

Corpos subjugados – O masculino como vítima impotente da beleza fatal das mulheres

*Letícia Badan Palhares Kanuer de Campos*¹

“Darkness, depth, death and woman – they belong together.”

-Wolfgang Lederer.

A figura feminina, tema central de diversas obras do âmbito artístico e literário, ganha, ao fim do século XIX, um novo olhar, voltado para a fatalidade e seu poder de destruição. Dentre as tantas imagens de *femmes fatales* produzidas durante esses anos, uma composição específica parece exaltar a monstrosidade e exuberância da figura impassível da mulher – aquela cujos homens, vitimados, revelam-se lançados aos seus pés. Nas linhas que se seguem, trataremos sobre esta iconografia.

La Culla Tragica [fig. 01] apresenta na região central de sua composição, uma figura feminina. Um voluptuoso corpo nu de traços sinuosos e forma retorcida. Sob o seio direito uma mão, da qual escorre majestosamente algo como um véu azul-prateado, que perde-se no fundo da tela. Sua cabeça inclinada derrama os cabelos vermelho-fogo, que recobrem os olhos dessa criatura das trevas e se alastram fatalmente, assim como seus dedos, sobre o rosto de uma outra figura – um homem. Um ser, que na presença dessa mulher impassível, ergue suas mãos num ato de prece.

Sob seus pés, outros homens. Antigas vítimas, outrora devoradas, e que agora agonizam e morrem, mas que mesmo dilacerados, retornam, como que enfeitiçados, para rogar-lhe um último beijo. E aos pedaços, convergem-se em parte desse assombroso pano de fundo. Como uma bruxa do sexo, cujo desejo nunca se sacia, consome um a um, encanta e devora-os. Agora não são mais necessários, pois já lhe serviram do sangue que lhe banha os cabelos. Seus lábios sugaram-lhes toda a força, arrancaram-lhes a vida. É uma *femme fatale*: uma vampira – devoradora de homens.

Tudo no quadro é sugestão. Não sabemos ao certo o que inicia esse massacre, o motivo que faz a mulher lançar-se contra esses homens. Apenas sabemos que ela aparece, os toca e isso provoca o caos. Em um artigo anônimo do *Correio Paulistano*, de setembro de 1913, há uma análise da obra, na qual podemos perceber todo o ambiente fin-de-siècle, na qual ela encontrava-se imersa:

Em *Alcova Tragica* – essa criação ousada, quase temerária, da figura sobre-humana da mulher-sereia, que, em meio às preces, às imprecações, aos gemidos, aos estertores, renasce sempre, qual Phoenix encantada, pompeando sobre esse caos do sacrifício humano, para alçar-se cada vez mais formosa e promissora e oferecer nos lábios rubros de uma immortal luxúria, o fructo maléfico do sofrimento infinito...²

De composição e tema semelhantes à tela de Amisani, a água-forte *Femme-flamme* [fig. 02], 1909, de Marcel Roux, mostra uma figura feminina na região central do quadro. Braços para cima, cabeça inclinada, demonstrando sem censura o corpo exuberante – fonte de toda a luz que ilumina fortemente os três seres que a cercam.

¹ Graduanda em História com ênfase em História da Arte pela UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Bolsista FAPESP. Pesquisadora do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA).

² O Correio Paulistano. Registro de Arte. Exposição Amisani. 12/09/1913.

A claridade, o calor emanado, que os atrai como mariposas atraídas por lâmpadas, corrói seus corpos. A sedução é derradeira, da qual eles não podem se esquivar. Ao fundo deste drama central, outro foco de luz, outra mulher-chama. À sua volta, corpos caídos uns sobre os outros, atacados pelo calor desta sereia de flamas.

Na tela de Amisani a atração expressa-se de forma muito clara. A mulher, “o fruto maléfico do sofrimento infinito”, continua a enfeitizar suas vítimas mesmo após destruí-las. O personagem no primeiro plano, que suplica-lhe com as mãos atadas, parece estar ainda, mesmo despedaçado, sobre efeito dessa “Phoenix encantada”. Os outros, só não persistem, pois deixaram o ínfimo fio de vida que lhes restava. *Femme-flamme* não é diferente. O personagem à frente do espectro flamejante, cujos braços já se consumiram nas chamas, resiste, ainda que estilhaçado.

