



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**CORPO & VIOLÊNCIA:  
UMA LEITURA DAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS  
BRASILEIRAS DO SÉCULO XXI**

**DOUTORADO**

**Nilo Carlos Pereira de Souza**

**Florianópolis  
2010**



**NILO CARLOS PEREIRA DE SOUZA**

**CORPO & VIOLÊNCIA:  
UMA LEITURA DAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS  
BRASILEIRAS DO SÉCULO XXI**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sousa

Área de concentração: Teoria Literária

**Florianópolis – SC  
2010**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

S729c Souza, Nilo Carlos Pereira de  
Corpo & Violência [tese] : uma leitura das narrativas  
cinematográficas / Nilo Carlos Pereira de Souza ; orientador,  
Pedro de Souza. - Florianópolis, SC, 2010.  
194 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,  
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação  
em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cinema - Brasil. 3. Violência. 4. Corpo.  
I. Souza, Pedro de. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

# Corpo & Violência: Uma Leitura das Narrativas Cinematográficas Brasileiras do Século XXI

## Nilo Carlos Pereira de Souza

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

***DOUTOR EM LITERATURA***

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma  
final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de  
Santa Catarina.

---

Prof. Dr. Pedro de Souza  
ORIENTADOR

---

Prof. Dr. Stélio Furlan  
COORDENADOR DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Pedro de Souza  
PRESIDENTE

---

Prof. José Guilherme dos Santos Fernandes (UFPA)

---

Profa. Dra. Ramayana Lira (UNISUL)

---

Profa. Dra. Claudia Mesquita (UFSC)

---

Prof. Dr. Rogério Christofoletti (UFSC)

---

Prof. Dr. Walter Calos Costa (Suplente – UFSC)



**À minha filha Sara**

## **AGRADECIMENTOS**

Meus sinceros agradecimentos:

À minha família, sem ela nada seria possível;

Ao meu orientador Pedro Souza, antes de tudo, um amigo;

Aos amigos que direta ou indiretamente ajudaram a construir esse trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho tem como proposta fazer uma leitura das recentes narrativas cinematográficas brasileiras que trazem como pano de fundo a temática da violência contemporânea. Em meio ao contexto da violência, focalizei o corpo, enquanto elemento materializador da violência, buscando perceber de que forma ele é representado pelas narrativas fílmicas. Neste caso, o foco da pesquisa não se encontra no corpo enquanto elemento físico, porém sim enquanto símbolo representativo de algo que buscaremos identificar ao longo desta investigação. Para tanto, concentrei minha leitura em um conjunto de filmes lançados entre os anos de 2000 e 2004 que, direta ou indiretamente, promovem uma discussão mais contemporânea em torno da violência – sem, contudo, abrir mão de observar e fazer referência a filmes lançados anterior e posteriormente ao período trabalhado. Partindo de conceitos de *imagem-tempo* de Deleuze e de *heterotopia* de Foucault, esse trabalho é antes de tudo um olhar para a contemporaneidade através das narrativas fílmicas.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro, Violência, Corpo.

## **ABSTRACT**

This paper work is proposed to make a reading of recent Brazilian film narratives that bring the backdrop of the contemporary violence theme. Among the context of violence, I focused on the body as an element embodiment of violence, seeking to understand how it is represented by film narratives. In this case, the focus of the research is not in the body as a physical element, but rather as a representative symbol of something that will seek to identify, throughout this investigation. For that, I concentrated my reading on a number of films released between 2000 and 2004 that directly or indirectly promote more the contemporary discussion around violence - however don't give up the observation and to make reference to previous films released before and after the period worked. Starting from the concepts of time-image of Deleuze and Foucault's heterotopy, this paper is primarily a look through the contemporary film narratives.

**Key words:** Brazilian Cinema, Violence, Body

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1 O Cinema Nacional e o Século XXI</b> .....	17
1.1 A retomada de um cinema: um quase roteiro.....	17
1.2 Cine Brasil.....	20
1.3 “Instinto” de representação.....	45
1.4 A linguagem fílmica.....	54
1.5 Os sentidos da imagem e a imagem dos sentidos.....	59
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>2 A Violência Entra em Cena</b> .....	66
2.1 Violência: um fenômeno contemporâneo?.....	68
2.2 Violência & Ficção: topografia.....	70
2.3 A invisibilidade da violência apresentada.....	75
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>3 Corpo, Corporeidade e Corporificação</b> .....	80
3.1 O Corpo para ‘além do bem e do mal’.....	81
3.2 As sete faces do corpo.....	92
3.2.1 O <i>habeas corpus</i> e o corpo-fechado.....	93
3.2.2 O corpo-social.....	117
3.2.3 Corpo-em-evidência e corpo-oculto.....	128
3.2.4 O corpo-violentado.....	141
3.2.5 O corpo-revoltado.....	151
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	172
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181



## INTRODUÇÃO

Como definir o cinema brasileiro após a virada do século? É claro que essa pergunta não deve ser entendida pelos referenciais cronológicos. Não são as marcas no calendário romano que interessam neste trabalho, mas as circunstâncias que envolvem a criação cinematográfica e que se expandem para além de uma determinada marcação temporal. Em outras palavras, para se pensar o cinema contemporâneo é necessário se investigar os anos que antecedem este novo século, não tendo como pressuposto um divisor de águas, mas sim um processo que nos revela uma tendência na produção cinematográfica brasileira que vem crescendo e se tornando cada vez mais evidente. Não se fala aqui de um novo movimento no cinema nacional, um movimento que envolva diretores, produtores e atores em torno de um ideal estético, como foi o Cinema Novo – definitivamente, não é esse o propósito deste trabalho. Também não busco apresentar um panorama crítico e/ou histórico das narrativas fílmicas brasileiras dos últimos anos. Adianto ainda que não é minha intenção dedicar-me a uma investigação do processo técnico das mais recentes produções, embora possa em um ou outro momento utilizar ferramentas da teoria cinematográfica – falo isso com ressalva, já que boa parte de meu suporte teórico se encontra fora do campo do cinema, propriamente dito. Utilizo-me do cinema apenas como suporte para pensar alguns traços da contemporaneidade. Traços que para mim se tornaram recorrentes não só nas narrativas cinematográficas nacionais, mas também nas narrativas ficcionais como um todo.

A atual conjuntura social forçando outras alternativas de expressão, modificando a narração com elementos que aproximam cada vez mais o leitor/espectador de uma inexorável realidade. O intenso cotidiano das ruas, acumulando números cada vez mais elevados da violência e perturbando com maior ênfase o cidadão comum, passa a ser refletido com mais força nas muitas narrativas fílmicas, sem, contudo, criar um movimento consciente. É sem dúvida sintomas de um fenômeno que ligam diretamente a produção cinematográfica brasileira dos últimos anos às experiências corpóreas extremas trazidas pelo espectador.

Pensando nas narrativas fílmicas como um reflexo de toda uma conjuntura social instalada e percebendo em tais narrativas marcas corpóreas que se fazem presentes com maior evidência, compondo um quadro da produção cinematográfica nos últimos anos, observo a

crescente recorrência de alguns elementos que se tornaram predominantes nos muitos projetos cinematográficos. Elementos estes identificados por mim e denominados como categorias corpóreas – como já dito anteriormente, uma tendência não somente nas narrativas fílmicas, mas bastante presente na narrativa ficcional contemporânea.

O corpo enquanto elemento simbólico, dado a uma corporeidade – conceito que se estende para além de um corpo físico – se sobrepondo com maior ênfase e com maior recorrência na diversidade das produções fílmicas dos últimos anos, de modo a desencadear o processo que nos leve da imagem-ação para a imagem-tempo<sup>1</sup>, parece-me bem mais um elemento provocado por nossa contemporaneidade. Entender esses elementos como marcas contemporâneas é também perceber um reflexo discursivo que envolve as mais recentes produções do cinema nacional.

Tendo como ponto de partida o conceito de imagem-tempo de Deleuze, juntamente com o conceito de *heterotopia* de Foucault, enfoco a representação do corpo, a partir de uma leitura *fenomenológica*<sup>2</sup>, buscando perceber nas narrativas fílmicas os traços corpóreos que indiquem reflexos do violento contexto contemporâneo. Parto do pressuposto de que, com o atual contexto contemporâneo, tendo em vista a crescente onda de violência que parece desestabilizar as estruturas sociais em todas suas camadas, as muitas formas de expressão narratológica vêm ganhando um peso extra em suas representações corpóreas. O corpo humano, dado a sua expressividade, carrega uma nova dosagem de significado para além do significado engendrado nas malhas da própria narrativa. Um significado que pode ser entendido como eco de sentimentos coletivos, algo que foge das constituintes ficcionais, mas que envolve as narrativas contemporâneas. Falar de tais elementos nas narrativas fílmicas implica em falar dos corpos representados e seus significados para além de uma semântica convencional, pois ela se estabelece na fissura entre o real e o ficcional, espaço *heterotópico* que se abre para o fenômeno da imagem-tempo.

Não posso falar de conceito quando me refiro às categorias corpóreas, já que elas são antes fenômenos que partindo da imagem, tocam a subjetividade do leitor/espectador. Tocar a subjetividade desse leitor/espectador é a realização fenomenológica da imagem-tempo, ou ainda, no caso das narrativas fílmicas, é jogar o espectador no espaço

---

<sup>1</sup> Teoria desenvolvida por Deleuze, com a qual se valerá esse trabalho para a composição das categorias corpóreas.

<sup>2</sup> Atendo-me à noção de fenomenologia pensada e trabalhada por Merleau-Ponty, e estabelecida como método de abordagem.

dentro-fora da imagem. Um fenômeno que começa na imagem, no sentido amplo da palavra, envolvendo todos os aspectos sensitivos, mas que vai desta para uma subjetividade, a subjetividade do espectador, processo nunca determinado, tão pouco estável. É nesse sentido que as categorias corpóreas não podem ser entendidas como conceitos, e sim como fenômenos.

Para se entender melhor esse fenômeno é preciso contar não somente com os pensamentos que buscam apreender a contemporaneidade, mas também com os idílios de minha própria subjetividade corpórea. Perceber não somente através de um sistema lógico, que me ponha diante dos fenômenos como um inequívoco observado. O empenho neste caso é antes procurar em certas reservas de experiências corpóreas uma frequência entre o teórico e o testemunhal.

A intensificação da violência, não só ganha destaque no pensamento dos teóricos das ciências sociais, como também em todas as áreas do pensamento humano. A violência contemporânea influenciando as produções narratológicas pode ser o aspecto fundamental de uma ficção que anda de mãos dadas com a crise que se faz evidente em nossa sociedade. Crise de valores? Crise simbólica? Crise conceitual? Situação que impõe ao homem novas formas de ver e perceber as imagens fílmicas.

Pensar nas categorias corpóreas não como um conceito mas como traços simbólicos que atravessam as narrativas fílmicas e que possibilitam o fenômeno da imagem-tempo é pensar numa das muitas vias que lançam o sujeito para um 'real' fora da realidade e, no entanto, com maior efeito de realidade possível. No cinema, o espectador deixa de ser um observador, aquele que reflete do lado de fora, que tem a metáfora como mediadora entre a imagem e sua consciência. Com a imagem-tempo, tal abismo se dissipa, e o espectador se envolve e passa a estabelecer um elo direto com a imagem, um elo de subjetividade não mais alegórica, não mais referencial e sim digressiva às zonas obscuras e ontológicas de sua subjetividade.

Para melhor refletir as categorias corpóreas, tive de mergulhar no obscuro mundo da subjetividade, lugar onde nossa lógica convencional não é suficiente. De fato, o método nos é dado de um plano afeição por Merleau-Ponty (1975, p. 275). Em "O olho e o espírito", ele dirá que a ciência renuncia a habitar as coisas que investiga, construindo modelos ideais e se distanciando do que seria a realidade do mundo. Será sobre essa perspectiva que Merleau-Ponty entenderá a subjetividade dos corpos em constante relação com o exterior, Uma perspectiva já apontada nos estudos de Shigehisa Kuriyama: "Meu corpo móvel conta

no mundo visível, faz parte dele, e é por isto que eu posso dirigi-lo no visível” (KURIYAMA, 2000).

O corpo, portanto, é movido por experiências corpóreas em constantes transformações contextuais de tempo-espaco, muitas vezes reprimidas e negadas por nós, mas sempre se apresentando nos pequenos atos, nos mais sutis gestos, em improváveis reações. O que busco com isso é uma leitura que mistura sensações corpóreas e reflexões, uma junção de mente e corpo, práxis e teoria, lucidez e imaginário, realidade e ficção, investigação e testemunho.

Os mais recentes estudos sobre o corpo revelam que estamos ainda longe de entender como funciona inteiramente a ‘máquina’ que nos mantém vivo. Tal constatação nos obriga a retomarmos as idéias abandonadas que nos remetem a um contexto *Mal du Siècle*. O atual momento em que vivemos retoma muitas coisas que se pensava até pouco tempo serem superadas: a ambiguidade, a obscuridade, o mito. Bem pensado, é difícil até mesmo encontrar uma sombra tranquila para se refletir a atualidade. Lyotard escolheu o fim das *metanarrativas*, dos grandes esquemas que explicavam a vida. Jameson segura nas mãos de Marx e de Mandel para proferir uma terceira fase do capitalismo, uma lógica cultural que faz descrever na própria lógica. Bauman aposta na liquidez de uma realidade ambígua e multiforme que *se desmancha no ar*. Lipovetsky introduz o termo *hipermodernidade* como a exacerbação da velha modernidade. Habermas prefere relacionar o atual momento com a grande crise que elevou na sociedade um neoconservadorismo desmedido. Pensamentos que podem revelar o que há de mais marcante em nossas inquietações contemporâneas. Dialogando com nosso cotidiano, não é difícil constatar seu *statu quo* guiado por uma ética hedonista, uma substância individualista elevada pela lei do consumo.

Muitos já tentaram refletir o atual momento, buscando características para defini-lo. Essa, é claro, não será a preocupação fundamental deste trabalho. Mas entendo que tal reflexão não escapa da necessidade que move os princípios que o norteiam.

A meu ver, a violência contemporânea se distingue não pelo seu poder destruidor, mas pela sua natureza: é uma violência que nos surge com sua face neutra, sem ideais ou causa definida. A violência pode ter se tornado em nossos dias uma via pela qual se mantém o sistema civilizatório como um todo – somos ao mesmo tempo vítimas e algozes.

Se existe algum absurdo nessa lógica, ela está no que sobra: os excluídos. Esses não são mais os penalizados com trabalhos pesados, com serviços subalternos ou com o rótulo de agregado. Para essa outra espécie de excluídos, o status de subordinado é ainda um nível a ser

alcançado. Na verdade, eles são os que não servem para nada, os que não têm função alguma, valor de troca ou significado próprio; são “lixo” que sujaram o ambiente, portanto são passíveis de eliminação – uma sociedade de classe soterrada pela de massa, coisa que a teoria crítica à *Frankfurt* não pode evitar.

A impossibilidade de se chegar a uma visão única da situação, fez com que eu me detesse não na realidade em si, mas em sua representação. A percepção da produção cinematográfica no começo desse milênio, sob o reflexo de nossa realidade contemporânea, encontra nas representações corpóreas uma via para o fenômeno da imagem-tempo. Ao que parece, o cinema brasileiro dos últimos anos vem marcado pela problemática contemporânea da violência, que não é uma particularidade nacional, mas que domina todo um contexto globalizado. Talvez a questão não seja se somos *turistas* ou *vagabundos*, mas se a exclusão é algo sustentável. O que leva W. Wilson a pensar na *subclasse*? Como o indivíduo consegue suportar não fazer parte da estrutura que movem a comunicação, a produção, o consumo, a vida? Quais as alternativas dessa massa descomunal que subverte os limites impostos a ela? Como o corpo, fechado em sua fragilidade, é representado nessa nova ficção.

O cinema nacional parece captar esse conjunto de elementos que compõe a tela do contemporâneo. A violência surge como o alicerce principal dessa fratura em nossa realidade. E o corpo, enquanto elemento simbólico, segue despejando sinais obscuros mas que podem nos ajudar a compreender melhor os fenômenos do fim/comoço de milênio.

Não sei se é possível falar de um movimento no cinema atual, creio que não, pois tal conceito precisaria ainda de certo nível de organização ou intercâmbio, coisa que simplesmente não há. As incontáveis tendências e linguagens no atual cinema brasileiro tornam impossível uma unicidade formal. O que apresento neste trabalho não é mais do que uma espécie de fio condutor que interliga as narrativas fílmicas em sua estrutura profunda, subjacente a qualquer manifestação estética. Esse fio condutor que estou denominando de categorias corpóreas, é o que sobra de uma performance e que aponta para uma comunicação infante. As sete categorias corpóreas que pretendo delinear se inserem em um discurso anacrônico e, por conseguinte, operante somente enquanto traços que escapam ao contexto em que foram gerados. Assim, a principal contribuição desse trabalho se encontra em apontar para um fenômeno que revela, nas narrativas fílmicas, uma

aproximação bem mais contundente entre a imagem e a subjetividade do espectador.

Parto do princípio de que há uma carga simbólica de corporeidade nas narrativas nacionais tributárias desse nosso contexto histórico. Para tanto, além dos exaustivos exames que fiz da produção cinematográfica nacional das últimas duas décadas, mantive uma constante reflexão com a leitura de alguns dos pensadores mais prolíferos da modernidade e da contemporaneidade. Pensamentos como os de Nietzsche, Merleau-Ponty, Foucault e Deleuze marcam as principais coordenadas neste trabalho. Contudo, e isso o leitor irá perceber, minha maior bússola foi meu próprio corpo. Quem sabe essa seja uma mudança necessária no modo de se pensar a sociedade e suas adjacências. Ou ainda uma possibilidade para se refletir os conceitos sobre o homem contemporâneo, em uma sociedade globalizante.

## CAPÍTULO I

### O Cinema Nacional e o Século XXI

#### 1.1 A Retomada de um Cinema: um quase roteiro

Há um consenso entre os que pensam o cinema nacional de que a era Collor se tornou um divisor de águas entre a atual produção cinematográfica brasileira e outros períodos anteriores. Sem dúvida que a era Collor foi um momento conturbado não só para o cinema, mas para toda produção cultural do país. Fato esse que fez com que a produção cinematográfica surgida após o impeachment de Collor nascesse sobre o rótulo da *retomada*.

No livro organizado por Daniel Caetano, *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaio sobre uma década*, em 2005 o filme apontado como marco inicial dessa nova produção é *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995). Publicado dez anos após o filme de Carla Camurati, esse livro surge como uma referência para quem busca estudar a atual produção cinematográfica brasileira. O texto introdutório apresenta uma pertinente leitura sobre os vários pontos que norteiam o cinema nacional, principalmente a dependência de produção junto ao Estado, através das leis de incentivo à cultura:

Uma das expressões mais significativa tanto desta relação direta entre financiamento estatal e cultural cinematográfica quanto da infração dos orçamentos foi a sistematização de determinados temas e motivos históricos. Como que obrigados a retratar o país em tom oficialesco, devido à crença de serem *commodities* culturais, alguns filmes manifestaram uma nova forma de olhar a história e a cultura nacional, assemelhando-se a verdadeiras aulas de educação moral e cívica (CAETANO, 2005, p.13).

É certo que o resultado desse processo traz consigo uma boa dosagem de aproveitamento dos financiadores diretos, já que a produção cinematográfica, como boa parte da produção cultural do país, passou a ser mantida por uma parte dos impostos que a união e os estados brasileiros deixavam de arrecadar. Este cinema ganha aspecto de

*industrial*, “uma vez que a escolha dos projetos passou a ser feita pelo dito *mercado*” (CAETANO, 2005, p. 16).

Deixa-se de lado a busca por uma representatividade cultural, em prol da manutenção de um cinema *comercial*. De fato, os esporádicos sucessos desta fase, imediatamente após a era Collor, se devem muito aos esforços de alguns talentos, assim como as massificantes propagandas que estabeleceram valores estéticos no mínimo suspeitos. O que era para ser um incentivo ao audiovisual passou a ser uma regra, e a auto-sustentação do cinema brasileiro, ou seja, um cinema que viesse a se pagar através de sua bilheteria foi por água a baixo. Caiu-se num viciado ciclo de busca de patrocínio, onde quem saiu ganhando foram as grandes empresas detentora do capital, que escolhiam quais projetos eram mais interessantes para expor a sua marca. Mas se o livro organizado por Daniel Caetano desvela toda essa problemática que envolve a produção cultural brasileira, ele acaba resvalando naquilo que foi a maior contribuição do cinema nacional da metade da década passada em diante: a preocupação de querer representar a realidade nacional, colocando as problemáticas do país em discussão.

Em 1995 tivemos 17 novos filmes, contando com o já citado *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*.<sup>3</sup> Se o filme de Carla Camurati pode ser considerado o marco de um novo período para a produção cinematográfica do país, um outro filme é nitidamente o reflexo de um primeiro distanciamento: *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. No mesmo ano em que ouvimos Carlota Joaquina dizer “Desta terra não quero nem o pó”, uma verdadeira declaração de ódio ao Brasil, também vemos Paco, personagem de *Terra Estrangeira*, deixando sua pátria para se aventurar do outro lado do Atlântico, numa verdadeira atitude de desesperança.

---

<sup>3</sup> Todos os dados aqui apresentados sobre o número de filmes brasileiros lançados e o total de público dos anos entre 1995 e 2005 foram retirados do livro já citado organizado por Daniel Caetano.



O tom agressivo de Carlota Joaquina cede lugar ao pessimismo impotente de Paco; os dois simbolizam a insatisfação com o país. Podemos entendê-los como verdadeiros representantes simbólicos que anunciam a tal *retomada*, porém uma retomada que parece vislumbrar somente um momento de ruminação. De fato, não há uma superação da crise, mas um reconhecimento dela. *Terra Estrangeira* pode ser vista como uma metáfora da vontade coletiva de abandonar tudo, deixar para trás todos os monstros do passado, ainda presentes e não superados desde Carlota Joaquina.

O abandono da personagem principal de *Terra estrangeira* em outro país se coaduna com o abandono do país, representado em *Carlota Joaquina* pela saída da família real do Brasil. Com a perda da mãe, Paco perde também seu último referencial, e sua identidade cai em um vazio de significado. Para Paco, tentar resgatar seus referenciais significa um retorno às origens perdidas há tempos em uma Europa desconhecida. O retorno de Carlota Joaquina para Portugal é o reverso do retorno de Paco, pois se dá no momento de recomposição da coroa portuguesa, mesmo assim, o que fica para trás é um Brasil que perde sua pseudo-identidade de capital da coroa. O cinema de *retomada* parece também carente de identidade, de significado, de referenciais.<sup>5</sup> No entanto, ao que tudo indica, é exatamente esse angustiante estado de ruminação que

<sup>4</sup> Todas as imagens de filmes apresentadas nesse trabalho foram capturadas dos próprios filmes com recursos de computação gráfica.

<sup>5</sup> Na introdução de *Cinema brasileiro 1995 – 2005: ensaios sobre uma década*, 2005, essa idéia fica bem evidente: “Não haverá, portanto, um nome para esse cinema. Tampouco um rosto. Sem nome e sem rosto, assim se passaram estes dez anos da história do cinema brasileiro” (p. 11). Não creio completamente neste cinema sem nome e sem rosto do qual nos falam os autores do livro, já que a ausência de algo é antes um elemento simbólico, mesmo sendo um símbolo em negativo.

contribui para a construção de um rosto ao cinema nacional. É o que pretendo demonstrar a partir de agora.

## 1.2 Cine Brasil

Em 1996 o cinema nacional estreou 18 longas. Dentre eles, o filme *Quem matou Pixote?*, de José Joffily, destaca-se pela tentativa de repensar o país metalinguisticamente. É na personagem Pixote que podemos perceber tal intenção. O filme de Joffily retoma o triste caso do ator Fernando Ramos da Silva que, depois de protagonizar um dos maiores sucessos do cinema nacional em 1981, foi esquecido pela indústria cinematográfica e retornou ao meio social que tão bem representou no cinema. Depois de inúmeras tentativas de retomar seu trabalho artístico, Fernando cai em completo ostracismo até ser assassinado em meio à violência urbana, seis anos depois do sucesso.



Na verdade, *Quem matou Pixote?* vai além das questões levantadas sobre o drama pessoal do ator. O filme aponta para questões bem mais amplas, pois apresenta uma situação que já se encontrava insuportável e que só fez se intensificar ao longo dos anos: o drama de uma sociedade desamparada pelo Estado e vulnerável a uma crescente violência urbana. *Quem matou Pixote?* se liga ao filme de Hector Babenco não necessariamente pelo drama de Fernando, mas pela questão levantado nos dois filmes: a desigualdade social que constrói uma realidade extremamente violenta.

