adaptação fílmica de Aranda, por apresentar aspectos do cinema dominante, já carrega em si a tendência à representação da mulher pelo eclipse da sexualidade. A respeito da personagem Carmen, no filme de Aranda, considero que sua representação, além de eclipsada pela sexualidade, ocorre envolvida por um halo de sangue devido à intensificação do caráter violento expresso nas personagens centrais.

4.1 ENTRE A PENA E A TELA:
de Mérimée a Aranda

A obra de Vicente Aranda (2003) pode ser considerada *cinema-de-autor* pela qualidade do trabalho desenvolvido em seus filmes. Ao longo de sua carreira, o diretor alcançou reconhecimento pela crítica, sendo agraciado com diversos prêmios, dentre os quais destaco o Prêmio Nacional de Cinematografia, na Espanha, em 1988 e o Goya de melhor diretor pelo filme *Amantes* (1991), obra que também rendeu o Urso de Prata em Berlim, de melhor atriz, para a protagonista da trama, Victória Abril. No entanto, considero possível constatar na película, *Carmen* (2003) aspectos do cinema hollywooldiano e do cinema *noir*, tais aspectos podem ser relacionados a uma inclinação peculiar do diretor em dar a suas obras modulações eróticas aliadas a certa obsessão pelo feminino, que pode ser verificada por meio da predominância da temática da sexualidade feminina em suas obras, dentre as quais destaco *La muchacha de las bragas de oro* (1979), *Fanny Pelopaja* (1984), *Amantes* (1991), *La pasión turca* (1994), *Libertarias* (1996), *La mirada del otro* (1998), *Juana la Loca* (2001) e *Carmen* (2003).

A película *Carmen* (2003) é mais uma das muitas adaptações do fenômeno *Carmen*; contudo, ela compõe o grupo das adaptações inspiradas exclusivamente na narrativa de Mérimée, visto que muitas das adaptações de *Carmen* tendem a mesclar aspectos da narrativa de Mérimée com a ópera de Bizet. O processo de adaptação torna-se complexo pela diferença no tipo de códigos utilizados em cada sistema, o literário e o cinematográfico, mas permite ao diretor acrescentar ou subtrair elementos e cenas, a fim de alcançar seus objetivos, ampliando, reduzindo ou criando novos significados. Vicente Aranda, em sua adaptação, escolheu manter o máximo de fidelidade ao texto fonte; no entanto, reserva-se o direito de alterar alguns aspectos da narrativa que intensificam certas características das personagens sem, contudo,

[36] Dispersão da luz ou qualquer outra radiação eletromagnética por partículas muito menores que o comprimento de onda dos fótons dispersados. Ocorre quando a luz viaja por sólidos e líquidos transparentes, mas se observa com maior frequência nos gases e reflete os tons predominates no espectros sob o qual irradia.

modificar sua essência. A narrativa fílmica desenrola-se no mesmo período indicado pelo narrador, na obra de Mérimée, outono de 1830. Por meio da montagem de cenários, do figurino e da escolha dos *sets* de filmagens – grande parte dos quais se passa em Córdoba – percebe-se uma ambientação cuidadosa.

Antes do inicio da ação, a película apresenta uma epígrafe originária de dois fragmentos do poema de José Martins, *Del Tirano*, postos, respectivamente, ao lado de uma pintura do imperador Fernando VII e de Carmen, esse recurso, dentre outras coisas, tem a função de situar o contexto histórico no qual a narrativa desenvolver-se-á. Logo em seguida, a ação se inicia pela cena em que D. José vê Carmen pela primeira vez. Diferente do que acontece na novela de Mérimée, em que a narração da aventura amorosa entre Carmen e D. José somente tem início a partir do terceiro capítulo da trama, no filme de Aranda, a cena inicial exerce a função de prelúdio da ação subsequente.

A cena inicia-se com uma imagem, em plano geral da faixada de uma antiga fábrica de charutos em Córdoba, de onde sai um homem, trajando à moda da população trabalhadora da Espanha do século XIX, que caminha em direção a um pequeno sino pendurado sob um poste em frente à fábrica. O homem toca o sino e, de imediato, saem dezenas de mulheres, de dentro da fábrica, todas também vestidas conforme a moda do século XIX, mas sem luxo, apenas algumas trazem mantilhas sobre os ombros ou lenços na cabeça. No figurino e no cenário, prevalecem os tons pastel ou neutro, o que favorece a ênfase na imagem da personagem Carmen, cuja caracterização obedece exatamente à descrição feita por D. José, no texto fonte: saiote vermelho, meias brancas, com mais de um furo, e sapatos de marroquim. Além disso, Carmen caminha em requebrados com a mão na cintura, de modo a centrar a atenção em si. Aparentemente, a única diferença entre a descrição, na narrativa literária, e a cena do filme mostra-se pela substituição da flor de cássia por um cravo vermelho. O destaque dado à personagem, na cena em questão, realiza-se exatamente em consequência da sua indumentária que contrasta com os tons predominantes no cenário e no figurino das demais personagens que permanece entre os tons pastel e o azul-marinho do uniforme dos soldados.

Figura 1 – Carmen a caminho da fabrica de charutos

FIGURA 1:: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 2min13s.

No entanto, destaco, no desenrolar da ação fílmica, a acentuação na representação da sexualidade de Carmen que se mostra em grau mais agressivo que na novela de Mérimée, fato que pode ser verificado por meio da descrição do andamento da ação narrativa, na película. Na narrativa fílmica de Vicente Aranda, apesar da reconhecida fidelidade à obra literária, o diretor imprime sua marca através de escolhas que possibilitam uma potencialização na pulsão erótica em Carmen, segundo observa Aparício (2003), na medida em que Bizet amenizou os aspectos mais "duros" de Carmen de Mérimée; Aranda os realçou, e onde Mérimée usava de elipse, Aranda se detém e recria:

> La prosa de Mérimée es contenida y sosegada, con inteligentes elipsis que eluden explicitar lo más escabroso y cruel. Y ésa es la paradoja de los tiempos que vivimos. Lo que no había en la Carmen de Mérimée y que tanto se le reprochó, lo hay en la Carmen de Aranda, no como gusto personal, sino como el estilo común a más de una generación (APARÍCIO, 2003, dst.)[37].

É inegável a relação entre cinema e mercado, fato que faz da obra cinematográfica, por mais artística que se pretenda, um produto de consumo; nesse caso, mesmo quando se trata de um filme-de-autor, a estética do filme "adequa-se ao modo de produção do cinema, à natureza de sua ideologia, à cultura das invariantes" (CANEVACCI, 1984, p. 22). Nesse fenômeno, a

[37] "A prosa de Mérimée é contida e sossegada, com inteligentes elipses que evitam exposição explícita do mais cruel e escabroso. Esse é um paradoxo dos nossos tempos. O que não havia em Mérimée e que tanto se reprovou, o há em Carmen de Aranda, não como gosto pessoal, mas como estilo comum a mais de uma geração" (tradução minha).

sexualidade, a nudez feminina e a violência tornaram-se temas comuns ao cinema dominante contemporâneo, constituindo elementos que devem compor o "enredo garantido" (CANEVACCI, 1984, p. 23), que deve assegurar o retorno lucrativo aos seus investidores. Conforme já afirmei anteriormente, o trabalho de Vicente Aranda é conhecido pela pulsão erótica presente em suas personagens femininas, característica potencializada em *Carmen*. Além disso, é possível perceber, na película de Aranda, um tom agressivo expresso tanto nas ações quanto nas palavras das personagens. Segundo Aparício (2003), o que em Mérimée é elíptico ou sugerido, em Aranda é intensificado. Tal aspecto pode ser claramente percebido logo no início da trama cinematográfica, em sua cena inicial, que corresponde ao prelúdio.

Em Mérimée, Carmen ao sair da fábrica de charutos e passar entre o corpo da guarda, "todos lhe endereçavam gracejos diante de seus volteios. Ela respondia a cada um dirigindo olhares languidos" (MÉRIMÉE, 2011, p. 41). Na película de Aranda, a cena é reproduzida quase que fielmente ao texto; no entanto, os "gracejos" dirigidos à Carmen são substituídos por expressões obscenas e vulgares do tipo "bundinha doce" (ARANDA, 2003, capitulo 2:15 min, tradução minha). Também, ao contrário do que se passa no texto fonte, Carmem não responde, com "olhares lânguidos" e parece ignorar o assédio, como se a atitude dos soldados não a atingissem ou não a interessassem. Na cena, noto ainda que seu interesse se volta justamente para a falta, e, semelhante à novela de Mérimée, Carmen, como os gatos que "vêm quando não são chamados" (MÉRIMÉE, 2011, p. 41) volta-se para D. José, justamente por ele não lhe dirigir a mesma atenção que os demais. Carmen vai até ele a fim de chamar sua atenção e constrange-lo diante de seus companheiros. Nesse momento, destaco novamente a intensidade, dada a ousadia de Carmem, na narrativa fílmica, por meio da diferença nas falas da personagem. Em Mérimée, temos o seguinte diálogo:

> - Compadre – disse ela à maneira andaluza -, não queres me dar tua corrente para prender as chaves do meu cofre forte?
> - É para segurar minha agulheta – respondi.
> - Tua agulheta! – exclamou, rindo. – Ah. Este aqui faz renda, por isso precisa de agulhetas!
> Todos os que estavam em volta começaram a rir e eu senti meu rosto avermelhar. Não encontrei o que responder (MÉRIMÉE, 2011, p. 42).

Em Aranda, o diálogo é semelhante, e se reproduz praticamente igual ao criado por Mérimée; no entanto, a fidelidade segue somente até o momento em que D. José lhe responde qual a finalidade da corrente. Depois disso, Carmen lhe pergunta onde ele guarda sua "baqueta" – agulheta – à noite, e indaga, em um sussurro, se ele sabe quantas pintas ela tem

em seu corpo (ARANDA, 2003). Essa mudança de fala dá a personagem um caráter muito mais ousado e lascivo, em comparação ao texto fonte.

Na sequência, semelhante ao que ocorre na narrativa de Mérimée, Carmen atira uma flor em D. José. “E, tomando a flor de cássia que trazia na boca, jogou-a num movimento de polegar, precisamente entre meus olhos” (MÉRIMÉE, 2011, p. 42). Contudo, apesar da semelhança com a narrativa de Mérimée, Carmem não traz uma flor na boca, e o “grande buquê de cássia” (MÉRIMÉE, 2011, p. 43) que saía da camisa, é substituído por um cravo vermelho entre os seios, que a personagem retira, beija e atira em D. José.

Figura 2 – Carmen beija a flor

FIGURA 2: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 3min 6s.

A substituição da flor de cássia pelo cravo pode sugerir, dentre múltiplos significados, a mudança de identidade da personagem. *Carmen* de Mérimée é assumidamente cigana: “ora, vamos! Está vendo muito bem que sou cigana” (MÉRIMÉE, 2011, p. 28). No filme de Aranda, essa identidade é subtraída, ficando somente sua nacionalidade espanhola. Apesar de sugerir que poderia ser cigana essa identidade não se confirma ao longo de toda a narrativa fílmica. Devido a seu caráter místico e à possibilidade de originar infusões aromáticas e ou medicinais, aliada à simbologia da cor – amarelo – cuja tonalidade pode ser interpretada tanto como positivo, símbolo de prosperidade e vida, quanto negativo ligado ao mal e ao diabólico, a flor de cássia, ou acácia, poderia ser mais facilmente relacionada ao caráter étnico de *Carmen*, de Mérimée. Por outro lado, o cravo, por seu formato, semelhante ao prego, foi considerado “símbolo da Paixão de Cristo” (LEXICON, 2002, p. 68); a simbologia remete ao

aspecto cristão – que será ressaltado em D. José, no percurso da narrativa e que permeia toda a trama de Aranda , também pode significar paixão, sacrifício e morte e sugere o caráter ambíguo da personagem, que, no filme, é situada entre o sagrado e o profano. Além disso, a cor vermelha, cuja relação entre paixão, sangue e morte já se encontra cristalizada no senso comum e é constantemente explorada no cinema, representa violência e, como mencionei no capitulo dois deste estudo, tem relação com a "iconografia da mulher fatal" (BOOKER-MESANA, 2005, p. 147).

