

Erotismo e performance em *Amante a Domicílio*

Marcela Ferreira LOPES¹
José Carlos FELIX²

Resumo: Partindo do conceito elementar de performance como sendo o ato de realizar algo ou o desempenho obtido em uma exibição, o presente trabalho visa analisar experiências eróticas representadas no filme *Amante a domicílio* (2013), de John Turturro a partir de dois aspectos indissociáveis e interdependentes, a saber: forma e conteúdo. O primeiro responderá pela análise de aspectos vinculados à sua estética, isto é, como a linguagem cinematográfica se constitui para formar um conjunto harmônico. O segundo, por sua vez, observará a presença do erotismo na construção da estrutura da narrativa, em associação direta com a organização da linguagem cinematográfica, como também com outros temas abordados na história, entre eles os de caráter religioso e de gênero. A performance será responsável por estabelecer o elo entre ambas as partes, na medida em que tanto o filme em si, idealizado e produzido por uma equipe de profissionais, quanto os personagens, que agem e se relacionam no desenrolar da trama interna da narrativa, almejam o sucesso de seus atos. O referencial teórico, divide-se em três categorias. A primeira aborda aspectos relacionados ao erotismo (BATAILLE; CASTELO BRANCO), como sua importância na constituição das relações pessoais e as repressões/transgressões sociais existentes. O estudo sobre performance será desenvolvido a partir dos trabalhos de Cohen e Zumthor. Já o exame da arte, em sentido amplo, e do cinema em sentido restrito estão ancorados nas pesquisas de Freitas e Bahiana.

Palavras-chave: Erotismo; Performance; Linguagem cinematográfica.

Abstract: Grounded on the concept of performance as the act of doing something or the outcome accomplished in an exhibition, this paper aims at analyzing the erotic experiences represented in the film *Fading Gigolo*, directed by John Turturro regarding two indissociable aspects: form and content. The latter concerns the analytical aspects in which the film's aesthetics is circumscribed, namely, how it's the cinematic language is structured harmoniously. The former, in turn, deals with the issue of eroticism in the construction of narrative structure, in a direct association with the structure of cinematic language, as well as other issues tackled in the film such as the religious dimension and gender. The performance is responsible for linking between the two aforementioned parts inasmuch as the film, conceived and produced by a group of filmmakers, as well as the characters act out and interact in the unfolding of the film's narrative aiming the accomplishment of their acts. The theoretical background is divided in three categories: the first one approaches aspects related to eroticism (Bataille, Castelo Branco), given their contribution to the discussion regarding the personal relations as well as existing social repression/transgressions. The studies related to performance are developed from the works of Cohen and Zumthor. Finally, the art examination, to a certain extent, and the cinema in its restrict sense are based on the researches of Freitas and Bahiana.

Keywords: Eroticism; Performance; Cinematic language.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural / UNEB. Correio eletrônico: mfl.marcela@gmail.com.

² Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. Correio eletrônico: jcfelixjuranda@yahoo.com.br.

Introdução

No terreno das expressões artísticas contemporâneas, a performance começou a ser empregada nas artes plásticas, na medida em que várias experimentações foram elaboradas reconfigurando a noção corrente sobre arte. O corpo do artista plástico passou a ser empregado como matéria-prima de suas produções, conferindo maior realismo aos objetos elaborados. Os processos de produção emergiram do anonimato a que estavam submetidos transformando-se no próprio trabalho final ou, pelo menos, em parte dele. Elementos de outras áreas, como dança, música e, principalmente, artes cênicas foram incorporados, dinamizando as exposições até então estáticas. Além disso, com o crescente aprimoramento e popularização dos meios e produtos tecnológicos, estes também foram apropriados pelas artes plásticas, ampliando exponencialmente a capacidade de criação desses artistas.

O contato direto com essa diversidade de correntes artísticas, materiais, modos de produção e exibição dos trabalhos transformou a performance em uma linguagem híbrida, de significação cambiante, uma vez que se constitui no entre-lugar para o qual todas as artes convergem ou de onde todas elas emanam. Nas palavras de Renato Cohen, (2002, p. 57, grifo do autor): “a *performance* se estrutura numa linguagem ‘cênico-teatral’ e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista”. Isto posto, podemos afirmar que, em linhas gerais, a performance é entendida como expressão cênica por se referir sempre a um ou vários artistas apresentando algo em um determinado tempo-espço para apreciação de um público.