O que chama a atenção nos dois filmes não está na continuação entre duas narrativas ficcionais, mas sim na interface que as narrativas fazem com a realidade. Fernando representa no cinema a realidade sentida por muitos indivíduos fora dele, na sequência, sua vida é representada trazendo a realidade novamente para dentro da ficção. Esse jogo de espelho entre ficção e realidade provoca um entre-lugar que problematiza a situação, não mais tão cômoda do espectador.

O mesmo resultado que obtivemos anteriormente com *Carlota Joaquina* e *Terra estrangeira* passa a se repetir no filme de José Joffily. O entre-lugar é o espaço em que, de certo modo, os três filmes acabam caindo. Em *Carlota Joaquina*, o vazio que separa o Brasil de Portugal mede bem o espaço simbólico que separa uma pseudo-capital da coroa fictícia de um país que buscava se reorganizar enquanto sistema democrático. Em *Terra estrangeira* o movimento de reconstrução é mais individual do que coletivo. Paco deixa sua terra natal na esperança de se reconstituir enquanto sujeito, sua identidade depende disso, mas o que ele encontra em outro país é o mesmo vazio que o fez viajar. Os dois filmes apontam para o mesmo entre-lugar que, nesse caso, pode ser traduzido como o sentimento de desamparo provocado pelo período de ruminação vivenciado desde os fins dos anos 1980 e início de 1990. Um período pós-ditadura militar que colocava tudo sobre suspeita e passa agora a conviver com um clima de frustração que culmina nos acontecimentos políticos de 29 de dezembro de 1992. Mesmo após o impeachment, as incertezas geradas eram tantas que levaram muitos cientistas sociais a entenderem o período sempre como crise. No caso de *Quem matou Pixote?*, o entre lugar é ainda o desdobramento dessa crise.

O número de estréias nos cinemas em 1997 subiu para 24 filmes. Sérgio Rezende retoma a crise nordestina do final do século XIX com o longa *Guerra de Canudos*, Néville D'Almeida apresenta *Navalha na carne*, Os matadores revela o talento do cineasta Beto Brant, e Bruno Barreto surge com o potencialmente competitivo *O que é isso, companheiro?*. Todos esses filmes, distantes um do outro no tempo narrativo, são sintomas da mesma crise que começou a acumular representações desde *Carlota Joaquina*. Os longas dão continuidade a uma tendência que vai se prolongar e se intensificar, até se tornar um elemento característico dessa produção surgida da própria crise.



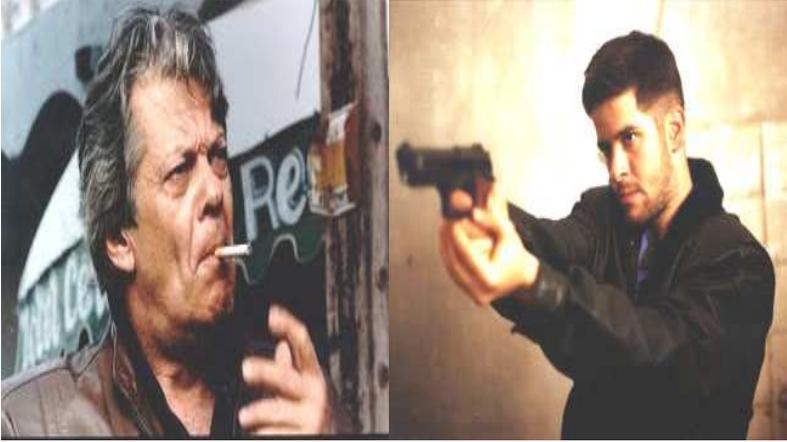
Com a *Guerra de Canudos*, Sérgio Rezende não somente reata os elos com a situação precária do Nordeste brasileiro, dos fins do século XIX, mais parece fazer um paralelo com a fome, a miséria, a violência e o abandono político que continuam afetando uma grande parcela da sociedade brasileira. Em meio às imagens das sangrentas batalhas ocorridas entre os anos de 1896 e 1897. Em muitos momentos, as situações apresentadas no filme de Rezende em nada se diferenciavam a do país que, mais de cem anos depois de Canudos, continuava a conviver com os mesmos problemas sociais que levaram todos aqueles sertanejos a seguirem Antônio Conselheiro. A narrativa de Rezende não poderia deixar de apresentar um final agonizante, com as forças da República massacrando até mesmo, mulheres e crianças.

*Navalha na carne* é na verdade uma adaptação da peça homônima de Plínio Marcos que mostra o submundo de três personagens a prostituta Neusa Sueli, o cafetão Vado e o homossexual Veludo. No cinema, a narrativa teve duas versões, uma em 1970, com direção de Braz Chediak, e a de Neville d'Almeida, em 1997.



Nos dois casos, o espectador é levado para dentro do quarto de um bordel e passa a entrar em contato com um espaço marginal, repleto de violência, que expõe o que contorna as relações humanas e o mecanismo de poder que às ligam. Foi esse cenário que levou o crítico Yan Michalski a dizer que a narrativa é “Uma peça à qual se assiste com a respiração presa e a cujo fascínio não escapa nem o público mais conservador; a priori menos disposto a enfrentar cara a cara a crueldade e a violência” (2005, p. 97).

O filme de Beto Brant, *Os matadores*, começa com a conversa de dois matadores de aluguel, o veterano Alfredão e o jovem Toninho. Enquanto aguardam para executar um serviço em um bar na divisa do Brasil com o Paraguai, Alfredão revela a história de Múcio, o pistoleiro mais respeitado da região. O espaço fronteiriço simboliza não só um entre-lugar sem lei, sem segurança e sem honra, mas também um espaço de situações extremas que testa os limites do medo e da ambição.



Na narrativa de Brant, o paraguaio Múcio, passa rapidamente de cafetão ao assassino de aluguel mais rápido no gatilho. Contudo, Múcio acaba se envolvendo com a mulher do seu Chefe, ele foi descoberto e executado. As memórias de Alfredão misturam-se com a trama que coloca os dois matadores um contra o outro. Como pano de fundo tem-se a representação da violência física e psicológica, marcadamente desproporcional, que deixa a narrativa sob constante tensão.

Ainda em 1997, *O que é isso, companheiro?* recria o contexto violento da ditadura, porém a violência retratada não provoca o tom dramático necessariamente pelo contexto histórico em que ela ocorre. As situações de tortura e brutalidade retratada no filme de Bruno Barreto chocam mais pela aproximação de um realismo cotidiano.



O ano de 1998 o número de estréias não cresceu tanto, tivemos a produção de 25 longas. Mas o número de espectadores de filmes nacionais subiu consideravelmente, de 2.401.959 em 1997, para 3.608.279. Muito desse crescimento deve-se ao sucesso de *Central do Brasil*, que não foge à tendência de representar uma dada realidade brasileira: a dos excluídos.

O filme de Walter Salles não enquadra cenas de violência física contundentes, mas retrata todo um contexto de um cotidiano conhecido da maioria dos brasileiros. A narrativa conta a história de Dora, que escreve cartas para pessoas analfabetas na Central do Brasil. Através dos relatos surge a imagem de um país cheio de contraste e carente em todos os sentidos. O espectador encontra-se diante de um panorama que pouco ou quase nada se distingue da realidade da maioria dos imigrantes que chegam das pequenas cidades e se misturam anonimamente pelas grandes cidades brasileiras. A narrativa de Salles não engendra uma trama que destoa fantásticamente da realidade. Pelo contrário, ela envolve o espectador exatamente pela simplicidade do realismo que faz de Dora e Josué (protagonistas do filme) figuras tão comuns que poderiam representar qualquer indivíduo pobre à procura de suas raízes.

Pode-se dizer que para além da trama que envolve a procura de Josué pelo pai após a trágica morte da mãe, *Central do Brasil* faz um movimento que vai de um grande centro urbano para se aprofundar na realidade pobre do interior do país. As primeiras cenas, marcadamente urbana passam uma grande sensação claustrofóbica, com tomadas abarrotadas de gente. Os depoimentos são feitos com os rostos das pessoas em primeiro plano e por trás o contínuo fluxo de pessoas que circulam na Central. Todas as outras locações se alinham a esse universo fechado, sem horizonte, sem céu, apenas concreto acinzentado, como se tudo estivesse preso a esse ciclo de onde ninguém pode escapar.

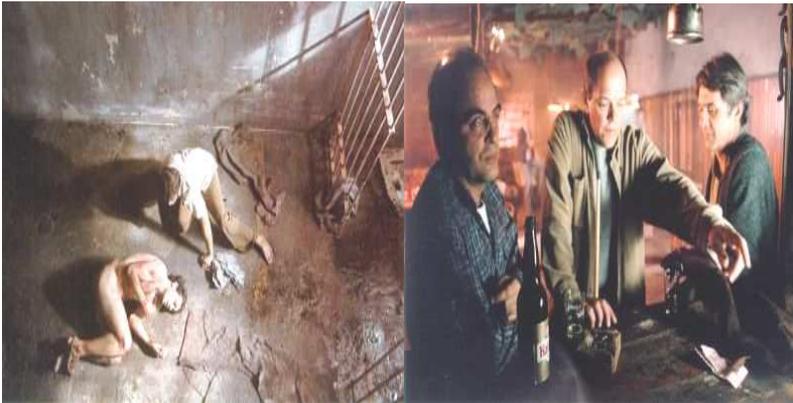
À medida que vão se afastando das grandes cidades o cenário modifica juntamente com os sentimentos que ligam as duas personagens. A abertura das lentes dá ao espectador uma imagem mais aberta e com mais cores. Uma nova geografia surge como se estivéssemos entrando em outro universo. Dora, que passa a ajudar Josué em sua procura, passa também a olhar as outras pessoas por outro prisma. Os desconhecidos não representam apenas um modo de sobreviver, suas histórias também passam a ter outro valor e ela deixa-se levar pelo seu lado emotivo.

A transformação não é só geográfica e Dora ser transformada com esse novo mundo que se abre em possibilidades. Dora ganha em sensibilidade e Josué recupera uma identidade perdida. Contudo, no

final, ao chegar à Vila do João, parece que voltamos com a sensação claustrofóbica do começo, causada pelas construções padronizadas que caracterizam os projetos do BNH, na verdade uma tentativa de disfarçar a periferia pobre do Brasil. Em outras palavras, uma imagem massificadora e sem identidade.

O resultado de *Central do Brasil* está no efeito pseudo-romântico de seu final, pois mesmo Josué alcançando seu objetivo, sua perspectiva de vida não sofre uma mudança significativa. Do mesmo modo, Dora não tem outra alternativa a não ser volta para o mundo fechada da Central. O espectador acaba ficando com o vazio de uma desesperança.

Além de *Central do Brasil*, pode-se citar ainda o longa *Ação entre amigos*, de Beto Brant, que retoma o contexto da ditadura militar. Outra vez a narrativa coloca situações de luta armada, torturas e morte. A história retoma o ano de 1971 quando os amigos Miguel, Paulo, Elói e Osvaldo participaram da resistência armada contra a ditadura militar, mas acabaram presos e barbaramente torturados. Vinte e cinco anos depois, os quatro amigos armam um plano para se vingarem de Correia, o homem que os torturou por meses.



Novamente, o que cria uma situação dramática nas cenas de violência não é o contexto político ideológico que marca o período retratado na narrativa, mas a violência em si. Em qualquer contexto, as situações limites pelas quais passam as personagens podem se assemelhar a qualquer outra situação de violência física que se insira num quadro de tortura.

Chegamos em 1999 e o cinema nacional fecha o ano com 35 lançamentos. Tal crescimento parece ser um indicativo do que viria

naturalmente, já que com a proliferação de filmes, a possibilidade de boas produções também cresce. Neste ano, Nigel Noble apresenta o documentário *Os carvoeiros* e Alberto Graça lança *O dia da caça*. Além destes, é relevante citar o belíssimo documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Jonny Jardim e Marcos Prado. Esses filmes apresentam indicativos densos de violência que dão continuidade a um panorama que se firmará como tendência no ano seguinte.

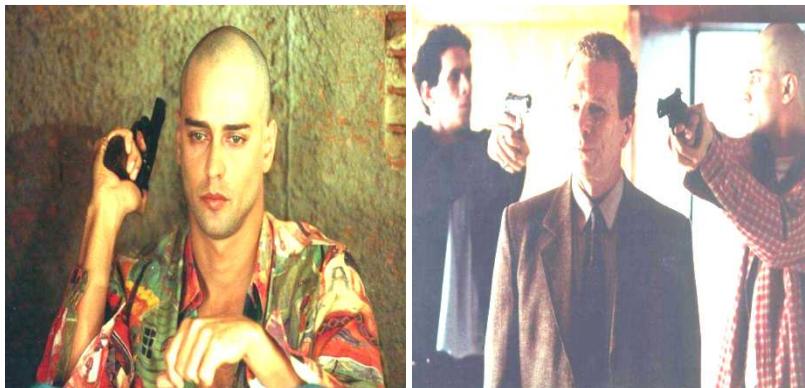
Em *Os carvoeiros*, Noble expõe a crua realidade na derrubada da mata para produção de carvão vegetal. Lavradores sem terra e sem emprego digno vivem na miséria, morando em acampamentos, com uma rotina ininterrupta de corte de madeira para a queima. Afetados pela inalação de gases tóxicos, os carvoeiros sobrevivem nada destruição da natureza e de si mesmo. O documentário tem como base a pesquisa que o fotógrafo carioca Marcos Prado desenvolve desde 1991 e que mostram um retrato da paisagem cinzenta na qual circulam homens cobertos pela fuligem que sai dos fornos. Sem qualquer proteção -botas, luvas ou máscaras- eles abastecem dezenas de caminhões rumo às siderúrgicas. O documentário revela que, em pleno século XXI, boa parte da produção brasileira de carvão vegetal funciona de forma irracional para alimentar a indústria de ferro-gusa.



De fato, o espectador tem um dramático encontro com a devastação da floresta nativa e com a degradação humana que envolve o trabalho infantil e semi-escravo, fatores que se encontram no centro da questão. Foram 5.000 quilômetros percorridos de Minas, passando por Mato Grosso do Sul, Bahia, Pará e Goiás. O resultado foi um livro de

190 páginas com fotografias impressionantes e um documentário que percorreu o mundo.

O filme de Alberto Graça é um drama policial que conta a história dos amigos Nando e Vande. Os dois se encontram na difícil situação de ter de buscar cocaína na Colômbia para um chefe do tráfico.



A perigosa tarefa é marcada por muita traição, vingança e violência. O tema da narrativa aborda muitas situações rotineiras narradas nas páginas dos noticiários policiais em todo o país, e de um modo representativo acaba tocando questões que se ligam diretamente à realidade do mundo das drogas.

*Nós que aqui estamos, por vós esperamos* é outro documentário, com a direção de Marcelo Masagão, que faz uma leitura da obra do historiador britânico Eric Hobsbawm, *Era dos Extremos*. Masagão apresenta uma engenhosa montagem com imagens do século XX. O tom poético do documentário vem ao lado da música de Wim Mertens e conduz o espectador a uma viagem introspectiva pelos contrastes dos grandes conflitos internacionais e a banalização da violência com o desenvolvimento tecnológico. O título do filme foi inspirado no letreiro do cemitério da cidade de Paraibuna, interior de São Paulo.



O último ano do século XX confirma a crescente tendência nas narrativas fílmicas brasileiras em retratar de uma forma ou de outra um painel da contemporaneidade, principalmente no que diz respeito à intensificação da violência. Dentre os 34 filmes brasileiros lançados em 2000, chamaram a atenção *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodanzky, *Latitude zero* de Toni Ventura, *O Rap do Pequeno Príncipe Contra As Almas Sebosas* de Marcelo Luna e Paulo Caldas, e *Cronicamente inviável* de Sérgio Bianchi. O número de espectadores subiu de 5.703.166 do ano anterior (8,65% do mercado cinematográfico), para 7.207.654 espectadores (cerca de 10,60% do mercado).

A narrativa de Bodanzky faz referência ao contexto das drogas, só que dessa vez a problemática centraliza no âmbito de uma família classe média baixa. O jovem Neto vive em conflito com seu pai, o senhor Wilson. O clima fica mais complicado quando Wilson encontra um cigarro de maconha no bolso do filho. Depois disso, Neto é enviado para ser tratado em um manicômio, onde passa a sofrer os maus tratos do sistema. Contudo, para além da violência exposta no filme, *Bicho de sete cabeças* retrata bem as mazelas de um sistema de saúde pública que em nada alivia, ao contrário eleva ainda mais as dores humanas,

causando inúmeros traumas. No fundo, podemos dizer que o espectador pode em muitos momentos fazer um paralelo do microcosmo do manicômio com o sistema social em que vive, no qual poucas são as fontes de alívio.



Com *Latitude zero*, Toni Ventura apresenta a história de Lena, dona de um esquecido bar de beira de estrada. Abandonada pelo amante com oito meses de gravidez, ela acaba conhecendo Vilela, ex-policial procurado pela justiça após cometer um assassinato.



Diante de uma paisagem inóspita e de um constante choro de bebê, eles começam a se relacionar, porém nem tudo acaba bem. O espaço hostil acaba sendo um personagem a mais, já que tanto Lena quanto Vilela parecem sujeitos a ele. Novamente o espectador é envolvido pela densidade do drama através das situações limites no solitário horizonte do Planalto Central que desumaniza as personagens.

*O Rap do Pequeno Príncipe Contra As Almas Sebosas* começa com uma visão aérea mostrando uma imensa periferia de Recife ao som do rap de Mano Brown. O título do filme não faz referência ao livro de Antoine de Sain-Exupéry, mais sim ao codinome de Hélio José Muniz, uma espécie de “justiceiro” conhecido por Pequeno Príncipe. Já “alma sebososa” é como é chamado o indivíduo que faz mal à comunidade. O espaço fechado da periferia, lugar onde os braços do Estado não chega, é o cenário de duas histórias baseadas em fatos reais, a de Helinho, matador que responde por mais de 70 assassinatos, e de Garnizé, que saiu do mesmo espaço e se tornou líder de uma banda de rap chamada “FACES do Subúrbio”. A narrativa retrata o cotidiano da favela, a carência da comunidade abandonada pela própria sorte em meio à dura rotina de violência.

O documentário ainda expõe um chocante depoimento do matador de 21 anos que falava de modo natural sobre suas e se considera um benfeitor protetor da sua comunidade. A violência urbana contrasta com a arte politizada de Garnizé e as duas formam um painel do lado suburbano, igual a qualquer periferia das grandes cidades brasileiras. A narrativa traduz bem a raiva e a impotência que vem das margens do sistema.

Se em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* começa uma dada perspectiva que se desdobra, desenvolvendo uma tendência que se tornou também um forte atrativo para o público, em *Cronicamente Inviável* vemos um filme que pode representar a convergência madura dessa perspectiva. O filme de Bianchi é um amplo painel das mazelas enraizadas na sociedade brasileira contemporânea. Além de ser um palco de reflexões de onde ninguém sai imune, sem sua parcela de culpa. *Cronicamente Inviável* aconteceu como uma terapia de choque à crítica cinematográfica. É por conta desses fatores que escolhi o filme de Sérgio Bianchi como marco inicial na virada do milênio para representar essa tendência. Do mesmo modo, o filme de Bianchi será uma das obras que me deterei com maior ênfase neste trabalho.

Ao que se pode perceber, esse cinema, que surge após a era Collor, começa a perder o que vou chamar aqui de *complexo de inferioridade*, ou seja, aquela incessante busca de querer provar sua qualidade, tentando se equiparar à produção de outros países. Passou-se a focalizar outros objetivos. A realidade brasileira, sobre a égide da violência amplamente divulgada pela mídia e vivenciada diariamente pela população, apresenta-se enquanto problemática a ser projetada pelas lentes de muitos cineastas.

Na verdade, nada parece haver de diferente na violência representada pela atual produção cinematográfica brasileira em comparação à representada em *Quem matou Pixote?* da década de 90, ou em *Pixote, a lei do mais fraco* do início da década de 80, ou ainda de outros filmes mais antigos. Qual seria então a distinção entre as mais antigas produções para a produção fílmica dos primeiros anos do século XXI? Ou melhor, o que herdamos do chamado cinema da *retomada*<sup>6</sup> que se fez predominante nas narrativas fílmicas mais recentes.

Pelo que se pode perceber, a violência representada pelo cinema da retomada veio cada vez mais abordando temáticas ligadas, direta ou indiretamente, aos traços de nossa realidade cotidiana. Mesmo distante no tempo ou no espaço, as discussões sobre as mazelas sociais atravessam as narrativas fílmicas com maior frequência dando outro contorno às produções nacionais. O potencial dramático transborda e se alimenta do cotidiano, com os noticiários sensacionalistas e as imagens de extremo realismo que os meios de informação se acostumaram a apresentar. O desespero vivenciado diariamente pela classe trabalhadora, muitas vezes refém de um sistema onde o Estado não lhe garante segurança, saúde, educação, enfim, não lhe dá perspectivas concretas de melhoria de vida, impulsiona e justifica os projetos encampados pelas grandes produtoras. Como resultado não será difícil perceber o aumento no número de filmes que retratam esse tom realista, principalmente no tocante à violência contemporânea, vejamos.

Em 2001 tivemos 40 estreias, com 6.978.717 de espectadores que tomaram 9,30% do mercado cinematográfico. Neste ano podemos destacar filmes como *Abril despedaçado*, de Walter Salles, *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, *Timor Lorosae, o massacre que o mundo não viu*, de Lucélia Santos e *O invasor*, de Beto Brant.

Em *Abril Despedaçado*, Walter Salles baseou-se no romance *Prilli i Thyer*, de Ismail Kadare, para contar uma história de vingança que se passa no sertão brasileiro na primeira década do século XX. O jovem Tonho é estimulado pelo seu pai a vingar o assassinato do irmão mais velho, vítima da luta pela posse da terra. Contudo, Tonho só poderá agir quando a blusa do irmão manchada de sangue amarelar. A sina do rapaz converge para o impasse que dividirá sua vida no antes e

---

<sup>6</sup> Um bom trabalho que reflete sobre o período da *retomada* é o livro organizado por Lúcia Nagib: *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, pela Editora 34. O livro de Nagib é uma referência para quem se interessa pela crise do cinema brasileiro na década de 90. Discute todo o contexto entre 94 e 98, anos marcados pela Lei do Audiovisual, uma ampla seleção de cineastas entrevistados traçando um perfil do cinema nacional daquele período.

depois da vingança. Decerto a certeza da perseguição pelos membros da família rival e a perspectiva da morte formam o tenso quadro vivido pela personagem. Mergulhado pela angústia da situação, Tonho passa a questionar toda aquela violenta lógica em que está inserido.



Ao comentar o filme de Salles, José Paulo Bandeira da Silveira afirma que:

No filme *Abril Despedaçado*, Walter Salles fala do naturalismo como um fato da cultura dos povos. O naturalismo faz as coisas funcionarem como um relógio suíço. A vida é apresentada como um ato regulado por determinações concretas: a luta pela terra; a família como unidade de trabalho e de combate; o princípio do prazer em um plano remoto.<sup>7</sup>

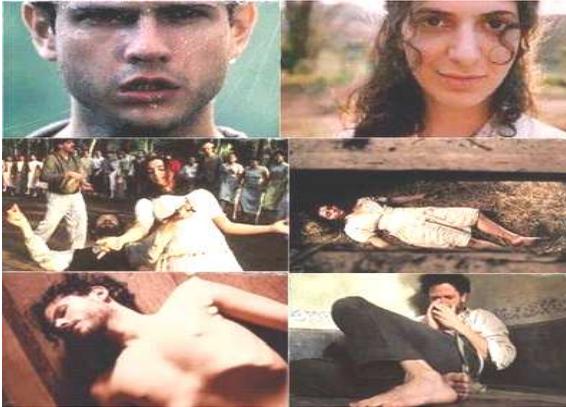
O que José Silveira chama de *naturalismo* pode ser traduzido não simplesmente como uma idéia fim do século XIX, mas como o peso de todo um contexto cultural gerador de conflitos – externos e internos às personagens – que provocam também o espectador.

A narrativa de *Lavoura Arcaica* conta a história de André, jovem de uma comunidade rural de rígidas tradições patriarcais que se rebela contra a estrutura social em que estava inserido. A narrativa se baseia no romance homônimo do escritor Raduan Nassar, de 1975. As imposições

---

<sup>7</sup> José Paulo Bandeira da Silveira é cientista político e Professor-Doutor da UFRJ, o texto sobre *Abril despedaçado* pode ser encontrado no site: <http://www.kplus.com.br/materia.asp?co=143&rv=Literatura>.

de seu pai e o desejo proibido de André pela irmã levaram o rapaz a fugir de casa.



