

**CORPO DE ESTRELA
E SEX MACHINE:
SOBRE A ESTÉTICA
DO GLAMOUR**
SERGE MARGEL

corpo de estrela e sex machine: sobre a estética do glamour

SERGE MARGEL¹

Convidado por Christian Indermuhle, no âmbito de um seminário sobre a questão do “corpo-máquina”, este texto foi tema de uma conferência na École Polytechnique Fédérale de Lausanne, em 13 de outubro de 2010.

Passos de corpo em corpo/ nem palavra nem fala, o gesto, atitude, som, grito, suspiro,/ insuflação profunda que inspira ao homem o esquecimento,/ o esquecimento do que quer que seja que pudesse estar à volta do corpo simples/ O corpo humano./ Mas quem disse que era um ser e que existia?/ Ele vive./ Isto não lhe basta?/ Ganharei o nada antes de ti, deus,/ dizia o corpo ao espírito, porque vivo./ E o que é um corpo? / Ao que chamamos um corpo?/ Chamamos corpo a tudo o que é feito sobre o modelo do homem,/ que é um corpo./ E quem jamais disse ou acreditou que este corpo era o finito, estava finito?/ Cessou já de viver,/ de avançar,/ até onde irá,/ não na eternidade certa mas no tempo ilimitado?/ E isto que nunca o disse/ onde iria?/ Ninguém./ Até agora ninguém. O corpo humano nunca está acabado./ É ele que fala, / ele que bate,/ que marcha,/ que vive./ Onde está o espírito,/ que nunca se viu/ exceto para lhes fazer crer,/ nos corpos/ à sua volta, / como uma besta, uma doença.

É assim que o corpo é um estado ilimitado que necessita que o preservemos, / que preservemos o seu infinito./ E o teatro foi feito para isto./ Para pôr o corpo em estado de ação ativa,/ eficaz/ efetiva,/ para devolver ao corpo o seu registo/ orgânico inteiro/ no dinamismo e na harmonia./ Para não fazer esquecer ao corpo/ que é dinamite em atividade. / Mas isto que ainda em um mundo em que o corpo humano ainda só serve/ para comer/ para dormir,/ para chiar e/ para fornicar./ Quando o corpo humano se completou no coito disse tudo,/ pois o

¹ Professor na Université de Lausanne e na Haute école d'art et de design de Genebra. O presente texto apareceu em francês em La société du spectral, Éditions Lignes, 2012, p. 11-44.

coito da sexualidade apenas foi feito para fazer esquecer ao corpo pelo/
heretismo do orgasmo que é uma bomba,/ um torpedo enamorado/
perante o qual a bomba atômica de biquíni não têm mais, e não é mais,
que a/ ciência e a consistência/ de um velho talismã regressado.

Antonin Artaud, *O corpo humano*, maio de 1947.

Corpo híbrido, corpo fronteira

§ 1º – Esse texto de Artaud, que cito em destaque, abre aqui um horizonte de leitura sobre o corpo-máquina e suas representações, seu teatro ou sua cena. Entre a hipótese de um “corpo reprimido”, fechado, limitado, censurado, dobrado sobre si mesmo, oprimido, vigiado, controlado, sempre “mergulhado”, escreve Foucault, “em um campo político”, preso em relações de poder “que o investem, marcam-no, domesticam-no, supliciam-no, obrigam-no a trabalhar, forçam-no a cerimônias, exigem dele sinais”,² e a hipótese de um “corpo utópico”, aberto a forças múltiplas e infinitas, em “um estado ilimitado”, como sob influência, e atravessado por potencialidades, por virtualidades ou poderes, que fazem “o corpo entrar”, diz Foucault, “em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis”,³ entre repressão e utopia, fechamento e abertura, na fronteira dos extremos, no limiar de uma tensão, é para aí que seguem todos os seus sentidos, o que chamamos de “corpo-máquina”, mas é aí que sobretudo o corpo mantém uma relação secreta com sua própria morte, com seu espectro ou seu fantasma. Partindo disso, adoraria mostrar, finalmente, ou sugerir algo bastante simples: a expressão “corpo-máquina” pode ser traduzida como “poder de morte”, um poder, uma força, uma *virtus*, que opera sempre entre a repressão e a utopia, fechamento e abertura, censura e liberdade. Um poder que sobretudo se exprime, encena, em nossa cultura ocidental, greco-romana e judaico-cristã, por essa cadeia significante de exemplaridades, ou esse desafio de corpos exemplares, corpos híbridos, mistos ou misturados, do herói, do mártir, do santo, do anjo, ou de “dois corpos de Rei”, e hoje mais do que nunca da *estrela*.⁴

2. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975, p. 30.

3. Idem. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 15.

4. Cf. MORIN, Edgar, *Les stars*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 38, e DYER, Richard. *Le star-système hollywoodien*. Traduzido do inglês por N. Burch. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 18-20.

O *corpo de estrela*, ou a exemplaridade de um poder de morte próprio ao mundo ocioso, desencantado, livre, da modernidade, que nos convida a pensar, a repensar hoje o que representa um tal poder no corpo, desde que se diz “corpo-máquina”. *Des jarretelles de Marlene Dietrich aux James Dean*, eis o que poderia ter se tornado o título deste texto, eis sobretudo duas modalidades exemplares, poderíamos dizer de modo mais simples, duas formas, duas formatações ou *encenações* dessa máquina de morte, que *diz* o corpo em seu hibridismo. Evocando aqui a máquina, a maquinaria, entre produção e estratagemas, engenhosidade e embuste, da mercadoria à farsa, é sobre a *cena* que gostaria de falar, a encenação, mas também o obsceno, o fora de cena, uma cena que se dobra sobre si mesma, como quando arregaçamos as mangas, ou viramos do outro lado o invólucro de uma luva. O obsceno, escreve Baudrillard, é o corpo que se reveste de suas próprias secreções,⁵ que surge, representa-se, é mostrado descoberto ou livre de seus segredos. É um corpo que é encenado naquilo e por aquilo que oculta, um corpo que se manifesta para o exterior, ou que torna visível o que produz para o interior, e em segredo. A “secreção” é evidentemente a questão do segredo, “poderes secretos e forças invisíveis” de que fala Foucault, que se desdobram em toda obscenidade e ainda em toda discricção, na cadeia significante das exemplaridades, aqui para nós este corpo de estrela – sua estética, sua retórica, sua gramática, nomeada *glamour*. E este é, talvez, a única tese que defenderei aqui: o *glamour* é a gramática do obsceno.