Dentre as inúmeras características associadas à performance, duas em especial interessam a este artigo: o uso da *collage* e o conceito de *mise-en-scène*. A *collage* nada mais é do que a atividade (incluindo todas as etapas envolvidas nos processos de produção até chegar ao produto final) de elaborar um objeto a partir da junção de inúmeros fragmentos selecionados de produtos variados. O conceito de *mise-en-scène* acrescenta a noção de que todos os elementos dispostos em uma encenação contribuem para a significação do quadro geral. Isso vale tanto para o *modus operandi* da equipe que atua nos bastidores, tais como diretores, figurinistas, maquiadores etc., quanto para tudo o

que é perceptível no enquadramento de uma cena, objetos, iluminação, sons, atores, entre outros. Essas características foram selecionadas pelo fato de serem aplicáveis à análise fílmica em virtude da similaridade existente entre ambas as linguagens. Com efeito, embora as imagens do cinema tenham a aparência de um quadro único, capturado linearmente do início ao fim como o vemos nos filmes, elas resultam do trabalho meticuloso de captura e junção de peças, semelhante à *collage*. Por outro lado, “[...] o discurso da *performance* é o discurso da *mise en scène*, tornando o performer uma parte e nunca o todo do espetáculo” (COHEN, 2002, p. 102). Assim, por mais que a personagem (e seus respectivos atores/*performers*) tenha se transformado no elemento principal de um espetáculo, tanto sua atuação quanto o sentido da obra não dependem exclusivamente dela, mas se constituem na relação que mantém com todos os elementos.

Filmes considerados experimentais — dos quais toda a produção do cineasta canadense David Cronenberg é um bom exemplo, refletem com mais vigor essa similaridade. Em cenas de *Videodrome* (1982), por exemplo, vê-se Max e a relação simbiótica que mantém com a tecnologia a ponto de sofrer mutações biológicas estupefacentes. Nesses filmes, embora possa haver uma linearidade narrativa, as imagens capturadas desestabilizam conceitos, estimulam os espectadores a pensar sob paradigmas diferentes dos habituais e questionam o fazer artístico ao colocar em evidência o caráter subversivo inerente à própria arte. Outras obras se destacam pelos temas trabalhados, principalmente os ainda considerados tabus, como o erotismo.

Análogo à *performance*, o erotismo não se aprisiona em uma definição precisa na medida em que só se constitui no contato com as demais instâncias da vida humana, principalmente o trabalho e as religiões (BATAILLE, 1987). Embora tenha papel central na formação de grupos humanos, o erotismo transformou-se em inimigo moral a ser vencido e, por isso, trabalho e religião se incumbiram de elaborar mecanismos de controle mediante a manipulação de interditos responsáveis por obliterá-lo gradualmente da sociedade confinando-o apenas às alcovas. O trabalho, cada vez mais exaustivo, incapacita o corpo para o lazer cuja realização é sempre postergada para o futuro incerto. Da religião, apreendemos reiteradamente a ideia de pecado; somos estimulados a ter sempre vergonha da exposição erótica, seja

ela pública ou mesmo privada, enquanto o trabalho transformou-se numa forma legítima de adquirir a tão almejada satisfação pessoal. Nesse sentido, qualquer procedimento contrário à norma imbuí-se de erotismo por ser uma contravenção à ordem vigente, como afirma Georges Bataille (1987 p. 72, grifos do autor),

Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no *avesso* revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente *vergonha*.

A sociedade, completamente imersa no chamado *mundo administrado* (ADORNO; HORKHEIMER, 2006), não se reconhece através do espelho, haja vista que experiências eróticas sempre divergem do convencionalismo imposto por fragilizar as certezas enraizadas no imaginário coletivo construídas em torno de valores morais repressores. Assim, o *avesso* opera como instrumento legitimador de transgressões, pois reflete a sociedade de modo distorcido ocasionando momentos de tensão entre a norma e seu desvio. Os pontos de fuga são facilmente identificáveis nos objetos artísticos, entre os quais o cinema é atualmente a principal expressão.