Após ser encontrado na cidade por seu irmão Pedro, André passa a narrar, sem ordem cronológica, suas angústias e conflitos contra os valores daquela comunidade agrária. Imediatamente, o espectador vai sendo levado por uma jornada que mistura a infância da personagem com sua busca por liberdade. No final, o que o filme ressuscita coloca não somente o espectador diante dos conflitos de valores entre o sujeito e a estrutura social, mas as violentas marcas que evidenciam a distância que separa os desejos individuais de cada sujeito e as traduções culturais.

No documentário de Lucélia Santos, a história recente do Timor Leste, ex-colônia portuguesa na Ásia, é apresentada de forma dramática. Depois de se libertar do domínio lusitano em 1975, o território foi invadido pela Indonésia. Durante o domínio pelo país vizinho, Timor Leste sofreu com o extermínio de quase um terço de sua população.



As cenas do documentário de Lucélia Santos revelam o resultado de um conflito sem vitoriosos. Após sofrer vinte e cinco anos, o povo timorense, em 1999, conquista em um plebiscito a independência da região. Porém, antes de deixar o território, o exército da indonésia destruiu quase por completo as cidades do novo país. O filme foi feito um ano depois de toda destruição, e relata o drama vivenciado pelos sobreviventes.

*O invasor*, de Beto Brant, é também um filme emblemático nessa lista de narrativas que acompanha a crescente representação cinematográfica da violência contemporânea. Sua construção narratológica abriga aspectos simbólicos pontuais na construção de várias categorias corpóreas que ilustram bem o contexto social de nossa contemporaneidade. É justamente por isso que esse filme será analisado com maior cuidado em outro capítulo.

Além dos filmes já citados lançados em 2001, também poderíamos fazer referência a outros, como: *A Hora Marcada*,<sup>8</sup> drama dirigido por Marcelo Taranto; *Babilônia 2000*,<sup>9</sup> documentário dirigido

---

<sup>8</sup> O filme conta a história de Mario Velasquez, inescrupuloso empresário que é surpreendido por uma previsão de que iria morrer em sete anos. Ele desdenha da profecia e continua fazendo inimigos. Sete anos depois, Mário é sequestrado por uma quadrilha liderada por seu ex-funcionário que deseja vingar-se.

<sup>9</sup> No último dia de 1999, o morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, se torna foco de uma equipe de cinema e os moradores das favelas Chapéu Mangueira e Babilônia se reúnem para assistir à queima de fogos de artifício. As doze horas que se segue até os festejos do réveillon são registradas pelas cinco câmeras digitais que se espalham pelo morro e os moradores apresentam um balanço de suas vidas e as expectativas para o novo ano.

por Eduardo Coutinho; *Brava Gente Brasileira*,<sup>10</sup> de Lúcia Murat; *Condenado à liberdade*,<sup>11</sup> drama de Emiliano Ribeiro; *O sonho de Rose*,<sup>12</sup> dirigido por Tetê Moraes. Todos esses são filmes que podem ser incluídos na lista de produções que ajudam a ampliar o cenário das narrativas fílmicas com enfoque na violência.

O número de estréias em 2002 desce para 35 filmes, mas o número de espectadores chega a 7.299.790. Este ano apresentou o formidável longa de Cláudio Assis, *Amarelo manga*. Alexandre Stockler leva ao público *Cama de gato* e *Cidade de Deus* tem a frente Kátia Lund e Fernando Meirelles. Alain Fresnot assina *Desmundo* e Karim Aïnouz, *Madame Satã*. José Padilha redimensiona o caso do sequestro com refém ocorrido no Rio de Janeiro em *Ônibus 174* em 2008, o cineasta Bruno Barreto, também lançou o filme *Última parada 174*, drama baseado na vida de Sandro do Nascimento, personagem central do sequestro ocorrido no Rio de Janeiro em 2000 e que acabou com a morte do rapaz e de uma refém, e Hector Babenco retoma em *Carandiru* o massacre ocorrido em 2 de outubro de 1992 na mais conhecida Casa de Detenção de São Paulo.

Na narrativa de Cláudio Assis nos apresenta várias pequenas histórias. Lígia trabalha num bar, em volta de várias figuras do subúrbio de Recife. O desencanto de seu quarto é o que lhe resta no final do dia. Kika é uma religiosa casada com Wellington que, apesar dos elogios à mulher, ele tem uma relação extraconjugal. Dunga que trabalha no 'Hotel Texas', na mesma periferia da cidade, é apaixonado por Wellington. Rabecão, funcionário do IML, fornece corpos a Isaac, hóspede do Hotel que sente prazer atirando em cadáveres. Isaac conhece Lígia no bar e os dois acabam se relacionando.

---

<sup>10</sup> No Mato Grosso do Sul, no final do século XVIII, um grupo de índias kadiwéus, um ramo dos guaicurus, são estupradas por portugueses que trabalhavam na região do Pantanal. O filme focaliza o conflito cultural e a dificuldade de comunicação entre os dois grupos étnicos.

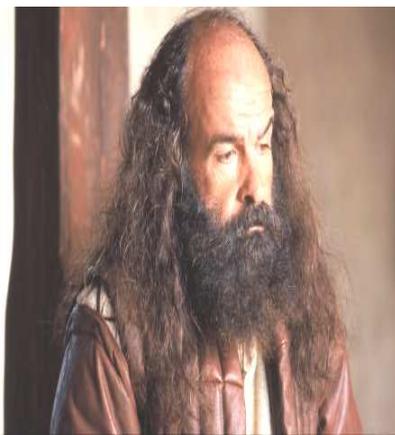
<sup>11</sup> O filme conta a história de um crime dentro de uma família da alta burguesia brasileira. Mauro e Beatriz Vilhena são encontrados mortos no quarto. A notícia é destaque nos noticiários. O mais estranho era que o Dr. Mauro ia depor na 'CPI do Mogno' como advogado, ação referente ao massacre de índios caiapós atribuído a funcionários da empresa da família Velhena. As primeiras suspeitas recaem sobre Maurinho, filho do casal. Embora negando a autoria do crime, Maurinho é perseguido e preso pelo policial que investiga o crime. Mas logo é solto e inocentado, influência do tio Lopes. A partir de então, a grande imprensa promove uma campanha contra o rapaz.

<sup>12</sup> Documentário que retoma, dez anos depois, as vidas de um grupo de ex-sem-terras já filmados dez anos antes em outro documentário, *Terra Para Rose*, da mesma diretora. *O sonho de Rose* mostra como se encontravam algumas das 1500 famílias que participaram da invasão do MST à Fazenda Annoni, no Rio Grande do Sul: a vida nos acampamentos, o confronto com a polícia e as negociações com o governo.

Em *Cama de gato* temos a história de Cristiano, Francisco e Gabriel, jovens de classe média de São Paulo. Mesmo com muitas informações da realidade, mais nenhuma responsabilidade quanto suas ações. Eles se reúnem e saem pela noite paulistana à procura de diversão. Após uma noite de festa, eles se reencontram na casa de Cristiano e ali, o entretenimento se transforma em violência. Os jovens acabam estuprando e matando uma adolescente. A narrativa é um retrato da juventude em uma sociedade que oferece poucas oportunidades na formação ética do sujeito. Os jovens mergulham em uma situação trágica na qual buscam encobrir a qualquer custo.

*Cidade de Deus* é já considerado pela crítica nacional um marco cinematográfico. A adaptação do livro de Paulo Lins por Kátia Lund e Fernando Meirelles entra nesse rol de filmes que incorporam os traços mais violentos do contexto contemporâneo não só pela força de sua narrativa, mas também por sua estética, que procura manter a mesma aproximação com a realidade, tal qual o romance de Lins.

Alain Fresnot desvela outra realidade cruel em *Desmundo*. O filme ambientado em 1570, período de colonização em que Portugal enviava jovens órfãs ao Brasil para servirem como esposas aos colonizadores. Na tentativa de minimizar o nascimento de filhos mestiços e promover o casamento cristão. Oribela, uma dessas órfãs, desembarca nas novas terras e se vê obrigada a casar com Francisco de Albuquerque, um explorador que a trata com brutalidade. As tentativas de fuga de Oribela acabam sendo frustrada por Francisco, que lhe impõe castigos cada vez mais severos.



*Desmundo* também traz um clima de desesperança perante a violência que se alinha com o contexto contemporâneo. A narrativa acaba com a conformidade da protagonista com sua angustiante situação. A linha do tempo se desfaz perante a angustiante situação de desesperança provocada pelo isolamento forçado da personagem.

*Madame Satã* retrata a vida de João Francisco dos Santos, figura lendária da cultura marginal e urbana do século XX. Mais conhecido como Madame Satã, ele se tornou conhecido na noite carioca com sua performance transformista. Meio malandro, meio artista, discriminado por sua situação social (negro, pobre, homossexual), não se deixou dominar pelo preconceito. Ele foi pai adotivo de sete filhos e conhecido frequentador da boemia da Lapa. Uma narrativa marcada pela luta e pela repressão, este será outro filme que irei analisar com mais cuidado posteriormente.

*Ônibus 174* poderia ser anunciado como a própria metáfora da invisibilidade social de onde emergem grande parte da violência contemporânea, pois é isso que coloca em debate o filme de José Padilha. Misto de ficção e realidade o diretor acaba trabalhando questões que superam até mesmo os fatos ocorridos no sequestro do ônibus na cidade do Rio de Janeiro. Será outra narrativa que discutirei mais adiante.

*Carandiru* quase não precisa de apresentação, pois o filme nasce como uma superprodução brasileira baseado no Livro de Drauzio Varella, *Estação Carandiru*. A narrativa aborda com extremo realismo a vida dentro do presídio pela ótica do médico que havia feito um trabalho de prevenção à AIDS na Casa de Detenção, antes dela ser fechada. Hector Babenco reconstitui um cenário de horror retratando os incidentes que terminaram com o massacre de 111 presos.

O ano de 2003 contou com a estréia de 45 filmes no circuito cinematográfico, elevando o público espectador de filmes nacionais para 22.055.249. Naquele ano Ricardo Elias apresenta *De passagem*, José Henrique Fonseca vem com *O homem do ano*, Jorge Furtado traz *O homem que copiava* e Eliane Caffé nos brinda com *Os narradores de Javé*.

Em *De passagem*, Ricardo Elias apresenta a história de três jovens moradores da periferia de São Paulo, os irmãos Jeferson e Washington e o amigo Kennedy. O primeiro entra no colégio militar do Rio de Janeiro, enquanto os outros dois acabam entrando para o tráfico de drogas.



Com a notícia da morte de Washington, Jeferson e Kennedy se reencontram numa perigosa cruzada em busca do corpo. O filme explora o lado perigoso e violento do subúrbio paulista na construção da narrativa, e coloca em perspectiva a fina fronteira que separa o mundo da legalidade e o mundo do crime.

*O homem do ano* conta a história de Máiquel, um sujeito comum que acaba matando sem querer um traficante perigoso. Depois do incidente ele passa a ser respeitado por bandidos e policiais, tornando-se uma espécie de herói na cidade.



Em meio a alguns envolvimento amorosos sua situação acaba se complicando cada vez mais, e ele se vê obrigado a tomar atitudes que não deseja. A Baixada Fluminense é o cenário para a narrativa que não foge a regra de um enredo com muitas situações violentas.

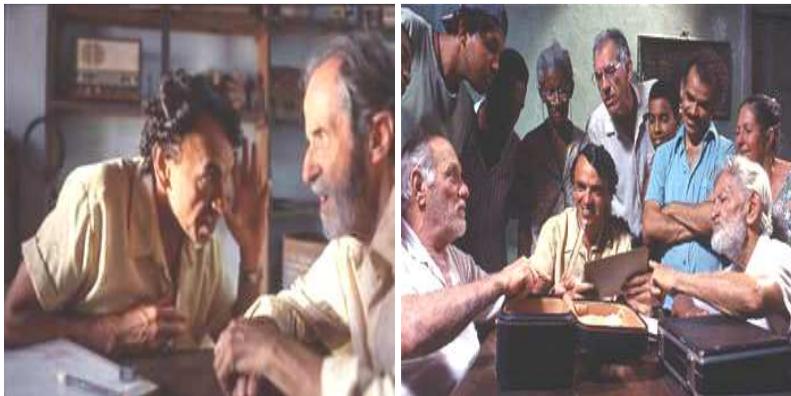
A narrativa de Jorge Furtado nos coloca diante de uma história ao mesmo tempo interessante e aparentemente inocente, com toques de

humor. No entanto, essa aparência acaba encobrendo um enredo repleto de violência. O filme é ambientado na cidade de Porto Alegre e conta a história de André, jovem da periferia que trabalha como operador de máquinas fotocopadoras. Apaixonado por sua vizinha Sílvia, a quem observa todas as noites de seu pequeno apartamento, ele acaba se arriscando em um plano para arrumar dinheiro. André é ajudado por Cardoso, que faz qualquer coisa por dinheiro, e Marinês que usa a sua sensualidade para subir na vida.



*O homem que copiava* não apresenta nenhum quadro de violência explícita, mas pode ser encarado como uma narrativa que naturaliza a violência urbana e moral dentro de um contexto bem contemporâneo.

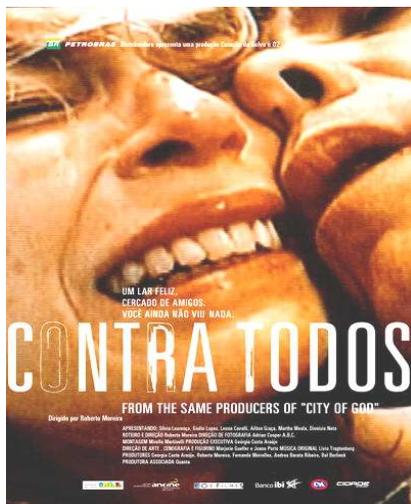
*Os narradores de Javé* é outro filme que disfarça bem a violência com o humor e com certa criatividade no desdobramento do enredo. Eliane Caffé consegue construir todo um universo mítico no sertão, sem contudo perder de vista a realidade de uma comunidade isolada dos grandes centros urbanos. A pequena cidade de Javé se torna alvo do progresso e será inundada pelas águas de uma represa. Os moradores são obrigados a se retirarem de suas terras sem terem para onde ir.



Na tentativa de reverter a situação, resolvem se unir e fazer um registro histórico da comunidade, única forma de provarem que são donos das terras e que elas precisam ser conservadas. Para tal tarefa, os moradores chamam Antônio Biá, um sujeito odiado por todos na cidade, porém único com habilidade suficiente para produzir o “documento cientificamente”. A narrativa se desenvolve com as artimanhas de Biá na tarefa de coletar as narrativas junto aos moradores mais antigos. Certamente, o esforço da comunidade não acaba como todos desejavam e Biá novamente provoca a revolta das pessoas.

Em 2004 o número de estréias nacionais subiu para 48 e podemos ver filmes como *Contra todos*, de Roberto Moreira, *Meu tio matou um cara*, de Jorge Furtado, *Olga*, de Jayme Monjardim, *Do outro lado da rua*, de Marcos Bernstein, e *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat.

A força da narrativa de *Contra todos* fez desse filme o longa mais premiado do ano de 2004. O drama dirigido por Roberto Moreira narra o cotidiano de uma família que vive na periferia de São Paulo. Teodoro é pai de Soninha, uma adolescente rebelde. Ele vive com Cláudia, mas tem uma amante. Teodoro mantém a casa com uma atividade nada convencional. Juntamente com seu sócio Waldomiro ele ganha a vida como matador de aluguel. Tudo vai bem até que as coisas começam a sair do controle. A narrativa é densa, com cenas fortes que expõe o espectador em uma crescente escala de violência.



Em *Meu tio matou um cara* temos um misto de comédia-romântica e policial, na qual o jovem Duca busca de todos os modos meios para ajudar o seu tio, acusado de ter assassinado um homem. Duca conta com a ajuda de Isa e Kid, amigos de escola, para investigar o caso. No desenrolar da trama Duca descobre que o tio só confessou o crime para livrar Soraia, ex-mulher da vítima. A narrativa não traz o tom dramático, mas incorpora um cotidiano pouco visto da cidade de Porto Alegre. Um frágil equilíbrio entre forças parece sustentar a trama, na qual o mundo da periferia se encontra com o centro.

A história de Olga Benário Prestes é retomada por Jayme Monjardim que narra a luta da revolucionária, da infância na Alemanha, passando pela sua vida no Brasil, até a morte nos campos de concentração nazista. Em *Olga* podemos ver retratado um dos períodos mais violentos do século passado. O sucesso de bilheteria no Brasil (385 mil pessoas viram *Olga* no cinema) é consequência de uma super produção e também pela proposta da narrativa que fazia uma releitura de um contexto nacional marcado pela violência e por lacunas. As tensões criadas pelo filme me levam a retomar essa narrativa para uma análise mais demorada em outro capítulo.

*Do outro lado da rua* é mais que uma 'janela indiscreta'. Marcos Bernstein apresenta a história de Regina, uma aposentada de 65 anos que vive com seu cachorro num pequeno apartamento em Copacabana. Ela participa de serviços de denúncia à polícia. Na verdade, Regina passa o seu tempo vigiando de sua janela e encontrando no movimento

ao redor de seu prédio o seu objeto de denúncia. A fiscalização de Regina serve para preencher o vazio de uma vida solitária. Na rotina de denunciar os pequenos delitos, ela acaba testemunhando o que parece ser um assassinato. Contudo, a própria polícia entende que tudo não passou de um engano. Desmoralizada, ela tenta provar que estava certa, mas acaba se envolvendo com o suspeito.



A narrativa se desenvolve com algumas surpresas, contudo o que fica marcado é o clima de abandono na qual a personagem se encontra, dentro de uma sociedade que nos isola a todos, com um sistema cruel e repleto de falhas. A violência do filme emerge da própria solidão da personagem, uma solidão vivenciada por muitas pessoas na contemporaneidade.

*Quase dois irmãos* é mais um filme que retrata o contexto da ditadura militar. Porém, Lúcia Murat faz um paralelo com o contexto atual. Num primeiro plano temos o encontro de presos político e presos comuns na Penitenciária da Ilha Grande. O filme, portanto aponta para o resultado dessa relação, ou seja, o nascimento do Comando Vermelho, grupo que mais tarde passou a dominar o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Essa relação entre os dois grupos é centrada nas personagens Miguel e Jorge.



O primeiro é um intelectual idealista que foi preso pela ditadura e mais tarde vai se tornar um deputado federal. Jorge é um filho de sambista, preso por pequenos assaltos que vai se tornar um dos líderes do CV. Mais tarde essa relação vai se tornar tensa e as personagens vão ter de discutir as diferenças. O filme não se resume as questões de crítica histórica ao sistema militar, pelo contrário, parte de todo um clima violento, mas que se tinha certo idealismo por parte dos jovens, para se chegar a um contexto sem filtros éticos ou ideais.

Os primeiros anos do século XXI intensificaram as narrativas fílmicas com projetos que se voltam para uma realidade contemporânea nada agradável. De uma forma ou de outra trabalham a angústia de um cotidiano na qual a violência se apresenta de modo intensificado e radical. Mesmo quando retratando um passado histórico longínquo, essas narrativas cinematográficas mantêm um tenso elo que as ligam, por meio da violência exposta, às experiências contemporâneas.

Entender, de forma aprofundada, o que se dá com o cinema nacional na virada e nos quatro primeiros anos do século (uma baliza temporal necessária como recorte metodológico) é o que este trabalho passará a investigar. É certo que isso se dá em um processo que se constitui em anos anteriores. Tal investigação, acredito, pode revelar até mesmo questões que se prolongaram nos anos posteriores, como é o estonteante sucesso do filme *Tropa de elite*, de José Padilha, obra que promoveu discussões não somente no meio especializado, mas também no espectador comum. Em outras palavras, estamos falando de um fenômeno no cinema nacional que vem crescendo e se intensificando, mudando o caráter das narrativas fílmicas. Narrativas que se aproximam da realidade do brasileiro comum, narrativas sem idealizações, de forte

apelo realista, de características documentaristas – um fenômeno muito potencializado pelo contexto em que vivemos atualmente.

### 1.3 “Instinto” de Representação

Interessante lembrar o conhecido ensaio que Machado de Assis escreveu identificando a vontade dos escritores românticos de se vestirem “com as cores do país”, empenho que ele chamou de *instinto de nacionalidade*. Machado, àquela altura, reconhecia nesses traços a vitalidade dos escritores românticos, na época os maiores divulgadores da cultura nacional. A inspiração para a criação das obras literárias estava na natureza e na vida brasileira, o que também gerava a apreciação do público, pois as obras que traziam os toques nacionais mexiam também com o instinto do leitor – “uma questão de legítimo amor-próprio” (ASSIS, 1994, p. 17).

Entendido como um momento em que a literatura nacional buscava sua independência, o *instinto de nacionalidade* pode ser também a base para outra etapa, um outro momento em que, depois de dados os primeiros passos para uma fisionomia nacional, os ânimos se acalmam e a produção literária encontraria o equilíbrio entre o local e o universal, entre o familiar e o estranho, entre o ‘real’ e o ‘ideal’. Este segundo momento, fruto de uma percepção menos ingênua de mundo, revela o que Machado entendia como o mais importante em uma obra, o *sentimento íntimo*: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo *sentimento íntimo*, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1994, p. 19). Sem dúvida que Machado nos fala de um estágio crítico que envolve as correções dos excessos e das lacunas, o estudo dos casos, as descobertas dos senões, a apuração do gosto, a animação dos autores e do público.

Retomando o filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, arisco-me a dizer que ele revela as marcas de um processo que nos leva do velho *instinto de nacionalidade* ao *sentimento íntimo*. Para entendermos melhor essa idéia é preciso antes de tudo tentar entender porque este filme é tido pela crítica especializada como o filme símbolo da *retomada*, vejamos.

Primeiramente não podemos esquecer que nos primeiros anos da década de 1990 – anos de baixa produção cinematográfica, fato este que revelava a chamada *crise* no cinema nacional – alguns filmes

importantes foram finalizados com relativo sucesso. Dentre eles destaca-se o longa de Sérgio Rezende, *Lamarca*, cuja proposta narrativa não só rediscute um período relevante da história nacional, como insere uma perspectiva em desacordo com a situação política que então nos encontrávamos.<sup>13</sup>

Se focarmos na dinâmica da narrativa de *Lamarca* podemos perceber logo de início uma tentativa de se repensar a história oficial do recente período militar do país. Algo que estará presente posteriormente em filmes como *O que é isso, companheiro?*, *Quase dois irmãos* e *Olga* – obviamente há diferenças entre essas últimas produções e o filme de Rezende. Para Daniel Caetano *Lamarca* é um filme emblemático de uma geração de cineastas que buscava fazer um paralelo com o passado histórico recente do país. Geração essa que, após o impeachment de Fernando Collor, cai em uma relação de dependência com a Lei de incentivo fiscal. Essa era uma situação que, segundo Caetano, favorecia certos projetos cujas temáticas representavam determinada imagem do país:

Tratou-se de um tipo de produção aparentada com certos filmes históricos dos anos 70, quando também havia um incentivo do Estado se desdobrando em projetos que apresentavam a história brasileira imantada de um H maiúsculo, todo empolado. Se os anos 80 de certa forma assistiram ao recalçamento de um tal desejo de História, o retorno destes projetos na segunda metade da década de 90 foi quase ‘sem querer’, como uma contração involuntária de uma musculatura hipertrofiada que, carregada por narrativas neo-ufanista, coube perfeitamente naquele diagrama inflacionado de recursos, cenograficamente exibicionista (CAETANO, 2005, p.13).

Neste caso, tanto para Daniel Caetano, como para Eduardo Valente, Luís Alberto Rocha Melo e Luiz Carlos Oliveira Jr. (que assinam o prefácio de *Cinema brasileiro 1995 – 2005: ensaios sobre uma década*), um dos primeiros fatores que distinguem o cinema da retomada é a política de “patrocínio incentivado”, situação essa que

---

<sup>13</sup> Poderia falar de *Capitalismo selvagem* de André Klotzel, ou *Não quero falar sobre isso agora*, de Mauro Farias, mas entendo que o filme de Rezende apresenta certos aspectos que o liga indiretamente a toda uma tendência pós-*Carlota*, é o que irei demonstrar.

gerou as características daquela geração: *histórica, empolada, ufanista e exibicionista*. Repensar a história oficial do país, tal qual é feito em *Lamarca*, pode ser visto como uma forma de resgatar a situação de um passado heróico que se perdeu no tempo, e com isso, retomar os valores que agregam possibilidades de dias melhores. Desta feita, *Lamarca* surge com seus traços panfletários, com poucas possibilidades cambiantes: a personagem que dá nome ao filme representa sem dúvida um herói idealizado, recheado de valores éticos, levantando sua bandeira ideológica, guiado por projetos utópicos, pleno de fé em seus ideais.