São inúmeros os exemplos cinematográficos nos quais o vermelho figura com sentido de sacrifício e morte. Na película *Carmen*, de Francesco Rosi (1984), Carmen veste vermelho na cena final, quando é assassinada por D. José, ao mesmo tempo em que acontece a corrida de touros no lado de dentro da arena de onde se destaca o sangue que escorre no lombo do touro e a capa vermelha do toureiro matador. No filme, a cena inicial, a corrida de touros, é intercalada à cena final da morte de Carmen. Ambas as cenas representam o ritual do sacrifício. A morte de Carmen é sobreposta pelo barulho da tourada e a imagem do touro fundindo-se no mesmo fato: Carmem e o touro representam os dois lados da mesma figura. A esse respeito, Booker-Mesana (2005, p. 147) conclui: "no filme-ópera de Francesco Rosi, ato IV, na perspectiva do sacrifício final, Carmen e o touros são judicialmente postos em paralelo, associados a Cronos e Tânatos, fugindo do tempo e da morte". Na cena, o sacrifício e a morte também se fazem presentes pela predominância dos tons vermelho e negro e a presença do sangue no lombo do touro.

Figura 3 – *Carmen* de Francesco Rosi – o ato final

FIGURA 3: *Carmen*, de Francesco Rosi, 1984 2min 52s

Figura 4 – Corrida de touros

FIGURA 1: *Carmen*, de Francesco Rosi, 1984. 55s

Figura 5 – Carmen desafia D. José

FIGURA 5:: *Carmen*, de Francesco Rosi, 1984, 7min 7s

Figura 6 – Morte do Touro

FIGURA 6: *Carmen*, de Francesco Rosi,1984, 3min 59s

Também, em *Carmen*, de Aranda, a morte de Carmen é ritualizada, e a personagem é assassinada no interior de uma igreja, a catedral de Córdoba, completamente nua e aos pés do altar de Nossa Senhora; seu corpo é depositado sobre a mesa do altar e, em um misto de adoração e necrofilia, é beijado por D. José. No instante de morte, Carmen usa uma mantilha estampada em vermelho e negro, e seu sangue derramado mancha de vermelho o piso da igreja.

Figura 7 – Nua no altar

FIGURA 7: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 46min 32s.

Figura 8 – A morte e o sangue

FIGURA 8: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003,1h 47min 23s.

Retomando a sequência do início da ação fílmica, da película de Aranda, exatamente como acontece em Mérimée, D. José recolhe a flor do chão e a guarda dentro do casaco. A cena é finalizada e sobreposta por outra cena que mostra o interior da fábrica de charutos, em um plano panorâmico, de onde podemos ver diversas mulheres, seminuas ou em trajes íntimos – segundo o vestuário da época – trabalhando na manufatura do tabaco. A atmosfera e a ambientação do lugar assemelha-se muito ao ambiente descrito por D. José, no texto fonte, uma grande sala, repleta de mulheres "à vontade, sobretudo as jovens, por causa do calor"

(MÉRIMÉE, 2011, p. 40). A opacidade da luz dá a cena uma aparência vaporosa que transmite a ideia de calor, e o aspecto suado das mulheres, muitas de seios e pernas à mostra, umas abanando-se e outras secando o suor do colo, sugerem à cena certa lascívia.

Figura 9 – Mulheres na fábrica de tabaco

FIGURA 9: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003,3min 48s.

Figura 10 – Mulheres na fábrica de tabaco

FIGURA 10: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 4min 07s.

Posso dizer que a tendência na representação das mulheres, na película, é relacionada à sexualidade oscilando entre a lascívia, o libidinoso, o libertino e o perverso. O modo como as

mulheres movimentam-se em cena, como elas tratam, umas às outras, e o conteúdo da briga desencadeada entre Carmen e outra charuteira é permeado por palavras e gestos obscenos, como em um ponto da discussão em que a charuteira fricciona um charuto na região da vagina e o atira em Carmen dizendo-lhe: "Manda isso para ele [D. José], para ver ele se anima" (ARANDA, 2003, 5min. 3s., tradução minha). Esclareço que o motivo da briga, na película, deve-se ao fato de Carmen ter-se insinuado para D. José na cena anterior.

Figura 11 – A charuteira

FIGURA 11: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 5min 03s.

Por outro lado, um aspecto relevante a ser observado, na película, diz respeito à constante representação do paradoxo sagrado/profano. Na cena anterior, a escolha do cravo em substituição à flor de cássia admite significado sagrado pela relação com a Paixão de Cristo. Na fábrica de charutos, a mulher ao centro da cena, que segura um papel, faz a leitura da profecia da Virgem de Sallete, que é considerada um texto sagrado. Além disso, destaco também a presença de mães amamentando e embalando bebês que podem aludir à ideia do sagrado materno. Em meio a uma atmosfera "profana", surge discretamente o sagrado.

Um dado curioso a se observar, na cena, refere-se à incoerência na determinação da data em que se desenrola a ação fílmica. A aparição da Virgem de Sallete data de 1846; na cena em questão, a mulher lê, na profecia, um fragmento que declara que sua publicação somente seria autorizada em 1858. No entanto, conforme já afirmei, o diretor situa a ação no mesmo período indicado pelo narrador do texto literário, 1830.

No início propriamente dito da narrativa fílmica, e que corresponde ao momento posterior à ação apresentada no prelúdio, um narrador em plano externo, semelhante ao narrador primeiro da novela de Mérimée, situa a ação em 1830, data reafirmada na cena do julgamento de D. José, ao termino da leitura de sua sentença. Apesar de demasiadamente evidente, suponho que o caso tenha sido uma falha na produção fílmica. Como o evento não interfere em minha análise, prefiro priorizar somente a presença do texto como elemento sagrado.

Na cena em questão, semelhante ao que acontece na narrativa de Mérimée, na qual o motivo da briga também é banal, o que leva Carmen a ferir sua companheira no rosto, é o fato de ser chamada de *cigana*, fato que contribui para a ambiguidade na identificação étnica da personagem, posto que ela reage à denominação de cigana como se esta fosse uma ofensa. Após a agressão, inicia-se um grande tumulto com todas as mulheres gritando ao mesmo tempo e a cena se fecha em uma tela preta de onde surge, entre chamas, o nome *CARMEN*, que marca o final do prelúdio e o início da trama cinematográfica.

Figura – 12 Carmen

FIGURA 12: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 6min 06s

Diante do exposto, é possível afirmar que o prelúdio indica que tipo de personagem o expectador encontrará, o deslocamento da cena, que no livro se desenrola no terceiro capítulo, para o início do filme, dá-nos uma mostra do perfil da personagem que protagonizará o enredo, na narrativa fílmica. Uma mulher sedutora, decidida e, sobretudo, perigosa, situada

entre o sagrado e o profano. A estratégia funciona como um modo de prender o espectador. O consumidor de cinema exige atração imediata. Para que ele sente diante da tela e permaneça até o final da fita é necessária a apresentação de conflitos em imagens e ações claras, sempre novas, contudo previsíveis (ABRUZZESE, 2009). Neste caso, entra em jogo o trabalho de montagem, o montador é cumplice do diretor, que deve estar ao seu lado na organização da sequência narrativa por meio da seleção da ordem das cenas que comporão a narrativa fílmica como um todo.

Em seguida à imagem – abertura do filme – a trama cinematográfica inicia-se verdadeiramente, pela narração sobreposta, em primeira pessoa, de uma personagem que se apresenta como o próprio Prosper Mérimée, que diz ser escritor, viajante, arqueólogo e humanista, e apresenta o motivo de ter-se aventurado pela Espanha. À medida que a narração avança, o espectador depara-se com a figura de um homem que aparenta ter em torno de 45 anos de idade, elegantemente vestido, montado a cavalo, saindo de uma pequena e humilde habitação ao pé de uma montanha, acompanhado de outro homem, também a cavalo e mais humildemente vestido, puxando um burro de carga. A cena é breve e linear e parece ter somente a finalidade de introduzir a narrativa inicial da novela de Mérimée, na trama cinematográfica. No entanto ressalto dois aspectos peculiares à película de Aranda, em primeiro lugar, a opção por incluir, na película, os dois primeiros capítulos da obra de Mérimée, que corresponde à narração do arqueólogo. A grande maioria das adaptações da obra para o cinema e televisão prefere descartar esta parte, centrando-se somente na narração de D. José. E, em segundo lugar, a escolha por representar o arqueólogo, do texto fonte, como o próprio autor Prosper Mérimée. Tais aspectos revelam, além do interesse em respeitar o caráter de fidelidade ao texto fonte, a sensibilidade do diretor em ralação ao jogo proposto pelo autor no texto literário em colocar-se como narrador personagem de sua obra. O que corresponde a mais uma das muitas elipses de Mérimée sobre a qual Aranda se detém e recria.

Figura – 13 Prosper Mérimée

FIGURA 13: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003,8min 15s.

Outra característica da película que diz respeito à potencialização do representado em Mérimée, refere-se à violência em D. José. Na narrativa literária, os crimes cometidos pela personagem beiram o acidental, em Aranda convertem-se em assassinatos deliberados. No primeiro duelo, por Carmen, no qual D. José mata seu superior, vendo-se obrigado a desertar e fugir, em Mérimée, a ação do assassinato é amenizada pela ideia de legítima defesa:

> Ele sacudiu a espada e eu desembainhei a minha. A velha segurou meu braço e o tenente me deu um golpe na testa, cuja marca trago até hoje. Recuei e, com uma cotovelada, joguei Doroteia de costas. Depois, como o tenente me atacasse, enfiei a ponta da espada em seu corpo que foi atravessado por ela (MÉRIMÉE, 2011, p. 62,).

Como é possível constatar, no fragmento acima, D. José não ataca o tenente, sua ação acontece no sentido de defender-se do ataque do tenente e livrar-se da mulher que tentam lhe deter. Também faz com que a morte do tenente pareça mais um acidente que um assassinato. Por outro lado, na película de Aranda, o efeito das ações sugere exatamente o contrário: D. José desafia o tenente, duela com ele e o atinge impiedosamente, depois de tê-lo desarmado.

Aparício (2003) considera que, no filme de Aranda, a sede de sangue em D. José amplia-se em vários graus. Essa característica pode ser verificada na cena que acabo de descrever e nas posteriores, nas quais o duelo e a casualidade, em Mérimée, são substituídos por crimes deliberados. A morte de Garcia – o caolho – que em Mérimée acontece durante um duelo a respeito do qual Carmen considera que D. José teve sorte, na película é transformada em assassinato com a ajuda de Carmen, que cobre a cabeça de Garcia a fim de que D. José

possa atingi-lo mais facilmente. O toureiro Lucas, que, na narrativa literária, é atingido acidentalmente por um touro na arena, na narrativa fílmica, é assassinado com um tiro de bacamarte no rosto, quando flagrado com Carmen por D. José.