Para dialogar com as ideias apresentadas acima, o presente trabalho visa analisar experiências eróticas representadas no filme *Amante a domicílio* (2013), de John Turturro. A história se desenvolve a partir do momento em que Murray (Woody Allen) convence o amigo Fioravante (John Turturro) a trabalhar como profissional do sexo, resolvendo os problemas financeiros de ambos. O que Fioravante não esperava era ter de lidar com inúmeras questões mais complexas do que o trabalho em si exigia, mas diretamente relacionado, a exemplo dos seus próprios sentimentos, os de suas clientes e de pessoas que sequer conhecia. Nessa perspectiva, o filme será apreciado em dois aspectos indissociáveis e interdependentes, a saber: forma e conteúdo. O primeiro responderá pela análise de aspectos vinculados à sua estética, isto é, como a linguagem cinematográfica se constitui para formar um conjunto harmônico. O segundo, por sua vez, observará a presença do erotismo na construção da estrutura da narrativa, em associação direta com a organização da linguagem cinematográfica, como também com

outros temas abordados na história, entre eles os de caráter religioso e de gênero. A performance será responsável por estabelecer o elo entre ambas as partes, na medida em que tanto o filme em si, idealizado e produzido por uma equipe de profissionais, quanto os personagens, que agem e se relacionam no desenrolar da trama interna da narrativa, almejam o sucesso de seus atos. O referencial teórico divide-se em três categorias. A primeira aborda aspectos relacionados ao erotismo (BATAILLE, CASTELO BRANCO), como sua importância na constituição das relações pessoais e as repressões/transgressões sociais existentes. O estudo sobre performance será desenvolvido a partir dos trabalhos de Cohen e Zumthor, entre outros. Já o exame da arte, em sentido amplo, e do cinema em sentido restrito estão ancorados nas pesquisas de Freitas e Bahiana.

Erotismo em diálogo com trabalho e religião

As idiossincrasias do mundo administrado são o pano de fundo para *Amante a domicílio*, reveladas já nas primeiras cenas. A história começa com Fioravante ajudando Murray a desmontar a livraria deste, fechada por falta de público, numa clara alusão de que os tempos mudaram e a leitura densa e elaborada está desaparecendo do cotidiano, cedendo espaço para outras leituras e atividades. Murray se desfaz do ofício herdado de seus antepassados, sediado em uma lojinha espremida entre edifícios maiores, com o seguinte desabafo: "Este é o fim de uma era, meu amigo. Nem te conto. Hoje em dia apenas pessoas raras compram livros raros". Velho e desempregado, ele precisa criar estratégias para continuar produtivamente ativo e é por esse caminho que o erotismo entra na trama. Enquanto embalam os livros, Murray comenta com Fioravante que a sua dermatologista está à procura de um homem para fazer um *ménage à trois* e diz que pensou no amigo para essa atividade. Questionado sobre sua sanidade, Murray destaca a situação de ambos no mercado de trabalho como argumento para a validade da proposta. Eis o que conversam:

FIORAVANTE – Por que você acha que eu consideraria uma coisa dessas?

MURRAY – Quantos dias você trabalha na floricultura?

FIORAVANTE – Dois.

MURRAY – Dois. Está com a corda no pescoço. Meu Deus. Quem te ajudou a pagar o aluguel no mês passado?

FIORAVANTE – Ah, sim, mas eu te paguei de volta.
MURRRAY – Me pagou, mas basicamente está sem trabalho.
FIORAVANTE – E você fechando a loja.
MURRAY – E eu fechando a loja. Exato.

A comprovação de que Murray tem argumentos convincentes é verificada quando Fioravante retorna para casa. Após abrir a porta do prédio onde mora, a câmera conduz o olhar do espectador para a caixa do correio, seguindo os movimentos do personagem. Ele abre a caixa, retira as correspondências e olha ligeiramente para o volume. Corta para Fioravante depositando as cartas e as compras que fizera na mesinha da sala. Ele caminha até outra mesa e pega mais contas. Em seguida olha detidamente para o caderno de despesas. Quando ele olha para o caderno, a câmera assume a perspectiva do personagem e o espectador pode constatar que realmente há um volume significativo de despesas. Sem emprego fixo, prestando serviços à floricultura e complementando a renda como encanador, Fioravante não tem muitas opções. Assim, reduzido às contas que tem a pagar, como fica explícito na cena, ele aceita o serviço extra.