O filme é a *marca* de um sentimento latente no discurso coletivo de todo o brasileiro comum: o sentimento de justiça. Pegar em armas – mas não como bandido – e reagir a todas as incoerências disseminadas pela estrutura social de um país longe de atender às necessidades de seu povo seria um desejo reprimido por muitos brasileiros. Símbolo também de um sebastianismo involuntário, no qual a palavra ‘revolução’ soa como aspecto purificador das ações e reações armadas.

O que se imagina é que tais apreensões subjetivas possam ser, conscientemente ou inconscientemente, uma tentativa de abstrair as ansiedades e carências de toda uma coletividade, ou seja, uma tentativa de representar o país – sem dúvida uma nova versão do *instinto de nacionalidade*.

O mesmo instinto nacionalista percebido em *Lamarca* se faz presente em *Carlota Joaquina*. Porém, em neste, a representação ufanista da pátria se reveste de uma crítica inconformada – mas ao mesmo tempo impotente – em forma de uma quase ironia e paródia. *Carlota Joaquina* representa a retomada não só porque foi o primeiro filme brasileiro de sucesso que submergiu após a crise vivenciada na era Collor, mas porque soube buscar no passado uma representação angustiada de um país que precisava urgentemente de uma voz para gritar. Neste momento buscava-se referência para se entender a própria posição do país, momento de ruminação foi a sombra da própria crise. Todavia, como já disse Benedito Nunes, “Crise não é catástrofe. Crise é incerteza no que fazer agora e que virá depois” (2000, p.75).

A representação de um sentimento nacional em *Carlota Joaquina* pode ser melhor entendida externamente ao contexto vivenciado pelo público, por um observador estranho à situação, pois há de se admirar como uma personagem feito Carlota ganhara a simpatia do público que ria ao vê-la batendo os sapatos fora do navio, abandonando o país e dizendo: “Desta terra não quero nem o pó” – um desprezo para com a terra, não com relação à riqueza que abarrotavam os porões do navio. Podemos fazer uma leitura análoga à situação vivenciada com a crise,

uma leitura que nos faz ver o desprezo ao passado colonial e que expressava a indignidade do brasileiro naquele período conturbado. Ao falar sobre a frase da Carlota, Cléber Eduardo entende que:

A declaração de ódio ao país, feita após o impeachment de Collor e antes dos sinais de retomada da produção cinematográfica, em um momento já de evidente frustração das expectativas gerais sobre o futuro pós-regime militar, anuncia uma fase distópica, na qual vários outros filmes, olhando para o presente e para o passado do Brasil, ou para ambientes mais específicos (família, casamentos, cidadezinhas), mantiveram um tom pessimista, às vezes agressivo, às vezes impotente, vacinados contra febres de felicidade tropical ou contra um escapismo empenhado em celebrar algum aspecto da vida no país (2005, p. 52).

Se *Carlota Joaquina* encobre de passado a indignação de um presente vivo, *Terra estrangeira* encobre a indignação presente em uma busca por um passado nunca vivido. Não é à toa que o filme de Walter Salles e Daniela Thomas começa com um cenário caótico da cidade de São Paulo, encoberto por uma atmosfera obscurecida pelo concreto, acinzentada pela poluição e atribulada pelos carros e pelo barulho; uma prisão que só é reconhecida quando se está fora dela – as personagens sofrem, se angustiam, mas não se reconhecem enquanto prisioneiras daquele contexto. A figura da mãe de Paco (dona Manuela, interpretada por Laura Cardoso) traduz bem esse quadro: uma senhora de idade, subindo as escadas de um antigo prédio, chegando a seu pequeno apartamento, quase sem fôlego e dizendo: “Estou exausta! Se não consertarem esse elevador eu juro que não saio mais de casa”. Em outro momento, quando Paco diz que a vida dele pode mudar completamente, ela pergunta para o filho: “Vai mudar como? Você não está pensando em sair de casa, não?”. E depois ela conclui: “Não estou gostando nada dessa história de você ficar o dia inteiro fechado dentro deste quarto cheio de planos como se eu não existisse”. Sair de casa é uma preocupação da mãe de Paco, pois sem ele, ela estaria só. O sonho de dona Manuela era rever sua terra natal (a Espanha) ao lado do filho, coisa que exigiria o esforço contínuo de economizar o pouco dinheiro que ganhava como costureira. Na verdade, *Terra estrangeira* continua representando um sentimento coletivo de escapar de uma realidade

pouco animadora. Contudo, a fuga é ao mesmo tempo a vontade de mudar a situação, pois sendo a denúncia de um sentimento, pode também representar a vontade de repensar a realidade social pela qual se passava, e com isso, tentar mudá-la.

O cinema nacional foi ganhando fôlego muito por essa vontade de representar o sentimento coletivo que, ao mesmo tempo, fazia uma revisão da história e buscava dar um novo contorno crítico às narrativas fílmicas – uma representação que tinha como meta um elo entre passado e presente. Na sequência, filmes como: *Quem matou Pixote?* (1996), *Guerra de canudos* (1997), *O cangaceiro* (1997), *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1997), *O Velho – a história de Luiz Carlos Preste* (1997), *Iremos a Beirute* (1998), *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1999), *Tiradentes* (1999), deram dimensão a esse sentimento nacional coletivo.

Herdeiros daquele ciclo nacionalista, muitos filmes que estrearam a partir do ano de 2000 naturalizaram essa vontade de representar o país, vontade marcada e potencializada no discurso dos projetos cinematográficos. Toda via, distanciado mais de uma década da abertura política, esse sentimento – não se sabe até que ponto involuntário – começou a sofrer mudanças, pois se começou a construção de um entendimento de que não bastava mais somente resgatar um passado glorioso, de luta e de idealizações, mas entender e buscar pensar a realidade em seus liames mais problemáticos – o passado ajuda a pensar o presente, no entanto, as ações acontecem no calor de uma contemporaneidade, na qual a sociedade vivencia um cotidiano dilacerado de valores referenciais. A realidade de um contexto contemporâneo expulsa com grande força o idealismo utópico, coloca-se no centro do debate a violência desenfreada e chama a atenção para outra crise, a crise de valores, ou melhor, a crise da ética.

A preocupação com a violenta realidade contemporânea se encontra no cerne da questão e na motivação de muitos projetos cinematográficos. Em entrevista ao site *Mix Brasil*, o cineasta Karim Aïnouz, diretor de *Madame Satã*, declara em relação à personagem título:

Talvez o aspecto que mais me interessava no personagem era a questão da exclusão. Ao longo de sua vida, ele sempre foi um excluído por múltiplas razões. E o curioso foi a forma de reagir: através da raiva, da criatividade, da violência, da doçura. [...] Esse testemunho de

resistência era um país no qual a exclusão persiste como norma, isso foi o que mais me atraiu nesse personagem.<sup>14</sup>

Mais adiante ele assinala:

Narrar, contar história, nunca me interessou muito. Estou interessado sim em retratar experiência. [...] Acho também que o filme fala do Brasil, de exclusão e de inclusão, de felicidade e carnavalização, de sobrevivência. Acho que esses temas são atuais, relevantes.<sup>15</sup>

Falando de seu filme *Bicho de sete cabeças*, Laís Bodanzky revela que:

Precisava mostrar para as pessoas a situação dos manicômios, porque sabia que elas também ficariam indignadas como fiquei. [...] A intenção era capturar a emoção do espectador no cinema. Queria que as pessoas pensassem sobre a sua realidade com esse filme.<sup>16</sup>

José Padilha, a respeito de seu filmes *Ônibus 174*, revela a motivação que o levou à produção do longa:

Foram dois motivos. Em primeiro lugar, fiquei muito impressionado ao ver o ‘sequestro’ ao vivo na TV. Eram imagens que, de certa forma, revelavam grande parte das causas do problema da violência urbana no Brasil. Davam testemunho da incompetência e despreparo da polícia, da interferência irresponsável da esfera política e da falta de critérios éticos de parte da mídia. Depois, à medida que pesquisei a vida de Sandro, descobri que o seu particular mostrava de forma universal como os maus tratos a que o Estado submete os

---

<sup>14</sup> Entrevista realizada por Suzy Capó, concedida em 11 de outubro de 2002: <http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/entrevis/entrev/karim.asp#>.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Entrevista concedida à Mariana Sayad, em 19 de setembro de 2001, retirada do site: [www.wmulher.com.br/template.asp?canal=mulheres&id\\_mater=1053](http://www.wmulher.com.br/template.asp?canal=mulheres&id_mater=1053), acessado em 20 de outubro 2006.

delinquentes juvenis tende a gerar indivíduos violentos.<sup>17</sup>

Mais adiante Padilha completa: “Sei que tem muita gente que acha que o cinema já esgotou o assunto da violência urbana. Não esgotou”.<sup>18</sup> De fato, o cineasta segue persistindo nesta temática, ganhando vários prêmios internacionais.

Em entrevista à revista *Época*, Lúcia Murat aponta para o que lhe levou à filmagem de *Quase dois irmãos*:

O motivo do filme vem mesmo da contemporaneidade, da violência que vivemos. Eu diria que a minha geração experimentou uma grande vitória com a queda da ditadura e que é preciso viver uma democracia e ter liberdade de expressão. Mas nós lutamos também por um Brasil diferente, igualitário. Acho que 30 anos depois infelizmente o balanço que fazemos é trágico, dada a violência e as desigualdades sociais que persistem. É disto que trata o filme, tanto é que é narrado por um de nós.<sup>19</sup>

À revista *Época*, o diretor Fernando Meirelles revela: “Infelizmente, acho que o que mais interessa [fora do país] é o que os outros países não têm. Pobreza é uma dessas coisas”.<sup>20</sup> Do mesmo modo, ao falar sobre seu filme, *Contra todos*, Roberto Moreira esclarece alguns elementos da narrativa:

O filme procura descrever como a violência se dissemina dentro de uma família e acaba por levar à sua destruição. A ação se localiza em um bairro periférico de São Paulo porque ali há uma situação-limite: a presença do Estado é quase nula e a violência está completamente incorporada ao cotidiano. O filme tem a ambição de representar este processo que nega às pessoas a oportunidade de transformação. São as consequências da

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida ao site *2001Video*: [www.2001video.com.br/detalhes\\_produto\\_adicional\\_dvd.asp?produto=8981](http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_adicional_dvd.asp?produto=8981), acessado em 25 de outubro de 2006.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Entrevista publicada na Revista *Época*, nº 358, de 28 de março de 2005.

<sup>20</sup> Entrevista publicada na Revista *Época*, edição nº 298, de 30 de janeiro de 2004.

segregação social: viver à margem embrutece e desumaniza. Essa situação de personagem sem saída, à mercê de um destino opaco é cruel, tem se revelado uma das vertentes atuais da ficção brasileira.<sup>21</sup>

E em seguida Moreira nos fala de onde veio o argumento para filme:

Da vontade de falar da violência na periferia de São Paulo. Sempre me impressionou o fato de termos matadores de aluguel ali do lado, na mesma cidade. Foi aprofundando o personagem que começaram a surgir as situações do filme. Qual pode ser o drama dessa personagem? E se ele quiser deixar de ser um matador? Como é a sua vida íntima? Sua vida em família é afetuosa? Não acredito que seja tranquila, ao contrário, deve ser dura, conflituosa. Enfim, a violência não é apenas um dado social, mas um modo de vida.<sup>22</sup>

Sobre *O invasor*, Beto Brant nos fala:

A idéia era mostrar a cidade, entrar nos lugares. Não queria mostrar a periferia como o lugar onde se consegue drogas. Tanto que, no passeio de Anísio e da Marina, eles param no cabeleireiro, entram num bar. O mesmo vale para os jardins. Entrávamos nas casas noturnas. Os frequentadores recebiam um bilhete na porta alertando para a filmagem. Quem quisesse, ficava. Pedíamos às pessoas para não olharem diretamente para a câmera.<sup>23</sup>

Mais adiante, Brant responde sobre a violência representada no filme: “Essa era a tese inicial da novela. Contar uma história violenta

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida ao site: *GayBrasil*, em 21 de outubro de 2004: [www.gaybrasil.com.br/contratodos.asp?Categoria=Cinema&Codigo=889](http://www.gaybrasil.com.br/contratodos.asp?Categoria=Cinema&Codigo=889)

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> Entrevista “A violência sem retoques” concedida ao site *cinema*, realizada pelo jornalista e crítico de cinema Alessandro Giannini: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/934,1.shl>

sem mostrar violência. Não tem tiro, não tem confronto. Mas ela está em volta”.<sup>24</sup>

Em entrevista ao site da AOL, Sérgio Bianchi fala sobre o seu último filme *Quanto vale ou é por quilo?* e nos revela:

Eu acho que às vezes não tem que ‘friccionar’ uma coisa, então se pode misturar um pouco. Mas eu não sei se misturo, eu acho que se pode acrescentar uma cena espontânea ao filme de ficção. Meu filmes são filmes de ficção apenas baseado na realidade.<sup>25</sup>

Em outra entrevista, Bianchi, ao ser interrogado sobre o *Quanto vale*, interrompe o reporte e diz: “Veja bem, aquilo é uma história. Eu criei uma ficção baseada em fatos observados na realidade. [...] Eu acho que tem de refletir a realidade, sabe? Eu acho que de oito anos para cá que o pessoal está querendo isso”.<sup>26</sup>

Em todos os depoimentos dos cineastas, duas questões fundamentais estão presentes em seus discursos: a vontade de falar sobre a realidade contemporânea do país; e a grande preocupação com a ‘violência’, fenômeno que foi se intensificando na realidade social do país e que revela as fissuras do momento contemporâneo.

O primeiro aspecto não mais pode ser equiparado com o velho *instinto de nacionalidade*, já que o caráter desse empenho não surge como um sentimento de defesa, ou exaltação da cor local. Ele pode ser compreendido mais como um olhar perturbador e ao mesmo tempo consciente de um contexto problematizado pela crescente onda de violência, dados que revelam uma crise intensificada, ou a própria desestruturação das forças que regiam e sustentaram por um longo período nossas cortinas de ilusões.

De fato, muitas narrativas cinematográficas ganharam força com o empenho de buscar refletir a crescente violência que se faz visível no cotidiano do brasileiro. Em muitos momentos essas narrativas partem de situações particulares para ganhar dimensões mais coletivas, como é o caso de *Bicho de sete cabeças* que discute a situação de violência e abandono pela qual passam os doentes mentais em um manicômio. Na verdade, a narrativa pode refletir toda uma situação de descaso com a

---

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Entrevista ao site AOL, em 9 de junho de 2005.

<sup>26</sup> Entrevista realizada por Ana Aranha e Cléber Eduardo, publicada na Revista *Época*, n° 365, de 16 de maio de 2005.

saúde pública no país, sem dúvida uma questão que denota um tipo de violência mascarada por um sistema que deveria aliviar as dores ao invés de intensificá-las.

O ano de 2000 foi a porta de entrada não somente para um novo século, mas também para a proliferação de um cinema brasileiro que fez da violência uma marca registrada. Mas de fato, o cinema nacional é só mais um veículo que representa e propõe uma reflexão sobre o assunto – em todo o mundo, muitos estudos buscam saber a causa da violência.<sup>27</sup> Não tenho a pretensão de fazer um estudo para identificar a origem da violência, suas causas e consequências. Neste trabalho, o que me motiva é antes o empenho de tentar perceber como ela, a violência, é representada nas produções cinematográficas brasileiras. Esse será o intuito nos capítulos que se seguem.

## 1.4 A Linguagem Fílmica

Entendo que me encontro diante de um problema de linguagem: a linguagem fílmica expressando um contexto contemporâneo, um espaço de representação privilegiado para se fomentar reflexões em torno de uma crise, tendo como principal foco a violência resultante dessa crise.

Uma questão fundamental no pensamento de Michel Foucault sobre a linguagem é a importância que ele atribuía ao *espaço* para a criação de sentido. Para Foucault o espaço na linguagem é mais relevante do que o tempo. O tempo para Foucault tem o papel de dar à linguagem apenas o segmento sintático, enquanto o espaço é o que constrói a dimensão do ser. É neste sentido que o filósofo afirma: “a linguagem é espaço” (2000, p. 168). Tal afirmação levou muitos estudiosos da obra de Foucault a pensar que isso se tratava de seu namoro com o estruturalismo. No entanto, quando o pensador francês fala de espaço, ele se refere na verdade a *contexto*, pois o espaço (contexto) em que estamos inseridos é o que determina o que dizemos, como dizemos, porque dizemos, etc.

Trabalhando com o espaço na linguagem, Foucault constrói o conceito de *heterotopia*.<sup>28</sup> espaços extremos que são localizáveis e, ao

---

<sup>27</sup> Sobre o assunto, recomendo o trabalho de Leo Löwenthal, intitulado “Indivíduo e Terror”, que alerta sobre o colapso da experiência, da espontaneidade e da personalidade.

<sup>28</sup> Sobre a *heterotopia* é interessante ver o texto de Eliane Robert Moraes, “A palavra insensata”, publicado na revista *Cult* n° 81, de junho de 2004, p. 49-52.

mesmo tempo, transitórios; os lugares que flutuam pelas extremidades do mítico e do real, e são verdadeiras contestações que vão de encontro aos espaços convencionais. Como exemplo de *heterotopia*, Foucault aponta as prisões e os manicômios, os museus e as bibliotecas, os primeiros se polarizam aos últimos pelo sentido social de desvio e de conservação, respectivamente. Seguindo esse raciocínio, a literatura é entendida como a *heterotopia* da linguagem. Com efeito, a literatura seria um ponto extremo da linguagem, onde o deslocamento extrapolaria os liames da linguagem cotidiana, estabelecendo novas bordas e construindo elos entre o real e o mítico, entre o que é e o que poderia ser.

Em seu texto “O pensamento do exterior”, ao refletir sobre a obra de Maurice Blanchot, Foucault nos diz que é na literatura onde podemos ver “a linguagem se colocando o mais distante possível dela mesma” (2001, p. 422). Com isso, o pensamento foucaultiano demonstra que – diferentemente da linguagem cotidiana, que aproxima ‘palavra’ e ‘coisa’ como se uma substituísse a outra – a literatura é o momento em que a linguagem se afasta o quanto pode da linguagem cristalizada. Essa mesma idéia pode ser estendida para a arte em geral.

O cinema é um ótimo espaço para se perceber essa extrapolação *heterotópica* da linguagem. Enquanto texto, o cinema redimensiona o olhar do leitor para além de um campo significativo convencional, criando outras perspectivas, por vezes indissolúveis.

Um dos principais trabalhos em que se investiga uma perspectiva heterotópica da linguagem cinematográfica é no livro *A imagem-tempo*, de Gilles Deleuze. Nele, o pensador francês começa refletindo sobre o tipo de ‘real’ que buscava alcançar o movimento neo-realismo italiano: um real não representado, e sim visado. Mas Deleuze chama a atenção para o fato de que o neo-realismo reproduz um real de traço grosso que ultrapassa as linhas formais e materiais. Esse real produzido pelo neo-realismo provocou o surgimento de um elemento novo na imagem fílmica que, para o autor, seria o prolongar das percepções para além e para além das ações, alcançando com isso o pensamento – um pensar que prioriza o surgimento de signos não apresentados pela imagem. Sem o saber, o neo-realismo deixava para trás uma situação sensorio-motora para trabalhar uma situação ótico-sonora pura. O que significa dizer que tanto espectador quanto personagem estavam incluídos pelo *jogo* imagético-narrativo do cinema:

Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado em uma situação (1990, p. 11).

Contudo, a passagem de uma situação sensório-motora para uma situação *puramente ótica*, na expressão de Deleuze, era só o princípio de um processo que levaria o cinema para um outro plano: o da liberdade dos sentidos e dos sonhos – o que se pode entender como um verdadeiro estado radical de *heterotopia*. Para Deleuze essa nova situação também exigiria novos tipos de signos: os *opsignos* e os *sonsignos*. O avanço deste processo provocaria uma projeção da imagem para fora da própria imagem, um caráter que mistura completamente o imaginário e o real: “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (1990, p. 16).

Marc Henri Piault (2001) usa as expressões *ilusão verista* para se referir ao aspecto ficcional que há em todo documentário, assim como fala de *realismo documentário* para os traços de realidade projetados pelo imaginário ficcional. Henri Piault se aproxima do pensamento de Deleuze indicando que todo o processo que envolve a arte cinematográfica não cessa de provocar mudanças nos conceitos. Para Piault, o cinema encontra-se num campo de extensão de todo o processo artístico, onde os imperativos são quebrados para dar impulsos a novas margens.

Tanto Deleuze quanto Piault trabalham com a idéia de que o lugar desta nova fase da imagem fílmica se encontra na fusão do real com o imaginário, uma fusão que é uma transgressão não só do cinema, mas como sabemos de toda modernidade.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> No belo trabalho organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz percebemos o nítido vínculo que há entre a cultura moderna e o nascimento do cinema. Logo na introdução do livro os organizadores mostram que “a cultura moderna foi ‘cinematográfica’ antes do cinema. [...] os estudos da vida moderna podem ser enriquecidos quando lidos por intermédio do surgimento do cinema e em comparação com ele. [...] a modernidade pode ser melhor

Enquanto Deleuze nos fala de um *olhar imaginário* que transforma o real em imaginário, sem cessar de nos jogar realidade, PIAULT demonstra que, em meio a este processo, o olhar do espectador se envolve em um plano de partícula ambiguidade, no qual a câmera é mais que um instrumento, torna-se um guia. Os dois entendem que o envolvimento existente entre a visão e a imagem elimina a divisão que há entre os planos do real e ficcional, lançando o espectador como uma sombra virtual, um dentro-fora na imagem fílmica.

Se o cinema traz consigo a força de um deus destruidor de fronteiras desde sua gênese, metamorfoseando-se a cada vez que é conduzido a um momento de cristalização, Deleuze apresenta o prolongamento do processo que faz o cinema ressurgir a todo o momento para além dos conceitos pré-concebidos. Ele revela que os *opsignos* e os *sonsignos* são os efeitos deste processo, no qual a imagem fílmica é apreendida pelo espectador como uma espécie de iluminação reveladora:

Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. *Stromboli*: uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte. Pode ser uma situação-limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio. [...] De qualquer modo algo se tornou forte demais na imagem. O romantismo já se propunha tal objetivo: apreender o intolerável ou o insuportável, o império da miséria, e com isso tornar-se visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e de ação.<sup>30</sup>

No mesmo sentido, PIAULT diz que, ainda no tempo do neo-realismo, a imagem fílmica, enquanto linguagem, move-se em diálogos nascidos na relação do espectador com a imagem. Neste caso, o diretor do filme é considerado agente que abre o espaço para o diálogo, podemos dizer, para a criação de sentido.<sup>31</sup> Para tal diálogo no nível em

---

compreendida como inerentemente cinematográfica”. CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson – São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 18.

<sup>30</sup> Op. Cit, p. 29.

<sup>31</sup> PIAULT, Marc Henri. “Real e Ficção: onde está o problema?”, In KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória: ensaio em antropologia visual*. Rio de Janeiro:

que se refere Piault é preciso que haja uma espécie de catarse, é o que Deleuze se referiu quando falou do olhar ultrapassando o clichê das imagens para alcançar uma imagem ótico-sonora pura. Teríamos neste nível a imagem em sua totalidade, para o surgimento da *coisa-em-si* da imagem, transbordando terror e comiseração, por sua força excessiva de imagem – em termos ontológicos, o ser da imagem.<sup>32</sup>

A superação do clichê das imagens e a suspensão da metáfora, no pensamento de Deleuze, são o que Merleau-Ponty chamou de *movimento total da fala*, aquele movimento que seria o estágio em que o espectador se torna um vidente para além da concretude das imagens. No fundo, deixamos de lado o meio, a via de acesso, que seja o clichê ou a metáfora – não esquecer que metáfora vem do grego, *meta pherein*, que significa ‘conduzir através’ ou ‘transportar’ – e passamos a ter uma eterna luta entre a consolidação do clichê e a superação da imagem. Deleuze demonstram que essa luta se dá diante de zonas obscuras que há em todo processo de significação. Neste caso, nunca teremos o absoluto do significado. Uma transparência que mostrasse a gênese do sentido, além de ser impossível, revelaria antes nossos próprios referenciais simbólicos, constituições históricas de cada um. A imagem fílmica nunca é percebida por inteira, mesmo porque nossa percepção também é fruto de nossos interesses, nossas crenças, nossas ideologias, nossos traços psicológicos, etc., o que seriam o clichê da imagem, a imagem em estado superficial. Pode-se pensar na zona obscura, como um espaço radicalmente extremo, retomando à *heterotopia* foucaultiana.

É só quando se efetua essa superação para um além-do-movimento que a imagem fílmica se constitui um ser, se comondo como um texto sem mediações, um ser-texto, para ser lido não mais como signo, mas sim como significado: ao mesmo tempo em que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem (não só visuais, mas sonoros) entram em relações internas que fazem com que a

---

Garamond, 2001, p. 156. Sobre o diretor, Piault nos revela que: “Testemunho, talvez, mas necessariamente narradores, o cineasta do real se situa num espaço dialógico onde ele deve dar conta dos dados de uma interlocução e não somente dos meios de uma locução e de uma enunciação”.