Apesar do trabalho reconhecido pela crítica, a película de Aranda apresenta aspectos que a caracterizam conforme o modelo cristalizado do cinema hollywoodiano. Esse modelo é fixado e fortalecido não somente movido pelos interesses de mercado, mas também por representar uma ideologia enraizada nas estruturas políticas sociais e culturais da sociedade ocidental patriarcal. A sexualidade, a violência e a nudez feminina – que será examinada a seguir – no cinema visam à garantia de uma política de controle seguindo o modelo "estimulante e sedativo" (ABRUZZESE, 2009, p. 921) estabelecido no advento do cinema e, assim como a ideologia, transformado historicamente.

4.2 UMA CARMEN PARA SER VISTA:
nudez, voyeurismo e fetichismo na película de Arada

A narrativa fílmica de Aranda, embora seja uma obra de origem espanhola, sofre os efeitos da influência do cinema norte-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).

Por outro lado, conforme Canevacci (1984), a produção de consumo, que implica produção de mercadoria, também implica produção de ideologia, cuja natureza transformada ela, a ideologia, torna-se a própria mercadoria reificada. Na qualidade de mercadoria ideológica, nesse caso, o cinema realiza plenamente o papel de reprodutor de valores consagrados segundo a ideologia dominante, conforme percebida pela crítica do cinema, e sobre a qual Kaplan afirma:

> Enquanto para Marx ideologia refere-se aos componentes ideológicos das instituições burguesas e dos modos de produção, os críticos do cinema moderno têm

> preferido seguir a definição de Althusser, para quem ideologia refere-se a uma série de representações e imagens que refletem as concepções de "realidade" que uma sociedade adota. Ideologia então não se refere mais a crenças que as pessoas sustentam conscientemente, mas a mitos segundo os quais uma sociedade vive, como se esses mitos referissem-se a uma "realidade" natural e indiscutível (KAPLAN, 1995, p. 31).

Portanto, a partir desta afirmação, posso concluir que o cinema como produto de consumo de massa tanto absorve quanto reflete os valores predominantes na sociedade, na forma de produto ideológico que, no caso do Ocidente, constitui-se a partir do modelo patriarcal. 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" (KAPLAN, 1995, p. 45). Essa "construção" da mulher é resultado dos procedimentos de significação masculina que refletem os valores do patriarcado. 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. Segundo a autora; "o cinema dominante tira partido do ato de olhar" (KAPLAN, 1995, p. 33). Esse olhar sendo predominantemente masculino é responsável pela construção de uma imagem fetichizada da mulher.

Canevacci (1984) verifica que o cinema supervaloriza uma zona erógena, até então pouco utilizada, a visão. Em sua "perversidade polimórfica" (CANEVACCI, 1984, p. 140), o cinema concentra-se em estimular aquela que seria a zona mais adequada ao desenvolvimento do seu "espírito" e que se categoriza por "fluxos imateriais", a zona ocular. "A redução do erotismo ocular a voyeurismo foi realizada até o limite extremo por essa sociedade historicamente determinada [...] que deve fazer coincidir, cada vez mais, a visão do sexo e o espirito reificado do filme mercadoria" (CANEVACCI, 1984, p. 141).

A imagem da mulher, como objeto definido pelo olhar masculino diante da tela, ativa os mecanismos de fetichismo e voyeurismo que, segundo Kaplan (1995, p. 33), "é uma perversão ativa, praticada 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 à representação da maternidade, o que situa as representações da mulher entre dois opostos: *santa* e *demônio*. De qualquer forma, segundo observa a autora, seja como objeto da sexualidade (*demônio*) ou como mãe (*santa*), predomina na representação da mulher a impossibilidade de tornar-se sujeito do próprio desejo. A mãe deve abrir mão dos próprios desejos em beneficio dos outros; pai, filhos, marido, amante *etc*. A mulher sexualizada deve ser representada como objeto de satisfação dos desejos alheios, ou ser punida pela

transgressão desse modelo. De acordo com Kaplan (1995), a constatação justifica-se pelo número incontável de filmes nos quais figuraram a agressão, o estupro e o assassinato de mulheres, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, e que influenciaram a produção cinematográfica subsequente.

Conforme de Lauretis (1992), o cinema comercial, dominante, reflete as obsessões de Hollywood sobre o prazer e a manipulação ideológica do prazer visual. Nesse fenômeno o erótico é codificado a partir da linguagem do patriarcado na qual a mulher é inscrita na película como suporte do desejo e do prazer masculina. Para a autora, é o olhar no cinema que define o produto cinema, nele a representação do feminino significa o desejo masculino.

Em se tratando das representações de Carmen, tanto no texto literário quanto no cinema, o que prevalece são os aspectos da sexualidade ligada à perdição masculina que a situam exatamente na representação da mulher como demônio. Em ambas as narrativas, a personagem apresenta extrema liberdade sexual e nenhum pudor quanto ao uso de seus atributos de sedução. A respeito da representação, no cinema, Kaplan afirma:

> Esse conceito indica a natureza "construída" da imagem que os mecanismos de Hollywood lutam para esconder. O realismo (uma aparente imitação do universo social em que vivemos), que é o estilo hollywoodiano dominante, esconde o fato de que o filme é construído, perpetuando a ilusão de que o que a plateia vê é "natural". O estado de "esquecimento" semiconsciente em que o espectador entra permite que os prazerosos mecanismos do voyeurismo e de fetichismo fluam livremente (KAPLAN, 1995, p. 31).

Desse modo, na representação da mulher como objeto do prazer; a sexualidade e a nudez femininas soam com "naturais" no cinema, como se a condição de objeto fosse uma condição inata à mulher, e o fetichismo aliado ao voyeurismo fossem também comportamentos "naturalmente" inerentes ao homem como sujeito do desejo e do olhar.

Na obra de Vicente Aranda, a forma escolhida para representar a sexualidade assombrosa em *Carmen* 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, observo que, na primeira cena de amor entre Carmen e D. José, no momento em que Carmen despe-se 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 roupa de baixo cuja abertura deixa de fora justamente estas partes do corpo.

Figura 14 – Primeiro encontro amoroso

FIGURA 14: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 44min 24s.

Embora ocorram apenas duas cenas em que acontece a exposição explícita do órgão sexual feminino, chamo 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 do órgão genital masculino. Além do mais, destaco a predominância da nudez feminina em oposição à masculina. Somada as diversas cenas em que Carmen apresenta-se nua diante da tela, ou com os seios à mostra, em duas outras cenas, nas quais há certo aglomerado de mulheres que, a pretexto de se encontrarem em lugar reservado ou de pouco acesso masculino, são mostradas nuas ou seminuas como na fábrica de charutos ou no banho à beira do rio sob o Cais de Gualdalquiver (de onde um grupo de "distintos senhores" aprecia a "paisagem" sob a lente de uma luneta). Em contra partida, como disse, ocorrem apenas duas cenas de nudez masculina em todo o filme e nas quais o falo é ocultado.

Figura 15 – Briga na fábrica

FIGURA 15: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 28mn 08s.

Figura 16 – Banho do Angelus

FIGURA 16: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 17mn 44s.

Ao tirar partido do ato de olhar, como observa Kaplan (1995), o cinema cria um prazer que tem origens eróticas. Esse olhar, segundo a autora, baseia-se em "noções culturalmente definidas de diferença sexual" (KAPLAN, 1995, p. 33), que estabelecem a mulher como objeto e o homem como sujeito do ato de olhar. A esse respeito, como já explicitado no capitulo anterior, a autora aponta três visões no cinema, sobre as quais predominam o ponto de vista masculino e a visão da mulher como objeto.

Sobre essas visões destaco, na figura 15, apenas a visão panorâmica, em um plano de conjunto, que possibilita ao espectador vislumbrar a imagem de um grande número de mulheres seminuas ou em roupas de baixo, que corresponde à terceira visão no cinema – o espectador olha pelo olho da câmera. Na figura 16, essa visão se multiplica justamente devido ao modo diferenciado de focalização da câmera, que revela a imagem de mulheres no banho de rio através de uma luneta cujo observador é masculino (a personagem Mérimée, do auto do cais, compartilha com outros homens do prazer voyeurístico de espiar as banhistas do Gualdalquivir). Na medida em que a câmera focaliza a imagem através da luneta de Mérimée, o espectador é colocado na mesma posição voyeurística em que se encontra a personagem e compartilha da mesma sensação expressa por ela. Nesse momento, o diretor possibilita a realização simultânea das três visões no cinema em uma única cena, e potencializa o sentido do voyeurismo. Um dado interessante na cena diz respeito ao modo de focalização da câmera, que é desfocada propositadamente a fim de dar a aparência de pouca visibilidade devido à sombra do crepúsculo refletida nas águas do rio, o que a torna muito semelhante à paisagem descrita pelo narrador primeiro na narrativa literária.

Considerando o voyeurismo e o fetichismo como atitudes tipicamente masculina, somadas à esmagadora preferência pela nudez feminina em relação à masculina, é possível afirmar que o cinema, na qualidade de produto de consumo, é produzido predominantemente para homens. Isso não significa dizer que as mulheres não tenham acesso e nem compartilhem do espetáculo cinematográfico, mas implica no compartilhar involuntário de uma visão masculina, por outro lado, a espectadora feminina dificilmente se identificará com o narrador intradiegético da narrativa fílmica, D. José, mas também provavelmente não se identificará com Carmen. No entanto, ainda não é possível definir muito sobre a recepção da mulher diante de filmes direcionados ao público masculino devido ainda ao moderado número de pesquisas a esse respeito, apesar dos avanços já alcançados.

A partir das observações de Ann Kaplan (1995), posso afirmar que no interior da estrutura do cinema hollywoodiano, como produto de consumo para homens, a nudez masculina não interessa, visto que o cinema é produzido a partir de valores e fantasias masculinas sob as quais o corpo feminino configura 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, mas não a do homem. A exposição do órgão masculino em estado de ereção é inaceitável dentro dos princípios morais do patriarcado. E não interessa ao espectador.

Outro aspecto importante a ser observado na filmografia de Aranda é o fato de que, em todas as cenas de sexo, é sempre Carmen 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, Carmen 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. Carmen assume o papel do ativo na relação entre os dois, enquanto D. José apresenta-se cada vez mais passivo nessa relação. Por outro lado, conforme observa Kaplan (1995):

> [...] a imagem de uma mulher que se despe, não pode permanecer no nível denotativo da informação factual, é imediatamente elevada ao nível das conotações – sua sexualidade sua desejabilidade, sua nudez, em tal discurso ela é instantaneamente objetificada, situada em termos de como pode ser *usada* para a gratificação do macho (KAPLAN, 1995, p. 38, grifo da autora).

Figura 17 – Carmen e D. José na caverna dos contrabandistas

FIGURA 17: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 17min 6s

Entretanto, na película de Aranda, a personagem parece ter consciência de seu papel de objeto de "gratificação do macho" e faz uso consciente desse papel em benefício próprio. Seu corpo e sua sexualidade funcionam como instrumentos de convencimento e manipulação da vontade do outro. Carmen exerce domínio na relação com D. José e, por meio da sensualidade, o convence a agir segundo sua vontade. Em um jogo de inversão de papéis, ela se converte de objeto a sujeito da ação por meio de um recurso denominado "psicologia da prostituta" (KAPLAN, 1995, p. 66):

> [...] a mulher torna-se, a um só tempo, objeto do olhar masculino, mas também consciente de sua apresentação para o olhar masculino. Ela deliberadamente usa seu corpo como espetáculo, como objeto a ser olhado, e manipula as estruturas que privilegiam o olhar masculino para seus próprios fins (KAPLAN, 1995, p. 66).