Mais do que simplesmente vivenciar o *erotismo dos corpos* (BATAILLE, 1987), a relação de Fioravante, Murray e suas clientes revela o quanto o erotismo, assim como qualquer outra atividade humana, está racionalizado, regido pelas convenções do sistema capitalista, uma vez que “foi a razão ocidental que instruiu os homens a dominarem e reprimirem seus desejos de tal modo a poderem cada vez mais contribuir, com seu trabalho e dedicação, para construir a cultura e as riquezas que ela é capaz de gerar” (FREITAS, 2003, p. 14). Transformado o desejo em produto comercial, o passo seguinte é colocá-lo à disposição do mercado para ser consumido. Murray aproveita sua experiência na livraria para fazer a logística: ele recruta clientes, faz a propaganda de seu produto (Fioravante) e o transporte de algumas clientes até o local de execução do serviço (a casa de Fioravante). Quando o atendimento ocorre na residência da cliente ou em outro local de escolha dela, o prestador de serviço vai sozinho. Já Fioravante, elogiado pelo amigo por sempre ser bem-sucedido com as mulheres por ter um *sex appeal* que o coloca em vantagem na conquista, fica encarregado de satisfazê-las.

Não muito convencido de que esse é o caminho mais adequado para acertar as contas, Fioravante é constantemente estimulado pelo

amigo/agente. Para convencê-lo a aceitar o primeiro serviço, Murray descreve a dermatologista, Dra. Parker, como “redonda e curvilínea” e afirma que viu uma foto da amiga dela apenas de calcinha e é maravilhosa. Quando ele está negociando com a médica, o espectador também pode tirar suas próprias conclusões. A Dra. Parker liga para Murray para confirmar o interesse no *menáge* e pergunta se ele realmente conhece alguém para o serviço. Enquanto ela verifica as qualidades do contratado, tais como condições de higiene (sem doenças) e uso de equipamento de proteção (camisinha), a câmera vai revelando a figura da personagem aos poucos: primeiro ouve-se sua voz ao telefone, em seguida a barra do vestido que usa. Ela está de costas, elegantemente vestida, e só alguns segundos depois a câmera focaliza a parte superior de seu corpo, ela vira de frente para a câmera e podemos constatar que o papel é interpretado por Sharon Stone. O espectador pode interpretar como uma compensação a Fioravante, principalmente se se recordar que a atriz já teve sua performance comprovada em *Instinto selvagem* (1992), de Paul Verhoeven, um suspense-policial-erótico no qual a atriz exhibe a cruzada de pernas mais famosa do cinema. Tal referência está implícita na conversa entre Murray e Fioravante logo após o primeiro encontro profissional deste com a médica. Segue o que conversam quando Fioravante entrega a Murray o envelope com o pagamento pelo serviço:

MURRAY – Não acredito. Você nem abriu o envelope?!

FIORAVANTE – Ei, ela é sua médica.

MURRAY – Sim, é minha médica, mas no mundo atual, ela poderia ser uma assassina psicopata.

FIORAVANTE – Obrigado por me dizer.

Para Lúcia Castello Branco (2004), a partir do momento em que as experiências eróticas são mediadas por acordos comerciais e não apenas pelo fim em si mesma ou de outra natureza não comercial, o erotismo transforma-se em pornografia uma vez que o próprio termo traz em sua origem a vinculação do sexo ao comércio. A autora diferencia ambos os termos observando apenas sua relação com o mercado financeiro por entender que, nesse aspecto em especial, a pornografia contribui para a manutenção da ordem social imposta pelo capitalismo, ao abrandar o sofrimento alheio com porções controladas de prazer, enquanto o erotismo é parte integrante da vida humana, compartilhando livremente de seu cotidiano. Destaca a autora:

o erotismo é um fenômeno poderoso e subversivo exatamente porque caminha em direção à reunião dos seres, a sua imersão na origem e a sua reintegração na ordem natural do universo. A pornografia, ao contrário, insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 26).