Mas voltemos ao corpo-máquina, à sua expressão e seu “traço”: um corpo “que é” máquina, que é “apenas” máquina, poderíamos dizer também “que máquina”, que, portanto, “forma em segredo”, segundo a definição de Robert, “desenhos, combinações contrárias à honestidade, à legalidade”. Maquinar significa urdir, combinar, conspirar, conluiar, entrançar, tratar, mas também conspirar e intrigar. Ora, onde podemos dizer do corpo-máquina que ele “máquina”, e como compreender o que liga do interior, secretamente tanto quanto soberanamente, a máquina e a maquinação? Há sem dúvida um segredo – “maquinar é formar em segredo” –, mas também uma secreção, que secreta o poder de morte do corpo-máquina. E, para ir rapidamente, talvez um pouco rápido demais, já poderíamos dizer que o corpo-máquina é o corpo que forma em segredo uma relação soberana com sua morte, com

5. “Um corpo suado já oferece uma relutância e atração erótica. A tentação primordial do corpo de se revestir de suas secreções”, em: BAUDRILLARD, Jean. O que você está fazendo depois da orgia?. *Traverses*, 29 (*Lobscène*), 1983, p. 8.

seu próprio desaparecimento, ou que produz o segredo de sua morte – nós o veremos, que secreta sobre seu corpo uma superfície de ilusão, a imagem de seu desaparecimento, de seu fantasma ou de seu espectro. Quando se diz em latim *machina*, é preciso ouvir uma “maneira engenhosa usada para alcançar um resultado”. E é nisso que consiste a “máquina”: um meio, porém engenhoso, um meio como nenhum outro, que permite alcançar um resultado, visar a um fim, a um objetivo, a atingir um propósito, ou ainda um meio que permite produzir *algo para alguém*.

Voltemos um pouco mais atrás: da máquina, em latim *machina*, chegamos ao *machana* em grego, aí também a máquina, mas que provém, por um lado, de *mèchos*, meio, expediente, preservativo ou remédio, e, por outro, de *mèchanè*, invenção engenhosa, máquina de guerra ou máquina de teatro – aqui vemos a questão da cena reaparecer – a máquina de artifícios, de truques ou de subterfúgios, que fabrica algo que afeiçoa e dissimula. Continuando o jogo lexical do termo *machana*, vemo-lo relacionado ao verbo alemão e eslavo *mag*, alto-alemão antigo *magen*, *megin*, hoje *mögen*, e *Macht*, “o poder”, “a força”. O *mogol*, o *mongul*, este “personagem potente, importante, influente”, que designa ainda hoje e especialmente na indústria do cinema o grande proprietário hollywoodiano, que determina, possui e domina o mercado. A máquina tem um poder, uma força que lhe permite ao mesmo tempo exercer uma influência, ou produzir uma rede de influências, e formar em segredo as combinações fora de controle, de inventar truques, subterfúgios para frustrar soberanamente os olhares e burlar qualquer espera. A máquina é enganada, a máquina é um engano, um passe, um bom dito, um chiste. Ela sempre age em segredo, ela sempre engendra um segredo, um deixar de lado, um deixar em permanência, que produz algo, um objeto ou um corpo, secretando sua própria morte, uma relação com sua morte, como uma imagem de seu desaparecimento.⁶

A máquina é um corpo como o corpo é uma máquina, ou “maquina”, urde, combina, manipula e intriga. Ora, no “corpo-máquina”, há máquina, e há corpo. Há “o que maquina”. E este corpo, poderíamos dizer doravante seu “dispositivo”, significa, em primeiro lugar, em grego o “cadáver”, o corpo inanimado, ou o corpo morto. E se a invenção da filosofia – outra máquina, outro truque – opõe tão radicalmente o corpo à alma, a *sôma* e a *psyché*, a

6. É o que destaca Derrida em sua leitura de Freud e da máquina do aparelho psíquico: “A máquina não anda sozinha, isso significa outra coisa: mecânica sem energia própria. A máquina está morta. Ela é a morte. Não porque arrisquemos a morte ao brincarmos com as máquinas, mas porque na origem das máquinas está a relação com a morte”. (DERRIDA, Jacques. Freud et la scène de l'écriture. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Le Éditions du Seuil, 1967, p. 335). A este respeito, remeto ao artigo: SZENDY, Peter. Machin, machine et mégamachine. In: FAROCHI, Harun, GRAHAM, Rodney. Paris: Black Jack Éditions, 2009, p. 66-75.

razão, a palavra, o *logos*, é que o termo *sôma*, vemo-lo em Homero, designa precisamente o “corpo morto”, ou mais exatamente o “corpo de morte”, morte em combate, fria, dura, imóvel, e se opõe não à *psyché*, mas ao *démas*, “o corpo vivo”, a postura, a marcha, a torção. Não há corpo unificado que viva submetido aos princípios de um *logos*, em Homero, mas há várias posturas, várias torções, que cortam membros, braços, pernas, mãos, sexos, olhos, bocas, ou que articulam gestos, atos, olhares e palavras na trama de um *muthos*, de uma história, uma narrativa, uma odisseia. Quando falamos de *sôma*, de *corpus*, então a história se conclui, a narrativa é fechada, o corpo está morto, cadáver, algo que cai no chão. E, se a máquina é um poder, uma força que produz sempre secretamente alguma coisa para alguém, o corpo é um cadáver, é sempre o corpo de uma morte, do morto ou da morte. Daí essa tradução possível, esta transcrição do “corpo-máquina” para “o poder de morte”.

Dizer do corpo-máquina que ele é como um poder de morte propõe finalmente uma pista de leitura, uma aproximação, uma perspectiva ou um *ponto de vista* para abordar este desafio de exemplaridades, do herói à estrela. Como falar do corpo, uma vez que sua potência ou sua força está sempre investida pelo próprio corpo, como um poder de morte? Spinoza e Deleuze diriam que o corpo expressa maquinalmente suas potências, que ele as contém e ao mesmo tempo as manifesta, expõe-nas, mas sempre como um poder da morte, isto é, como um poder *sobre* a morte, que se exerce no sujeito da morte, por diferentes formas de *representações*, de produções, físicas, biológicas ou simbólicas, até mesmo sociopolíticas, mas também como um poder *da* morte, em que é a morte, se assim podemos dizer, que opera, produz, trabalha e mesmo representa, agindo sobre o corpo por seus próprios meios. No e por meio do corpo-máquina, a morte é também um meio, um *mèchos*, uma ferramenta, um expediente, um remédio. A morte nunca se reduz ao simples fato de um acidente que acontece ao corpo. A morte não é – ou não é somente – o que acontece ao corpo acidentalmente, ela constitui, muito pelo contrário, sempre o que o corpo produz maquinalmente. Como uma “força produtora”, uma força de trabalho, uma força útil, que afeiçoa e dissimula, a morte permite ao corpo “se produzir”, como dizemos de um ator no palco que ele se produz em cena, que ele se apresenta, ou se representa “em comunicação

com poderes secretos e forças invisíveis”. Ela lhe permite, lhe dá, lhe oferece, nós veremos lhe *prometer* uma relação em segredo, a seus poderes secretos, a suas próprias secreções. Ela promete soberania, ou lhe promete revelar seu segredo pela *metamorfose* de sua realidade em ilusão, ou formando a imagem de seu desaparecimento.