Outra apresentação semelhante da figura feminina se faz em *La Gorgone e gli eroi*, de Giulio Aristide Sartorio, 1897 [fig. 03]. A obra, que faz parte de um díptico³, localiza-se na Galleria Nazionale d’Arte Moderna em Roma e apresenta como tema o mito da górgona. Assim vemos, na região direita da composição, uma figura nua feminina. De longos cabelos ruivos esvoaçantes, ela apresenta-se erguida em meio a outros personagens. Cabisbaixa, com os braços elevados, apoiados na cabeleira, a górgona fita delicadamente aqueles que acabou de vencer. Os heróis derrotados jazem aos pés desta. Um deles, porém, ainda resiste, como em *Femme-flame*, ou em *La Culla Tragica*.

Elegantemente, a dama impassível pisa com seus pés alados sobre a cabeça da presa persistente. A cabeleira ruiva, ainda não se transformou em serpentes e alastra-se pela tela, como se as madeixas estivessem prestes a se tornarem víboras. O gesto das mãos erguidas e do rosto inclinado mostra o seu deleite com o sofrimento de seu adversário. Seu corpo é exuberante, firme e jovem. Ao redor dela uma paisagem à beira-mar nos faz lembrar de outras composições, sobretudo referentes à temática da Vênus, como trataremos mais adiante. Num estudo para a tela [fig. 04], na qual Sartorio desenha apenas a cabeça da górgona, seus cabelos já encontram-se transformados em serpes. A metamorfose causada pela maldição de Atenas⁴ está em vias de se concretizar, mas sua beleza ainda mostra-se inabalável.

Como dito, o mar em Sartorio nos faz lembrar da temática da Vênus e de seu nascimento. Na versão grega de tal episódio, Cronos, filho de Urano, é convencido por sua mãe, Gaia, a cortar os testículos do pai. Vênus nasce portanto do sangue e sêmen do deus, que caíram sobre o mar. Seu nome grego, Afrodite, significa “mulher nascida da espuma” e atesta tal episódio. Trata-se de uma história ambígua, causada concomitantemente por beleza e terror. Da castração do deus e impossibilidade de seguintes fecundações, nasce a deusa do amor.

O *nascimento de Vênus* [fig. 05] apresenta tal passagem com ferocidade e violência, como aquela expressa no seu mito. De braços erguidos e cabelos esvoaçantes, Vênus ergue-se das águas grandiosa e com força. Quatro figuras masculinas a rodeiam. Duas delas, servindo de apoio para seus pés. Seu poder é imenso e sua beleza admirável. O corpo jovem e nu se mostra monumental. Aqui, seu cortejo é interrompido pela própria presença da deusa. A agitação das águas, tempestuosas e violentas indica a fúria latente de Vênus.

A castração de Urano, e o fato de Vênus surgir deste ato e da mescla sanguínea de seu sêmen, nos

³ A outra tela que o compõe é *Diana di Efeso e gli schiavi*. Localizado também na Galleria Nazionale di Arte Moderna de Roma.

⁴ Na mitologia, as górgonas, filhas de Fórcis e Ceto, eram três moças de beleza e cabelos invejáveis, Medusa, “a impiedosa”, Esteno, “a que oprime” e Euriale, “a que está ao largo”. Atenas as transforma em monstros, seus cabelos em serpentes que picam seus rostos e os dentes em presas. Quem as olhasse, converter-se-ia em pedra.

reporta à figura da mulher fatal como origem do sofrimento masculino, e à imagem de Eva. Ela se exhibe como uma mulher-castradora, que na memória do sacrifício do pai, implica aos homens o peso de sua terrível gênese.

Uma alegoria de Valère Bernand demonstra a mulher como origem de um outro sofrimento, não agora particular a cada homem, mas que agrega em si a miséria de toda a humanidade: *A Guerra* [fig. 06]. A obra exhibe uma grandiosa figura feminina, metade besta, metade humana, com cabeça e garras de tigre e corpo de mulher. Com o pé-garra, ela crava as unhas sobre o ombro de uma figura masculina. Este, por sua vez, incitado pela dor e toque desta, se atraca com outro homem aos pés da mulher-fera.

À volta dela, vemos um grandioso morcego de cabeça erguida. Como um anjo diabólico, suas asas parecem pertencer a ela. De aparência entediada e com os punhos apoiados sobre o queixo, ela senta-se curvada para frente, sobrepondo um dos cotovelos sobre as costas de um defunto. A batalha travada sob suas patas parece cansativa e enfadonha. E não desperta nela qualquer empolgação.