Além disso, o fato de Carmen figurar quase sempre "por cima" durante o ato sexual remete à imagem de Lilith, segundo o mito na tradição judaica, que, conforme já explicitado nos primeiros capítulos deste estudo, acarretou na expulsão de Lilith do paraíso (em consequência do seu questionamento sobre a obrigação de ficar na posição "por baixo" no momento do ato sexual).

Conforme afirma 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 Carmen 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 arriscam tentar possui-la. Todos, sem exceção, são levados à perdição e à morte.

Figura 18 – Carmen/Lilith

FIGURA 18: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 14min. 2s

Além de comandar o ato de despir e o ato sexual, Carmen o realiza quando e onde quer, ignorando a presença de terceiros. Diferente do que acontece na narrativa literária, Carmen não demostra nenhum pudor em assumir sua relação amorosa com D. José perante seus companheiros e muito menos em realizar o ato sexual diante deles, como é possível

perceber na cena acima (Figura 18), a presença de duas sombras espiando o casal, uma à direita e outra à esquerda. Esse comportamento da personagem mostra-se absolutamente contrário ao expresso na narrativa de Mérimée, no romance, Carmen demostra-se reservada em assumir sua relação com D. José perante seus parceiros, pelo fato de ser casada como Garcia, mas não por nutrir algum sentimento pelo seu *rom* [marido], ela é movida pelo apego a sua condição étnica, aos valores ciganos:

> Ela me expressava mais amizade do que nunca. Entretanto, diante de meus camaradas, não convinha tratá-la como minha amante, e ela me fez jurar, por meio de todo tipo de juramentos, de nada lhes falar a seu respeito. Eu era tão fraco diante dessa criatura que obedeci a todos os seus caprichos (MÉRIMÉE, 2011, p. 66-67).

Segundo observa Góes, certas concepções de *Carmen* transformaram a personagem em uma prostituta, "em uma mulher sem qualquer responsabilidade, sem perceber que é exatamente o contrário que ocorre, que a cigana erra nos crimes, mas não em seu modo de encarar o amor" (1987, p. 23). Do mesmo modo, conforme afirma Juan Pedro Aparício (2003), o caráter transgressor de Carmen condiz com a sua condição de cigana; a lei que ela transgride não é a sua, é a do outro. De fato, ela obedece a outro parâmetro, os fundamentos da sua etnia, nos quais a liberdade representa um bem maior e a noção de amor se realiza a partir do princípio de liberdade:

> Carmen posee la fascinación del abismo. Mujer libre, dicen algunos; transgresora, dicen otros. Pero Carmen, la Carmen de Mérimée, es mucho más desaprensiva que transgresora, pues es verdad que conculca la norma, pero la norma de los payos, la que ella no considera suya; mientras que sí respeta la suya, la ley gitana, tanto que hasta muere por ella, pues se hace asesinar por su rom. Así lo dice ella misma en la novela: "Como eres mi rom [mi marido] tienes derecho a matar a tu rumi". Y más que dejarse matar se hace matar.
> Mérimée, para reforzar la verosimilitud del personaje, enfatiza su condición gitana, su pertenencia a una etnia irreductible, con sus propias leyes y costumbres, comunes entre los gitanos de Alemania, de Francia, de España, entre los gitanos del mundo... (APARICIO, 2003, SDT)[38].

Desse modo, a atitude da personagem diante do amor e das regras de conduta necessitaria ser olhada a partir do ponto de vista dos valores da cultura cigana. Por outro lado,

---

[38]Carmem possui a fascinação do abismo. Mulher livre, dizem alguns, transgressora, dizem outros. Mas Carmem, a Carmem de Mérimée, é muito mais negligente que transgressora, pois é verdade que viola a norma, mas a norma dos *payos* [não ciganos] a que ela não considera sua; ao tempo em que respeita a sua lei, a lei cigana, tanto que até morre por ela, pois se faz assassinar por seu rom. Assim o diz ela mesma na novela: "Como és meu rom [meu marido] tens o direito de matar tua romi". E mais que deixar-se matar ela faz-se matar.
Mérimée, para reforçar a verossimilhança da personagem, enfatiza sua condição cigana, seu pertencimento étnico irredutível, com suas próprias leis e costumes, comuns entre os ciganos da Alemanha, da França, da Espanha, entre os ciganos do mundo... (tradução minha).

na adaptação de Aranda, a personagem é definida como prostituta, a casa para onde leva D. José, no primeiro encontro é uma casa de prostituição e a “velha cigana” da narrativa de Mérimée é substituída, na película, por um senhora ainda bela, dona do prostibulo que acedia D. José na ausência de Carmen. Nesse caso, a identidade étnica de Carmen, em Aranda, é subtraída e ressaltada sua representação como prostituta. Desobrigada por qualquer principio étnico, e também por ter sido vendida a Garcia aos doze anos de idade (ARANDA, 2003), a Carmen da película não se encontra presa a nenhum tipo de laço de afetividade ou de circunstância em relação a Garcia. Ela é livre para amar a quem quiser. Além disso, ela ignora, por opção, qualquer tipo de convenção ou decoro em relação a sua sexualidade, por isso sente-se à vontade para praticar sexo com seu amante diante de terceiros. Ademais, na cena citada (Figura 18), a câmera posiciona-se exatamente atrás das duas sombras, focalizando ao centro Carmen e D. José durante o ato sexual; nesse ponto, a câmera coloca-se no lugar do espectador que assume o papel de voyeur ao lado das personagens que espiam a cena. Como verifica Kaplan (1995):

> O voyeurismo está ligado ao instinto escopofílico (o prazer masculino de transferir o prazer de seu próprio órgão sexual para o prazer de ver outras pessoas fazendo sexo). A crítica assegura que o cinema baseia-se nesse instinto, fazendo do espectador basicamente um voyeur (KAPLAN, 1995, p. 53).

Nesse jogo, além do prazer proporcionado ao espectador, sob o ponto de vista extradiegético, no plano da diegese Carmen sabe que é olhada, e sabe fazer uso dessa condição em benefício próprio. Na cena, ela usa essa condição para excitar ainda mais o desejo em D. José. Em um jogo ambíguo de manipulação do desejo do outro, a personagem assume o controle da relação e consequentemente o papel masculino, Carmen é fria, agressiva e manipuladora. Ela articula e participa das ações do bando em igualdade com seus parceiros, decide o destino de D. José após o assassinato do tenente, e é ela quem decide quando e onde realizar o ato sexual. É possível perceber também, pela postura da personagem em cena e pelos gestos, certa agressividade até no modo como ela se alimenta, atirando as cascas das frutas ou sobras da boca em cusparadas, em uma atitude tipicamente grosseira e atribuída ao masculino.

Figura 19 – Atitude grosseira

FIGURA 19: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 16min 13s

Kaplan (1995) nota que, a partir da década de 1980, começa a surgir um novo modelo de filme que coloca o homem como objeto do olhar feminino; com o homem na posição de objeto sexual, a mulher passa ao controle da ação no filme. No entanto, a autora observa:

> Mas é significativo que em todos esses filmes, quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel "masculino" de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou (KAPLAN, 1995, p. 51).

Essa característica situa as personagens da película de Aranda em um paradoxo comum à personagem feminina no cinema *noir*. Carmen é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito do desejo e da ação e, por subverter seu papel segundo o modelo patriarcal, será punida com a morte. Dom José, que por sua vez, tem seu caráter violento multiplicado, convertido em assassino impiedoso, na relação amorosa com Carmen, não passa de um jovem inexperiente, inseguro e absolutamente passivo.

No primeiro encontro amoroso com Carmen, D. José revela-se virgem e roga à Santa, em um oratório disposto em um canto do quarto onde os dois se encontram, para que Carmen tenha compaixão dele. Ela lhe diz que tem um pacto com Satanás, mas promete que será boa com ele e o conduz até da cama. Depois de despir-se e debruçar-se sobre o corpo de D. José, Carmen lhe pergunta se é verdade que é sua primeira vez, promete lhe mostrar como se faz,

afirmando que ele aprenderá muito naquela noite. Em toda a cena, é notória a predominância da ação e da voz de Carmen. Após o diálogo inicial, aos pés da virgem, D. José cala-se, deixando-se conduzir passivamente por ela.

Contudo, embora nesse aspecto, se realize, na película, uma subversão de papéis, o princípio de oposição binária masculino/feminino prevalece, visto que D. José, ao assumir a posição passiva, Carmen assume o papel inverso, incorporando o masculino. Nesse jogo, a subversão é ilusória porque o princípio ideológico dominante permanece intacto. A inversão de papéis contribui para a demonização da mulher que rompe as barreiras do seu papel de gênero, mas não altera as estruturas do patriarcado.

Outro aspecto a se observar na cena é a presença de elementos que representam a ambivalência sagrado/profano, e o aspecto cristão de D. José, expresso na narrativa de Mérimée, e que assume um caráter decisório, na película de Aranda. No que se refere ao destino da personagem, o elemento cristão figura como prenúncio de mudança estando presente em todos os momentos significativos da vida de D. José; no primeiro encontro amoroso com Carmen onde se encontra a imagem da Virgem, quando mata seu superior e se refugia na Catedral de Córdoba e ao final de sua aventura amorosa, quando assassina Carmen dentro da mesma catedral.

Na cena do quarto, antes do ato sexual, Carmen apaga as velas acesas ao pé da santa, tira a camisa e cobre a imagem dizendo que não seria adequado que a santa visse o que se passaria no quarto. Os elementos em cena aliados à atitude de Carmen mais a afirmação que faz a D. José, diante da santa, de que tem pacto com Satanás, situam as personagens entre o sagrado e o profano e colocam Carmen no papel do demônio que corromperá a inocência de D. José. Além disso, a música que acompanha o casal, ao fundo, transmite a sensação de mistério e perigo.

Figura 20 – O sagrado

FIGURA 20: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 44min 08s.

Figura 21 – O profano

FIGURA 21: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003,, 44min 19s.

É patente o fato de que a representação da personagem, na película, privilegia a nudez, mas com significado ambivalente, ao mesmo tempo em que exerce a função de objeto do desejo e do prazer masculino. Ela também indica perigo. Tal qual uma Medusa cujo preço de sua contemplação é a morte, o vislumbramento do corpo nu de Carmen leva os homens à perdição.

Na película de Aranda, a periculosidade da personagem é potencializada pela sua beleza, pela nudez e pelo uso que ela faz de seu corpo, mas, principalmente pela ausência de

um motivo que justifique sua atitude transgressora. Diferentemente do que se passa na narrativa de Mérimée, em que sua etnia explica, em parte, sua extrema transgressão (visto que, por ser cigana, Carmen não se prende às convenções sociais de uma comunidade que não lhe pertence), ela segue os princípios e valores correspondentes a sua etnia e morre em nome desses princípios: "Carmem será sempre livre, *Calli* [cigana] ela nasceu, *calli* morrerá" (MÉRIMÉE, 2011, p. 91). Por outro lado, na película de Aranda, embora seja introduzida uma pequena narração que busca explicar seu comportamento, - mãe prostituta, pai assassino, foi vendida aos 12 anos - a ausência da etnia subtrai da personagem o apego a qualquer princípio ou valor moral segundo os preceitos do patriarcado. O que a torna muito mais indiferente às regras e convenções, ela obedece somente aos seus impulsos e faz uso, sem escrúpulos, dos recursos que dispõe para conseguir o que deseja; tais características conduzem a representação da personagem à esfera da *femme fatale*.