§ 2º – Todos os corpos exemplares secretam, todos expressam secretamente uma relação com a morte. O herói, morto na batalha, o mártir, morto por sua fé, o santo, que morreu de amor, todas essas mortes são narrativas, como em Homero, narrativas, encenações, retóricas, gramáticas do desaparecimento, diremos hoje, estéticas, especialmente quando se trata do corpo exemplar da estrela, e de sua estética chamada *glamour*. Mas prefiro falar em gramática. Vamos ver rapidamente o porquê. Segundo a hipótese que coloquei em debate aqui, o *glamour* estará para a estrela assim como o combate está para o herói, o sacrifício para o mártir, a devoção para o santo. Este é o lugar secreto de um poder de morte em que se encena, forma-se em segredo, digamos, maquina-se uma força produtora de morte e de desaparecimento. Em suma, é um lugar de secreções, entre o corpo e sua própria morte. Mas a que chamamos *glamour*? Trata-se de um anglicismo, que nada tem nada a ver com a morte, nem mesmo com o amor. Citemos a descrição de von Sternberg, o diretor que “inventa” ou “maquina” Marlene Dietrich:

O *glamour* é a qualidade que consiste em provocar, deslumbrar, seduzir, fascinar, encantar, enfeitiçar, todas coisas que submetem a estrutura emocional do espectador a um estado de vibração e de torção. O *glamour* pode igualmente, embora raramente, produzir uma satisfação puramente estética, distinta de qualquer impulso primitivo, começando por esvaziar o corpo de todo seu sangue.⁷

7. Artigo: GRAEFE, Fr. “Marlene, Sternberg. Glamour, beauté née de la caméra”. In: G. FARINELLI, G.; PASSEK, J.-L. (orgs.). *Stars au féminin: naissance, apogée et décadence du star system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 124-5.

A sedução, o fascínio, o arrebatamento, o encantamento, todos termos aqui para denotar uma retórica da submissão, da caça e da captura – “todas coisas que submetem a estrutura emocional do espectador a um estado de vibração e de torção”. Muitos termos, especialmente, para dizer a magia de um segredo e, ao mesmo tempo, para expressar um poder de secreções. Na verdade, e contra todas as expectativas, a palavra *glamour* provém de

“gramática” e designa esta *gramiae*, esta remela em francês, essa secreção remelosa, este líquido pegajoso que se acumula sobre a borda das pálpebras. Falamos de remela viscosa, dizemos, os olhos estão remelosos. “Ele lava os olhos”, escreve Lesage em *Gil Blas*, “para remover uma espessa remela de que estavam cheios”. Nossa fonte latina é o gramático Festus, diz precisamente *Festus grammaticus*, ao fim do século II d.C: “*Gramiae oculorum sunt vitia, quas alii glamas vocant*”.⁸ *Gramiae* é outro termo para *glama*, do grego *glamôn*, “remeloso”, que encontramos em vários termos bálticos e em outros: em lituano *gléimes*, em polonês *gléimes*, ou em inglês *clemmy* “pegajoso, tenaz”, em seguida, em nosso *glamour*, essa secreção viscosa, este líquido espesso que se acumula na borda das pálpebras, e que às vezes cobre os olhos – como para velá-los, perturbá-los, enfeitiçá-los. A palavra remelosa também o diz muito bem, do francês antigo *chacie*, do latim vulgar *caccita*, derivado de *cacare*, merda em francês, ou mais precisamente, excretar, secretar algo de dentro.

E não há somente *glama* em *glamour*, mas há também *gramma*. Citemos ainda uma definição de dicionário:

Do escocês *gramarye* (“magia, encantamento, feitiço”), *glamour* vem de uma longa história, da palavra francesa *gramática*, que originalmente significava praticamente tudo o que poderia se relacionar com áreas de difícil compreensão ou dissimuladas. A palavra *grimoire* [livro de magia] tem a mesma origem. Encontramos o termo *gramarye*, que evolui para *glamour*, e designa a magia, ou pelo menos um encanto ou encantamento. Com o cinema, o significado se restringe ao encanto feminino. Isso é um pouco parecido com o emprego da palavra “magia” ou “mágica” para descrever um ambiente extraordinário.⁹

Mais uma vez o encantamento, o arrebatamento, o fascínio, a sedução, o encanto. O *glamour* é mágico, mas uma magia secreta, criptografada, cifrada, obscura ou incompreensível. Como em “gramática”, que significava precisamente em latim medieval os regimes de ininteligibilidade, daí esta alteração do termo em *gramoir*, depois *grimoire*, livro de magia, livro misterioso, livro secreto de feitiçaria. Em *Igitur*, de Mallarmé, o livro de magia [*grimoire*], o lugar onde está guardado o segredo do Livro. Um livro a decifrar, um livro em que se deve decifrar o segredo, digamos, naquilo que nos diz respeito, tudo

8. A palavra francesa *grimoire* significa livro de magia, conforme o próprio autor esclarece. Optamos por não traduzi-la com o intuito de acompanhar as relações etimológicas que seu texto pretende estabelecer com outras palavras. (N. do T.)

9. Cf. fr.wiktionary.org/wiki/*glamour*. Sobre a complexidade do termo inglês *glamour*, e seus derivados, leremos também *The Century Dictionary and cyclopedia*. New York: Century co, 1896.

o que submete “a estrutura emocional do espectador a um estado de vibração e de torção”.