Se na obra anterior, a mulher não parece se entreter com as torturas que impõe, *O pavão branco*, de Franz von Bayros [fig. 07], por outro lado, parecem divertir-se com o ser que atormentam. Apoiada sobre um grande pedestal, a mulher se exhibe nua, portando apenas um grandioso chapéu plumado e a jarreteira de flores na perna, que suspende o véu negro sobre o qual se apoia. De olhar ébrio e segurando algo que se assemelha a uvas verdes, ela fita o espectador, como que entretendo-se com o tormento de seu amante. Von Bayros apresenta-nos aqui uma imagem repleta de erotismo e sensualidade. Uma dama da noite, assim como em Valère, repleta de elementos animalescos e que nos encara como próximas presas.

A simbologia do pavão significa, em diversas culturas e épocas, objeto de vaidade e exuberância, sendo considerado inclusive um animal exótico de muita beleza. Contudo, na natureza, a cauda não lhe tem serventia, a não ser no momento do ritual de acasalamento. O macho exhibe as penas como um leque e o agita para conquistar a fêmea. Aqui, por outro lado, é a mulher quem agita os ocelos, exibindo para o homem a seus pés, sua imponência e esplendor. Ela não é qualquer pavão. É um pavão branco, raro e majestoso.

A tortura da carne

Mas há na musa de Amisani algo que não vemos nessas obras: os corpos dilacerados dos homens. Diversas outras composições, porém, apresentam tal requinte de crueldade e exposição do corpo morto, aberto e em pedaços. Com isso, *A dama no cavalo*, c. 1900, obra de Alfred Kubin [fig. 08], se sobressai:

No desenho observa-se uma majestosa figura feminina vestida de preto, com uma cartola e um chicote nas mãos. Uma dama pronta para cavalgar. As patas do cavalo de madeira, o qual monta, revelam grandes lâminas de cutelo. O movimento de ida e volta, dilacera, a cada galope, os pequeninos corpos masculinos que vemos caídos no chão. A mulher adulta, impassível, sentada no brinquedo infantil demonstra o jogo macabro do feminino. Em apresentar em uma cena de expressiva crueldade e violência, uma visão infantilizada da mulher, que como criança, brinca com a vida dos homens a sua volta tais quais bonecas.

Elle [fig. 09], de Mossa nos mostra esse tratamento juvenil da figura feminina. De pele muito alva e seios suntuosos, a gigante de Elle se senta sobre minúsculos homens nus. Apoiando as mãos sobre os corpos desfalecidos, ela curva-se para frente, nos exibindo o grandioso seio e os ornamentos fúnebres que adornam

o corpo despido. No lugar de anéis, pequenos crânios. Envolto no pescoço, um colar de armas. Na orelha, brincos de pérola fazem o contraste entre luxo e o sangue. E sobre a cabeça, como uma rainha de todo esse terror, dois grandes corvos guardam como um ninho, o centro da cabeleira negra, que mostra três crânios. Atrás dela, como um sol, uma auréola dourada cinge a cabeça. Nela, lemos a frase de Juvenal, retirada de suas Sátiras: HOC VOLO SIC JUBEO; SIT PRO RATIONE VOLUNTAS: “Quero-o, ordeno-o, que a minha vontade substitua a razão”.⁵

Em suas pernas e dedos, vemos as marcas de sangue que eles deixaram na tentativa da fuga. Sobre o sexo, uma gatinha aterrorizante sorri maleficamente. Para além de oprimir os corpos tísicos de suas presas com o peso de seu corpo, ela senta-se sobre eles, como uma demonstração de que tudo aquilo a pertence, assim como, na natureza, uma fera agarra seu alimento caçado, a fim de expressar para o animal concorrente, que aquela foi sua conquista. Sobre os corpos, Jorge Coli afirma, em *O corpo da Liberdade*:

Criança monstruosa e gigantesca (seria preciso lembrar o poema XIX, de “Spleen e ideal”?), inocente e cruel, fêmea desmedida para tão minúsculos machos que a atingem de modo irrisório: na perna, na coxa do personagem, estão impressas pequenas mãos de sangue, marcas deixadas pelos pigmeus destroçados que tentam atingi-la.⁶

Ela é de fato monstruosa e gigantesca. Os homens a atingem, como que desprovidos de força frente à sua magnitude. Conforme uma esfinge, ela se mostra erguida em meio aos derrotados. Pronta a devorar o próximo cuja resposta não lhe satisfaça.