4.3 DAS EPÍGRAFES AO ARQUÉTIPO DA MULHER FATAL: *Carmen*, do mito ao *noir*

A novela *Carmen* de Mérimée inicia-se com a seguinte epígrafe: "a mulher é igual ao fel, mas tem dois bons momentos, um no leito e outro na morte" (MÉRIMÉE, 2011, p. 5), a frase é atribuída ao poeta grego do século V a.C., Palladas. Segundo afirma Beest (2007), muitos críticos já discutiram o significado da epígrafe, e o que a maioria considera é que a epígrafe seja uma advertência sobre a periculosidade da mulher, somada ao fato de que, na versão original, a epígrafe vinha escrita em grego, sem tradução, e que, no século XIX, pouquíssimas mulheres liam grego, considerou-se que a narrativa era direcionada ao público masculino. Por outro lado, conforme observa a autora, o próprio Mérimée, no quarto capítulo de sua obra, afirma que o *romani* possui muitos radicais gregos, dado que estabelece relação entre a língua grega e os ciganos e a respeito do qual se pode inferir que a epigrafe também, provavelmente, refere-se à identidade cigana.

Verifico, na película de Aranda, que a apropriação do sentido da epígrafe de Mérimée aproxima-se mais do significado atribuído à periculosidade da mulher. Seguindo o modelo proposto pelo autor da obra literária, a película também inicia com uma epígrafe, mas, no caso do filme, trata-se de duas estrofes do poema de José Martí intitulado "Del tirano", poeta cubano e ativista revolucionário, um dos líderes do movimento pro libertação de Cuba, na segunda metade do século XIX, cujo valor estético, político e literário de sua obra é proclamado em toda a Espanha. A epígrafe, na película, aparece acompanhada de duas

imagens, que surgem – uma de cada vez – em *zoom*. A primeira imagem exibe a pintura do rei da Espanha, Fernando VII, acompanhada da seguinte estrofe: "¿Del tirano? Del tirano/Di todo, ¡di más!, y clava/Con furia de mano esclava/Sobre su oprobio al tirano"[39] (MARTÍ *apud* ARANDA 2003, 42s.). Como já dito, na película, a narrativa é ambientada no outono de 1830, período do reinado de Fernando VII, cujo governo destaca-se pela repressão violenta a seus opositores e o reestabelecimento do absolutismo. A menção ao imperador ocorre em dois momentos da narrativa fílmica, nos quais é referida a aplicação da pena de "Garrote vil" aos crimes contra a honra, sem privilégio de distinção de classe (ARANDA, 2003), que é a sentença aplicada à D. José, em ambas as narrativas, a literária e a cinematográfica. Considero a primeira parte da epígrafe um recurso de ambientação da narrativa fílmica, tanto do ponto de vista temporal, quanto político e cultural, no que ressalta o ambiente austero que perpassa toda a trama.

Figura 22 – Do Tirano

FIGURA 22:: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 42s.

Logo em seguida à imagem do rei, surge a de Carmen (Paz Veja), acompanhada do seguinte fragmento: "¿De mujer? Bien puede ser/Que mueras de su mordida;/¡Pero no empañes tu vida/Diciendo mal de mujer!"[40] (MARTÍ *apud* ARANDA 2003, 48s.). Segundo observa Helena Usandizaga (2008), a respeito dos modos de representação da mulher na obra de José Martí, este sofre influência do pensamento corrente na produção literária do final do

[39] "Do tirano? Do tirado/ Diga tudo/Diga mais! e crava/Com fúria de mão escrava/Sobre sua infâmia ao tirano" (tradução minha).
[40] "Da mulher? Bem pode ser/Que morras de sua mordida;/Mas não desperdice sua vida/Falando mal da mulher" (tradução minha).

século XIX, que ainda sob a influência da misoginia medieval retomada no romantismo, situa a mulher entre os dois polos; sagrado e profano. No entanto, sobressai em sua representação o aspecto erótico e, quando representada pelo negativo, arquétipo da mulher fatal, mesmo o mal representado nela é bem-vindo. Aspecto constatável na estrofe em questão por meio da afirmação de que mesmo sendo possível morrer de sua "mordida", o homem não deve perder a vida maldizendo a mulher. Ou seja, ela é um "mal" desejado. O que potencializa o aspecto demoníaco da mulher, mesmo perigosa ela é atraente, e dá a representação feminina um sentido ambíguo.

Figura 23 – Da Mulher

FIGURA 23: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 48s.

Conforme assevera Canevacci (1984, p. 36), o cinema reifica o mito. "O protótipo ritual – que, do mítico-oral chega até o fílmico-reificado – não é configurável como hipóstase ou variação cultural insignificante do arquetípico", mas como criação humana, ele vai ao encontro de figuras inventadas pelo próprio homem como forma de fundir-se ao mundo:

> O cinema realiza à perfeição uma invenção mecânica do "estar fundido", inventada indiscutivelmente pelo homem, que traz consigo a ressurreição dos mitos arcaicos no interior da nova capacidade produtiva e reprodutiva.
> [...]
> [...] Para além do rito – de qualquer rito -, não está o desconhecido, matriz invisível e arquetípica de tudo o que é visível, mas o homem "responsável por toda imagem". O arquétipo é uma forma determinada do espírito, cujas imagens pertencem ao território do inconsciente coletivo, do sonho, de onde foram recolhidas e modeladas pelo mito (CANEVACCI, 1984, p. 36).

Como construção predominantemente masculina, diversos mitos fundacionais tendem a representar a mulher como demônio. Segundo afirma Barreto (2002, p. 220), a associação do demônio ao feminino "remonta ao período sumério, por volta do IV milênio a.C., na região da Mesopotâmia". E, ao longo dos séculos, a alternância de lutas e conquistas entre os povos produziu a interferência e a conciliação entre diferentes crenças, cultos e mitos. Nesse movimento de influências juntamente ao panteão de divindades sagradas surge uma infinidade de demônios cujas atribuições, embora não se apresentem muito bem definidas, indicam um parentesco entre si:

> Os membros da tribo demoníaca apresentam sinais distintos, mas seus malfeitos intercomunicam-se, levando-nos a considerar a natureza plural dos demônios. Até Lilith seria plural, dada a variedade de nomes que pode receber. Todo demônio seria uma diversidade de demônios (BARRETO, 2002, p. 220).

Na epígrafe da película, a referência à mordida fatal da mulher, relaciona-se diretamente com o mito da mulher serpente ou vampira, cuja mordida, metáfora do beijo, pode matar. Nájera (2013) verifica que a demonologia da Mesopotâmia exerceu grande influência sobre a mitologia cristã a respeito dos demônios e considera Lilitu uma forma arcaica de Lilith, a qual era representada como uma virgem da desolação, frigida e estéreo que vagava pela noite atacando os homens para beber seu sangue. Representação que corresponde ao arquétipo da vampira. Também, conforme constata Litvak (1979), a figura da mulher fatal "provem de uma iconografia de incontáveis criaturas híbridas; mulheres serpentes, sereias, ninfas, satirizas, vampiras, que representam elementos demoníacos de animalidade e sensualismo" (LITVAK, 1979, p. 41-42, tradução minha) e que predominaram na produção literária do fim do século XIX. Produção essa que, como examinado no capítulo anterior, influenciou o cinema dominante.

Nesse sentido, constato que tanto o literário quanto o cinematográfico, na representação da mulher, tendem a uma retomada do mitológico ao tempo em que também reificam o misógino. Na narrativa cinematográfica de Aranda, a epígrafe antecipa e legitima o mito da mulher demônio e, consequentemente, o misógino. Canevacci (1984) afirma que o cinema sintetiza os híbridos demonizados, do mito, do romance e da indústria de modo a representar todos aqueles que não compõem a hegemonia como "não sujeitos". No caso da película, o não sujeito demonizado é a mulher, que, na pele de Carmen absorve a essência mitológica que a relacionam a Lilith e à *femme fatale*. O autor constata ainda a estreita relação entre o mito, o rito, a religião e o cinema. O rito, de acordo com Canevacci (1984), como

manifestação do mito, constitui-se como um composto de elementos que engendram e fundamentam os modos de realização de certas atividades comunitárias do ponto de vista simbólico que caracterizam todos os elementos – mágicos, materiais ou tecnológicos – que compõem uma dada sociedade e a representam tanto do ponto de vista individual quanto coletivo, repetindo-se sempre igual. Nesse sentido, conforme o autor:

> O rito da missa funcionou como protótipo do cinema em-si e para-si. O desenvolvimento da teogonia fascina e atrai precisamente na medida em que é sempre igual. O modelo cultural forjado em nível multigeracional impele o crente, através da coerção a repetir a esperar a réplica dos mesmos eventos durante o drama do Gólgota, cujo modelo espiritual será repetido durante todas as fazes do *show* fílmico (CANEVACCI, 1984, p. 47, grifo do autor).

A consideração do autor aplica-se as estruturas do cinema dominante ocidental, cuja religião predominante é o cristianismo, que se estrutura em oposições binárias responsáveis pela ideologia polarizada sobre a mulher e a tendência à sua definição como demônio. O ato sexual somente realiza-se por sua vontade. Além disso, ela é instável, e seu humor, assim como seus amores, são inconstantes:

> - Bem, meu patrício, ainda me quer? Devo te amar muito, pois, desde que me deixaste, não sei o que se passa comigo. Agora sou eu quem pergunta se queres vir comigo à rua do Candilejo.
> Fizemos as pazes. Mas Carmem tinha um humor estável como o tempo que faz em nosso país. [...] Ela prometeu reencontrar-se comigo na casa de Dorotéia, mas não veio (MÉROMÉE, 2011, p. 61).

Ao longo de toda a narrativa, a sexualidade e a independência da personagem é expressa de várias maneiras. Carmen circula livremente entre várias esferas da sociedade principalmente por meio de seus atributos sexuais; ela seduz pela beleza, pela dança e pelo riso: “senhor, quando aquela garota ria não havia meio de ser razoável. Todo mundo ria com ela” (MÉRIMÉE, 2011, p. 76). Além disso, o apego à liberdade e a aversão à proibição são expressos por meio da descrição do comportamento e da fala da própria personagem: “cuidado – ela me disse. – Quando me proíbem de fazer uma coisa, ela é feita!” (MÉRIMÉE, 2011, p. 85). Na película de Aranda, todos esses aspectos são potencializados por meio da representação da agressividade, da nudez e da inversão de papéis.

O riso, a sexualidade e o avesso à proibição, assim como a selvageria e a comparação aos animais, têm relação com o perigo e o demônio. Principalmente pelo aspecto híbrido, mulher e animal, Carmen encarna o demônio na narrativa de Mérimée. Em Aranda, por sua vez, a hibridização da personagem ocorre pela representação das oposições binárias em uma

mesma mulher destaco a presença simultânea do masculino e do feminino, e do sagrado e do profano, a morte ritualizada da personagem, na película, reitera seu aspecto híbrido e não humano. Carmen é assassinada nua, com uma facada no peito, no interior da Catedral de Córdoba, diante do altar da Virgem. Depois de assassinada, seu corpo é disposto sobre a mesa do altar, coberto com a mantilha que usava para ocultar parte de sua nudez quando arrancada dos braços do toureiro e arrastada até a Catedral, por D. José. A imagem do corpo sobre o altar consiste em alusão explícita a ideias do sacrifício ritual. Além disso, resgatando a cena inicial da narrativa cinematográfica, na qual o cravo vermelho remete à Paixão de Cristo, associada a *mise en scène* do assassinato, acredito possível considerar a cena como uma subversão da do ritual sagrado, ora representada corrompida pela presença do mundano simbolizado nas personagens.