Mas a corrente continua. De gramática para *gramoir*, de *gramoir* para *grimoire*, encontramos ainda em franco “*grima*”, máscara, como em *grimace* [careta], *grimaud* [trombudo], *grimage* [caracterização para teatro], ou simplesmente *grimer* [caracterizar-se], para dizer pintar, maquiar, especialmente quando um ator marca linhas para envelhecer o rosto. Um termo que também pode significar até mesmo, por metonímia ou sinédoque, a própria cabeça, o ar ou a expressão. *Faire la grime* [fazer careta] é fazer beicinho, fazer cara feia, mostrar-se enfadado, como se diz. Encontramos também em alemão moderno *Grimm haben* (estar com raiva) ou *grimmig gucken* (olhar com raiva), e, em russo, *grim* significa simplesmente maquiagem. Mas *grima* é também no saxão antigo “espectro”, que encontramos hoje no inglês *Grim Reaper*, bicho-papão ou ceifeiro de cabeça, alegoria da morte. Há tudo isso na palavra *glamour*, a *secreção*, o *livro de magia* [*grimoire*] e a *face da morte*. Um ar, uma expressão, um olhar, um *look*, que expressam uma relação secreta com a morte ou que secretam algo da morte – digamos, que encenam um líquido viscoso, uma cor verde-azul da morte. O *glamour* é o corpo-máquina da estrela, o corpo que maquina e engana, urde e trama, trata, entrança e combina um segredo de morte, para soberanamente lançar um feitiço, para enfeitiçar, como enredar, ou enganar os olhos do espectador. O *glamour* diz respeito a uma questão de *olhos*, não diretamente a partir da visão, do visual ou do visível, mas a partir do olho, de sua esfera globular, que engloba tudo, secretando um líquido viscoso, tal como o muco, em que imagens se aglutinam. Mas o que dizer deste corpo-máquina exemplar, desde que seu *glamour* se restringe ou se reduz unicamente ao “encanto feminino”? O corpo de estrela é sempre um corpo de mulher, um corpo feminino, um corpo no feminino? O corpo-máquina não pode maquinar mais do que o corpo feminino, embuste de feminilidade? Em suma, há apenas sex machine feminino? E o corpo exemplar, protótipo de uma modernidade desencantada, não pode mais produzir ou encenar o único *nome* de uma mulher, ou seu nome de batismo: Marlene, Greta, ou Marilyn?

Lembremo-nos da palavra de Sternberg: “Marlene, sou eu”. Eu vou estar de volta em um instante, o tempo para citar uma longa passagem sobre o *glamour* no feminino:

Como qualquer coisa, o *glamour* conhece estilos; em alguns anos, ele enfatiza as senhoras gordas em calças justas, empoleiradas sobre bicicletas, como nos primeiros daguerreótipos; mais um ano, ele se casa com seios roliços, pernas enfeitadas com ligas, os véus e outros chapéus extravagantes, características de figuras estáticas, de olhos angelicais, de meladas nudezas afligidas pela síndrome de pin-up; e agora é o reinado de tristeza documentária. Mas uma das características – a principal – do *glamour* que permanece inalterada é que *ele promete algo que não pode oferecer*.

Na fotografia, o *glamour* é o *tratamento da superfície*, uma superfície que ainda não tem a espessura da epiderme; ela é apenas a espessura do papel que reproduz a imagem. Para o caso de que ainda não tenhamos bem compreendido, beleza interior e beleza exterior não compartilham o mesmo endereço.

Diz-se que o *glamour* era uma arte perdida. Eu não acho que ele nunca tenha sido um produto atual com uma estreia e um fim. Não é uma invenção nascida com a fotografia. Lendas de *glamour* estão enraizadas na história. Para citar alguns, aqui Helena e seus mil navios, Phryne que turva as ideias de seus jurados, Cleópatra e o tapete enrolado, e mais recentemente Duse que decide rastejar diante de Annunzio; as mulheres de *glamour* são uma legião. É preciso naturalmente considerar que o ápice do *glamour* só é acessível desde que se disponha de uma grande personalidade. Seja qual for seus poderes de sedução, uma mulher nua em um calendário é apenas uma entre milhares de outras, até que ela seja *identificada* com a personalidade de uma Marilyn Monroe.

As duas representações mais populares de *glamour* nos primeiros anos do cinema, antes de ser reduzido a esqueleto visual nas vozes que se entrecrocavam, foram Garbo e Valentino. De Valentino é melhor dizer o menos possível; suas maneiras beiravam o ridículo. Mas a imagem de Garbo, que se diz ser *glamour*, tem mostrado uma permanência extraordinária. Da Suécia e formada por um mestre artesão, Mauritz Stiller, ela conseguiu tomar a consciência do mundo inteiro com sua elegância e personalidade. Uma análise objetiva de sua imagem, que ainda pertence à aparência *glamourosa*, revela uma aparência lânguida, quase anêmica, uma voz grave, quase masculina, e

um luminoso par de olhos trágicos que parecia ir mais em direção ao interior do que em direção ao que havia para ver. Mas é difícil examinar objetivamente o *glamour*. A imagem de Garbo teve um impacto não só sobre a maioria dos homens, mas também sobre quase todas as mulheres. Ela não se considerava uma imagem de *glamour* – longe disso –, mas apenas a menção de seu nome despertava êxtase em outras mulheres. Que isso afetou outras pessoas do mesmo sexo é digno de nota, já que o *glamour* de uma mulher não se destina a provocar apenas a emoção masculina.¹⁰

10. “The von Sternberg Principle”, *op. cit.*, p. 124, grifo nosso.

§ 3º – O *glamour* é a moda, a arte do efêmero, da passagem, da mudança; do “transitório”, diria Baudelaire; hoje falamos de tendências.¹¹ O *glamour* é tendência, por vezes valorizando um corpo em bicicleta, às vezes “pernas enfeitadas com ligas”, mas quase sempre há corpos femininos. E, se há Valentino, seu *glamour* é grotesco, seu olhar, sua aparência, suas maneiras são ridículas: “De Valentino é melhor dizer o menos possível; suas maneiras beiravam o ridículo”. Enquanto Valentino cria maneiras, assume aparências educadas, afetadas, comprimidas, carecendo assim de naturalidade, de simplicidade, e de consistência, Garbo “tem mostrado uma permanência extraordinária”. Ela provou a permanência de uma personalidade, “uma grande personalidade”, embora ainda condicionada ou formada por um “mestre artesão”. “Da Suécia e formada por um mestre artesão, Mauritz Stiller, ela [Garbo] conseguiu tomar a consciência do mundo inteiro com sua elegância e personalidade”. Como um demiurgo, aqui o mestre artesão, de sua mão firme e hábil, revela ao mundo, destaca e traz à consciência as potencialidades da mulher, as virtudes adormecidas, os poderes secretos, as forças latentes e invisíveis de elegância, de fascínio, de êxtase, de sedução e de provocação que habitam como um sex machine o corpo enfeitante da mulher. A mulher não tem acesso a suas próprias forças. Sem a intervenção de um mestre artesão, um intérprete, um hermeneuta, um tradutor de encanto em algum feitiço, ela jamais poderá liberar, expressar, expor ou usar à luz do dia, fazer ouvir, encenar ou produzir suas propriedades essenciais, seus atributos especificamente femininos, seus atrativos sexuais, suas atrações maquinais, da graça à elegância, ou ainda revelar seu segredo, que a natureza levou tantos milênios para criar. Escreve Sternberg:

11. Cf. CHASTELLIER, Ronan. *Tendancologe. La fabrication du Glamour*. Paris: Eyrolles, 2008, spéc. p. 13-15.

Eu não tinha a intenção de reduzir a grandiosidade da feminilidade, porque nada no mundo é mais gracioso e sedutor do que uma mulher em plena floração. A natureza fez muitos experimentos antes de chegar a uma versão perfeita. Mas o homem não se satisfaz em reconhecer às mulheres as extraordinárias qualidades que levaram milhões de anos para eclodir e prefere muitas vezes uma imagem cujas qualidades nascem da fração de segundo que foi usada para encerrar a realidade em uma caixa preta para fazer dela uma ilusão.¹²

12. “The von Sternberg Principle”, *op. cit.*, p. 124.