As vítimas no cinema

Na construção do imaginário das mulheres devoradoras de homens, o cinema teve um papel crucial. No cinema mudo, Theda Bara incarnou o papel da *femme fatale*. A atriz, cujo nome é um anagrama de Arab Death, fez durante as primeiras décadas do século XX cerca de 40 filmes, dos quais hoje, infelizmente, muito se encontram perdidos. Figurou nas vestes de *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917) e *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918), mas foi principalmente com sua personagem, em *A fool there was* (Frank Powell, 1915) no qual a atriz imortalizou seu papel mais conhecido e renomado, a Vamp. [fig. 10].

Não há, em momento algum, menção aos sugadores de sangue. Theda Bara ganha o nome por alimentar-se não o sangue, mas toda a essência dos homens, levando-os à ruína. Ao seduzir um homem casado, a vampira leva-o para um cruzeiro. No convés do navio, um mendigo agarra-lhe os braços e reclama a destruição. Sabemos – foi sua antiga vítima e já não está mais sob seus encantos, ou é o que pensamos. Ela simplesmente o ignora e sobe em direção à nau. Logo o homem a segue e afirma novamente sua desgraça. Aponta-lhe um revólver no peito, na intenção desesperada de vingança. Vamp, com tamanha sutileza, hipnotiza-o pouco a pouco.

Sob a arma apontada no seio, lança aos toques uma rosa, afastando-a. A cena é cortada e o resto que vemos é a multidão desesperada. Um tiro. E quem jaz no chão? Ele, o pobre e destruído homem. A história é

⁵ Sátiras, VI, 223. Em: JUVENAL. Satires. Trad. Pierre de Labriolle. Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁶ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.91.

baseada em um poema de Rudyard Kipling, intitulado *Vampire* que apresenta, assim como a trama do filme, a sina masculina de sucumbir aos desejos de uma mulher.

No cinema *noir*, por outro lado, a mulher é retratada em vestes sóbrias, batons escuros, encantando e envolvendo em seu charme os heróis masculinos dos filmes. É banhado deste mesmo espírito que Boris Vallejo constrói sua *Hatchett*, de 1974 [fig. 11].

Num decotado vestido púrpura, a protagonista da obra segura em uma das mãos um copo de bebida. Na outra, um revólver recém utilizado, cuja fumaça do calor da bala ainda é expelida pelo cano da arma. De pernas cruzadas e salto alto, ela se mostra sentada sobre uma poltrona acolchoada. Aos pés dela, dois homens jazem mortos. Um deles ainda segura em mãos a arma utilizada para auto-defesa. Assim como em *Elle*, o contra-ataque é fracassado. Aqui temos uma visão moderna da figura feminina de *La Culla Tragica*. O toque fatal não gerado pelas mãos ou lábios, mas pelo uso do elemento bélico.

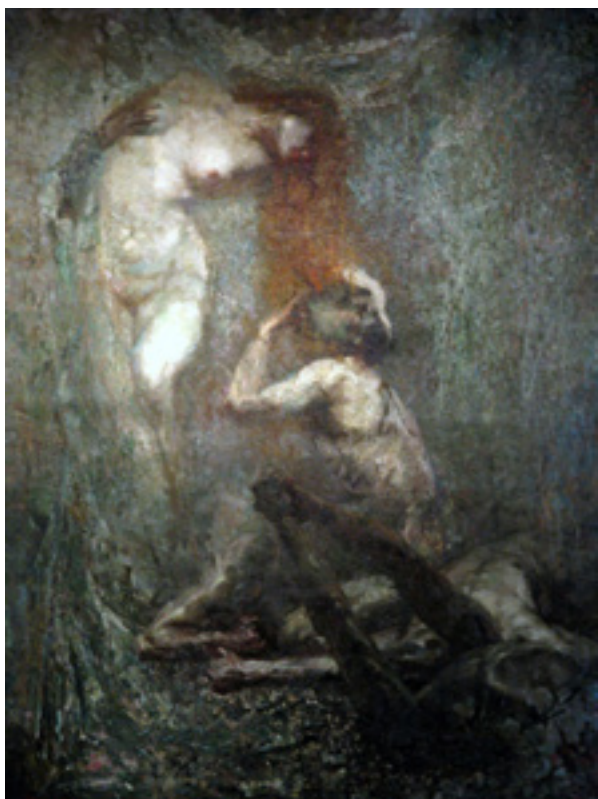
Outro cineasta trabalha incansavelmente com a figura da mulher, Russ Meyer. Em grande parte de seus filmes, elas são apresentadas como repletas de volúpia e carnalidade, de seios colossais e uma necessidade constante de manterem-se nuas. Mas o mais importante, elas possuem um desejo sexual incontrolável e uma necessidade constante de alcançar o gozo. Os homens, que geralmente são viris, eretos, robustos, símbolos da masculinidade e força, não passam em seus filmes, de tacanhos e indignos representantes do medíocre sexo masculino. A suntuosidade feminina é tamanha, que eles se tornam impotentes⁷, como podemos ver em sua longa-metragem *Supervixens*, de 1975, no qual, segundo Martinho Junior, “a mulher é uma maquina incansável e insaciável de sexo”⁸