Figura 24 – Corpo sobre o altar

FIGURA 24: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 48min 13s

Ao ritual sagrado, o erótico é acrescentado pelo ato final de D. José, que desnuda o corpo de Carmen, no altar, e o beija dos pés à Cabeça, em um misto, de desespero, desejo e adoração que também se constitui em um ato de necrofilia. Canevacci (1984), verifica que a conexão Eros-olho definida por Bataille: “chega até o cinema para ser completamente invertida: a tela cinematográfica, luminosa como um espelho e ambivalente como uma máscara, coloca-se diante do espectador como um parceiro com o qual se está tendo uma conjunção carnal” (CANEVACCI, 1984, p. 137). Por outro lado, a conjunção carnal ou o compartilhamento do prazer erótico pode ocorrer por diferentes modos. Para Bataille (2004),

a estreita relação entre erotismo e morte pode ser conferida nas diversas manifestações e ritualizações eróticas, místicas e religiosas. Dentre as quais o sacrifício ritual é uma delas, o autor aponta uma estreita relação entre o sacrifício e o ato sexual:

> O amante não desagrega menos a mulher amada que aquele que sacrifica de maneira sangrenta o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a arrebata é despossuída do seu ser. Ela perde, juntamente com seu pudor, essa barreira firme que, separando-a do outro torna-a impenetrável: bruscamente ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos de reprodução, ela se abre à violência impessoal que a invade de fora (BATAILLE, 2004, p. 141).

A afirmação de Bataille reitera o fato de que a mulher representada nos artefatos culturais e, consequentemente, no erotismo, ocupa todos os papéis possíveis ao objeto, e nunca o lugar de sujeito, pois este lugar pertence ao homem, como afirma Kaplan (1995, p. 57): “todas as imagens dominantes são, basicamente construções masculinas” Além disso, o cinema dominante, segundo a autora, é estruturado nos padrões masculinos e direcionado para homens, Canevacci (1984), por sua vez, constata que o cinema reifica a ideologia dominante que também se fundamenta nos valores do patriarcado. O erotismo é um fenômeno cultural cujas imagens dominantes refletem os desejos e fantasias masculinas o que explica o fato de que, na cena da morte de Carmen, a representação do ritual repete a ideologia presente na argumentação de Bataille. Embora na cena, pela força representada na personagem, ela contribua com o ritual colaborando com a própria morte – Carmen beija D. José e segura sua mão enquanto ele crava a faca em seu peito – a condição de objeto não se esvazia com a ação e é reforça ao final da cena pelo necrofilia realizada por D. José.

De acordo com de Lauretis (1992), a mulher é o termo que designa o ponto de fuga e as condições do discurso da ficção que nossa cultura narra sobre si mesma, nesse processo, posso dizer que os modos de representação nos quais o cinema recupera narrativas e práticas ancestrais de sacrifício, que tem na mulher o ponto chave entre o desejo e o prazer por meio da morte, legitimam a ideologia fixada, no patriarcado, da mulher como objeto a mercê dos desejos do homem cuja vida pode ser descartada em benefício do prazer masculino.

Figura 25 – O assassinato

FIGURA 25: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 46min 44s.

Figura 26 – A necrofilia I

FIGURA 26: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 49min 04s.

Figura 27 – A necrofilia II

FIGURA 27: *Carmen*, de Vicente Aranda. Filme, 2003, 1h 49min 18s.

A morte da personagem, na película, também remete ao princípio do cinema *noir* no qual a personagem central, uma *femme fatale*, deve ser punida com a morte. Por sua ousadia, "a *femme fatale* deve ser assassinada. O revólver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la" (KAPLAN, 2004, p. 22, grifo da autora). Conforme averigua a autora, no cinema *noir*, da década de 1940, o espectador confronta-se, mais diretamente, com a ameaça constituída pela mulher, nas estruturas do patriarcado. Ao analisar *A dama de Xangai* (1947), a autora afirma:

> Como em todos os filmes *noir*, agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída (KAPLAN, 2004, p. 22).

De acordo com a autora, a grande diferença do cinema *noir*, em relação aos demais gêneros é que, no *noir*, a mulher é trazida para o primeiro plano, enquanto enigma e mistério. No entanto, essa representação é ambivalente, porque, na medida em que coloca a mulher como sujeito da ação dramática, as características ressaltadas são justamente as de sentido negativo para os valores do patriarcado; a sexualidade, a agressividade, a mentira, a frieza, a ousadia, características que se verificadas na essência recuperam a mito da mulher demônio e reproduzem o mesmo pensamento misógino que definiu a mulher desde o período medieval. Toda forma de ruptura dos valores e princípios dominantes é considerada monstruosa. A

mulher que resiste aos limites estabelecidos pelo patriarcado tende a ser demonizada. Ela é selvagem, venenosa, enganadora, mas também extremamente sedutora. Embora por modos de representação diferentes, a obra de Aranda preserva, na personagem, as mesmas características que a tornaram mundialmente temida e desejada. Lilith ou *femme fatale*, o que prevalece em sua essência é a transgressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de representação da mulher nas diversas formas narrativas ao longo do tempo, é evidente a tendência à repressão e à condenação guiada por um medo irracional fixado, sobretudo, a partir do século XVII com o estabelecimento do cristianismo e a recuperação dos mitos primitivos da mulher demônio no fenômeno de caça as bruxas. Apesar das mudanças ocorridas no tempo e nos espaços geográficos, a ideologia presente na estrutura das diversas narrativas disseminadas nos diferentes modos de produção cultural e de conhecimento permaneceu demarcada por um erotismo especificamente nocivo e obcecadamente relacionado à sexualidade da mulher, construído e fixado no inconsciente coletivo através da ideologia repetida nos múltiplos discursos.

Nesse processo, o modelo estético ideológico fixado na produção do romance romântico do século XIX, que tendeu a recuperar a misoginia medieval sob novos aspectos, ora fundamentados nos discursos científicos e filosóficos, que contaminaram a produção cultural desse período, veio legitimar a idealização do amor romântico, a representação polarizada da mulher e as estruturas do patriarcado. Insuflados pela temática do erotismo, romancistas do século XIX povoaram suas narrativas com uma legião de mulheres fatais, dentre as quais *Carmen* se destacou por meio da capacidade de migrar para as diversas mídias, preservando aspectos características da personalidade da personagem, mas podendo assumir múltiplos significados.

A narrativa de Mérimée é o resultado de um conjunto de pensamentos ideológicos construídos e fixados nos discursos sobre as diversas formas de alteridade, neste caso, mais especificamente as diferenças étnica e de gênero – como diferença sexual – somada a questão da identidade nacional, além de mulher e cigana Carmen é espanhola e, como expus ao longo deste estudo, os espanhóis eram vistos pelos franceses como o “Outro europeu orientalizado” (HUTCHEON, 2013, p. 208), exótico em consequência do discurso e de todo o contexto no qual a obra foi produzida. Contudo, a ideologia dominante sobre os modos de representação da mulher, assim como a própria obra, se repetem de modo diferente nos diversos artefatos culturais inspirados nela, dentre os quais o cinema figura como o principal veículo de reprodução desse pensamento.

Na narrativa de Mérimée, a personagem é construída a partir de uma série de representações lunares que a relacionam à noite, ao mistério, ao perigo, à feitiçaria, ao animal, ao mal, ao demônio, em fim à Lua Negra, em suas diversas variantes, Lilith, Circe, Diana ou simplesmente bruxa. A constante relacionada a representação da personagem recupera sempre

o estigma da mulher demônio, o mito da periculosidade da mulher, sobretudo se esta tem domínio sobre seu poder de sedução. Por outro lado, essa constante é variável devido ao caráter ambivalente dos estereótipos diluídos nas formas de representação da personagem que, justamente por meio dessas representações, assume o caráter de monstro escapando a categorias fixas. Incorporando simultaneamente o medo e o desejo, Carmen, assim como o monstro é um hibrido que perturba, e que, devido à sua ambivalência, está continuamente renascendo à medida que se reproduz em uma de suas inúmeras adaptações.

As adaptações, no cinema, são preferencia devido à sua adequação dos pontos de vista estrutural, econômico e ideológico, ao aparato cinematográfico. Conforme Canevacci (1984), o cinema recupera e reifica a ideologia por meio da reprodução ritual do mito. Esse fenômeno se realiza através da representação que, por sua vez, assume a aparência de realidade. O principal mecanismo que gera a máquina cinema é seu caráter de mercadoria, como mercadoria, seu objetivo final é o lucro que somente se realiza mediante o sucesso de público consumidor.

Na categoria de produto de consumo direcionado para as massas como possibilidade de prazer, o aparato cinematográfico reproduz particularidades advindas dos valores e desejos do sujeito dominante, mas com pretensão de parecer universal pelo artifício da ideologia. Ao reproduzir a ideologia fixada na estrutura narrativa persistentemente repetida ao longo do tempo, no interior dos mitos e da literatura, e disseminada nas diversas formas de discurso e artefatos culturais, o cinema reproduz o modelo dominante das relações de poder que sempre buscaram definir o papel da mulher nos diversas esferas sociais. Nesse modelo, a mulher sempre ocupa o lugar de objeto. Contudo, mesmo como objeto a mulher representa risco, ela pode se rebelar e, para que isso não ocorra é necessário o exercício continuo de controle, por meio da repressão e coisificação do seu corpo. Por outro lado, o próprio homem, enquanto sujeito dominante, é incapaz de permanecer sempre enquadrado nos padrões de comportamento que ele mesmo estabeleceu sobre si e os Outros, ele precisa escapar eventualmente das amarras do seu domínio sem, contudo, invalidar seu poder, e para isso, conforme Bataille, elabora o complexo jogo entre as interdições e as transgressões, que constitui o erotismo, e no qual a mulher se encontra no limite entre essas duas inconciliáveis como principal objeto de consumação do prazer. De fato, a mulher é sempre objeto, pois, conforme Cixous (1995), na constante absoluta que controla o pensamento patriarcal hegemônico, que se estabelece sempre em pares de oposição, a mulher ocupa sempre o lugar do negativo e consequentemente do passivo. Seu papel, portanto é o de objeto do desejo que deve ser controlado e pode ser assassinado em nome desse controle.

Desse modo, partindo da afirmação de Bataille (2004), a respeito da relação prazer, cinema e literatura e da constatação de Teresa de Lauretis (1992), de que a finalidade do cinema é proporcionar prazer a seus espectadores, posso dizer que o cinema narrativo é a possibilidade de "gozar" por meio da aventura do outro através, principalmente dos mecanismos de voyeurismo e fetichismo que colocam a mulher no papel de objeto capaz de reproduzir todos os pavores e desejos incutidos no inconsciente masculino a seu respeito.

Ao reproduzir o papal que lhe foi atribuído no longo percurso do tempo, no interior das esferas sócias, culturais e econômicas, a mulher, no cinema dominante, assume e legitima seu papel de objeto, sobretudo através do jogo do olhar, nesse jogo ela não só é colocada como ela mesma se coloca na mira do olhar masculino. Conforme Firestone (1972) no sistema de classes sexuais, a idealização do amor romântico, aliada ao erotismo, induz a mulher a projetar seu desejo no desejo do outro e ver a si mesma como objeto desse desejo. Considero que não apenas isso, mas o conjunto das tecnologias de gênero leva a mulher a querer ser olhada como objeto, principalmente porque, apesar dos avanços nas relações de poder, no modelo patriarcal heterossexual a mulher ainda necessita ser escolhida pelo homem a fim de constituir uma família, para isso, ela precisa ser olhada, desejada para que, em fim, possa ser agraciada com a escolha de um homem.