Ouvimos não apenas ressoar aqui o antropofalocentrismo “Marlene, sou eu”, mas vemos como sobretudo o *glamour*, sua gramática, sua retórica, sua estética, inscreve-se como um momento de ruptura, descontinuidade, utopia no curso da história. Por um lado, “a natureza fez muitos experimentos antes de chegar a uma versão perfeita [da mulher]”. Vimos acima que “as lendas de *glamour* estão enraizados na história”, “Helena e seus mil navios”, “Cleópatra e o tapete enrolado” e muitas outras histórias poderiam confirmar essas “experiências” da natureza para alcançar a sua própria realização. Mas, por outro lado, o homem, o masculino, o mestre de obra, o artesão, ou demiurgo, não se contentam, “se satisfazem” com essas qualidades excepcionais, extraordinárias, incomuns, entre todos os seres que a natureza criou. O homem nunca poderá reduzir seu gozo, seu olhar, sua escuta a este único estado de exceção, seja ele dos mais extraordinários. O gozo *masculino* nunca se contentará com a realidade da natureza, mas sempre procurará a imagem ou a ilusão, a máquina sexual por excelência, e o que Sternberg diz sobre este ponto é esplêndido, esplendidamente perturbador. Para colocar em competição o homem e a natureza, até mesmo o homem e Deus, o masculino e o divino, ele compara, segundo uma escolha de preferência, os “milhões de anos” que a natureza terá usado para criar a realidade da mulher e a “fração de segundo” que bastou ao cinema para transformar esta realidade em ilusão.

Mas o homem não se satisfaz em reconhecer às mulheres as extraordinárias qualidades que levaram milhões de anos para eclodir e prefere muitas vezes uma imagem cujas qualidades nascem da fração de segundo que foi usada para encerrar a realidade em uma caixa preta para fazer dela uma ilusão.

A caixa preta, o livro de magia (*grimoire*), o *glamoir*, ou a gramática do *glamour*, atolada de remela, de líquido viscoso, os olhos glaucos, perturbações, os olhos perturbados, enfeitiçados, despossuídos de espectadores. A perfeição masculina da mulher é aqui revelada em e por essa fração de segundo, esta irrupção fulgurante da máquina, do sex machine, que transforma a realidade natural em gramática da ilusão, um grammage, uma caracterização para o teatro (*grimage*) ou um rosto encaretado (*visage grimé*). Não demorará um segundo, no cinema, não se poderá contar ou medir o tempo que tomou o masculino, digamos, o “cinemasculino”, para encerrar no livro de magia [*grimoire*] a realidade da mulher, para reduzir o “tratamento de superfície”, não tendo mais a aparência de uma pele, mas a espessura de uma película, “que reproduz a imagem”. Mal dando tempo para um piscar de olhos, para produzir esta metamorfose, que nenhum milhão de anos nunca poderia alcançar. Essa é a “versão perfeita” da mulher: uma ilusão, o tratamento de uma superfície, secretamente escondida no livro de magia [*grimoire*], maquinamente mas soberanamente conservada na caixa preta do cinema. E, se há de fato *glamour* neste momento deslumbrante da metamorfose, assim por mais de um milhão de anos, mas sem nunca alcançá-lo, a natureza sempre terá *tendido* para o *glamour*, como em direção a seu fim, seu *telos*, então se o *glamour* terá sido sempre a tendência ou o princípio teleológico da natureza, ou terá sempre sido “tendência”, para a natureza, como o que atrai ou seduz, provoca ou enfeitiça os olhos atônitos da natureza, é que o *glamour* contém ou detém, fecha ou oculta no livro de magia [*grimoire*], caixa preta do cinema, o segredo da natureza, o segredo de seu fim, a sua morte e seu desaparecimento. Em suma, o *glamour* já terá sempre desempenhado, na natureza, o papel do princípio transcendental de vontade de potência, de vida e de conservação.

Pode-se dizer do *glamour* segundo Sternberg o que Kant dizia da metafísica: de um lado, é tudo e nada; de outro, é tudo ou nada. A natureza é inerentemente *glamour*, e o *glamour*, a ilusão que deseja a natureza. Daí o segredo do *glamour*, o segredo contido na caixa preta, ou mais precisamente a ilusão que secreta a caixa, quando metamorfoseia a realidade natural da mulher em sua versão perfeita, de Greta, de Marlene ou de Marilyn. E, se “é difícil, diz Sternberg, examinar o *glamour* objetivamente”, dizer o que é o *glamour* como tal, defini-lo em um conceito, a realidade secreta, ou simplesmente o

segredo, que dá este poder soberano para encantar os olhos de quem vê, ou para esvaziar o corpo de seu sangue, ainda podemos construir, entre seus diversos estilos, um personagem principal e imutável, diz Sternberg. “Mas uma das características – a principal – do *glamour*, que permanece inalterada, é que ele promete algo que não pode oferecer”. Já podemos ouvir o eco aqui da definição lacaniana do amor: “dar algo que não se tem a alguém que não o quer”. Mas Sternberg fala principalmente da *promessa*, que não deve ser entendida ou apreendida entre a verdadeira e a falsa promessa, como quando dizemos manter ou não manter uma promessa. Aqui não oferecer, não dar aquilo que *se promete*, não quer dizer quebrar a promessa, nem fazer uma falsa promessa. Não se trata de uma falta, de um defeito, de uma falha, ou mesmo de um engano ou de uma mentira, mas sim de uma perfeição – ou “de chegar a uma versão perfeita” da mulher.