Contudo, o que nos interessa aqui é um outro lado de seu cinema, apresentado na produção de 1965, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* [fig. 12]. De narrativa semelhante a *Death Proof*, de Quentin Tarantino, – e do qual ele se nutrirá para realizar o filme –, Russ Meyer insere mulheres transloucadas e violentas, de seios fartos e calças apertadas, numa viagem pelas rodovias americanas a fim de marginalizar e destruir o sexo oposto. Assim como em *Hatchett*, a mulher se apropria de elementos tipicamente masculinos e fálicos, como armas ou carros possantes. Sua força é suprema e qualquer esforço masculino para derrota-las é irrisório.

São dessas aspirações, simultaneamente macabras e sensuais, que as produções envolvendo mulheres fatais se constroem. As composições saturam-se de elementos similares, como a dor, o prazer e a decadência e seja através de socos como nas *vixens* de Russ Meyer, pela sedução derradeira de Theda Bara, ou lacerando os corpos como em Kubin e Amisani, a figura feminina se apresenta de maneira hipnótica e encantadora, envolvendo os seres que as cercam num ambiente de luxúria e prazer, cuja única saída é, de fato, a destruição.

⁷ Para isso, cito a cena de *Supervixens*

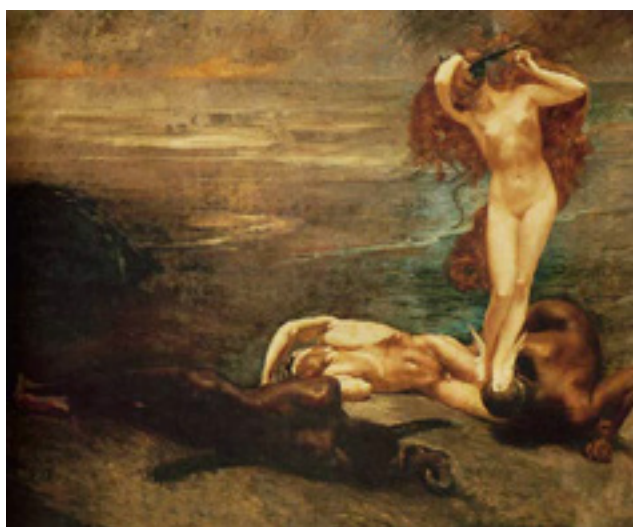
⁸ COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Fin-de-siècle: Luxúria, morte e prazer”. IN VI Encontro de História da Arte – A História da arte e suas fronteiras, 2010. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_vieha.html



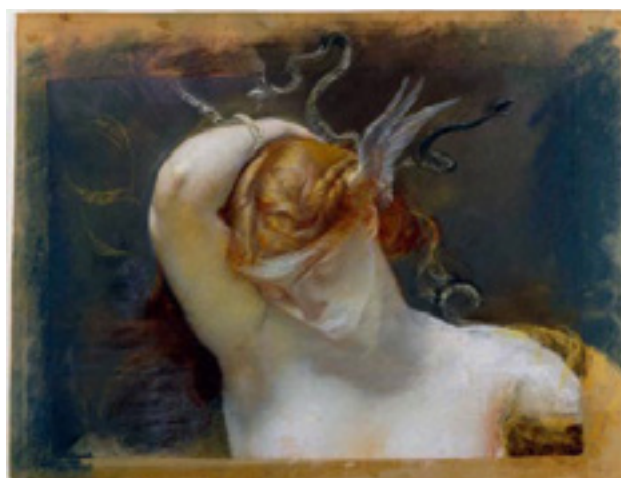
[Fig. 01] (1910), Giuseppe Amisani, *La Culla Tragica*, Óleo sobre tela, 242 x 146 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo – Brasil.