Nesse jogo, o cinema é a grande vitrine de promoção e venda do corpo da mulher, não da materialidade das atrizes que figuram nos filmes, mas de uma idealização do feminino, de um modelo ideal de como deve ser uma mulher, tanto do ponto de vista estético quanto comportamental. O que corresponde à constatação de Canevacci (1984) a respeito da transformação da ideologia em mercadoria no cinema, nesse caso, a mercadoria ideológica trata-se do corpo da mulher como metonímia do sujeito feminino. A mulher reduzida a corpo que também sofre metonímia por meio da focalização da câmera em partes específicas desse corpo que, a medida que vai sendo fatiado – olhos, bocas, seios, bundas e pernas – reduz cada vez mais o sujeito do feminino a objeto erótico, fetiche do sujeito masculino cuja identidade é totalmente ocultada pela sombra da sexualidade. A mulher desaparece por detrás do seu sexo.

Esse fenômeno é constatado na película de Aranda onde a personagem Carmen é representada envolvida em um véu de sensualidade e erotismo profundamente agressivo e perverso de modo tão intenso que a personagem chega a perder parte de sua feminilidade em favor de uma masculinização – representada principalmente pela inversão de papeis, na película, onde Carmen assume a posição ativa nas relações sexuais – que acarreta na identificação da personagem com a promiscuidade no contexto da tradição cristã ocidental. Para além disso, como expus no quarto capitulo, a excessiva exploração da nudez além de

centralizar o olhar no corpo da personagem, reduzindo-a à objeto erótico, estreita ainda mais a relação mulher sexualidade e perdição. No interior da estrutura ideológica patriarcal, a mulher sensual tem o poder de desviar o homem do caminho do “bem”. Esse pensamento é patente na narrativa de Mérimée, e ainda mais evidente na película de Aranda, principalmente por meio do modo como é representado o poder de controle sexual que Carmen tem tanto sobre D. José quanto sobre seu próprio corpo e o uso que ela faz do corpo em favor dos seus interesses.

A esse respeito, Teresa de Lauretis (1992) considera que o cinema é uma máquina de criação de imagem e enquanto cria imagens produz a realidade e é precisamente essa “realidade produzida no cinema” que interfere na construção da imagem do sujeito por isso, é preciso estar atento ao fato de que o aparato cinematográfico é inadequado à construção do sujeito, posto que se fundamenta nas bases do patriarcado cuja existência concreta nas relações sociais funciona através das mesmas estruturas e representações que nos permite reconhecê-lo. Portanto, a ideologia presente nos modos de representação da mulher, no cinema, reproduz a mesma constante polarizada e perversamente erótica, comum desde o mito primitivo, no entanto, embora sejamos capazes de identificá-las, ainda não é possível desmitificar sua aparência de verdade.

Em suma, a representação da personagem, nas múltiplas formas narrativas, e principalmente na sua adaptação para o cinema, embora possibilite ressignificações em função dos motivos do adaptador ou do contexto no qual se manifestam, recupera as estruturas de um pensamento dominante que relaciona a mulher à sexualidade e ao mal, levando o próprio sujeito do feminino a assumir comportamentos específicos acerca de sua sexualidade, tendendo à repressão dos seus desejos ou projeção destes no desejo do outro, fato que prejudica o autoconhecimento do sujeito feminino, sobretudo do ponto de vista erótico. Diante da imensa gama de representações da mulher pela voz masculina e da obsessiva canalização da diferença sexual que a reduziu a vagina, permanece sendo muito difícil a mulher ver-se com seus próprios olhos.

Não há como negar o fato de que nossa identidade é construída a partir do conjunto de todos esses discursos, marcados de ideologia, construídos, repetidos e fixados em nossa sociedade a respeito de nós mesmas e dos outros. Nesse processo, ocupamos o lugar do Outro, a respeito de quem se fala, sob um ponto de vista exterior a nós, porque apesar das mudanças ocorridas e das conquistas alcançadas pelas mulheres na busca por legitimação do nosso lugar de sujeito no seio da sociedade, ainda permanecemos a margens dos discursos da autoridade. O alcance do espaço acadêmico e a conquista de um lugar na produção cultural e de conhecimento pelas mulheres ainda é muito tímida em comparação ao espaço ocupado pelo

homem nessas esferas. Parece-me que a predominância masculina em todas as áreas de fabricação de cultura, entretenimento e conhecimento, quase sempre fechadas às mulheres, prejudica reconhecimento da nossa própria sexualidade, primeiramente porque essa temática foi saturadas pelas obsessões masculinas, e também porque, a questão da sexualidade da mulher, ao longo da história tendeu a sua desqualificação como sujeito feminino.

Contudo, considero que diante do extenso histórico de repressão à sexualidade feminina, faz-se necessário desconstruir, desmitificar tudo o que cerca essa identidade em relação ao sexo para que possamos, livres dessas amarrar, descobrir realmente quem somos e o que queremos da nossa sexualidade, o que de fato é erótico para nós. Finalmente, talvez haja uma ponta de verdade naquilo que Felipe Trigo defendia, ainda no final do século XIX, de que a revolução social feminina estava ligada á revolução sexual. Quem sabe quando formos capazes de descobrirmos a verdade do nosso próprio corpo e dos nossos desejos possamos, em fim, nos libertar das amarras que nos obrigam a assumir determinadas posturas diante do trabalho, da relação com os homens e da idealização do amor. Talvez assim seja possível a nós explorarmos nosso lado oculto, desvendar nossa sexualidade por nós mesmas e descobrir que ela não é tão assustadora quanto parece.

REFERÊNCIAS

A APARIÇÃO DE LA SALETTE E SUAS PROFECIAS. **O segredo de la Salette**. Disponível em: <https://aparicaodelasalette.blogspot.com.br/p/o-segredo-de-la-salette-completo-em.html>. Acesso em: 19/07/2017.

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, p. 919-948.

ALÓS, Anselmo Peres.; ANDRETA, B. L. Crítica literária feminista: revisitando as origens. **Fragmentum**. Santa Maria, n. 49, Jan./Jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594/pdf>. Acesso em: 03 de julho de 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano.** Florianópolis: Mulheres, 2013.

_____. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. **Ângulo**, Lorena, ano 35, n. 130, p. 7-12, jul.-set. 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/2332236/O_morro_dos_ventos_uivantes_e_Coracoes_migrantes_releituras_de_arquivos_coloniais_e_poscoloniais>. Acesso em: 23 out. 2017.

_____. e ALÓS, Iva Peres. Dos direitos humanos ao direito constitucional: a questão das uniões homoafetivas. ***Bagoas*: revista de estudos gays**, Natal, v. 5, n. 6, p. 157-179, 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v05n06art07_alosalos.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

_____. Heterotopias hipertextuais: escrevendo mundos digitais em *La ansiedad* e *keres kojer = guan tu fak*. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 69-80, jan.-jul. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/hetetopias-hipertextuais.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 out. 2017.

_____. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 17-42, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33469/21342>. Acesso em: 1º out. 2016.

_____. *Prolegomena queer*: gênero e sexualidade nos estudos literários. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 42, p. 199-217, 2011. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/42/artigo11>. Acesso em: 15 out. 2017.

_____. A autoria feminina e a literatura brasileira no século XIX: novas perspectivas sobre a literatura indianista e a representação do embate colonial. In: BRASIL. Secretaria Especial de

Políticas para as Mulheres (Org.). **1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero.** Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006. p. 118 - 143.

_____. Corpo e gênero no romance oitocentista brasileiro: uma leitura de *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 15, p. 16-25, jun. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol18/TRvol18b.pdf>. Acesso em: 1º out. 2018.

_____. *Madame Satã* e a encenação do feminino: impasses de um malandro travestido de vermelho. **Gênero**, Niterói, v. 8, n. 2, p. 369-385, 1º sem. 2008. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/190/128>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Margens da poética/poéticas da margem: o comparatismo planetário como prática de resistência. **Organon**, Porto Alegre, v. 23, n. 47, p. 129-145, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29514/18199>. Acesso em: 1º out. 2018.

_____. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem**, Porto Alegre, ano 4, v. 6, p. 1-25, 2006. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf>. Acesso em: 22 out. 2016.

_____. Um exercício comparatista da leitura *queer*: reflexões em torno d'*El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 4, n. 2, p. 65-80, 2009. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/135/147>. Acesso em: 15 ago. 2018.

_____. ; FELIPPE, Renata Farias de; SOUTO, Andrea do Roccio (Organizadores). **Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade.** Santa Maria: PPG-L Editores (com auxílio financeiro do CNPq), 2017.

_____. **Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de AIDS.** Santa Maria: PPG-L Editores (com auxílio financeiro do CNPq), 2017.

Amantes, Vicente Aranda. Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú. Trilha sonora: José Nieto. Espanha. 1991, 1h 43min. Color.

APARICIO, J. P. Carmen, película de Vicente Aranda. **RDL/Revista de Libros**: segunda época, 01/12/2003. Disponível em: <http://www.revistadelibros.com/articulos/carmen-pelicula-de-vicente-aranda>. Acesso em: 18 de julho 2017.

ARRUDA, A. (Org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Novaes. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____, **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARRETO, J. A mulher é o monstro: do mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia. In: DUARTE, C. L.; RAVETTI, G.; ALEXANDRE, M. (Orgs.). **Gêneros e representações em literaturas de línguas românicas**. v. 5. col. Mulher & Literatura. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, UFMG, 2002, p. 220-227.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Cláudio Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILARD, J. **Da sedução**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: Fatos de Mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BÉNAC, H. Romantismo Francês. **Organon** - Revista do Instituto de Letras da UFRGS. v. 8, n. 8/9, 1994. p. 5-27. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/38726/24825>. Acesso em: 27 de julho de 2017.

BEEST, V. **La identidad nacional en la Carmen de Mérimée y Bizet**. 2007. Disponível em: <https://dspace.library.uu.nl/.../tesis%20-%20La%20identidad%>. Acesso em: 23 de julho de 2017.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana de Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. **Vicente Aranda**. 2004-2017. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/aranda_vicente.htm>. Acesso em: 18 de julho de 2017.

BIOGRAFIAS Y VIDA: La enciclopédia biográfica em línea. **José Marti**. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marti.htm:>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

BIOGRAFIAS Y VIDA. **Fernando VII**. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fernando_vii.htm>. Acesso em: 19/08/2017.

BLOCH, R. H. **Misoginia Medieval**: e a invenção do amor romântico. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BOOKER-MESANA, C. Carmen. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 146-149.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BRUNEL, P. Prefácio. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 146-149.

BUSCA BIBLIOGRAFIAS. **Vicente Aranda**. Disponível em: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/450/Vicente%20Aranda>. Acesso em: 18 de julho de 2017.

BUTLER, J. , **Problemas de gênero**: feminino e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2003.

_____. O parentesco é sempre tido como heterossexual? Trad. Valter Arcanjo da Ponte. **Cadernos Pagu** (21) 2003: p. 219-260. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n21/n21a10.pdf.>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

Carmen Bizet's. Direção: Francesco Rosi. Produção: Marcel Dassault. Elenco: Julia Migenes-Johnson, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Faith Esham, François le Roux, John-Paul Bogart, Susan Daniel, Lillian Watson, Jean-Philippe Lafont, Gérard Garino, Julien Guiomar, Accursio Di Leo, Maria Campano, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez. Trilha sonora: Georges Bizet. Espanha. 1984. 155min. Color.

Carmen. La de Ronda. Direção: Tulio Demicheli. Elenco: Félix Fernández, Germán Cobos, Jorge Mistral, Maurice Ronet, Sara Montiel, José Marco Davó, Agustín González, Pilar Gómez Ferrer, Manuel Guitián, Amedeo Nazzari. Trilha sonora: Gregorio García Segura. Espanha. 1959. 1h 46min. Color.