A conduta de Murray reforça bem essa ideia. Ele explora a força de trabalho de seu amigo, apropriando-se do desejo alheio; controla os horários das sessões; regulamenta a divisão dos lucros e ainda dá o famoso “tapinha nas costas” do funcionário atribuindo um caráter humanista na ação de Fioravante com frases do tipo: “É uma operação comercial, mas não encare assim. Você está massageando o ego delas. Está ajudando a autoestima delas”. E tem sua própria porção de felicidade, investindo o dinheiro que recebe em mercadorias/bens de consumo, como um sofá novo para a esposa, dinheiro para as crianças e passeios.

Se o trabalho insere o erotismo no jogo estabelecido pelo mercado financeiro, a religião acrescenta a questão da moralidade. Embora já fizesse parte da história desde o início com os questionamentos e dúvidas de Fioravante sobre o valor moral de seus atos como profissional do sexo, a presença de Avigal acrescenta outros elementos importantes a essa discussão. Judia, viúva e mãe de seis filhos, Avigal vive sua sexualidade dentro dos padrões. Dessa forma, sua subjetividade contém inúmeras marcas dos interditos sexuais e de gênero impostos a ela pela religião: está sempre de peruca para não expor o cabelo em público; só sai de casa para atividades pontuais como ir ao médico ou ao túmulo do marido; e quando finalmente encontra-se com Fioravante pela primeira vez, recusa-se a apertar-lhe a mão sob a alegação explícita de que “não é permitido”. Apesar de parecerem exemplos simplórios, eles resultam de um longo processo de naturalização de proibições iniciadas ainda na infância, como acontece em diversas práticas religiosas, entre elas a judaica:

A lei moral da religião judaica exigia a completa abstinência sexual dos solteiros de ambos os sexos. Assim que os meninos e meninas se tornavam conscientes de sua sexualidade, eram treinados no exercício do controle de suas paixões. A masturbação e até mesmo os “pensamentos lúbricos” estavam incluídos entre as transgressões sexuais proibidas. (GLASMAN, 2011, p. 54, grifo da autora).

Os interditos regulamentam as experiências eróticas de modo a limitar suas manifestações, haja vista ser impossível coibi-las integralmente. Nesse sentido, desautorizadas de exercê-las livremente, as pessoas, principalmente as mulheres, adquiriram a consciência de que só é legítima a atividade sexual para reprodução e qualquer outra experiência será praticada como transgressão à ordem sob o olhar inquisidor dos interditos. Para garantir o máximo de controle possível, as ações diárias são constantemente vigiadas reiterando sempre a ideia de pecado através da memória ou da punição quando a transgressão é constatada.

Em Avigal, ambas as práticas são aplicadas. Após ser persuadida por Murray a procurar um tratamento alternativo para aliviar as tensões cotidianas, ela aceita fazer uma sessão de massagem com Fioravante, não sem antes conferir se ele também é judeu. Sua saída é exibida como um acontecimento inusitado. Ao som de uma música que de início sugere espanto mas que segue como um romance após a introdução, o primeiro a observá-la é um rabino. Ele está em frente a uma loja cuja vitrine contém três bustos de manequins femininos que parecem olhar para o mesmo ponto que ele. O enquadramento da cena sugere que ele a observa de uma posição superior — primeiro plano, contraplongé. Em seguida a cortina da loja é aberta furtivamente e uma pessoa coloca a cabeça pela fresta para espiar o fato. Corta para Dovi, guarda comunitário local, dentro do carro da patrulha visivelmente preocupado com o que vê. Avigal aparece descendo as escadas de casa enquanto se despede dos filhos. Corta para um plano mais aberto no qual quatro adultos olham a movimentação da rua enquanto algumas crianças brincam alheias aos acontecimentos em volta. A câmera se movimenta para focalizar mais de perto os dois adultos mais velhos, também rabinos, que estão cada vez mais intrigados com a cena. Avigal e Murray entram no carro, os filhos dela ficam na escada observando e Dovi segue o táxi para descobrir onde ela vai. As cenas seguintes revelam como Avigal vivencia intimamente sua sexualidade em meio a tantas proibições. Diferente das outras clientes que dizem a Fioravante como ele deve agir, ela tem dificuldade até para ficar confortável na casa dele. Enquanto ela se prepara para o procedimento, o espectador tem sua atenção desviada para Fioravante. Ele está no banheiro, pensativo, com uma expressão de quem acredita estar fazendo algo indevido