<sup>32</sup> Foi Merleau-Ponty que bem trabalhou esse caráter ontológico na linguagem. Em seu texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* ele nos diz que “Muito mais que um meio, a linguagem é algo como um ser”. Um ser que se move e se transforma constantemente, posso acrescentar. O movimento é o sentido que Merleau-Ponty tem como um movimento total, abrangendo pensamento e gesto, extrapolando o visível da ação e os resíduos das intenções. MERLEAU-PONTY. “A linguagem e as vozes do silêncio”, In *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 92.

imagem inteira deva ser ‘lida’ não menos que vista, legível tanto quanto visível.

Todos os conceitos levantados até então demonstram que a linguagem fílmica vem se transformando e aumentando o modo de recepção possível. O jogo que se arma entre imagem e espectador na construção de sentido passou a redimensionar a própria noção de realidade. Vejamos em seguida de que forma isso se deu.

### 1.5 Os Sentidos da Imagem e a Imagem dos Sentidos

Os efeitos das narrativas fílmicas extrapolam os conceitos das teorias cinematográficas. O cinema a partir da segunda metade do século XX apresentou outras possibilidades, muitas delas introduzidas principalmente pelo neo-realismo. O ‘olho do vidente’ que Deleuze tanto enfatiza pode ser interpretado como a interação do olhar com a imagem por sobre o signo, para fora de uma dependência relacional, na qual não há um movimento de dois elementos, um ativo (o olhar) e outro passivo (a imagem), mas um único fenômeno se auto-nutrindo. A preocupação com a visão não é algo fundamental somente no cinema, mas também em toda literatura do século XX. É nessa linha de pensamento que se pode juntar Glauber Rocha e James Joyce, dois escritores cujas obras se cruzam na potência da linguagem visual; num primeiro contato com suas obras, tem-se logo numa espécie de simbiose de linguagens.<sup>33</sup> Na fenomenologia e na ciência moderna a atenção dedicada à visão em geral busca entender uma necessidade de se compreender a complexa relação com a imagem. Em seu estudo, John Walke assinala a importância da imagem mental, um tipo de visão que parte antes da memória, que dos olhos:

Las imágenes mentales tambien pueden producirse com los ojos cerrados: la memoria nos permite recordar a personas y lugares familiares,

---

<sup>33</sup> É conhecida a tese de Haroldo de Campos sobre Joyce: “O escritor irlandês, em sua última obra – *Finnegans Waeke* – elege como elemento de composição a unidade ‘verbi-voco-visual’, obtida através de uma atomização da linguagem em que cada partida, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence” – CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1995. É neste mesmo sentido que os escritores do *noveauroman* são conhecidos por *cole du regard*, fato provocado pela importância dada à visão em seus romances.

mientras que la imaginación nos permite crear seres, lugares y acontecimientos de ficción. Los sueños y las alucinaciones también nos indican que las imágenes mentales pueden existir sin control consciente cuando estamos dormidos o enfermos, perturbados o drogados. Los científicos también han señalado que golpes en la cabeza, la estimulación eléctrica del córtex visual y los narcóticos pueden producir sensaciones de luz (WALKE, CHAPLIN. 2002, p. 22).

No trabalho de Walke a imagem se torna problemática, pois ela acaba se desvinculando daquilo que seria próprio do sentido da visão. Num primeiro momento, as imagens mentais, mesmo sendo fruto da memória, do delírio, ou do sonho (portanto, de um olhar pretérito retido na mente), seriam conduzidas à visão em sua origem. Todavia, podemos encontrar imagens mentais que têm suas origens em outros sentidos, como podemos perceber no aromático trabalho de Classen, Howes e Synnott.<sup>34</sup> Importante perceber neste trabalho é que quando falo em imagem não me refiro apenas a sua concretude captada pelo sentido da visão – “olhar” a arte em, de fato, é percebê-la com os múltiplos sentidos. O contrário deste pensamento revela a supervalorização do sentido da visão que a modernidade implantou na cultura ocidental, em detrimento dos outros sentidos, especialmente o olfato.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Segundo Classen, Howes e Synnott: “O cheiro pode provocar fortes reações emocionais. Uma fragrância associada a uma boa experiência pode ocasionar uma torrente de alegria. Um cheiro fétido ou um que esteja associado a uma lembrança infeliz é capaz de nos levar a fazer caretas de repugnância. Os pesquisadores mencionaram que muitas das suas predileções e aversões olfativas baseavam-se em associações emocionais. [...] Os odores são pistas essenciais na criação e conservação de vínculos sociais. Uma das respostas à pesquisa sobre cheiro comentou: ‘Acho que não existe verdadeira ligação *emocional* sem o tato e o olfato, mergulhando o nosso nariz num ser amado’”. CLASSEN, Constance, HOWES, David, SYNNOTT, Anthony. *Aroma: a história cultural dos odores*. Tradução: Álvaro Cabral – Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p. 12.

<sup>35</sup> No entendimento de Classen, Howes e Synnott, a supervalorização da visão é fruto de uma concepção construída entre os séculos XVIII e XIX, que atribuía à razão o sentido da visão, enquanto deixava o olfato para a loucura e a selvageria. De fato, o cheiro, destituído de forma, não pode ser facilmente contido, ele se faz transgressor ao subverte fronteiras, é impessoal ao misturar-se em todo ambiente, é oposto ao modelo cultural de nossa civilização tão enraizada na privacidade de estruturas compartimentadas e relações impessoais. Ao que parece, tal marginalização do olfato provém de seu caráter sugestivo, sua propensão à transgressão de fronteiras e sua potência emocional, que ameaçam a estrutura civilizatória da modernidade. Nossa sociedade contemporânea entende as emoções como elementos que podem desviar a objetividade e a racionalidade tão exigidas em nossa cultura, uma cultura pautada no respeito à hierarquia e à burocracia.

Neste caso, a imagem fílmica deve ser percebida não somente pela visão, e sim pelos sentidos como um todo, como um fenômeno esquivo e indefinível, algo que não pode ser apreendido pela pura lógica convencional. Não há um domínio completo da arte cinematográfica, não existe um processo eficaz para captá-la, ou para armazená-la. Ao tentar expressar a nossa experiência com essa arte temos de nos contentar com descrições formais e reminiscências. O pensamento de Deleuze vai ao encontro dessas reminiscências, aquilo que sobra de uma experiência entre imagem e espectador.

Trabalhando com essa sobra, Deleuze revela a passagem da imagem-ação para a imagem-tempo. Dois momentos que encontram dois tipos de espectador, que por sua vez operam com distintas recepções. A imagem-ação, sendo o momento em que a construção de sentido entre imagem e espectador se dá mediada pela metáfora, por meio de uma interpretação lógica (traços de uma linguagem cristalizada), permanece distanciada do espectador, que se encontra fora da imagem, ligado a ela por suas impressões imediatas, dado a situação convencional que se estabelece na construção de sentido. Por mais que o espectador esteja convencido pela narrativa e ela lhe provoque algum tipo de emoção, sua interação com a imagem será sempre mediada.

A passagem da imagem-ação para imagem tempo é exatamente o momento em que acontece a quebra dessa mediação. A imagem toca alguma ponta de subjetividade do espectador promovendo uma integração direta e o espectador passa a se encontrar em um espaço dentro-fora da narrativa, um entre-lugar que retira de cena o processo convencional de criação de sentido. Neste caso, a subjetividade torna-se via de compreensão e os resíduos desse processo podem ser comparados a uma antiga lembrança ou um confuso sonho em que não encontramos palavras para traduzir.

A imagem-tempo não pode ser entendida como um simples conceito no qual podemos simplesmente identificá-lo por características bem delineadas, alcançando-o em análises formais. O fenômeno da imagem-tempo começa na imagem e toca a subjetividade do espectador em algum ponto, em algum momento, sem um referencial claro – em especial toca zonas profundas da subjetividade humana. É certo que tal zona não é alcançada por um único sentido, mas pelo corpo como um todo; não pode ser medida objetivamente, nem avaliada sem se chegar ao excesso, dados que indicam que o fenômeno da imagem-tempo não é só biológico ou psicológico, mas cultural e histórico.

De certa forma um estudo sobre esse processo é, numa acepção muito concreta, uma investigação da cultura humana, e, em um sentido

mais filosófico, uma reflexão ontológica. A fúria deste pensamento é a marca mais radical da linguagem, que Merleau-Ponty identificou como *silêncio*, Foucault estabeleceu como o lado transgressor da *heterotopia*, enquanto Deleuze entendeu como a *situação ótica pura* ou a *linguagem sem língua*. Para cada um desses pensadores a linguagem traz consigo o potencial de contornar o ser e se inscrever nele como marca corpórea, um tipo de tatuagem, com o corpo tornando-se texto, elevando-se em sentido para além do signo.

Em todo caso a marca é sobretudo inconsciência, revelando no corpo da imagem a totalidade de uma expressão. Há nessa marca uma significação para fora de sua existência de fato, uma sintaxe negativa que transpõe a mera sequência temporal e anuncia um sentir além da presença – há uma aliança com todas as expressões possíveis que resulta em uma cumplicidade não intencional. A consequência disso é um excesso, uma extensão imanente e, ao mesmo tempo, imprecisa que dá à imagem fílmica uma existência anterior à própria existência; assim como uma existência para além do objeto dado. Merleau-Ponty percebeu isso na pintura:

Esse excesso da obra em relação às intenções deliberadas insere-a numa miríade de intercâmbio de que a história menor da pintura e até mesmo a psicologia do pintor não retêm senão alguns reflexos, assim como o gesto do corpo em direção ao mundo vem a vertê-lo numa linguagem de atos que a fisiologia e a biologia puras ignoram. Malgrado a adversidade, que o torna frágil e vulnerável, de suas partes o corpo é capaz de aglutinar-se num gesto que sobressai por um tempo de sua dispersão, impondo-lhe, a tudo o que faz, seu monograma. Da mesma maneira, elididas as distâncias de espaço e tempo, pode-se falar de unidade de estilo humano que recolhe o gesto de todos os pintores numa única tentativa, suas produções numa única história acumulativa, numa única arte (MERLEAU-PONTY, 1989 p.112).

Para essa noção, a imagem fílmica existe senão como referência de um significado subjacente, em termos ontológicos, como uma espécie de *ente*, pois reflete como espelho a imagem obscura do ser. A existência de um sentido anterior ao seu objeto dado, ou seja, ao seu

produto ou efeito, dá ao sentido uma duração intrínseca, mas nunca constante, precisa, inteira, tão pouco duradoura. A idéia de que há um campo aberto para a possibilidade de sentido é uma idéia que Merleau-Ponty vai recuperar de Hegel.<sup>36</sup> É nesse momento que o pensador francês entra no ponto em que recoloca o processo artístico de volta ao seu misterioso espaço dentro-fora. Para ele este processo visa o exato momento em que o interior passa a ser exterior, um momento em que as pessoas se encontram em outras e no mundo, é o momento que a ação se efetua. A ação, neste caso, não é necessariamente o movimento, pois o movimento em si pode encobrir uma ação que se mantém dentro do processo de significação. A ação, por vezes, se confunde com a própria significação, exatamente por ser um elemento que sobra dessa última.

Mas, se ainda sobra uma voz de sentido no fundo da ação, essa voz não é outra coisa senão silêncio, o mesmo silêncio que interpõe na ação um gesto anterior ao gesto, em outras palavras, um passado que se faz presente como sombra, ou mesmo rastros – são pegadas na areia.<sup>37</sup> Uma tal visão das ações, aponta para uma espécie de gesto originário que se estende no tempo, porém é irrecuperável. Essa mesma impressão é a que temos no pensamento heideggeriano:

Estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. A sua realidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumir. Consumar significa desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência; lavá-la à plenitude, *producere*. Por isso, apenas pode ser consumado, em sentido próprio, aquilo que já é. O que, toda via, “é”, antes de tudo, é o ser (HEIDEGGER, 1991, p.1).

Mas aprendemos com o próprio Heidegger que o ser nunca é, pois o ser não passa de um período de tempo, um percurso ininterrupto de tempo que vai do nascimento à morte do ser. Neste caso, em constante transformação nunca o ser jamais é. Mas se tal ser existe, ele

---

<sup>36</sup> Para Merleau-Ponty é Hegel que devolve um *valor* não enquanto consequências deliberadas e necessárias: “Hegel repele o julgar-se a ação tanto só pelos efeitos quanto só pelas intenções”.

<sup>37</sup> Frase colhida em disciplina ministrada por Raúl Antelo no curso de pós-graduação da UFSC e interpretada por mim.

existe somente na linguagem<sup>38</sup> e foi o que Merleau-Ponty chamou de *fenômeno da expressão*, aquilo que faz da história uma rede de elos a nos deslocar de nossos eixos, promovendo uma integração incondicional. Em suma, a casa do sentido não é o sujeito ou o signo, em si eles nada significam, o sentido está no momento de relação, na experiência, mas uma experiência não coincidente. Essa concepção leva a história para o mesmo plano da linguagem, faz com que individual e universal se unam dentro de um mesmo âmbito. O *fenômeno da expressão* se apresenta como uma experiência que choca por seu irrecuperável estado de indiferença com os fatos, pois supre da história o que ela tem de instantâneo e negativo.

Em Deleuze essa marca da linguagem é o que diferencia a imagem da câmera convencional, de uma imagem da *consciência-câmera*. A distinção entre subjetivo e objetivo, entre real e imaginário é superada e a indiscernibilidade desses planos é a única coisa que dá frutos – para uma nova imagem, novas funções empregadas pela câmera. Se esse processo resulta na leitura da imagem fílmica em todos os seus signos, ele também nos permite, através do ser da linguagem, construir um sentido para o passado, destituído do espaço e do sentido original, mas se efetivando de forma análoga à da leitura. Essa situação avança para uma linguagem sem língua, uma semiótica voluntária.<sup>39</sup>

Com base nesses princípios pretendo provocar uma leitura das narrativas fílmicas lançadas no último ano do século passado e os quatro primeiros anos deste século. Na verdade, uma leitura de um espaço heterotópico dessa linguagem que, por se encontrar fora dos espaços convencionais, deve ser percebido como elemento em situação puramente ótica, no sentido deleuziano. Creio que em tais circunstâncias é que poderemos perceber melhor os *opsignos* e os *sonsignos*, com o *dentro-fora* de que nos fala Deleuze. A meta é encontrar o momento da superação do clichê e da suspensão da metáfora nas imagens. Entrar em tal processo será trabalhar nas chamadas zonas obscuras de sentido, um espaço radicalmente extremo; encontrar um sentido entre a imagem e as sensações em uma interação do olhar com a imagem, partindo sempre da

---

<sup>38</sup> É Heidegger que nos diz que “A linguagem é a casa do ser”, em carta destinada a Jean Beaufret.

<sup>39</sup> Para Deleuze “A semiótica do cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos’” (Op. Cit., p. 38). No entanto, será nessa aplicabilidade que teremos uma espécie de círculo vicioso que vai da imagem (de teor enunciativo) para o sintagma, e vice-versa. A imagem fílmica é lida, em todos os seus níveis, pela textualidade que é composta: sintagmas, paradigmas, estruturas, constitutivas, produtivas, etc.

consciência das falhas no processo de significação, algo como coleta de reminiscências, catálogo de resíduos. Um anti-método de investigação que provavelmente conduzirá ao silêncio, à transgressão heterotópica, à *situação ótica pura* ou a *linguagem sem língua*. A busca por uma totalidade da expressão não é verdadeiramente minha, ela provém do corpo da própria imagem que luta por expressão independente da presença, o excesso da imagem que revele a ação por trás do movimento.

O que impulsiona a mudança de uma imagem-ação para uma imagem-tempo na produção cinematográfica nacional parece ser também a grande tendência temática dos filmes lançados nos primeiros anos do século XXI: a violência contemporânea, em todas as suas variantes. Parece-me estritamente importante àqueles que pretendem examinar o *excesso* na imagem do cinema brasileiro, a investigação da intensificação da violência no contexto atual. Para melhor entendermos esse processo, se faz necessário perceber bem o contexto contemporâneo, é isso que se pretende no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO II

### A Violência entra em Cena

Para todo pesquisador que estuda o fenômeno da violência parece um consenso que tal fenômeno está vinculado às questões sócio-econômicas. No Brasil, trabalhos como o de Luciana da Silva Teixeira, intitulado “Determinante da violência no Brasil”, apontam para a relação entre pobreza e violência. Teixeira chega a essa conclusão dizendo que “Os três problemas que mais afligem os brasileiros parecem estar interligados: as altas taxas de desemprego da última década parecem estar associadas à escalada da miséria e às elevadas taxas de violência no Brasil” (TEIXEIRA, 2004).

Sem dúvida que há um vínculo entre a situação sócio-econômica das pessoas e o índice de violência registrado no país, mas não sei se podemos condicionar um fenômeno tão complexo a uma problemática que em si já é complexa. Interessante perceber que os fatores econômicos tornaram-se a base fundamental para se pensar a sociedade. Mais interessante ainda é verificar que todos os países que conseguiram baixar o seu índice de violência, não necessariamente investiram em segurança pública. Também não necessariamente foram aqueles que possuíam as maiores economias, com maior renda *per capita*. Os países que conseguiram diminuir os casos de violência foram exatamente aqueles que também conseguiram fazer um rígido controle de natalidade. Isso parece indicar que a crescente onda de violência, principalmente nos grandes centros urbanos, vem junto com um crescimento desordenado da população, característica fruto de uma estrutura social só alcançada com o advento da chamada alta modernidade. O pensamento de Hannah Arendt é um bom testemunho dessa conjuntura:

Estas reflexões foram provocadas pelos eventos e debates dos últimos anos vistos contra o pano de fundo do século XX, que, como Lênin previu, tornou-se de fato um século de guerras e revoluções e, portanto, um século daquela violência que comumente se acredita ser o seu denominador comum. (...) O desenvolvimento técnico dos implementos da violência alcançou agora o ponto em que nenhum objetivo político poderia presumivelmente corresponder ao seu

potencial de destruição, ou justificar seu uso efetivo no conflito armado (ARENDR, 1994, p.15).

Já na metade do século passado, Arendt assinala a guerra como consequência extrema de todo processo de desenvolvimento tecnológico, mas aponta a guerra como recurso “natural”, desse processo, seus instrumentos de desenvolvimento. Para Arendt, a violência da guerra deixou há tempos de ser eficaz para qualquer fim, a não ser o da destruição de toda a humanidade. Ela fala diante de um contexto da década de 1960, e se reporta então, para o conflito da guerra-fria, no entanto, mesmo distante mais de 40 anos, ela não deixa de mexer com alguns fatores essenciais para se pensar a violência no âmbito atual.

De imediato, Arendt denuncia as reflexões que simplificam a casualidade no advento da violência. Partindo da complexidade das ações humanas, ela percebe, assim como Heidegger, “que os resultados das ações dos homens estão para além do controle dos atores [e] a violência abriga em si mesmo um elemento adicional de arbitrariedade” (ARENDR, 1994, p. 15). Com isso, ela desarticula as pseudo-ciências<sup>40</sup> que buscam apresentar um entendimento de controle sobre a violência. Ela aposta na imprevisibilidade das ações violentas e reforça a importância de se pensar a violência para melhor investigar a história e a sociedade. Arendt ainda refuta o pensamento que vê na violência um elemento natural e inerente ao desenvolvimento, pensamento que desvincula violência de poder.

---

<sup>40</sup> Arendt demonstra que muito do que, até então, foi pensado sobre a violência “calculam as consequências de certas suposições hipoteticamente assumidas, sem contudo serem capazes de testar suas hipóteses contra as ocorrências reais. A falha lógica nestas construções hipotéticas dos eventos futuros é sempre a mesma: aquilo que primeiro aparece como uma hipótese [...] torna-se imediatamente, em geral, após uns poucos parágrafos, um ‘fato’, o que então origina toda uma corrente de não-fatos similares, daí resultando que o caráter puramente especulativo de toda a empreitada é esquecida” (p. 15). O perigo instalado neste processo é o desvincular das teorias com a realidade.

## 2.1 Violência: Um Fenômeno Contemporâneo?

Quando penso na figura de Vitor Hugo descrita por Baudelaire,<sup>41</sup> imagino aquele homem caminhando tranquilamente pelas ruas, sempre com um olhar reflexivo de quem no fundo goza de um momento de gestação para grandes idéias. Na verdade, Baudelaire nos fala de Vitor Hugo como representante de um mundo que se perdeu mediante a modernidade. O autor de *As flores do mal* aponta para um sistema de vida no qual o tempo era organizado de um modo diferenciado pela sociedade. Um tempo em que os artistas e os intelectuais desfrutavam de um elemento fundamental para suas produções: o ócio – prática, na qual a cultura burguesa consolidou seu projeto civilizatório.

Naquele momento histórico do pensamento ocidental o tempo era bem generoso com os que tinham condições de refletir o mundo. O espaço público era predominantemente coletivo, ou seja, um espaço onde a convergência dos interesses individuais criava uma espécie de ordem coletiva inteligível. Tempo e espaço, então, contribuía para a ordenação do livre pensar, o ajuste dos enunciados, o ornamento do discurso, as mediações dos diálogos e os bons embates argumentativos.

Vitor Hugo, portanto, torna-se símbolo de um tempo, no qual parecia ser possível parar e contemplar a vida. Esse tempo, pouco a pouco, foi engolido por uma época na qual o avanço tecnológico dita um ritmo extremamente veloz; um tempo captado nas retinas de Baudelaire e analisado na crítica benjaminiana. E foi justamente o pensamento de Benjamin<sup>42</sup> que melhor interpretou esse processo que desorganizou o sujeito, deslocando-o de um mundo objetivo, inteiramente lógico, para um mundo indiferente às estruturas racionais e inteligíveis. Essa outra estrutura acabou ganhando a aparência de uma segunda natureza, processo que levou à perda dos fundamentos das coisas, em uma prática de reprodução elevada ao infinito pelo avanço tecnológico. É o que Benjamin reconheceu como a nova retomada do mito, só que dessa vez o mito é o *eterno retorno* da produção mercadológica e, por fim, da tecnificação da sociedade.

O ritmo acelerado da produção acelera também a vida nas grandes cidades, fazendo com que o sujeito deixasse de enxergar a própria identidade. O sistema social incha, desequilibrando o

---

<sup>41</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução: Plínio Augusto Coelho – São Paulo: Imaginário: EDUSP, 1991, p. 13.

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

funcionamento de outros sistemas. Konrad Lorenz<sup>43</sup> reflete sobre a grande velocidade imposta pelo desenvolvimento cultural da humanidade. Ele afirma que com essa velocidade “o homem se acha extremamente ameaçado”. O fato é que essa aceleração ficou cada vez mais intensa nos dias atuais, despersonalizando o sujeito, fundindo as matérias-primas do pensamento, desassociando tempo e espaço; em outras palavras, criou um campo ideal para a proliferação de um contexto violento.

Parece que a força que impulsionava a criatividade no século de Goethe perdeu-se graças à extrema desconexão comunicativa entre o topo e a base da escala hierárquica do poder. O tempo que se alongava nas intermináveis tardes de Vitor Hugo acelerou-se e consumiu a voz de quem sente na pele a incapacidade de se expressar, justamente em uma época com inúmeras possibilidades de comunicação. Viver em um tempo de pós-guerra, como chama Bauman<sup>44</sup> é viver em constante estado de alerta, sempre na defensiva, sobre intensa pressão, em que os eventos se sobrepõem uns aos outros, numa ciranda alucinante que sufoca os instantes de concentração e criação; por vezes, provocando movimentos coletivos involuntários: um quadro que levou ao fim da figura do intelectual enquanto antena-da-raça e, com ele, ao fim das grandes utopias.

Faz-se necessário criarmos ilhas de ócio em nosso cotidiano, caso contrário seremos dizimados por ele. Mesmo assim, essa possibilidade só nos leva ao mesmo isolamento do qual tentamos escapar, carregamos mais do que nunca o estigma de Santo Antônio que tinha somente os peixes como ouvintes de seus sermões. Nossa voz, por mais crítica e inteligível que se faça, acaba se perdendo em um mar de outras vozes, perdendo-se também de seus princípios fundadores. Com a saída de cena do intelectual, o mediador social e organizador dos grandes sistemas e dos grandes projetos, seu lugar caiu em um vazio que se transformou em um riso perturbador.