Carmen. Direção: Carlos Saura. Elenco: Paco de Lucía, Laura del Sol, Antonio Gades, Marisol, Cristina Hoyos. Trilha sonora: Paco de Lucía. 1983. 1h 42min. Color

Carmen Jones. Direção: Otto Preminger. Elenco: Harry Belafonte, Pearl Bailey, Brock Peters. Trilha sonora: Herschel Burke Gilbert. EUA.1954. 1h 47min. Color.

Carmen. Direção: Vicente Aranda. Produção: Jean Alexander. Elenco: Paz Veja, Leonardo Sbaraglia, Antonio Dechent, Joan Crosas, Jey Beneditt, María Botto, Ismael Martínez. Trilha sonora: José Nieto. Espanha. 2003. 1h 55min. Color.

CANEVACCI, M. **A antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, M. 1990. Laços do desejo. In: CHAUÍ, M. (Org). **O desejo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

CIXOUS, H. **La risa de la medusa**: ensayos sobre la escritura. Trad. Ana Mana Moix. Barcelona: Anthropos,, 1995.

COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CRITICA DE FOTOGRAMAS. **Carmen**. Disponível em: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Carmen>. Acesso em: 18 de julho de 2017.

CUBA VIVA. **Quem foi José Marti**. Disponível em: <http://www.cubaviva.com.br/2015/11/quem-foi-jose-marti.html>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

CUNHA, R. **Cinematizações**: ideias sobre literatura e cinema. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DUMAS FILHO, A. **A Dama das Camélias**. Trad. Carlos Heitor Cony. São Paulo: Scipione, 2002.

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

ELLMANN, M. **Thinking about women**. New York: Harcourt, Brace & World. 1968.

FAGUET, É. Prosper Mérimée. In. MÉRIMÉE, P. **Novelas completas**. Trad. Elza Lima Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1988, p.12-26.

Fanny Pelopaja, Vicente Aranda. Elenco: Fanny Cottençon, Bruno Cremer, Ian Sera,, Francisco Algora, Berta Cabré. Trilha sonora: Manuel Camp. Espanha. 1984, 1h 40min. Color.

FIRESTONE, S. **A dialética do sexo**. Trad. Vera Regina Rabelo Terra. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

FLAUBERT, Gustav. **Madame Bovary**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**: a vontade de saber. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

____. **História da Sexualidade**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

GARCÍA, M. T. G. Mito, Identidad y Poestética en *Carmen La De Ronda* (1959), una idea de Alfonso Sastre. **ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura.** Vol. 187 – 748. Madri, marzo-abril (2011), p. 247-258. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1298/1307>. Acesso em: julho de 2018.

GÓES, M. **Carmen de Bizet**: grandes óperas. Rio de Janeiro: Salamandra, 1987.

GOFFMAN, E. **Estigma, nota sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Trad. Márcia Bandeira de Melo. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, R. Notas de rodapé e tradução. In: MÉRIMÉE, Prosper. **Carmem**. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

GRAVELAINE, J. Lilith – a Lua Negra. In: **Lilith und das Loslassen**, Astrologie Heute. Nr. 23. Trad. Maria-Fernanda Alves Guimarães. Disponível em: <http://www.astro.com/astrologia/in_lilith_p.htm>. Acesso em: 4 de novembro de 2017.

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

HIPERCULTURA, **Tudo sobre a lua de sangue**. Disponível em: <https://www.hipercultura.com/tudo-sobre-a-lua-de-sangue/>. Acesso em: 26 de setembro de 2018.

HUGO, V. **Nossa Senhora de Paris**. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1954.

____. **O homem que ri**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JARDINE, L. A política da impenetrabilidade. In: BRENNAN, T. (Org.) **Para além do falo:** uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Trad. Alice Xavier. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 91-102.

Juana la loca, Vicente Aranda. Elenco: Pilar López de Ayala - Joana de Castela, Daniele Liotti, Rosana Pastor, Manuela Arcuri, Eloy Azorín Giuliano Gemma. Trilha sonora. José Nieto Espanha. 2001. 1h 55min. Color.

JOFFE, H. Degradação, desejo e o “outro”. In: ARRUDA, A. (Org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 109-128.

JÚNIOR, Antonio. *Carmen*: Sedução Cigana. **Revista Othlo**, Sevilha. Disponível em: <http://www.othlo.com/hletras/escritos/16carmen.htm>. Acesso em: 21 de maio de 2017.

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

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **Maleus Mallificarum**: o martelo das feiticeiras. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

KUHN, M. F. **Movimentos e fases da Lua**. Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/~tiberio/disciplinas/fis02004/Lua_Eclipses-Matheus.pdf>. Acesso em: 11 de agosto de 2018.

LABRADA, M. F. **Cartas de España, de Prosper Mérimée.** Disponível em: <https://saltusaltus.com/2011/10/19/cartas-de-espana-de-prosper-merimee/>. Acesso em: 22 de setembro de 2018.

*La muchacha de las bragas de oro***,** Vicente Aranda. Elenco: Victoria Abril, Lautaro Murúa, Hilda Vera, Perla Vonasek, Pep Munné, Carlos Lucena. Trilha sonora: Manel Camp. Espanha. 1979. 1h 45min. Color

La pasión turca, Vicente Aranda. Elenco: Ana Belen, George Corraface, Sílvia Munt , Ramón Madaula, Loles Leon, Helio Pedregal, Francis Lorenzo, Blanca Apilánez, Laura Mañá. Trilha sonora: José Nieto. Espanha. 1994. 1h 52min. Color.

La mirada del otro, Vicente Aranda. Elenco: Laura Morante, Miguel Angel Garcia, José Coronado. Trilha sonora: José Nieto. Espanha. 1998. 1h 44min. Color

Libertarias, Vicente Aranda. Elenco: Ana Belén, Victoria Abril, Ariadna Gil, Miguel Bosé. Trilha sonora: José Nieto. Espanha. 1996. 2h 05min. Color.

LARAIA, R. de B. Jardim do Éden revisitado. **Rev. Antropol**. v. 40. São Paulo. 1997. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011997000100005>. Acesso em: 5 de outubro de 2016, p. 149-164.

LAURETIS, T. **Alicia ya no**: feminismo, semiótica e cine. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Madri: Ediciones Cátedra, Universitat de Valência, Instituto de la Mujer, 1992.

____. **A tecnologia do gênero**, 1987, Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033218/mod_resource/content/1/LAURETIS%2C%20Teresa%20de%20-%20%20A%20Tecnologia%20do%20Genero.pdf>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2018.

LEACH, E. **Gênesis enquanto um mito**. São Paulo: Ática. 1983.

LEAL, C. M. *Carmen, la de Ronda* (1959). **Cinema Clássico**, 19 de maio de 2016. Disponível em: <https://cinemaclassico.com/filmes/carmen-la-de-ronda/>. Acesso em: 20 de outubro de 2018.

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

LEIRIS, M. **Espelho da touromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LITVAK, L. **Erotismo fin de siglo**. Barcelona: Antoni Bosch, 1979. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/erotismo-fin-de-siglo/>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

LOMBROSO, C.; FERREIRO, G. **La femme criminelle et la prostituée**. Paris: Félix Alcan, 1896.

LUCAS, F. Prefácio In: BRITO, J. D. (Org.) **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera Editora, 2007, p. 09-15.

MARTI, M. H. La *Carmen* de Vicente Aranda Revoluciona Córdoba. **EL PAÍS**/Revista Verano. 28 de agosto de 2002. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2002/08/28/revistaverano/1030485623_850215.html>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

MEILHAC, H.; HALÉVY, L. *Carmen*. In: GÓES: M. **Carmen de Bizet: grandes óperas.** Rio de Janeiro: Salamandra, 198, p 41-114.

MÉRIMÉE, P. **Carmem**. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

____.**Novelas completas**. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1988.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONSALVE, Jhon. "Carmen", de Prosper Mérimée: una contextualización de la españa gitana decimonónica. **Lingua y Literatura**. 11 de abril de 2013. Disponível em: <http://monsalve-jhon.blogspot.com.br/2013/04/analisis-de-carmen-de-prosper-merimee.html>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

MURARO, R.M. Introdução. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. **Maleus Mallificarum**: o martelo das feiticeiras. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016, p 09-22.

NÁJERA, O. Lilith y Caín, ¿Rebeldes o revelaciones? **Revista Razón y Palabra.** Out/nov. 2013. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n35/onajera.html>. Acesso em: 21 setembro de 2016.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso**: princípios & procedimentos. 12ª ed. Campinas: Pontes, 2015.

Os Amores de Carmen. Direção: Charles Vidor. Elenco: Rita Hayworth, Glenn Ford, Ron Randell. Trilha sonora: Mario Castelnuovo-Tedesco. EUA. 1948. 1h 39min. Color.

Os Amores de Carmen. Direção: Raoul Walsh. Elenco: Dolores del Río, Don Alvarado, Victor McLaglen, Mathilde Comont, Fred Kohler como, Nancy Nash, Jack Baston, Carmen Costello, Rafael Valverde. Trilha sonora: sem créditos. EUA. 1927. 1h 39min. Color.
PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELAYO, A. (Franziskaner). **De planctu ecclesiae**. Alemanha. Editora Johann Zainer d. Ä, 1474.

PÊCHEUX, M. Delimitações. Inversões, deslocamentos. In: **Cadernos de Estudos Linguisticos** (19): 7-24, jul/dez.1990.

PIMENTEL, L. A. **Relato em Perspectiva**. México: Siglo XXI, 2012.

Prénom Carmen. Direção: Jean-Luc Godard. Elenco: Maruschka Detmers, Jacques Bonnaffé, Myriem Roussel. Trilha sonora: Ludwig van Beethoven. França. 1983. 1h 25min. Color.

RAGO, M. O corpo exótico, espetáculo da diferença. **labrys, études féministes / estudos feministas.** jan./jun. 2008. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys13/perspectivas/marga.htm>. Acesso em: 15 de janeiro de 2011.

RICOEUR, P. As metamorfoses da intriga. In: RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa. Vol. II**. Trad. Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: WMP Martins Fontes, 2010, p.15-33.

ROGERS, K.M. **The Troublesome Helpmate**: A History of Misogyny in Literature. London: University of Washington Press, 1966.

SADLIER, D. Teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. **Organon**, 16/1989. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organonarticle/view/39478/25193>. Acesso em: 16 de março de 2017.

SANT'ANNA, A. R. **O canibalismo amoroso**: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHMIDT, R. T. Para além do dualismo naturza/cultura: ficções do corpo feminino. In: SCHMIDT, R. T. **Descentramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 391-424.

SEGAL, N. Eco e Narciso. In: BRENNAN, T. (Org.). **Para além do falo:** uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Trad. Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 225-249.

SHELLEY, Mary, Frankenstein, in **Frankesnstein; Drácula; O médico o monstro**, tradução de Adriana Lisboa, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

SICUTERI, R. **Lilith**: a Lua negra. Trad. Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

STIGGER, V. **O útero do mundo**. Catálogo da exposição *O útero do mundo* do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo. Ministério da Cultura Museu de Arte Moderna, 05 de setembro a 18 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>. Acesso em: 24 de novembro de 2016.

TRIGO, F. **Del frío al fuego**. Madrid: E-Litterae, 2009.

____. **En la carrera**. Madrid: Alicante, 1999.

____.**Las ingênuas**. 11ª ed.. Madrid: Renacimiento, 1930.

USANDIZAGA, H. La imagen de la mujer en la poesía de José Martí. **I Encuentro Internacional Virtual Mujer e Independencias Iberoamericanas**, Universitat Autònoma de Barcelona 2008. Disponível em: <http://www.miradamalva.com/mujeres/usandizaga.html>. Acesso em: 18 de setembro de 2017.