O corpo da mulher, o corpo-máquina da estrela, ou sex machine, é perfeito, finalmente chegou a sua perfeição, finalmente reduzido à sua superfície, tratado *como* uma superfície, papel ou película, quando “promete algo que não pode oferecer”. E o corpo *sexuado*, o que desempenha o sexual no corpo, só faz maquinar esta promessa, agitar e combinar, engendrar e tramar, ou “formar em segredo” a promessa *disso mesmo* que não se pode dar. Veremos mais adiante a ligação direta, objetiva, é preciso dizer *da objetiva*, entre a promessa e a ilusão, que se trata de uma promessa de ilusão ou a ilusão de uma promessa. O que importa agora é que tal promessa, esta promessa, o tipo singular e único de promessa, tipicamente masculina, diria Sternberg, produziu as condições de possibilidade da caixa preta, onde se formou a ilusão de realidade. Prometer algo que não se pode oferecer, isto é, em suma, *ser glamour*, ser um corpo de estrela, um sex machine, o único exemplar de uma superfície de papel, equivaleria a produzir uma imagem completamente singular, eu diria sem igual na história antiga da representação, da imagem, da cópia, da imitação ou da *mimese*. Essa imagem, esta superfície, esta tela, esta cena não se destaca pelo duplo, nem pela reprodução, nem mesmo pelo mimético para falar propriamente, mas de fato por certa promessa. Esta imagem de papel, na verdade, não pertence mais ao registo de oposições, do modelo para a sua cópia, do autêntico ao simulacro. Esta imagem não reproduz nem representa nada, ela não imita nada nem é o duplo de nada; mais ainda,

ela não diz nada, não se expressa sobre nada, nem se afasta de qualquer coisa, ela não nos informa nada nem apreende nada sobre a realidade que ela encerra “em uma caixa preta para fazer dela uma ilusão”. Esta imagem transcendental do *glamour* não é nada mais do que uma promessa, nem verdadeira nem falsa – uma promessa que não promete nada, nem fazer nada mais, do que não dar o que promete. A magia desta promessa, o que seduz e encanta os olhos do espectador, seu encanto, é que ela promete justamente não dar o que promete. É a única promessa que promete isso – contradizendo por aí também as leis formais, habituais e convencionais, as leis performativas da promessa em geral. Em outras palavras, e, finalmente, essa promessa é a única que *promete* não manter sua promessa. E isso, para Sternberg, é a versão ideal do corpo da mulher, o corpo da estrela, sexo e máquina e ao mesmo tempo superfície, “tratada, formada” pelo livro de magia [*grimoire*] cinematográfico de um mestre artesão – digamos, o “cinemasculográfico”.

Caixa preta e corpo de estrela

§ 1º – Vou apresentar uma nova hipótese sobre a caixa-preta do corpo-máquina. Esta caixa conteria o duplo horizonte ou a tensão, mencionada anteriormente, entre a repressão e a utopia, fechamento e abertura, censura e liberdade. Esta metamorfose da realidade em ilusão, em que se promete o que não pode oferecer, é na verdade uma economia da censura, um novo espaço para a repressão interna na fábrica de imagens pegajosas, enfeitiçantes. E o segredo da caixa inteira nesta economia plástica, em que a censura reproduz o erotismo de imagens tanto quanto o erotismo desempenha papel de transgredir a censura. Desde 1930, como também se sabe, a indústria cinematográfica de Hollywood foi submetida ao famoso Código Hays ou MPPC (*Motion Picture Production Code*). Um código de censura que regula a produção de filmes, preparado pelo senador William Hays, um representante legal do poder, e escrito por dois clérigos, Quigley Martin e Daniel Lord, guardiões da moralidade do poder. Um código de autocensura imposta pelo governo, e que diz respeito à criminalidade, à sexualidade, à decência, à pátria, à família e à religião, que consiste ainda em proteger a moral burguesa e os valores

tradicionais. Este código de censura representa o espaço de repressão interna à caixa preta cinematográfica, ao livro da magia [*grimoire*] do corpo da estrela, ao sexo de papel que maquina, ou forma em segredo um novo mundo de promessas e ilusões.

Não haveria nenhuma estética de *glamour* sem um código de censura, que dita suas regras de gramática, seus gestos, suas atitudes, sua aparência e suas posturas. Cito um texto de Eric de Kuyper, crítico de cinema:

É preciso considerar esta estética [do *glamour*] como intimamente ligada ao código de censura que dita, a partir dos anos trinta, suas regras estritas relativas a tudo em que há traço de sexualidade. Ela, em todas as suas formas, é um tabu. Mesmo sugerida indiretamente por meio, por exemplo, da nudez corporal, ela é ainda muito explícita para os censores. Trata-se, portanto, de encontrar um vocabulário estético, por meio do qual o erotismo e a sensualidade são exploradas ao máximo, sem que de nenhuma maneira a fronteira que cerca o campo sexual seja atravessada. Nesta estética de erotismo, o corpo da estrela é central e fundamental porque sempre presente na tela: este corpo está necessariamente sexuado, mas as técnicas de *glamour*, ao apagar seu aspecto puramente sexual, permitem de alguma maneira aguçar a sua dimensão sensual. Essa estética, que joga com a sexualidade física, negando-a para melhor destacar indiretamente, exige obviamente uma arte e um dedilhado mais sutil. A atratividade física – o sex-appeal – das estrelas, mais do que seu talento de ator, torna-se assim para Hollywood uma verdadeira obsessão. Constantemente equilibrada entre o Código Hays – que rejeita qualquer alusão explícita ou mesmo implícita – e a necessidade essencial de usar e de encenar ao máximo todo o potencial do corpo da estrela, Hollywood, ao longo de todos estes anos, coloca em prática a máxima de Cocteau: “saber quão longe se pode ir muito longe...”. O código antigo garante a estrita observância das regras; o sistema, ao aceitar, experimenta continuamente processos para transgredir estas regras, respeitando-as.¹³

A regra das regras, própria à gramática do *glamour*, é produzir e organizar “processos para transgredir estas regras, respeitando-as”. Seja qual for o código, e quaisquer que sejam as regras, o que é preciso sempre colocar em cena é uma transgressão que as respeita. Nada, portanto, opõe-se portanto aqui à observância de regras e sua transgressão, mas tudo repousa sobre uma certa encenação das regras, uma representação do espaço repressivo interno à

13. KUYPER, Eric de. La guerre des sexes: corps féminins et corps masculins. In: *Stars au féminin*. *op. cit.*, pp. 31-32. Poderíamos ler ainda do mesmo autor. Le corps: fabrication Hollywood. *Trafic*, 24, 1997.

caixa preta cinematográfica – ou do corpo da estrela. E, se as coisas mudaram para a indústria econômica e sociocultural de Hollywood desde os anos 50, se o Código Hays se viu cada vez menos obrigatório, até finalmente desaparecer em 1966, o “código” sempre representa normas, que regem o movimento dos corpos, ditam-lhes as formas de inscrição social e determinam seus comportamentos, seus afetos, seus desejos. O código e suas regras de uso, plásticas e lábeis, permanecem sempre criptografadas na gramática do corpo-máquina. Assim, releiamos Foucault, quando ele descreve as regras repressivas que oprimem o corpo:

Mas o corpo está também diretamente imerso em um campo político; as relações de poder operam sobre ele uma tomada imediata; elas investem-no, marcam-no, domesticam-no, supliciam-no, obrigam-no a trabalhar, forçam-no a cerimônias, exigem dele sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, a seu uso econômico; é, em grande medida, como uma força de produção que o corpo é investido pelas relações de poder e dominação; mas, em contrapartida, sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso em um sistema de sujeição (em que necessidade é também um instrumento político cuidadosamente projetado, calculado e utilizado), o corpo se torna força útil se for tanto o corpo produtivo e corpo assujeitado. Este assujeitamento não é alcançado somente por instrumentos de violência ou ideologia, ele pode muito bem ser direto, físico, jogar a força contra a força, desgastar seus elementos materiais, e ainda assim não ser violento, pode ser calculado, organizado, tecnicamente pensado, pode ser sutil, não fazer uso de armas ou terror, e ainda permanecer na ordem física. Isto quer dizer que pode haver um “conhecimento” sobre o corpo que não é exatamente a ciência do seu funcionamento, e um domínio de suas forças, que é mais do que a capacidade de superar: este saber e este domínio constituem o que poderia ser chamado de tecnologia política do corpo.¹⁴

14. *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 30-1.