(não é por acaso que ele decide largar o ofício após se apaixonar por Avigal). Quando retorna para a sala, Avigal já está deitada na maca, coberta até o pescoço. O que Fioravante e o espectador veem a seguir é uma mulher constrangida ao se permitir vivenciar pela primeira vez uma experiência erótica já que só tivera experiências sexuais para procriação (mesmo tendo sido casada por dezoito anos) e a solidão que o momento lhe confere. A confissão, revelada pelos sinais que seu corpo emite, a exemplo da hesitação em tirar a roupa; deitar-se completamente envolta em um lençol com o rosto na direção oposta ao olhar de Fioravante e o choro espontâneo depois que ele puxa o lençol até a cintura dela, desabotoa a camisola e coloca suas mãos nas costas dela iniciando a massagem, é admitida por ela em dois momentos distintos. O primeiro é ali mesmo na casa de Fioravante após a sessão ser interrompida pelo choro:

FIORAVANTE – Tudo certo? Você está bem?
 AVIGAL – Estou. É que... ninguém... ninguém... durante muito tempo... ninguém...
 FIORAVANTE – Desde seu marido.
 AVIGAL – Não. Ele não. Ninguém tocou em mim. Ninguém tocou em mim.

Essa confissão é feita em superclose da personagem, para que o espectador se torne tão íntimo dos segredos dela quanto Fioravante está sendo. O segundo momento ocorre quando o conselho religioso se reúne para deliberar sobre a conduta de Avigal nas últimas semanas, pois ela estava frequentando a casa de um homem desconhecido de seu grupo. Formado só de homens, o conselho interroga Murray sobre o que Avigal tem feito para identificar se houve alguma prática que comprove a fornicção. Cansada de esperar pelo fim do seu julgamento no corredor, ela entra na sala e pede autorização para falar em seu próprio nome. O diálogo a seguir ocorre após a autorização ser concedida:

AVIGAL – Houve infração da modéstia. Fiquei sozinha com um homem. Ele viu minha cabeça... descoberta.
 RABINO – Você tirou o seu *sheitel*?
 AVIGAL – Tirei.
 RABINO – E o seu corpo? Ele o viu despido?
 AVIGAL – Ele pôs as mãos nas minhas costas.
 RABINO – Elas estavam nuas?
 AVIGAL – Estavam.
 RABINO – Você fez isso sabendo que é uma violação?
 AVIGAL – Fiz.
 RABINO – E se permitiu ser tocada?

AVIGAL – Sim.
RABINO – E o que aconteceu depois?
AVIGAL – Eu chorei.
RABINO – De vergonha?
AVIGAL – Não... De solidão.

Para legitimar sua vontade de verdade e suplantando as necessidades individuais, a religião fragiliza o corpo feminino determinando quais comportamentos são aceitáveis. Uma verificação rápida na conversa entre Avigal e o rabino é prova disso. Em uma única ação, ela ficou sozinha com um homem, permitiu que ele visse seu cabelo natural, tirou o *sheitel* e consentiu que ele colocasse suas mãos sobre a pele dela. Nas palavras do rabino, ela “permitiu ser tocada, mesmo sabendo que é uma violação” e, para aliviar o peso da falta, deveria ter sentido vergonha e conseqüentemente admitir o erro e pedir auxílio para não o repetir. Outro aspecto importante desse processo de fragilização do corpo feminino é o silenciamento a que a mulher é submetida. Ela não fala por si, tomam-lhe a palavra obrigando-a a consentir com o que dizem em seu nome. Provavelmente Avigal violou mais uma regra ao entrar na sala de seu julgamento e solicitar o direito à própria voz. A perda ao direito à palavra vem acompanhada do confinamento a espaços sociais de pouco ou nenhum prestígio. Uma vez que não pode falar, não precisa circular em todos os ambientes. O ideal é esperar no corredor enquanto os homens detentores do poder digam à mulher o que ela fez, o que sentiu e o que eles farão para corrigir-lhe a conduta. Essa forma de pensar não é prerrogativa exclusiva da religião judaica. São práticas que nascem ou ganham autoridade no ambiente religioso, mas depois se disseminam na vida cotidiana naturalizando-se em máximas e atitudes do povo que se autointitula a voz de Deus. É interessante notar que, mesmo tendo seu comportamento determinado por terceiros, não podendo falar e confinada a espaços desvalorizados, Avigal encontrou ferramentas para transgredir as regras. Isso só é possível na medida em que:

A produção do corpo se opera, simultaneamente, no coletivo e no individual. Nem a cultura é um ente abstrato a nos governar nem somos receptáculos a sucumbir às frequentes ações que sobre nós operam. Reagimos a elas, aceitamos, resistimos, negociamos, transgredimos tanto porque a cultura é um campo político como o corpo, ele próprio é uma unidade biopolítica (GOELLNER, 2010, p. 39).

A presença de Avigal na trama reforça a ideia de que o corpo é um construto histórico e o corpo feminino tem sido historicamente construído sob leis patriarcais que operam sempre para invisibilizá-lo em benefício da supremacia masculina. Por esse motivo Avigal jamais havia sido tocada e ainda teve de responder a um conselho religioso quando permitiu o contato físico com outra pessoa. O desabafo veio inicialmente em forma de choro quando violou uma regra que a condenava à solidão de uma vida reprimida. Mais que isso, violar a regra e depois assumir publicamente que infringiu uma regra abriu a possibilidade de construir outras representações sobre seu corpo e sua sexualidade a partir da tensão estabelecida entre as regras elaboradas e vivenciadas coletivamente e suas necessidades e escolhas pessoais.

A fragilização do corpo feminino também traz a ideia de que a mulher precisa estar sob proteção e vigilância constantes. Provavelmente mais vigilância e menos proteção, caso contrário, os índices de violência contra a mulher não continuariam em níveis tão alarmantes a despeito das inúmeras tentativas de coibir as práticas que geram violência. Assim, mesmo demonstrando interesse em Avigal, Dovi não confia nas atitudes dela e a vigia constantemente não hesitando em coagir Murray a participar do julgamento da mulher para descobrir o que ela fazia com a própria vida. Esse comportamento advém da educação que recebera: ele aprendeu e defende os costumes de seu grupo assumindo o papel de guardião zeloso (ser guarda comunitário reforça essa ideia), esforçando-se por manter o bem-estar da coletividade mesmo que signifique o controle das ações individuais. Por isso, não interpreta como violação seguir os passos de Avigal sem o consentimento dela e não vê como crime raptar alguém e levá-la a um julgamento para depor sobre a conduta de outra pessoa que, por sinal, não pode falar por si. Nessa perspectiva de vigilância, o crime foi cometido pela mulher ao comportar-se de modo inesperado transgredindo as regras estabelecidas.

Embora revestido de boas intenções, o comportamento de Fioravante não é dos mais nobres, se pensarmos que ele também se comporta seguindo um padrão estabelecido, isto é, ele é o mocinho de uma história romântica, uma vez que a prostituição masculina é tratada no filme com certa elevação de espírito. O personagem tem modos refinados, aprecia obras de arte, estuda latim e italiano, presenteia as