Em um contexto com poucos espaços para o diálogo as universidades perderam o elo que as ligavam ao social, se transformando em pequenos guetos sem muita propagação. A grande mídia ganha espaço e o contato com o social se dá no mínimo de forma preocupante, pois, sem o espaço para meditação, aniquilado pela

---

<sup>43</sup> LORENZ, Konrad. *Os oito pecados mortais do homem civilizado*. Tradução: Henrique Beck – São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>44</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Tradução: Marcos Panchel – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

velocidade de um cotidiano extremamente violento e violentado, a comunicação desaparece ou perde seu caráter dialogal. Sem a possibilidade de se criar ilhas de ócio, a reflexão se dá em meio aos atropelos do dia a dia, na forma de *fast food*, como o zig-zag das letras de *Rap* ou como flores insistindo nascer em pleno asfalto.

É sob esse contexto sem ócio, sob a pressão de uma exigente corrida por respostas e soluções imediatas, que surge outra possibilidade de expressão no cinema nacional, com o sabor do testemunho, os impulsos corporais, as ações instintivas indissolúveis das personagens. O teor marcadamente urbano (mas não só), impulsionado por experiências traumáticas das personagens, coloca em xeque a velha lógica cartesiana e faz com que a produção cinematográfica brasileira se apresente como uma espécie de testemunho, uma forma de representação dos fantasmas contemporâneos. Neste caso, os filmes podem ser vistos na mesma perspectiva do teatro na antiguidade clássica: uma catarse na pretensa luta em aprender a sobreviver num mundo deslocado e cíclico. Foi exatamente essa possibilidade que, penso eu, levou Foucault a investigar a loucura, como uma espécie de crítica à razão kantiana.<sup>45</sup> Captar esses traços da contemporaneidade nas narrativas fílmicas, a partir de categorias corpóreas será matéria do próximo tópico.

## 2.2 Violência & Ficção: topografia

Um dos filmes que fortemente marcou a produção cinematográfica brasileira na virada do século XX para o XXI foi baseado na obra homônima *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Este autor faz parte de uma geração de escritores, que nascida na periferia das grandes cidades, conhece e vivencia de perto a realidade caótica de seu país. Uma realidade bem distinta da projetada pela classe média. Outro representante dessa geração literária é Ferréz, autor de *Manual prático do ódio*.<sup>46</sup> Os dois se juntam a outros escritores espalhados pela América

---

<sup>45</sup> Em sua *História da loucura*, Foucault parece fazer a seguinte conjectura: será que a razão é o limite de uma reflexão humana? Ao que tudo indica seu conceito de *heterotopia* responde que não.

<sup>46</sup> Além de Lins e Ferréz, poderíamos citar também outros escritores que fizeram de sua escrita um referencial marcante do momento atual, como: Patrícia Melo (*Inferno*, 2000), Luiz Alberto Mendes (*Memória de um sobrevivente*, 2001), Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*, 2001), André du Rap (*Sobrevivente André du Rap*, 2002), Julio Ludemir (*Sorria você está na*

Latina, como: os colombianos Rafael Chaparro (*Ópio em las Nubes* – 1992), Fernando Vellejo (*La virgn de los sicarios* – 1994), Santiago Gamboa (*Os impostores* – 2005), Hector Abad Faciolince (*Busura* – 2000), Enrique Serrano (*De parte de Dios* – 2000) e, o mais polêmico, Efraim Medina Reyes (*Técnicas de masturbação entre Batman e Robin* – publicado no Brasil em 2004); os mexicanos Jorge Volpi (*em busca de Klingsor* – publicado no Brasil em 2001) e Ignacio Padilla (*Amphitryon* – 2000); os peruanos Alonso Cueto (*Grandes miradas* – 2003) e Fernando Ampuero (*Caramelo Verde* – 2002); e o chileno Alberto Fuguet (*McOndo* – 1996).

Todos eles são escritores nascidos entre as décadas de 1960 e 1970 que rompem com o realismo mágico de Gabriel Garcia Marques. Podemos dizer que se trata de uma geração que constrói uma nova prosa, surgida em meio às metrópoles abarrotadas de indigentes e desigualdade social, racismo e criminalidade avassaladora. Filhos de uma cultura pop que mistura TV, jogos eletrônicos, quadrinhos e internet, essa geração expõe em sua ficção um verdadeiro mosaico de narrativas sob um cenário violento e decadente. São restos de histórias que não escondem (nem querem esconder) a falta de perspectivas de personagens desorientados, sobrevivendo em um Estado dissolvido pela indiferença e pelo narcotráfico.

As narrativas cinematográficas também surgem de mãos dadas com essa nova ficção. Nelas não sobra espaço para nenhum tipo de alívio, tudo se passa sob constante tensão e o processo pelo qual se configura o enredo é quase sempre banal e autodestrutivo. Não há propriamente uma reflexão sobre o princípio metafísico do ‘mal’, as situações são jogadas aleatoriamente sem um posicionamento moral ou ético fixo. É um retrato potencializado de situações extremas, como se a realidade quisesse sair da ficção. O experimentalismo das narrativas deixa de lado a tradição literária e apresenta como base de influência os meios de comunicação. Surgem então, histórias estilhacadas, próximas dos diálogos de tiras de quadrinhos: curtíssimos, com cortes abruptos e utilizando os recursos gráficos. Dificilmente encontramos uma descrição completa das personagens, elas figuram como esboço de uma representação, sempre marcadas pelo desencanto – o que temos, de fato,

---

Rocinha, 2004), Jocenir (*Diário de um detento*, 2º ed., 2001), Caco Barcellos (*Abusado: o dono do morro Santa Marta*, 6º ed., 2003), Dráuzio Varela (*Estação Carandiru*, 1999), Hosmany Ramos (*Pavilhão 9: vida e morte no Carandiru*, 3º ed., 2002), Humbert Rodrigues (*Vidas do Carandiru: histórias reais*, 2002), Luis Eduardo Soares, MV Bill e Calso Athayde (*Cabeça de porco*, 2005).

são colagens de imagens desconexas se sobrepondo girando em torno de inquietações fatalmente indissolúveis.

Essas características são marcas de um novo momento, mais do que um movimento artístico, elas confirmam a expressão típica de um contexto sócio-cultural, no qual a intensificação da violência parece ser o carro-chefe. É certo dizer que os filmes lançados nos primeiros anos do século XXI são predominantemente fruto dessa tendência, que se consolidou e se intensificou nos últimos anos. A fragmentação das narrativas fílmicas é notória em obras como *Amarelo manga*, de Cláudio Assis, narrativa sem começo ou fim, na qual o acaso das relações se dá em meio à necessidade individual de cada personagem, figuras que agem e se revelam sempre em função de pequenos prazeres. A própria narrativa não conduz o espectador dentro de um enredo inteligível. Quando muito, temos recortes, fragmentos de cenas perturbadoras e ao mesmo tempo inconclusas. Na mesma tendência, podemos citar *Cronicamente Inviável*, *Carandiru*, *Baixio das bestas*, *O cheiro do ralo*, entre outros.

Todos esses filmes apresentam uma linguagem formada de recortes, trechos de cenas soltas, a princípio desconexas, que só se sustentam enquanto narrativas no acúmulo dos traços. Essa característica nos dá a sensação de uma continuação-descontínua, se trata de fato de uma antinarrativa: as cenas não formam uma sequência, ou um conjunto narrativo, mas um contingente de traços ligados exatamente pela desconexão.

Outra marca desse cinema é a ambiguidade de gênero que se faz presente em filmes como *Ônibus 174*. Essa característica joga o filme de José Padilha para um entre-lugar, sem categoria precisa. O espectador perde a noção e se pergunta onde termina o documentário e começa a ficção. As cenas captadas pela televisão (re)editadas pela visão do diretor, entrecruzadas pelos depoimentos, redimensionadas pelo distanciamento dos fatos, abriram espaço para uma outra perspectiva do caso do sequestro ocorrido no Rio de Janeiro. O resultado não pode ser definido como imagem jornalística, tão pouco mimese aristotélica. Sandro do Nascimento não é mais o criminoso de carne e osso que aterrorizou o país com sua visibilidade e acabou morto. Também não podemos dizer que ele ser tornou personagem simplesmente, fruto da imaginação. Ele não representa como um ator, nem deixa de incorporar algumas máscaras de representação. Há um meio termo entre o fingir e o agir.

O filme deixa claro que em muitos momentos Sandro assume um papel para parecer ser mais perigoso do que realmente é e, mesmo

assim, sem deixar de sê-lo. O mesmo acontece em *Cronicamente inviável*, principalmente na última cena do filme. Sérgio Bianchi explica<sup>47</sup> que a cena final da moradora de rua fazendo uma espécie de oração para o filho dormir, não estava no script, ela teria pedido para ser filmada, não havia texto nem ensaio anterior.

A montagem do filme *Contra todos* dá extrema relevância a um trabalho de atuação espontânea. Os atores foram levados a representar sob a força do improviso, sem ensaio, sem script fechado – não podemos deixar de destacar a opção do diretor no uso em muitas cenas de câmeras soltas na mão do cinegrafista. Em depoimento, o diretor Roberto Moreira, diz que esse recurso serviu para dar maior realismo à cena, como se fosse um documentário.

O mesmo vai ocorrer em *O Invasor*, o filme de Beto Brant, é um belo exemplo de uma narrativa que deu certo, exatamente por conta de elementos que deveriam ser o motivo de um fracasso. O improviso e a espontaneidade de um ator não-profissional (refiro-me a Paulo Micos, figura conhecida no contexto musical) resultaram em uma maior densidade na narrativa de Brant. Muitas das cenas incluídas na edição final surgiram de atuações espontâneas do músico, superando as cenas ensaiadas e orientadas pelo diretor. Falas inesperadas, marcas de personalidade, equívocos naturais, força de expressão, reflexos e experiências pessoais de Paulo Micos preenchem de veracidade a narrativa, tornando-se a base de sua performance e dando outro contorno à narrativa. Ainda poderíamos citar o exemplo de *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Os narradores de Javéi*, filmes que aproveitam a espontaneidade de atores não profissionais na intensificação do realismo das cenas, atores que representam suas próprias *personas* da vida real.

As imagens superpostas, como em *Amarelo manga*, *Cama de gato* e *Cidade de Deus*, assim como dinamizam, também descaracterizam a cronologia fílmica, deixando para o espectador apenas restos de histórias, jogando-o – perceba o paradoxo que há nisso – para fora do campo ficcional, ou seja, aproxima-o do seu violento cotidiano, o mais traumaticamente possível.

Em seu ensaio “Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”<sup>48</sup>, João Cezar de Castro Rocha mostra

---

<sup>47</sup> Em uma sessão do filme na Feira Pan-Amazônica do Livro, em Belém do Pará, no ano de 2001, Bianchi revela os detalhes da cena ao público presente no teatro do CENTUR, no qual eu me fazia presente.

<sup>48</sup> João Cezar de Castro. “Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”. *Folha de São Paulo*, Caderno: Mais, de 29 de fevereiro de 2004. A representação no cinema de uma realidade recheada de sequestro-relâmpago e de crime

que a violência contemporânea é tão brutal que devemos criar novos modelos de análise para tal contexto. João Rocha revela que a antiga “Dialética da Malandragem” promoveu um processo de infantilização nas representações simbólicas de nossa cultura. Em outras palavras, representa um distanciamento do espectador da realidade do país. Perante essa perspectiva tínhamos uma leitura idealizada de nossa cultura: um povo pacífico, que nunca reage com violência mesmo sendo constantemente violentado – uma decantada paciência bem representada pela personagem Zé do Burro, do filme *O pagador de promessa*, de 1962.

Em contra partida, João Rocha nos apresenta a *Dialética da Marginalidade*, para a qual a violência contemporânea, a crítica à desigualdade social, o conflito explícito e o caos social promovem a representação de uma realidade insuportável, aproximando o espectador de seu corrosível cotidiano, tal representação estaria bem expressa na figura de Zé Pequeno, personagem de *Cidade de Deus*, no livro de Paulo Lins.<sup>49</sup>

É dessa espécie de limbo que nascem as personagens, desorientadas, em busca de sobrevivência, sem perspectivas, entre a indiferença do Estado e os esquemas do narcotráfico. Sem nenhum alívio, sob constante tensão, se expondo em jogos de extremo risco, as personagens lutam pela banalidade das coisas. É o caso de personagens como Buscapé de *Cidade de Deus*, Ivan de *O Invasor*, Adam de *Cronicamente Inviável*, quase todas as personagens de *Carandiru*, assim como a personagem principal de *Madame Satã*. Sempre em situações

organizado levou João Rocha a deixar de lado a idéia que Antonio Candido havia desenvolvido em “Dialética da Malandragem – Caracterização das ‘Memórias de um Sargento de Milícias’”. No seu clássico ensaio, Candido interpreta as relações de poder na sociedade brasileira dentro de um jogo entre a “ordem” e a “desordem”. É em meio a esse jogo que surge a figura do *malandro*, conceito que, desde o século XIX, representa o equilíbrio entre um sistema de ordem regular e estável inspirado nas sociedades européias – um sistema que no fundo não vingou efetivamente como sistema predominante e ainda falseia as relações interpessoais – e a um sistema não-convencional que vigora por baixo das instâncias legais. Comungando com os conceitos de Candido, Roberto Damatta aprofunda sua interpretação com esse sistema dualístico de relação. Segundo João Rocha, as narrativas contemporâneas que buscam representar a realidade brasileira apontam para uma relação oposta à teoria de Candido e Damatta, e exige um novo tipo de leitura, sob um outro prisma, é o que ele vai chamar de *dialética da marginalidade*.

<sup>49</sup> Quanto ao filme, João Rocha acredita que ainda há um processo de infantilização em relação ao livro de Lins, e o fator principal para isso, é a mudança de foco narrativo que no livro se faz múltiplo, mostrando a perspectiva de vários personagens, já no filme teremos somente a visão da personagem Buscapé. De qualquer modo, a violência representada em *Cidade de Deus* (o filme), sem dúvida ainda é bem mais contundente do que em *O pagador de promessa*, aproximando o espectador de sua realidade.

limite, as reflexões são, muitas vezes, frutos das revoltas ou dos desencantos, e qualquer contorno ético se esvai no contingente das necessidades.

Os curtos diálogos são preenchidos quase sempre pela força das imagens impactantes. Em alguns momentos elas substituem completamente a linguagem verbal, extrapolando os últimos liames de uma zona heterotópica foucaultiana – talvez esse seja o maior trunfo do filme *Contra todos*, que se deixa levar pelo experimentalismo. Assim como percebemos o estilhaçar das histórias com os abruptos cortes, os contornos das personagens não são nada precisos. Não sabemos bem, por exemplo, quem é Anízio, o importuno matador de *O Invasor*, não sabemos de onde ele veio, quais suas reais intenções, o que está por trás de sua relação com Gilberto. Por vezes, Anízio se mostra agressivo e audacioso, em outro momento, se mostra carinhoso e protetor, até mesmo amigo. Apesar de toda imprecisão, de toda ambiguidade, Anízio é uma figura forte na trama, envolvendo e envolvido com todas as outras personagens. A incompletude das personagens as torna mais verdadeiras, já que na vida real estamos longe dos ‘tipos’ – figuras acabadas, completas e invariáveis.

De fato, enquanto na literatura se rompe com o realismo mágico, pode-se dizer que o cinema brasileiro na virada do século abandona as imagens que transmitem a mensagem direcionada. Na apresentação das problemáticas não há necessariamente um debate, uma análise, uma defesa de proposta; o que temos são as situações lançadas para a reflexão, sem um direcionamento, uma sugestão, uma ‘verdade’ que nos guie, que nos apresente uma solução, ou um caminho a seguir. Podemos dizer que há um completo abandono das grandes utopias – abandono esse que pode ser representado pelo final do longa *Desmundo*, de Alain Fresnot, no qual a personagem principal acaba se conformando com sua situação, presa em um mundo hostil, sem qualquer esperança de libertação.

### **2.3 A Invisibilidade da Violência Apresentada**

É certo que a lógica que se constrói mediante o contexto da violência contemporânea não se faz clara aos olhos de quem sofre ou presencia as ações violentas. Nem mesmo aqueles que praticam a violência têm total clareza do que os levam aos atos. As reflexões sobre a violência contemporânea se agarram quase sempre nas representações

simbólicas da violência. Essa possibilidade só se abre devido ao caráter inteligível das representações. No livro *O grão da voz*, o semiólogo francês Roland Barthes (1982), analisando o começo da segunda metade do século passado, mostra que ‘hoje em dia’ vivemos em um contexto particularmente difícil de compreender; pertencemos a uma sociedade ambígua com um sistema contraditório de uma sociedade de classes e de massas ao mesmo tempo; as coisas apresentam-se, quase sempre, de forma embaralhada. Essa situação não nos deixa muitas alternativas e nos vemos quase que impossibilitados de nos analisar. E nesse contexto refletido por Barthes, as representações simbólicas se constituem como elementos que muitas vezes agregam valores mais significativos para a inteligibilidade do que o logos.

Em outro texto escrito na década de 1950, Barthes revela o porquê do grande fascínio do público pelo espetáculo do *catch*. Ele entende que esse fascínio se dá pelo fato do *catch* apresentar um mundo maniqueísta e inteligível: se sabe exatamente quem é do bem e quem é do mal, quem é justo e quem não é, por quem se deve torcer e quem merece sofrer todos os enxovalhos. A inteligibilidade do *catch* é, na verdade, o anseio de todos aqueles que percebem no mundo real a paradoxal relação entre o sujeito e a sociedade, em que nem sempre o justo, o correto, ou o altruísta se beneficia no fim das contas.

Assim como no mundo do *catch*, a ficção busca uma estrutura inteligível pela qual o leitor possa se situar e construir sentido. Mesmo quando a ficção tenta representar o caos, o não entendimento é o ponto de inteligibilidade a ser alcançado. De fato, toda ficção é uma representação lançada para um sentido que só se encontra na relação do leitor com o texto. Partindo dessa premissa, leitor é também potencialmente contemplação, e o texto, um espaço que se abre para uma lógica passível de apreensão.

As narrativas fílmicas, pela força da imagem, tem o poder de intensificar a possibilidade de inteligibilidade no leitor. É obvio que para cada narrativa se faz necessário uma estratégia de leitura que dê uma melhor construção de sentido pelo leitor/espectador. Todavia, o que se pode notar com os filmes lançados com a virada do século (filmes já destacados neste trabalho) é que há um recorte também nos elementos simbólicos constituintes das narrativas. Já que em muitos filmes não há um ponto de vista de fato – mesmo quando temos um foco narrativo em primeira pessoa, como no caso de *Cidade de Deus* – não há uma interpretação objetiva dos fatos. A narrativa se deixa fruir, como uma vivência de cunho marcadamente traumático, de situações extremas,

para a qual o *logos* não é o submergir da razão, mas uma zona obscura que permeia a produção de sentido.

É neste ponto que os pensamentos de Deleuze e Merleau-Ponty ajudam novamente a entender melhor o processo. Sem um mediador a narrativa caminha para a superação do clichê das imagens e a suspensão da metáfora. Sem trabalhar com referenciais que direcionem a lógica objetiva do espectador, as narrativas fílmicas apresentam quadros tensos de situações extremas. A elevada ambiguidade das cenas, misturando real e imaginário, lança o espectador para o espaço *dentro-fora*, aproximando-o de uma zona aberta para sua própria subjetividade. O teor ambíguo das cenas alcança a subjetividade desse mesmo espectador que se reconhece e é desestabilizado pela aproximação com suas vivências, ou melhor, com seus próprios traumas.

É o momento em que podemos falar de um “movimento total”. A mudança faz do espectador um tipo de vidente que Merleau-Ponty interpreta como o ponto para além da concretude das imagens. Não há mais o meio, a via de acesso; porém, o eterno conflito entre a consolidação e a superação da imagem. Sem o absoluto do significado, perde-se a transparência do mundo inteligível que mostre a gênese do sentido. Essa impossibilidade embaralha nossas referências simbólicas, reconfiguradas com estilhaços de sentidos.

Em muitos momentos, as narrativas fílmicas contemporâneas são a aparição recorrente de zona obscura – ou da difusão heterotópica nos termos de Foucault. O estudo que desenvolvo até então me leva a entender que tal zona de representação se faz bastante recorrente, na medida em que a intensificação das representações das experiências traumáticas se tornou uma característica do cinema brasileiro na atualidade. Parece-me que o testemunho passou a ser a melhor forma de narrar esse tipo de experiência extrema. O crescente interesse pelo testemunho é sintomático por se tratar de um tipo de relato que, direta ou indiretamente, nos toca.

Não há como fechar os olhos, a experiência vivenciada por todos nós no centro ou na periferia, nos liga intimamente às situações extremas representadas nas telas. O incômodo é a lembrança traumática de um caso de violência desmesurada vivenciado por nós ou por um ente querido. Um incômodo que se torna o elo de percepção com o testemunho e, como isso, o desencadeamento da imagem-tempo. Para João Camilo Penha, o testemunho,

Consiste na entrada no cenário transnacional de um modelo latino-americano de política identitária que propõe uma forma de expressão intimamente ligada aos movimentos sociais e marca a irrupção (midiática, comercial, política, acadêmica) dos sujeitos de enunciação, tradicionalmente silenciados e subjogados, diretamente ligados aos grupos que representam, falando e escrevendo por si próprios (PENHA, 2003, pp. 302, 303).

O testemunho, com sua autodefinição (ou autoproblematização) introduz novos elementos na narrativa contemporânea de maior fluidez. A percepção autotélica se desfaz diante do sujeito testemunhal o testemunho insurge também na convergência dos projetos de resistência ao domínio do capital transnacional:

Está claro que o testemunho introduz uma dimensão constitutiva, que extrapola os limites nacionais, os extratos sociais, as segmentações de classes e que remete a uma constituição heterogênea ou *híbrida*, para utilizar o conceito de Canclini (...), comprovando, de uma certa maneira, ao trazer a exterioridade para o interior do sujeito, a tese da constituição exterior da subjetividade (produzida a partir de forças múltiplas distintas, na formação nietzschiano-deleuzeana), ao contrário daquela outra (cartesiana, estética) de uma autoconstituição ou autonomia do sujeito (Idem, p. 305).

Nem estetização do político, nem politização da estética, a mais recente narrativa cinematográfica brasileira está mais próxima deste caráter testemunhal – a dissolução na política ou na estética é o que René Jará chama de *narración de urgência*. O testemunho se dá para além do campo discursivo, se veste de subjetividade, porém estimula à práxis do leitor. Tudo que extrapola a narrativa exige do leitor uma atenção íntima, abrindo muitas vezes para um engajamento solidário. A abertura dessa instância ganha força na medida em que se liga à possibilidade de dar visibilidade a setores excluídos, estigmatizados, discriminados pela sociedade, que se relegavam exclusivamente à oralidade ou às ações inconsequentes.

Há tempos objeto de estudo da antropologia, o testemunho é uma zona ambígua, um gênero que flutua entre o documentarismo etnográfico e a ficção, entre fidelidade referencial e a intervenção subjetiva. De uma forma ou de outra, o testemunho se manifesta enquanto espaço de enunciação, um espaço compartilhado por todos que se sentem ligados às situações narradas. Tal caráter do testemunho faz do sujeito testemunhal, de alguma forma, um sujeito coletivo. Neste sentido, o foco narrativo no filme *Cidade de Deus* não se apresenta multiplicado como no romance de Paulo Lins, mas apresentado na subjetividade do testemunho, sugere um “eu” profundo que mexe com experiências traumáticas do espectador, libertando espectros que em geral fazemos questão de esquecer.

Nos pequenos recortes narrativos, cada filme que busquei destacar no capítulo anterior apresenta traços que mais parecem peças soltas de uma grande engrenagem, marcas esvaziadas de sentidos ou deslocadas de seu contexto original. Desses recortes, o silêncio é o que nos sobra do significado, que como já foi dito no primeiro capítulo, interpõe um gesto primário irrecuperável, um gesto presente apenas como sombra, rastros ou pegadas na areia. Localizar essas marcas e identificar seus significados é a tarefa maior deste trabalho com as narrativas cinematográficas nacionais.

É preciso deixar bem claro que não se busca significados originais, isso seria impossível, e creio desnecessário. Buscar perceber os sentidos coerentes possíveis dentro de recortes delimitados nos filmes selecionados é a proposta do próximo capítulo. Dentro do recorte escolhido, o corpo será o traço relevante de significação. Mas não o corpo físico, de carne e osso, e sim sua representação simbólica ou, na interpretação de Christine Greiner,<sup>50</sup> as suas corporeidades. Em outras palavras, partirei agora para a apreensão da simbologia do corpo em suas diferentes categorias dentro do contexto da violência. A busca desses traços é, antes de tudo, a identificação dos diferentes estados de um corpo ligado a um sentido e a um contexto. Na leitura das narrativas fílmicas, identifiquei sete categorias corpóreas: *o hábeas corpus*, *o corpo-fechado*, *o corpo-social*, *o corpo-em-evidência*, *o corpo-oculto*, *o corpo-violentado* e *o corpo-revoltado*. Vamos a eles.