Esse texto, famoso, celebrado por um grande número de Estudos de Gênero, entre outros, também é um texto que fala – sem nomear ou até mesmo indicar – da caixa preta, ou o livro de magia [*grimoire*] cinematográfico, que encerra a realidade do corpo, que o aprisiona em uma folha de papel, que o reduz à superfície de uma película, para fazer uma ilusão, para fazer um corpo de estrela, enfeitiçante. “Mergulhado em um campo político”, o corpo

é sempre e ao mesmo tempo “corpo produtor e corpo assujeitado”. O corpo da estrela também produz *algo* estando assujeitado *a* alguma coisa. “Torna-se também força útil”, instrumento político, ferramenta, meio, *mèchanos*, máquina uma vez mais, ou *sex machine*. Mas ele produzirá apenas seu próprio assujeitamento. É aqui que Foucault chama de “tecnologia política do corpo”. Não há necessidade de fazer violência ao corpo, de submetê-lo à tortura, ao trabalho forçado, de supliciá-lo, de marcá-lo a ferro quente, nem mesmo de aterrorizá-lo por ideologias, de obrigá-lo a cerimônias, rituais e crenças. Um “saber” sobre o corpo é o suficiente, mas um saber que é somente a simples “ciência do seu funcionamento” ou a vitória sobre suas próprias forças. É uma tecnologia política, ou, diz Foucault,

uma microfísica do poder que as instituições colocam em jogo, mas cujo campo de validade é colocado de alguma forma entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças.¹⁵

15. *Ibid.*, p. 31.

A caixa preta cinematográfica é ela mesma um “aparelho”, e, ao mesmo tempo, esta “instituição” por si só representa a máquina industrial, que envolve, que coloca em jogo, que encena relações de poder nas quais o corpo está mergulhado, fechado, sua materialidade deformada, e suas próprias forças transformadas. Esta caixa é um saber tecnológico, uma “tecnologia política do corpo” ou uma modalidade estratégica ou uma manobra pela qual o corpo “se torna força útil”, ao mesmo tempo *corpo produtor*, de fascínio, de sedução, de feitiçaria, e *corpo assujeitado*, livre, privado, despossuído, que antes do “Marlene, sou eu” de Sternberg, a faz dizer a si própria, “sem você eu não sou nada”.¹⁶ Todo o mistério da caixa preta está aí, seu encantamento milagroso, nesta metamorfose tecnológica das forças vivas do corpo em força de trabalho, “poderes secretos e forças invisíveis do corpo” em forças úteis para a manutenção do poder soberano. Uma metamorfose instantânea, invisível, indiscernível, que, de acordo com as regras socioeconômicas, bem como político-teológicas, que ela transgride, inventa um novo corpo, uma nova maquinaria sexual do corpo, uma nova manobra ou artifício, que produz e processa uma superfície capaz de gerar em si e de exemplificar por si as condições materiais, instrumentais, tanto ideológicas e institucionais, de

16. Cf. HASKELL, Molly. *La femme à l'écran. De Garbo à Jane Fonda*. Traduzido do inglês por B. Vernet. Paris: Seghers, 1977, p. 85.

autorreprodução do poder – uma gramática, uma retórica, uma “estética da superfície”, capaz de reinventar, ou repetir indefinidamente o poder soberano.

§ 2º – O corpo da estrela, uma superfície de película, representa o corpo novo do poder, o poder das imagens, ou o poder que produz a ilusão da imagem. O corpo da estrela, sua “força útil” ao poder, o que faz ou maquina toda a força sexual do poder é a ilusão de que o corpo já não tem segredo, que ele é a própria revelação do segredo, ou que se tornou ele mesmo o acesso direto ao segredo – como o obsceno de que fala Baudrillard¹⁷. Não se diz nada quando se trata de *glamour*. Para este *tratamento* de superfície, o corpo finalmente revela seus segredos, suas potências, suas forças ou seus poderes – “que ele promete algo que ele não pode oferecer”. Seu segredo é a sua promessa, e essa promessa, o novo poder do corpo-sexo-máquina. Podemos chamá-lo assim, de autoerotismo de exposição, que produz uma ilusão, como um verdadeiro *striptease*. O *glamour* do corpo da estrela poderia, assim, ser definido como o *striptease* da realidade, esta máquina de incomodar o real, quando ela “dá a impressão de mostrar a verdade nua e crua”, escreve Alain Bernardin, antigo diretor de *Crazy Horse Saloon*, em uma texto célebre, citado e comentado por Baudrillard. Texto célebre, mas do meu conhecimento não encontrado em nenhuma biblioteca pública ou universitária. Aqui, no entanto, um fragmento decisivo: “Nós não *strip* nem *tease*... fazemos paródia... Eu sou um fraudador: damos a impressão de mostrar a verdade nua, a falsificação não pode ir mais longe.”

17. “O que você está fazendo depois da orgia?”, *op. cit.*, p. 2.

Isto é o oposto da vida. Porque, quando ela está nua, ela é muito mais decorada do que vestida. Os corpos são maquinados com fundos especiais tingidos extremamente bonitos, que tornam a pele sedosa... Ela tem luvas que cortam os braços, o que é sempre bonito, as partes inferiores verdes, vermelhas ou pretas, que também cortam a perna na coxa...

Striptease de sonho: a mulher do espaço. Ela dançava no vácuo. Porque, quanto mais uma mulher se move lentamente, mais erótico é. Então eu acho que o ápice seria uma mulher na leveza.

A nudez das praias nada tem a ver com a nudez da cena. Em cena, elas são deusas, elas são intocáveis... A onda de nudez, em teatro e em outros lugares, é superficial, ela se limita a um ato mental: eu vou nu, eu vou mostrar atores e atrizes nus. É irrelevante para os seus próprios limites. Além disso, apresentamos a realidade: aqui estou sugerindo apenas o impossível.

A realidade do sexo que exhibe em todos os lugares diminui a subjetividade do erotismo.