[Fig. 02] (1909), Marcel Roux, *Femme-Flamme*, série *Fille de joie*, Água-forte, 64,5 x 50 cm, Coleção particular.



[Fig. 03] (1897), Giulio Aristide Sartorio, *La Gorgone e gli eroi*, Óleo sobre tela, 305 x 421, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – Itália.



[Fig. 04] (1896-1899), Giulio Aristide Sartorio, *Studio per la testa della Gorgone*, Óleo sobre tela, Coleção particular.



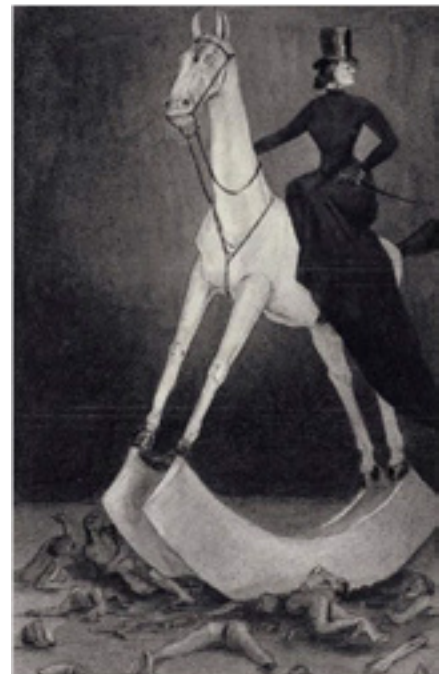
[Fig. 05] (1910 c.), Anônimo do círculo de Böcklin, O nascimento de Vênus, Óleo sobre tela.



[Fig. 06] (1896), Valère Bernard, Guerro.



[Fig. 07] (1910), Franz von Bayros, O pavão branco.



[Fig. 08] (1900), Alfred Kubin, A dama no cavalo.



[Fig. 09] (1905), Gustav-Adolf Mossa, *Elle*,
Óleo sobre tela, 80 x 63 cm,
Musée des Beaux-Arts, Nice – França.



[Fig. 10] (1915), Anônimo, Foto promocional para o filme
“A fool there was” de Frank Powell.



[Fig. 11] (1974), Boris Vallejo,
Hatchett.



[Fig. 12] (1965), Anônimo, Foto
promocional para o filme
“Faster, Pussycat! Kill! Kill!”
de Russ Meyer.

Refêrências Bibliográficas

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Fin-de-siècle: Luxúria, morte e prazer”. IN VI Encontro de História da Arte – **A História da arte e suas fronteiras**, 2010. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_vieha.html

CRAWFORD, Francis Marion. “Porque o sangue é vida”. IN COSTA, Bruno (org.). **Contos clássicos de vampiros**. Tradução de Marta Chiarelli, Beatriz Sidou e Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: film, feminism, psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. New York: Oxford University Press, 1986.

_____. **Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood**. New York: Alfred A. Knopf, 1996.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **Cette femme qu’ils disent fatale**. Paris: Grasset, 1993.

_____. (Org.). **Salomé**. Paris: Éditions Autrement, 1996.

EXPOSIÇÃO AMISANI. **O Correio Paulistano**, São Paulo, 12 set. 1913.

GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Tradução de Paula Reis. Köln: Taschen, 2006.

JULLIAN, Philippe. **Dreamers of Decadence – Symbolist painters of the 1890s**. Tradução de Robert Baldick. Nova York: Praeger Publishers, 1974.

JUVENAL. **Satires**. Trad. Pierre de Labriolle. Paris, Les Belles Lettres, 2002.

LEDERER, Wolfgang. **The fear of women**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RAPETTI, Rodolphe. **Symbolism**. Trad. Deke Dusinberre. Paris: Flammarion, 2006.

SOUBIRAN, Jean-Roger. **Gustav Adolf Mossa: Catalogue raisonné des oeuvres ‘symbolistes’**. Paris: Somogy éditions d’art, 2010.