---

<sup>50</sup> Christine Greiner é professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É também curadora, ao lado de Cláudia Amorim, da coleção *Leituras do Corpo*, da Ed. Annablume.

## CAPÍTULO III

### Corpo, Corporeidade e Corporificação

*“(...) se quiserem, podem meter-me numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão. quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade”.*

(Antonin Artaud)

O estudo do corpo vem sendo construído ao longo dos séculos através de inúmeras teorias que ora lhe dão atenção especial, ora o desprezam, relegando-o ao plano secundário. Sendo por muitas vezes entendido como objeto, desligado de suas possibilidades significativas quando em ação, o corpo desse ponto de vista, torna-se elemento físico separado da mente e do mundo, pura matéria orgânica. Se tomarmos como base somente o substantivo provindo do latim, *corpus*, teríamos, na concepção de François Dagognet (1990) a designação da organicidade do corpo, a matéria em oposição a alma (*anima*). Na antiguidade clássica, os gregos tinham duas palavras para se referir ao corpo: *soma* e *demas*, a primeira se referia ao corpo morto e a segunda para o corpo vivo. Tanto em um como em outro sentido, o corpo aparece sempre como algo sólido, sensível, tangível e, portanto, dado à visão.

Um estudo importante para se entender a drástica diferença entre uma visão ocidental e uma visão oriental do corpo são os estudos de Shigehisa Kuriyama (2000). Os estudos comparativos de Kuriyama apontam para uma questão fundamental: enquanto no ocidente o corpo é visto como um substantivo, um instrumento ou objeto, no oriente essa percepção muda radicalmente. Na China, por exemplo, o corpo estaria bem mais próximo de um adjetivo, onde o que importa é a qualidade da existência. Desta feita, o corpo é identificado pela postura e ação que promove. Essa outra concepção nos dá não mais um traço puramente orgânico, mas uma caracterização de posturas e gestos, tais como corpo-que-anda, corpo-parado, corpo-feliz, corpo-triste, etc. Neste caso, para cada estado, somos obrigado a pensar num corpo diferente, o que nos leva à premissa de que a percepção do corpo é sempre de algo ativo, em constante transformação, nunca uma matéria pronta e definida.

A diferença no modo ocidental e oriental de conceber o corpo já se fazia evidente no pensamento do filósofo japonês Yasuo Yuasa (1987), ele esclarece que em culturas como a japonesa e a chinesa, o que temos é uma relação entre o corpo e a mente que muda de acordo com o percurso que o corpo passa dentro da cultura. Isso significa dizer que um corpo só pode ser identificado a partir da sua experiência vivida. Corpo e mente, sujeito e ambiente, teoria e prática, reflexão e ação, matéria e espírito não são pares desassociados, mas um contínuo que dá significado existencial, junção bem simbolizada pelo *youyang*.

Essa percepção de corpo enquanto elemento integrado a um contexto e a um significado pode ser percebido amplamente em muitos outros filósofos do oriente, como é o caso de Tetsurô Watsuji. Importante estudioso do corpo, Watsuji entende que o significado de um corpo provém das várias relações nas quais o sujeito se percebe. O resultado principal dessa divisa é que, ao contrário do que em geral acontece no pensamento ocidental, no oriente não há uma dualidade entre natureza e cultura, já que o homem nunca será um elemento separado do ambiente no qual atua, seu significado é antes uma relação contextual com o meio e os outros homens. É neste sentido que Christine Greiner (2005) esclarece que o termo usado para indicar pessoa é *ningen*, palavra japonesa composta de dois expoentes, um significando *pessoa* ou *homem*, outro significando *espaço* ou *entre*.

Decerto, a concepção de corpo no ocidente também sofreu consideráveis transformações, principalmente a partir do final do século XIX, é o que veremos na sequência deste capítulo.

### 3.1 O Corpo para ‘Além do Bem e do Mal’

Apesar dessa diferença milenar entre o pensamento ocidental e oriental, a passagem do século XIX para o século XX foi de estrema importância para o estudo do corpo no ocidente, “uma diferença gritante no que diz respeito ao entendimento e aos modos de descrição do corpo”,<sup>51</sup> nas palavras de Greiner. A porta de entrada para essa nova concepção ocidental do corpo, se dá através do pensamento de Friedrich Nietzsche. O filósofo alemão vai propor a superação do corpo sobre a mente na interpretação do mundo, desfazendo-se da consciência: “o que

---

<sup>51</sup> GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 15.

quer que se torne consciência, *torne-se*, ao mesmo tempo, oco, magro, relativamente estúpido, generalizado, signo, sinal do rebanho” (NIETZSCHE, 1981, p.190). A partir da percepção de Nietzsche, se tem a redescoberta do “ser” para os fenomenologistas.

A mudança radical promovida pelo pensamento nietzscheano estabelece uma marca fundamental na passagem do século XIX para o XX. O que há de fundamental nessa mudança é a quebra da soberania do sujeito, assim como de qualquer outra força centralizadora. Em outras palavras, cai por terra a noção de corpo no sentido cartesiano, o que nos leva ao abandono do automatismo da percepção.

Fazendo um paralelo com o pensamento de Nietzsche, o poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud desenvolve a noção de *corpo sem órgãos*,<sup>52</sup> que de forma alguma se constitui um conceito ou uma fundamentação. Na verdade o que Artaud pressupõe é um conjunto de práticas que nos remete a um significado corpóreo: o corpo não seria uma forma de percepção orgânica, mas sim traços que estariam no limite de uma experiência corpórea – de fato um corpo vivo, não é necessariamente um corpo orgânico, como veremos mais adiante.

Outro pensamento que contribuiu para uma nova percepção nos estudos do corpo provém de Maurice Merleau-Ponty. Tributário da fenomenologia de Edmund Husserl, Merleau-Ponty concebe a perspectiva física e vivida do corpo, ou seja, uma estrutura viva de intencionalidade, constituída a cada percepção. É notória a leitura de *Ser e tempo* e a concepção de *ser-no-mundo* heideggeriana neste pensador, pois se a relação do ‘ser’ com o mundo é histórica, e se ela concretiza-se no cotidiano, esta relação é mediada por referenciais que estão sujeitas às transformações no tempo – uma característica do *Dasein* heideggeriano e que Benedito Nunes esclarece da seguinte forma: “o *Dasein* compreende estes nexos referenciais, cujo todo é dotado de *significatividade*.” (NUNES, 2000, p. 16).

É aqui que podemos falar em performance: uma visualização no próprio corpo a partir do exterior, uma maneira de sair de seus próprios domínio. Merleau-Ponty demonstra, portanto, que o corpo só encontra seu significado fora do seu interior, como interface do mundo – o corpo estando fora de si, encontrando-se no plano da significação. Tal concepção de corpo é o que também norteará os pensamentos de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy.

---

<sup>52</sup> Sobre as idéias de Artaud, recomendo *As Novas Revelações do Ser* (1936) e *O Teatro e Seu Duplo* (1938), além de claro *Héliogabale ou l' anarchiste couronné* (1934).

Refletindo sobre as antigas concepções de corpo no ocidente, Foucault buscou investigar em boa parte de sua obra os discursos que envolvem o corpo, muitas vezes revelando as práticas não-discursivas. Neste processo, Foucault trabalha idéias importantes para compreendermos o percurso histórico sobre a concepção de corpo perante os vários modelos de estrutura social. Em *Vigiar e punir* ele nos apresenta as primeiras noções importantes que nos interessam: o *corpo-máquina*, marcado pela disciplina do corpo, elemento adestrado e sob controle das estruturas repressoras que predominantemente vigoravam e eram próprias do século XVII; o *corpo-espécie*, elemento atravessado pelo automatismo da vida que contorna a organicidade e já estaria presente na base da sociedade do século XVIII. Estas duas concepções abrem caminho para outras noções de corporeidade, quais sejam: anatomias compostas pelo político, controladas pelo poder, reguladas pelos órgãos de repressão. Do mesmo modo, pode-se pensar no *jogo*<sup>53</sup> performático do corpo reunindo e inserindo todo processo vivido.

A relação entre o corpo e as estruturas de poder nos mostra primeiramente que o suplício do corpo do condenado deixou de ser visível publicamente. As instâncias legais das sociedades modernas deixaram de lado tal exibição, antes instrumento de exemplo para inibir futuras recorrências dos atos condenados. Isso não significa dizer que o suplício do corpo tenha terminado, “Na verdade, a prisão, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicou certas medidas de sofrimento físico” (FOUCAULT, 1987, p. 18).

De fato, o que Foucault nos revela é que o mecanismo de poder sobre o corpo passa a ser ocultado em nome de uma humanização das leis, limpando a imagem das instâncias responsáveis pela justiça e pelos direitos políticos, que deixavam de se igualar aos condenados quanto à crueldade das punições. Essa diferença muda teoricamente o caráter da punição. Fora do alcance dos olhos do público, o flagelo permanece de

---

<sup>53</sup> Quando me refiro ao “jogo”, trabalho não com a noção apresentada por Johan Huizinga em seu *Homo ludens*, mas sim à trabalhada por Roger Caillois, em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Faça isso, primeiramente por não concordar com Huizinga de que há no jogo “uma ação destituída de todo e qualquer interesse material e de toda a qualquer utilidade” (HIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro – São Paulo: Perspectiva, 2000, p 131.), e em segundo porque compartilho com a concepção de Caillois de que “quando o segredo, a máscara, o disfarce cumprem uma função sacramental, podemos estar certos de que aí não há jogo, mas instituição. Tudo que é, naturalmente, mistério ou simulacro está próximo do jogo. Mas é também preciso que o componente de ficção e de divertimento prevaleçam, isso é, que o mistério não seja venerado e que o simulacro não seja início ou sinal de metamorfose e de possessão.” (CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de José Garcez Palha – Lisboa: Cotovia, 1990, p. 24).

forma velada nas engrenagens do poder, em seu lugar cria-se discursivamente a necessidade da vigília, uma forma de controle constante exercida sob o corpo em todos os aspectos, que dão o tom de uma *realidade incorpórea*.

O importante nessa questão é que a punição dos delitos não é mais feita pelo ato em si, mas pelas circunstâncias que envolvem os atos, assim como pela natureza do infrator. Há, neste caso, um grau de intensidade ou abrandamento de acordo com esses elementos originais do ato de transgressão. Criam-se as figuras execráveis, os “monstros”, as “anomalias psíquicas”, os “pervertidos” e os “inadaptados”. Os diagnósticos passaram a fazer parte dos julgamentos, decidindo entre o hospício e a prisão.

Para melhor percebermos o que isso representa em termos estruturais, é preciso entender que não se tem mais um comando ou um centro que decide quem deve ou não ser punido (que seja o rei, ou coisa que valha), ou pelo menos eles não são mais identificáveis. A punição ou a vigília é a própria fonte de poder do sistema social: é o que Foucault chama de *corpo político*: todo um conjunto de elementos necessário a manutenção das relações de poder – é preciso dizer que o exercício dessas estratégias de domínio pela classe dominante, é muitas vezes assumido e/ou reproduzido pelos dominados, formando ciclos e sub-ciclos.

Foucault segue identificando os corpos criados pela sociedade moderna, ligados diretamente às mudanças na estrutura social: o corpo dócil, o corpo escravizado, o corpo domesticado, etc. O corpo dócil talvez seja o que mais nos interessa nesse trabalho, um corpo caracterizado por sua organização interna dos movimentos, do aperfeiçoamento pelo exercício, ou seja, um corpo propício à disciplina, útil por seu caráter manipulável e sempre em constante aperfeiçoamento. Foram esses princípios que compuseram o conceito de corpo no século que comportou as duas Grandes Guerras. Para tanto, foi necessário ajustar a disposição dos indivíduos nos espaços, ou ainda, organizar os espaços: “a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (FOUCAULT, 1987, p. 122).

Nesse caso, muitos espaços foram criados ou modificados para a disciplina do corpo: internatos, quartéis, conventos, prisões, hospitais, manicômios, etc. Espaços que se consolidam por serem espaços com regras e estruturas próprias, *localizações funcionais*, atuando para estabelecer presença e ausência dos indivíduos, mantê-los sob total controle, instalando sobre eles uma constante apreciação. São esses espaços que até hoje regulam, ou buscam regular o corpo. Foucault

novamente aponta para a importância do espaço na construção dos sentidos, relação fundamental para compreendermos as categorias de corpo enquanto elementos simbólicos nas narrativas cinematográficas, elementos que abordarei mais adiante.

Ao falar da sociedade de controle descrita por Foucault, Deleuze também aponta para a particularidade de cada espaço específico: “O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis” (DELEUZE, 1992, p. 219). Família, escola, fábricas, hospitais, prisões não são somente espaços abertos para a manutenção de corpos, mas sim modelos análogos a determinados tipos de corpos. Os espaços de confinamentos passam a ser representações ideais que atendem a determinadas necessidades da sociedade emergente do começo do século XX: uma sociedade soberana, na qual o controle nem mais necessitará de espaços específicos – apesar deles continuarem existindo e representarem corpos específicos. Dos espaços físicos heterogêneos aos espaços conceituais de poder, a sociedade contemporânea transita em malhas discursivas que ao mesmo tempo definem e controlam as espécies de corpos, como também modelam. É neste sentido que Deleuze nos fala de uma “crise generalizada de todos os meios de confinamento”,<sup>54</sup> com o propósito de despertar a atenção para outro modelo de controle social: não mais pela disciplina dos espaços fechados, mas pelo poder de um sistema discursivo, no qual exige a todo o momento uma reforma estrutural, uma desmobilização das forças, uma descentralização das fontes, em suma, um perpétuo construir/desconstruir conceitos e, por conseguinte, um construir/desconstruir corpos.

Nessa outra perspectiva os espaços deixam de ser puramente físicos, tornam-se espaços conceituais. Deleuze ilustra essa passagem na substituição da fábrica – espaço que equilibrava suas forças internas, sempre almejando alta produtividade e baixos salários, num contrário de forças que definiam uma corporeidade – pela empresa – espaço de definições abstratas, dispersando os indivíduos, rivalizando-os, dividindo-os em uma lógica inexpiável.

Então, como falar em categorias corpóreas em uma sociedade de controle? A lógica das categorias corpóreas tem por princípio

---

<sup>54</sup> Deleuze deixa claro em seu pensamento a distinção entre os dois sistemas sociais, no qual um é a extensão do outro, do plano físico para o discursivo: “Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 220).

compreender a relação das imagens dos corpos com suas representações simbólicas, ou seja, com suas corporeidades. Não considerando o corpo em sua função puramente descritiva, as categorias corpóreas são antes um desenvolvimento a partir das circunstâncias de que o corpo é ao mesmo tempo o veículo através do qual se realiza a vida humana e para onde convergem as experiências de mundo. Isso significa dizer que as categorias corpóreas não podem ser reduzidas a regras fixas, tão pouco, significam uma teoria do corpo. Elas são fenômenos, um processo sintomático que depende também da experiência do sujeito.<sup>55</sup>

Ocupar-me-ei, portanto, apenas com o fenômeno das representações corpóreas nos filmes selecionados, com a finalidade de demonstrar que eles pertencem aos fenômenos ricos em sintomas, cujas representações não são fortuitas. As leis lógicas dessas observações não são absolutas e as estratégicas são situacionais; as categorias são estados relacionados às referências contextuais e menos conceitos de valor. Isso não necessariamente impede de serem usados os conhecimentos estruturais de valoração, úteis às leituras das formas, o que só comprova o fato de que o lugar da representação corpórea dentro do sistema social é condicionado pelo seu lugar dentro do sistema simbólico e, por conseguinte, do sistema da linguagem.

Por essa ótica, o sujeito é uma prolongação do contexto, assim como um modificador dele. Não é de se estranhar que o mesmo Deleuze, em texto que reflete sobre a obra de G. Simondon, reconhece no pensamento deste autor a melhor apreensão do conceito de indivíduo, sendo na verdade mais um efeito constante dentro de um processo inacabado: “o indivíduo não é somente resultado, porém meio de individuação”.<sup>56</sup> O que Deleuze identifica aqui é o processo de valoração que perpassa a conceituação de indivíduo. As categorias corpóreas transitam entre o interior e o exterior do corpo, prolongam-se no limite das singularidades, formam-se para logo em seguida deixar de

---

<sup>55</sup> Por isso é importante lembrar-se de Goethe: “Que não se busque nada atrás dos fenômenos, pois eles são em si a doutrina”, e ainda, “o fenômeno é uma consequência sem motivo, um efeito sem causa. É muito difícil ao homem encontrar razão e causa dos fenômenos por serem eles tão simples que se furtam ao nosso exame” GOETHE, *Máximas e reflexões*. Tradução: G. Muller. São Paulo: Ed. Guimarães, 1997, p. 143 e 153.

<sup>56</sup> DELEUZE. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. vol. CLVI, nº 1-3, janeiro/março de 1966, p. 116. No mesmo texto, Deleuze interpreta que a noção de indivíduo se ajusta bem mais ao caráter epistemológico (portanto ligado ao contexto) do que ontológico: “Contudo, precisamente deste ponto de vista, a individuação já não é coextensiva ao ser; ela deve representar um momento que não é nem todo o ser nem o primeiro. Ela deve ser situável, determinável em relação ao ser, num movimento que nos levará a passar do pré-individual ao indivíduo”, Idem.

ser, traços que aproximam os pressupostos de Deleuze ao de Nietzsche.<sup>57</sup>

Para Deleuze, assim como para Nietzsche, encontraremos o valor originário de algo quando encontrarmos “a força que desse algo se apropria, ou explora, ou exprime-se nele” (DELEUZE. s/d, p. 4). No caso das representações corpóreas, ficamos somente com os traços análogos, (re)significações dos fenômenos corpóreos. Em outras palavras, sintomas que mantêm seu sentido em forças atuais, forças correlatas à realidade, ou antes, à percepção de uma dada realidade. As categorias corpóreas fundam uma sintomatologia semiológica, na qual a dualidade aparência-essência se desfaz em favor da relação do fenômeno com o sentido.

Nesse aspecto, o que denomino aqui de ‘força’ é na verdade a apropriação de um traço da realidade, portanto “a história de algo é a sucessão das forças que dela se apoderaram, e a coexistência das forças que lutam para dela se apoderar”.<sup>58</sup> Trabalhar com a imagem do corpo é trabalhar sempre com a pluralidade de uma linguagem, que não para de despejar sentidos, sucessivos e coexistentes, obrigando-nos a todo momento construir novas leituras.

Importante pensar que as categorias corpóreas mantêm relação com as forças que delas se apoderam; contudo, diferente do que entende Deleuze, creio que tal operação não constitui uma essência. Pelo contrário, se há uma essência no processo de representação corpórea, ela se perde no momento em que dela fazemos analogias. A subjetividade que há nas analogias das representações corpóreas se constitui exatamente por não fundar uma essência, mas estabelece, a partir de um fenômeno complexo, a hierarquia de forças que desperta o seu valor e o seu sentido.

Com Foucault, percebemos que o sentido que o corpo adquire com a disciplina é um sentido exterior: o corpo disciplinado atende a um comando externo, proveniente de uma organização ignorada. Pela leitura

---

<sup>57</sup> Em suas reflexões sobre Nietzsche, Deleuze deixa clara a percepção da nova genealogia proposta pelo filósofo alemão, e acrescenta: “A filosofia crítica tem dois movimentos inseparáveis: referir as coisas à valores e referir esses valores a algo que seja como a sua origem e decida sobre o seu valor. NIETZSCHE coloca-se portanto tanto contra os que subtraem os valores à crítica (ou fazem a crítica em nome de valores estabelecidos e ‘intocáveis’) quanto contra os que fazem a crítica derivar de pretensos fatos objetivos (utilitaristas), ambos nadando no elemento *indiferente* do que vale em si ou do que vale para todos. NIETZSCHE insurge-se contra a elevada idéia de fundamento que deixa os valores indiferentes à sua origem e contra a idéia de uma simples derivação causal, indiferente, dos valores a partir de sua origem”, Em: DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. p. 3.

<sup>58</sup> Idem.

de Deleuze, esse tipo de experiência constituiria uma contradição denunciada por Nietzsche, na contramão da “unidade primitiva e da individuação”.<sup>59</sup> Assim sendo, aparece a desconexão corpo/mundo que estabelece uma não-subjetividade, característica que será refletida na obra de Jean-Luc Nancy. Tal divisão do “eu” parece duplicar o corpo, um *doppelgänger*, na concepção de Chaim Samuel Katz:

Um igual não-idêntico enquanto proteção do corpo e da destruição do Eu, o que nos habituamos a chamar de ‘alma’ imortal. Fenômeno comum a ‘todos’ os grupos sociais, enuncia-se a duplicação do corpo, enquanto alma, e também um corpo antecipador da própria morte, um anunciador da morte.<sup>60</sup>

Nancy, assim como Merleau-Ponty, retoma então a fisiologia do corpo, e compreende que, para além de uma mecânica interna, os corpos funcionam conjuntamente envolvidos por uma mecânica externa, e só assim o indivíduo pode desempenhar seu papel no mundo, mesmo não tendo sido ele o criador do mecanismo propulsor.<sup>61</sup> Nancy nos ensina, portanto, que aquilo que constitui o corpo fisiológico não se reduz ao natural, e que o indivíduo nunca é individualizado, nascemos constituídos de outros. De fato, Nancy não questiona se uma ação corpórea é uma performance técnica ou uma aventura metafísica, pois para ele, trata-se de ambas. De fato, não se trata negativamente de uma retomada ao pensamento naturalista dos séculos XV e XVI,<sup>62</sup> mas de consolidar uma perspectiva múltipla e mútua do corpo mundializado.

---

<sup>59</sup> Conceitos desenvolvidos por Deleuze para mostrar a tendência do pensamento ocidental de se trabalhar infinitas dicotomias: ontologia e antropologia, ateísmo e teologia, espiritualismo cristão e dialética hegeliana, fenomenologia e escolástica, fulgurações nietzschianas que revelam estranhas combinações. DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Ed. Rés, s/d, p 7.

<sup>60</sup> Texto da fala de Chaim Samuel Katz em sua posse na Academia Brasileira de Filosofia, pronunciado em 17 de janeiro de 2008.

<sup>61</sup> Na leitura de Giorgio Agamben, é tal mecânica que por vezes constitui a retirada dos indivíduos de circulação, mas precisamente aqueles que não se constitui em sua humanidade plena. Nesse sentido há corpos que são retirados de circulação a serviço de corpos privilegiados – o homo sacer. A lógica de corpos nascidos para sujeição e corpos privilegiados faz parte da dissociação do corpo: fisiologia e máquina, e todas as adjacências provenientes.

<sup>62</sup> Refiro-me aos pensadores do final da Idade Média e do Renascimento que entendiam o homem como um cosmo em miniatura. Peracelso (1493-1541) partia da premissa de que, sendo o universo formado pelos quatro elementos, o mesmo deve compor o corpo humano. Em sua obra *Paragrano* ele propõe uma prática médica baseada não somente nos medicamentos orgânicos, mas também nos minerais, inovando a farmacologia. O filósofo alemão Agripa

No fundo, todos os principais autores aqui abordados convergem para uma composição do pensamento ocidental sobre o corpo ao longo do século XX. São diferentes trilhas que se cruzam e se complementam, apontando para um insólito território, o corpo.

Nietzsche restituiu o lugar do corpo enquanto elemento constituído e constituidor de mundo, portanto, anterior à consciência, à lógica, ao logos. Sem a constituição de uma força centralizadora, sem o automatismo da percepção, o corpo passa a ser um campo aberto para além de uma concepção puramente fisiológica, podendo até se constituir em um *corpo sem órgãos* (de Artaud), noção que põe em evidência os traços mínimos de significação corpórea, encontrados nas ações.

É com Merleau-Ponty que a integração do físico com o vivido se problematiza, e os atos corpóreos são, ao mesmo tempo, traços de um complexo processo perdido e matriz de novos processos de (re)significações. Tem-se com isso, o desdobramento do ontológico ao epistemológico, do irreversível dos atos às possibilidades contextuais. Historicidade e subjetividade se dissolvem num mesmo composto, de onde todas as referências, externas e internas, trabalham para a liquidez dos significados. O corpo passa a habitar todas as coisas que com ele mantém relação: para se constituir corporeidade tem de se manter o elo de relações corpo/mundo. As experiências corpóreas são estilhaços de sentidos, a corporeidade se estende em uma teia de relações, internalizando o mundo no corpo e exteriorizando o corpo no mundo. O que sobra para uma interpretação do corpo não passa de rastros de sentidos perdidos em forma de performance. O corpo se auto-interpreta e reflete o conjunto de mundialização internalizada e, mesmo assim, quase sempre inconsciente – corporeidade e significado estão para além do corpo orgânico.