Irridescente de luzes vivas, decorado com joias, adornada com uma peruca laranja grande, Usha Barock, um meio-sangue austro-polonês, continuará a tradição do *Crazy Horse*: criar aquilo que não se pode prender em seu sutiã.¹⁸

Como Sternberg, Bernardin também fabrica ilusão, trata as superfícies, máquinas de aparições, ele também é um mestre artesão, um mestre de obra, que produz uma mistificação – do corpo da mulher. Tanto a “caixa preta” de Sternberg transforma a realidade natural da mulher em uma ilusão que aperfeiçoa ou completa, como a “cena” de Bernardin não representa a realidade, ainda muito “mental”, mas “sugere apenas o impossível”. Por um lado, prometemos algo que não podemos oferecer, por outro lado, sugerimos o impossível. E, quando Bernardin diz o que não quer dizer, para ele, e para toda “a tradição” do *Crazy Horse* Saloon, “eu sou um mistificador”, ainda se pode ouvir ressoar a voz de Sternberg. Mistificar, “dar a impressão de mostrar a verdade nua e crua”, é “criar aquilo [mulher] que não pode prender em seu sutiã”. De certa forma, podemos dizer que Bernardin “percebe”, produz ou encena a promessa de Sternberg. O que não se pode prender em seu sutiã, do corpo *glamour* da mulher, do sexo feminino, que máquina o corpo de ilusão, é justamente esse “algo” que ela promete não poder dar. Mais uma vez um segredo que sobe, revela-se, manifesta-se, mas *lentamente*, diz Bernardin. Aqui temos de analisar o que é dito sobre a lentidão, encontrando nos opostos esta instantaneidade da caixa preta de Sternberg: “quanto mais uma mulher se move lentamente, mais erótico é”, incluindo que o “ápice”, ou a “versão perfeita”, “seria uma mulher na leveza”, sem peso corporal, portanto, nenhum peso, sem gravidade, massa ou volume, como sem corpo, como uma pluma, nem

18. Texto citado por:
BAUDRILLARD, J., *L'échange
symbolique et la mort*. Paris:
Gallimard, 1976, p. 165.

mesmo a consistência da carne e a espessura da pele. É lento este movimento do corpo, porque o seu objetivo não é se colocar nu, ou mostrar sexo nu, mas a fabricação de ilusão, todo o processo discursivo, o dispositivo tecnológico, digamos, o processamento tecnodiscursivo, ou a implantação maquínica “sexomaquínica” de uma superfície pela qual o corpo se metamorfoseia em poder de sedução, fascinação e encantamento.

O *striptease* é uma dança, escreve Baudrillard: a única talvez, a mais original do mundo ocidental contemporâneo. O segredo está na celebração autoerótica por uma mulher de seu próprio corpo que se torna desejável nessa medida [...]. É por isso que o *striptease* é lento: ele deveria ir o mais rápido possível se o fim fosse o desnudamento sexual, mas é lento porque é discurso, construção de signos, desenvolvimento cuidadoso de um sentido diferido.¹⁹

A lentidão do movimento do corpo não é aqui uma exposição pura, um véu simples levantado, que mostra o sexo, mas uma elaboração discursiva, uma produção técnica de signos, de sentido, “que consiste”, diria Sternberg, em ser lembrado, “para provocar, deslumbrar, seduzir, fascinar, encantar, enfeitiçar, todas coisas que submetem a estrutura emocional do espectador a um estado de vibração e de torção” para esvaziar o corpo de seu sangue. É autoerotismo do corpo-máquina, que produz o desejo do espectador. Um erotismo que inventa seu próprio discurso, ou o dispositivo tecnodiscursivo – da caixa preta do cinema na cena de *striptease* – digamos, que produz ou máquina o tratamento de uma superfície pela qual o corpo, tornando-se “força útil”, transforma-se em ilusão, a toda velocidade ou muito lentamente. Estamos aqui mergulhados diante do autoerotismo da máquina, que manipula suas próprias regras de gramática, ou forma em segredo essa gramática de ilusão de um corpo desejante, “que não se pode prender em seu sutiã”, de um corpo cujo encantamento é a promessa de não dar o que promete. Esta fabricação, a maquinação, a formação secreta de uma superfície, que não é mais a ilusão de corpo, mas o *corpo mesmo da ilusão*, o corpo de um fantasma ou de um espectro, como nova utopia do corpo, ou o novo corpo utópico, novo exemplaridade da modernidade desencantada.

19. *Ibid.*, p. 165-68.
E a “contradição” do *striptease*, do qual fala Roland Barthes: “dessexualizar a mulher no momento em que é desnudada” (*Striptease*. In: *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957, p. 147.

Digamo-lo para terminar. O corpo da estrela representa “algo” do corpo-máquina, algo da superfície que o corpo “maquina”, fabrica ou trata, entrança ou combina, mas que não se pode dar, ou oferecer, nem abraçar, ou tocar. O que o corpo “maquina” de sua própria superfície, o que ele “forma em segredo”, promete-se sempre como algo de impossível. E é nisso que consiste finalmente o corpo-máquina da estrela, ou o *sex machine*: a promessa do impossível – uma promessa que dá um *corpo* à ilusão. Igualmente, o que chamamos de um corpo de estrela, seu *glamour*, sua produção maquinal e mágica, ou seu encanto que perturba e enfeitiça os olhos do espectador, não representa mais a ilusão fantasmática de um corpo, Bernardin diria “o ato mental” de uma nudez, mas constitui de outra forma o *corpo real* de uma ilusão, a *superfície sensível* da aparência de um espectro. O corpo de estrela é um espectro, o *glamour* é espectral, fantasmagórico. Mais ainda, podemos dizer que o *glamour* do corpo da estrela é uma máquina para produzir a superfície sensível de um espectro, uma máquina que secreta superficialmente, que cria artificialmente a aparência de seu próprio fantasma. Diante de um corpo de estrela, o espectador vê apenas um espectro ou um fantasma, um corpo já morto ou ausente, embora bem real, bem sensível, bem aí e bem *presente*. Ele vê “algo de impossível”, um corpo “natimorto”, um corpo de morto “vivo”, como um “morto-vivo”, um *sex machine da morte* que passa, que se desloca, que se move lentamente, e que também fala, e que fala com ele, mas que é apenas a superfície e aparece somente como um piscar de olhos. Tempo de um desaparecimento, de um desmaio. Esta é a *realidade* do corpo-máquina da estrela, a superfície deslumbrante de um instante, como a obscenidade de uma visão pura e absoluta. Um corpo-máquina, com o seu próprio tempo: uma *fração de segundo*, que encerra a realidade em uma caixa preta para fazer dela uma ilusão. Um corpo-máquina, com o seu próprio espaço: uma *superfície sensível*, que tem apenas a espessura de uma película na qual se projeta sua imagem e se produz a ilusão.

(tradução de Marcos de Jesus Oliveira)