clientes com flores, tem sempre uma conversa agradável mesmo sendo arisco em alguns momentos, ou seja, típica figura do *Don Juan* que, de libertino devasso a amante fiel de várias mulheres, adquiriu ares de sofisticação ao longo do tempo, pois suas conquistas geralmente são retratadas de modo positivo, já que, no fim das contas, ele pode seguir em busca de novas aventuras ou se apaixonar de verdade por uma donzela frágil como Avigal aparenta ser. Assim, os maiores dilemas da história decorrem da presença de Avigal e, em menor escala, da Dra. Parker e sua amiga, por isso, a culpa que Fioravante demonstra sentir em alguns momentos por estar recebendo dinheiro para satisfazer sexualmente as mulheres recaem mais nelas do que nele próprio, na medida em que são elas que sofrem as consequências: a Dra. Parker tem de lidar com a solidão de um casamento de aparências e de um amante difícil de ser conquistado; Avigal precisa aprender a lidar com as descobertas feitas sobre sua sexualidade e, ao mesmo tempo, conviver com a opinião pública e enfrentar os julgamentos promovidos pelos detentores da tradição cuja intenção é lembrar-lhe sempre que a transgressão tem um alto preço a ser pago.

Considerações finais

Amante a domicílio não é um filme que provoque estranhamento no espectador, pois trata o erotismo dentro de uma normalidade já conhecida previamente. A prostituição masculina é retratada com o mesmo *glamour* de filmes como *Uma linda mulher* (1999), de Garry Marshal, que romantizam as relações comerciais entre profissionais do sexo e clientes e, se não analisados com a criticidade necessária, podem reforçar conceitos tradicionais sobre as relações sociais e as experiências eróticas ao invés de questioná-las ou subvertê-las. No entanto, se pensarmos como Paul Zumthor (2007, p. 33), que entende que “cada performance nova coloca tudo em causa. Ou seja, a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta”, podemos analisar ambas as produções *Amante a domicílio* e *Uma linda mulher* em seus respectivos espaços-temporais de produção — 1999 e 2013, para identificar quais pensamentos e comportamentos sobre a prostituição, o corpo feminino e o erotismo ainda ecoam nos dias atuais e quais perderam espaço nesses mais de

vinte anos entre esses filmes e tantos outros que os precederam. Será mesmo que mudamos tanto ou estamos passando por mais uma fase na qual, em meio às transformações, há um acentuado retrocesso de velhas práticas coercitivas e *Amante a domicílio* não estaria usando o conservadorismo para denunciá-lo? São alguns questionamentos que a repetição dessa forma de fazer cinema podem suscitar.

Em relação aos conceitos *collage* e *mise-en-scène*, tomados de empréstimo da performance, observa-se que “nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso” (BAHIANA, 2012, p. 71) como mostra a cena em que Fioravante entra em casa no início do filme e todas as ações são selecionadas para mostrar sua situação financeira. Entre os detalhes exibidos para compor o quadro geral de falência, estão caixa do correio, contas, mais contas, cadernos de despesas e a expressão facial do personagem. A *mise-en-scène* se revela por exemplo na referência ao filme *Instinto selvagem*, descrito no início do artigo, mas também pode ser observado na participação de Woody Allen no quadro de elenco. Mesmo não sendo o diretor/roteirista, a “expressão visual do filme” (BAHIANA, op cit.) tem muito do estilo de Allen: a história é ambientada em Nova York, possui uma atmosfera ligeiramente idílica e, ao mesmo tempo, cômica, faz referência a várias obras de arte de diferentes vertentes e ainda tem o som do *jazz* reforçando tanto a atemporalidade quanto a sofisticação da história.

De modo geral, o filme corrobora a ideia de que o erotismo só pode ser objeto de estudo ao se estudar o homem em suas relações sociais, associados ao trabalho e à religião. Na história, experiências eróticas são vivenciadas dentro das idiosincrasias desses dois eixos formadores da vida social: o trabalho traz a noção de se agenciar o desejo para manter o mundo administrado em funcionamento, é preciso pagar as contas e consumir os bens que a sociedade produz, mesmo os de natureza erótica; à religião cabe regular os comportamentos, silenciar os desejos e enclausurar, principalmente as mulheres, em ambientes não valorizados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do**

esclarecimento. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 99-138.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GLASMAN, Jane Bichmacher de. Amor, sexo e casamento no judaísmo. **Revista Eletrônica de Antiguidade – NEARCO**, ano IV, 2011. Disponível em <<http://www.revistanearco.uerj.br/arquivos/numero8/4.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2015.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidade:** um debate contemporâneo na educação. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p. 28-40.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 19 de set. de 2015.

Aceito em: 28 de jun. de 2016.