Deslocando o significado para fora do corpo, para uma relação em constante construção, o contexto ganha grande importância. É neste ponto que o pensamento foucaultiano ajuda a entender o quanto a corporeidade se emaranha com a estrutura social de onde parte e se

---

(1486-1535) acreditava existir uma correspondência entre a ordenação da natureza e os seres, uma relação invisível que liga o universo aos elementos corpóreos e até às qualidades corpóreas de um sujeito. Podemos ler em *A filosofia oculta* de Agripa que uma compreensão do homem só pode se dar a partir de uma compreensão do cosmo. Em outra obra, *Diálogo sobre o homem*, Agripa diz: “Nele, neste corpo material e terreno do homem, estão presente, sob a forma das suas genuínas propriedades, os elementos: o fogo, o ar, a água e a terra”. Na mesma esteira, Telésio (1509-1589), em seu principal texto, *Da natureza das coisas a práticas de seus princípios*, nos fala que as tentativas de entender o universo falham porque se busca aplicar à natureza esquemas humanos, quando na verdade dever-se-ia buscar um conhecimento perceptivo, sensível e empírico dos fenômenos naturais.

metamorfoseia na constante progressão do tempo – um diferencial importante é o conceito de heterotopia (já exposto em capítulos anteriores). Ele nos revela que os sentidos que um corpo pode adquirir é também o resultado da relação de poder dentro da estrutura social. A posição que cada corpo ocupa na estrutura de uma sociedade é um espaço determinante de significação. Uma fonte de onde muitos corpos são criados e são representados, tanto reforçando as estruturas de poder, quanto resistindo a elas.

A sociedade do século XX, assim como criou uma nova forma de conceber o corpo, também construiu novos modos de lidar com ele. A sociedade moderna não mais se dedicou em escravizar o corpo, mas de domesticá-lo, torná-lo funcional, sem contudo ter um vínculo que a impeça de descartá-lo. Para tanto os espaços de dominação se multiplicam e se diluem dentro do próprio sistema, no qual o controle dos corpos se efetua.

No rastro de Nietzsche e Foucault, Deleuze vai colaborar dizendo que os sentidos do corpo deslizam na particularidade dos espaços. A especificidade de cada espaço lança determinadas possibilidades de convenções sócias, que posteriormente podem convertessem em linguagem. Tais linguagens não são outra coisa se não cristalização de um processo de tentativa de inteligibilidade – ao mesmo tempo em que modelam, selecionam e excluem, também determinam a posição em que cada corpo ocupa na teia de significação. O corpo percorre simultaneamente várias trilhas de um secreto enunciado que se sustenta na especificidade dos espaços.

Deleuze, em muitos momentos, ao tratar da sociedade contemporânea, indica que ela vive em um constante processo de desterritorialização. O espaço, na ótica deleuzeana, não deve ser entendido como mero espaço geográfico, ele pode ser a etnia, a identidade, um modo de vida concebido pelo sujeito ou grupo social. Desta feita a sociedade contemporânea é capaz de liberar os desejos e as ações dos corpos e, em seguida, controlá-los. Pode-se dizer que esse processo é antes o processo de descodificação e de desterritorialização do sujeito. Mas como todo mapa serve tanto para ida quanto para volta, o mesmo processo redundando em sobrecodificação e em reterritorialização, mesmo que isso signifique o descarte do corpo. Ao falar dos animais, Deleuze argumenta:

Constituir um território é quase como o nascimento de uma arte: fazer um território não é simplesmente uma questão de marcas defecatórias

e urinárias, mas também de uma série de posturas (ficar ereto/sentar para um animal), uma série de cores (que um animal assume), uma canção (*un chant*). (...) Além disso, deve-se considerar o comportamento no território como o domínio de propriedade e posse (...).<sup>63</sup>

Os espaços criados pela produção cinematográfica brasileira dos últimos anos vêm projetando categorias corpóreas sobre o signo da violência, um cenário que apresenta o corpo em situações limites, situações que provocam uma linguagem cacofônica, bizarra, hermética à procura de inteligibilidade. Pode-se atribuir às categorias corpóreas uma sentença heterotópica, que aparece na teoria da imagem-tempo deleuzeana como sendo o arrebate da superação do clichê.

Assim como Foucault entende que a literatura é o espaço heterotópico da linguagem, em *Mil platôs*, Deleuze diz que a escrita significa empurrar a linguagem até o fim, para um limite diferenciado que pode ser até mesmo uma linguagem-silêncio,<sup>64</sup> ou uma linguagem do corpo. Empurrar a linguagem ao limite é encontrar-se na fronteira que separa o pensamento do não-pensamento – ou ainda, que separa a linguagem do indizível, no pensamento de Foucault. As categorias corpóreas estão nesse limiar; como elemento simbólico, são reflexo de uma linguagem perdida e cristalizada, como silêncio, são performance se deslizando nos valores sociais.

Tive aqui o cuidado de retomar cada ponto dos principais elementos teóricos levantados para em seguida construir os fundamentos das categorias corpóreas projetadas no espaço fílmico gerado no violento contexto contemporâneo. As matrizes que pretendo apresentar são leituras intemporais, mas dotadas de viabilidades histórico-sociais, portanto, consoantes aos valores de nossa sociedade contemporânea. Observei como cada elemento teórico se estruturou ao longo dos tempos no pensamento ocidental, com o intuito de refletir sobre as representações corpóreas na produção cinematográfica nacional como elementos distintos em uma construção discursiva contemporânea. A idéia de que as categorias corpóreas, resultantes desse processo, fazem parte da construção de um enunciado que mantém um vínculo subjetivo

---

<sup>63</sup> *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista de Deleuze cedida à Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang. Traduzido com autorização do autor, por Tomaz Tadeu da Silva, do original em inglês. <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>.

<sup>64</sup> A linguagem-silêncio deleuzeana se equivale às vozes do silêncio de Merleau-Ponty, em seu conhecido texto “A linguagem e as vozes do silêncio”.

com a experiência do espectador, é o que entendo como motivador da imagem-tempo deleuzeana. Imagem-tempo só se efetiva mediante os contatos subjetivos que a imagem estabelece com o sujeito, constituindo as categorias corpóreas, convergindo para a criação de sentido.

### **3.2 As Sete Faces do Corpo**

Enquanto elemento simbólico, o corpo é como uma imensa fonte de significações. Além disso, pairam sobre ele todas as nossas intenções, desejos, anseios, equívocos que nos proporcionam uma imagem diferente a cada momento e, por conseguinte, sentidos distintos. As posições, os gestos, a tonalidade da voz se unem para formar os efeitos sobre os outros e sobre nós mesmos. Existe muito de intencionais nisso tudo, porém devemos sempre contar com uma boa dosagem de elementos desconhecidos, igualmente contidos em nossa corporeidade, se revelando de forma inconsciente, elementos que nem sempre aceitamos e buscamos ocultá-los. Todavia, o corpo sempre se encarregou de expressar aquilo que tentamos omitir – de fato, o corpo é nosso maior delator. Nos estudos de José Gaiarsa, o corpo aparece com essa marca primordial, ele diz: “Hoje, com o uso da cinegrafia e do vídeo-teipe, podemos mostrar para quem queira ver que ninguém esconde nada de ninguém” (GAIARSA, 1994, p. 32). O que se revela para quem quiser ver são as sensações, os desejos e as necessidades do corpo que colidem com os termos sociais, um descompasso que está na base da civilização e que revela a grande mentira coletiva em que atuamos.

Os movimentos corpóreos provocam camadas de sentidos, algumas anunciam a necessidade das aparências sociais, outras que jogam luz às necessidades corpóreas; a primeira busca se adequar socialmente ao mundo, a segunda é o que escapa na busca de satisfazer o máximo possível as necessidades e os desejos reivindicados pelo corpo. Quando essas frentes estão trabalhando em sentido oposto – o que não raro acontece – percebemos a estranheza dos atos, na contramão do que falamos. A distância entre a imagem do corpo e a voz concretiza a diferença entre o que pretendemos e o que sentimos, entre o que pensamos comunicar e o que o outro percebe. Nesse jogo relacional tudo que fica das imagens que ajudam a construir os significados são os rastros. São eles prenhes de sentido, e a partir deles que formulamos interpretações dos elementos simbólicos.

Procuro organizar em seguida esses elementos em conjuntos mais ou menos coligados que formaram sete categorias corpóreas incidentes nos filmes nacionais selecionados. Tais categorias parece-me próprias de um contexto particularmente violento, o contexto contemporâneo. A violência contemporânea construindo representações corpóreas no limiar da lógica convencional, despertando outras formas de leitura simbólicas do corpo no cinema nacional dos últimos tempos. Passaremos em seguida às leituras das categorias corpóreas em algumas narrativas fílmicas selecionadas.

### 3.2.1 O *habeas corpus* e o corpo-fechado

Segundo o professor Plácido e Silva, a expressão “*habeas corpus*” é uma locução composta do verbo latino *habeas*, de *habeo* (ter, tomar, andar com), e *corpus* (corpo), de modo que se pode traduzir: ande com o corpo ou tenha o corpo” (PLACIDO e SILVA, 1982, p. 867). Certamente que tal definição não esclarece bem o sentido em que o termo é comumente usado. Os especialistas no assunto apontam duas teses principais para a gênese do princípio jurídico de *habeas corpus*.

A primeira diz respeito aos primórdios do *Direito Romano* onde se defendia com grande importância a liberdade de se locomover do cidadão livre, um princípio mais valorizado até mesmo que o atentado à propriedade. Quem defende a primeira tese, como é o caso de Pinto Ferreira (1998) vê no “*interdicto de homine libero*”,<sup>65</sup> do sistema do Império Romano, uma espécie de precursor do *habeas corpus*.

A segunda tese aponta para a Constituição da Inglaterra de 1215 (*Magna Charla Libertatum*). Quem defende a segunda tese, como faz Vicente Grego Filho, se remete ao dia 19 de junho, data em que o Rei João Sem Terra outorgou a Carta Magna Inglesa que dizia em seu capítulo XXIX, no artigo 48 o seguinte princípio:

Nenhum homem livre será detido ou sujeito à prisão, ou privado dos seus bens, ou colocado fora da lei, ou exilado, ou de qualquer modo molestado, e nós não procederemos nem mandaremos proceder contra ele senão mediante um julgamento regular pelos seus pares ou de

---

<sup>65</sup> Este princípio tinha como objetivo garantir o direito de locomoção, a liberdade de ir, vir e ficar ao cidadão romano. Quando um homem livre era preso ilegalmente, ele poderia apelar para o “*interdictum de homine libero exhibendo*”.

harmonia com a lei do país (COMPARATO, 1999, p. 118).

A partir do século XVII, com Carlos II, surgiu o termo *habeas corpus act* (1679), usado para determinar a presença do acusado perante o juiz, que impetrava a liberdade do preso. Qualquer outro que voltasse, pelo mesmo motivo, a deter o indivíduo liberto, era punido com multa. Na época o *habeas corpus act* só valia para os acusados de crimes comuns. A ampliação do *habeas corpus* só vai se dá no ano de 1816, quando na Inglaterra, implantaram-se maneiras de atuação jurídica para melhor garantir a defesa e resguardo do réu.

Independente de qual corrente que se queira seguir, o fato é que o princípio do *hábeas corpus* traz o preceito de que nenhum indivíduo, sob tal proteção da lei, poderá ser preso ou mesmo detido, sem a devida autorização dos meios legais de sua terra, ou ainda sem o prévio julgamento de pessoas competentes. Nesse caso, o *hábeas corpus* tem um caráter preventivo, dá certa proteção ao corpo, mas é sempre a proteção de um poder externo ao corpo, vem de alguém que detém, dentro das malhas de um sistema, autoridade e força para determinar tal proteção. Vejamos algumas definições de *hábeas corpus*:

Habeas corpus é **uma garantia** individual ao direito de locomoção, consubstanciada em uma ordem **dada pelo Juiz ou Tribunal** ao coator, fazendo cessar a ameaça ou coação à liberdade de locomoção em sentido amplo – o direito do indivíduo de ir, vir e ficar (MORAES, 1997, p.112)

O habeas corpus **protege** um direito líquido e certo: a liberdade de locomoção. (TEMER, 1997, p.193)

O habeas corpus é uma **ordem dada pelo juiz** ao coator a fim de fazer cessar a coação. (BARBOSA, 1946, p.273)

**É o instituto jurídico que tem a perspicua finalidade de proteger** a liberdade de locomoção ou o direito de andar com o corpo. (PLÁCIDO e SILVA, 1982, p.526)

Não há, portanto, como pode ser percebido, a garantia plena de uma liberdade corpórea, já que ela não depende essencialmente do sujeito que reivindica tal direito, mas daquele que detém o poder para determinar a proteção e de um sistema jurídico que dê conta de atender a ordem. Toda a sorte de quem necessita de um *habeas corpus* está entregue nas mãos de elementos externos, por vezes falhos ou desinteressados. Portanto, a fonte vital do poder que implanta o *habeas corpus* e protege o corpo ameaçado trabalha fora e sobre o corpo, o que pode gerar instabilidade e maiores chances de falhas na proteção.

Outra questão relevante quanto ao *habeas corpus* é que ele dá ênfase ao *ir e vir livremente* do corpo. Proteger a circulação do corpo não é simplesmente proteger o movimento, mas é também identificar no corpo uma necessidade vital de movimento. Assim sendo, não tendo o corpo feito algo passível de punição em suas ações, seu movimento não pode ser cerceado. Atacar a liberdade do corpo em seu transitar é uma violência tão severa que mereceu uma prerrogativa inelutável na maioria dos países ocidentais. A proteção da liberdade de locomoção se estende na conservação da integridade física e mental do indivíduo, no sentido que não haja nenhum tipo de ilegalidade ou abuso de poder que o atinja.

O princípio jurídico reza que o *habeas corpus* é aplicado quando o agente que estiver cometendo a ilegalidade ou abuso de poder estiver representando uma pessoa jurídica no exercício do poder público ou então a própria autoridade pública. Neste caso, vai de encontro às aplicações errôneas da lei penal que acarretem uma prisão ilegal e/ou atinja a integridade física do indivíduo. De antemão, isso também já obriga que o *habeas corpus* seja individual, não existindo uma ordem coletiva.

Na contra mão da teia jurídica que envolve o *habeas corpus*, a concepção de corpo-fechado se insere nas crenças populares como um corpo protegido de todo o mal, resguardado da perversidade dos inimigos e sempre com força necessária para se livrar de todas as tormentas.

Na linguagem matemática, quando um polinômio tem uma raiz no próprio corpo, este é algebricamente fechado. Isso significa dizer que para se ter realmente um corpo-fechado a potência deve vir de dentro.

A cultura popular brasileira concebe que um sujeito tem o corpo-fechado quando tal sujeito é imune a ferimentos ou outra coisa que possa causar qualquer tipo de dano ao seu corpo. Em *Sagarana*, Guimarães Rosa trabalha tal temática em seu conhecido conto “Corpo fechado”. Neste conto, Rosa põe em evidência o mundo fantástico das crenças populares. A narrativa é contada por um médico, amigo de

Manuel Fulô, o protagonista da história. Manuel Fulô, sujeito franzinho, é noivo de Das Dor, moça formosa do arraial. Certa vez, bebiam em uma venda o narrador e Fulô quando entra Targino, um temido valentão daquele pequeno vilarejo. Targino pede licença ao doutor e fala ao pobre Manuel Fulô:

– Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois vocês podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Se não... – E Targino, com o indicador da mão direita, deu um tiro mímico no meu pobre amigo, rindo, rindo, com a gelidez de um carrasco (ROSA, 1956, p.137-153).

Ameaçado e sem ter com quem contar, Fulô manda chamar o curandeiro e feiticheiro Antônio, mas conhecido como Antonico das Pedras-Águas. Após um ritual à porta fechada, Fulô sai para enfrentar Targino. Todas as expressões de Fulô mudam completamente, seu ar de bobo deu lugar a uma cara de mau e um olhar fixo. Todos temiam por sua vida, mas o Feiticheiro explicou que ele estava com o *corpo fechado*. Armado apenas de uma pequena faca, Manuel Fulô enfrenta Targino. Depois de xingar destemidamente a mãe do valentão, ele consegue escapar das balas e ferir mortalmente seu inimigo.

No filme de Kátia Lund e Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*, a personagem Dadinho passa a se chamar Zé Pequeno após um ritual em que ele tem o corpo fechado. Para um sujeito manter o corpo fechado e se manter imune, algumas condições são lhe impostas. Um colar “abençoador” é a fonte da proteção do corpo de Zé Pequeno, ele não pode desrespeitar as regras: nunca ter relações sexuais estando com o colar. O fim de Zé Pequeno, diferentemente de Manuel Fulô, não foi positivo.

Há uma mística por trás dessa construção. Alguém que possui um corpo-fechado seria uma espécie de escolhido, estaria predestinado a uma determinada obra ou tarefa, o que impediria que esse corpo sofresse qualquer dano, por maior que seja a força investida contra ele. Na tradição literária, os corpos dos heróis nas Novelas de Cavalarias constituem uma equivalência rudimentar dos corpos-fechados, um bom exemplo é Amadis de Gaula.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Nesta obra, O Donzel do Mar – como foi chamado Amadis depois de ser encontrado boiando em uma cesta no mar – é descrito como o mais bravo, o mais formoso e o mais leal dos

As duas categorias corpóreas não se anulam, mas também não se equivalem. Pode-se dizer que *habeas corpus* e corpo-fechado são corpos protegidos por forças distintas, são espaços distintos de representação, no qual o primeiro tem sua origem no sistema que envolve o indivíduo, enquanto que o segundo tem sua potência proveniente de fontes internas ao próprio corpo. O primeiro é estabelecido institucionalmente, depende da vontade dos agentes representantes do sistema. O segundo é assistemático, envolvido por uma mística se alimenta da fé do sujeito, quase sempre se contrapõe ao sistema vigente. Sobre o *habeas corpus* pesa a força de uma proteção que impede, ou tenta impedir, que outras forças contrárias agridam o corpo, protegendo antes de tudo o livre movimento desse corpo. O corpo-fechado tem no próprio movimento o percurso correto e preciso para que a proteção aconteça. O movimento dessas duas categorias corpóreas é fundamental para compreendê-las, já que *habeas corpus* e corpo-fechado representam a própria necessidade do movimento. Enquanto para aquele o movimento representa um direito ameaçado e, ao mesmo tempo, resguardado por forças de um sistema externo, para este o movimento é o que eleva a proteção.

As duas categorias encadeiam uma sequência de espaços do extremo, cada qual de forma distinta tangencia os dois lados de forças contrárias: do resguardo e da ameaça. Temos então duas categorias que colocam sobre suspeita o sistema no qual estão envolvidos com elas o fluxo da existência é a vida num processo de constante fragilidade que se reorganiza incessantemente para a conservação do corpo: o devir.

Em *O invasor*, as personagens que bem caracterizam o *habeas corpus* e o corpo-fechado, são Marina e Anísio, respectivamente. Lembremos da primeira cena em que Marina conhece Anísio: ela sai da sala de reunião onde estava com outras pessoas e vai fumar um cigarro do lado de fora.

---

donzéis, possuidor de algum poder místico que o protegia e o destinava a um destino vitorioso: “Ao tempo em que este fizera sete anos, albergaram-se no castelo de Gandales o rei Languines e a rainha. Ainda que, por cioso do que tanto amava. Gandales lhes não houvesse mostrado o Donzel do Mar, a rainha viu-o de um eirado, e tanto se agradou da sua formosura que o quis levar para o acabar de criar corno seu, com grande dor de Gandales. Contou-lhes este a história daquele menino, que ele havia vindo de grande linhagem, e, segundo a profecia da feiticeira Urgarda, destinado a ser honra e flor da Cavalaria e o Perfeito Namorado”. AMADIS DE GAULA. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa, Verbo, 1963. v.1, p. 1588-1589.



Na parte externa da empresa ela encontra o assassino do pai conversando e passando a mão em um Rottweiler preso em uma corrente. Ela principia um retorno para o interior da empresa, mas Anísio a chama, e os dois começam um breve diálogo:

**Anísio:** “Chega mais, ele não vai fazer nada pra você não.”

**Marina:** “Não faz nada pra você, porque ele te conhece!”

**Anísio:** “Nada, me conhece nada, meu primeiro dia de trampo aqui hoje, morô? Como é que você se chama?”

**Marina:** “Marina.”

**Anísio:** “Anísio. Me dá tua mão Marina, vem cá. Sem medo.”

Ela se abaixa e começa a acariciar o cão.

**Anísio:** “Assim, faz de conta que você tá pegando um monte de algodão.”

Ela, então, sorri.

A cena é emblemática. Anísio acaricia um cão perigoso, mas o animal parece dócil em suas mãos. Marina primeiramente teme o animal, porém, com o auxílio de Anísio, ela passa também a acariciar o cão, que continua calmo. Na verdade, Anísio, enquanto corpo-fechado, nada teme e, diante disso, mesmo o perigoso Rottweiler se apazigua. Ele traz consigo a força necessária para não ser atacado. Marina, todavia, precisa do auxílio de Anísio para tocar no animal. Aquilo que poderia ser uma ameaça para os dois corpos, parece ser simplesmente neutralizada por alguma força decisiva.

Marina é a jovem que acaba de perder os pais e está sendo obrigada a tomar consciência dos negócios da empresa. Anísio é um matador perigoso que começa a se infiltrar na mesma empresa. Ele está envolvido diretamente com toda a trama da narrativa ao executar os pais

de Marina, ao invadir o espaço da empresa – espaço não destinado a ele –, ao colocar em risco todo o esquema de Gilberto e Ivan, ao se aproximar de Marina.



Todo seu percurso o expõe intensamente aos riscos que podem lhe causar danos, mesmo assim, ele é a figura que mais se beneficia com o desenrolar dos fatos. Anísio cumpre seu “ofício” e é pago por isso. Porém, sua presença passa a ser uma ameaça para Gilberto e Ivan, principalmente para este último. Sem pensar nos riscos, Anísio vai invadindo um espaço que não é o seu, isso sem nenhuma ameaça ou dano. Ele chega até Marina e conquista sua simpatia. Anísio é uma espécie de corpo estranho dentro daquele espaço que não é o seu. A cena em que Marina circula com matador pela noite demonstra bem esse contraste. Em uma casa noturna de classe média alta, a jovem se encontra com os amigos e apresenta seu acompanhante. Contudo, Anísio não gosta do modo como um amigo de Marina o trata. O matador, então, vai até o rapaz e o ameaça, fazendo valer a sua potência de corpo-fechado.



Mas não é só Anísio que circula no rico mundo de Marina, ela também é eleita por ele, admitida em seu mundo periférico. Marina não sabe da índole de Anísio, não sabe de suas intenções, tão pouco sabe dos riscos que corre ao se envolver com ele. Além de deixar Anísio tomar conta de seu espaço sem nenhuma restrição, ela também se aventura em ir ao espaço de Anísio. Os dois circulam pela periferia de São Paulo, espaço com maior incidência de violência, contudo, na proteção de Anísio, nada acontece a ela que se diverte em um passeio atípico – pelo menos para ela.



Anísio é um agente do sistema que envolve aquele mundo periférico, ele é respeitado no local, tem prestígio entre seus pares e, portanto, tem força e autoridade para proteger Marina, que se mantém com o direito de circular livremente fora de seu mundo. Ao lado de Anísio, Marina tem seu corpo protegido, um *habeas corpus* que provavelmente não seria possível sem a presença do matador.

Já Anísio não precisa de proteção externa para circular no mundo de Marina. Mesmo não sendo bem vindo, ele invade os espaços, coage as pessoas, dá ordem, põe a situação sobre o seu controle, é ele quem dá as cartas e faz os dados rolaem. Em certo momento do passeio, Anísio deixa Marina sozinha enquanto sai com dois sujeitos, provavelmente para comprar cocaína. Marina espera sozinha em uma pequena venda, rodeada de pessoas desconhecidas, dada a toda sorte. No entanto, todos no local já tinham a consciência de que ela estava com o perigoso matador, o que certamente lhe resguardou naquele momento.



Em outra cena os dois param na beira de um barranco, local escuro e deserto, cenário propício para uma ação violenta. Mariana pergunta a Anísio, “Aqui não é perigoso?”, e ele responde, “Aqui é o paraíso do morro” – para ela um local de aparência perigoso, para ele um paraíso. Mesmo o local lhe parecendo perigoso, ela se sente segura e à vontade para se arriscar. Os dois acabam transando ali mesmo, sem que nada de mal aconteça a nenhum.



O interessante no contraste entre as duas personagens é que enquanto Marina se configura em um estilo um tanto agressivo (piercing, maquiagem pesada, tatuagem, cabelo embaraçado, repleta de acessórios, etc.), Anísio, à primeira vista, é uma pessoa comum, se apresenta com roupas simples, acrescenta ainda uma aparência sem dotes de força ou de beleza física. No entanto, apesar das aparências, percebe-se na representação corpórea das duas personagens uma outra configuração: Marina demonstra certa fragilidade e doçura, Anísio é imperativo e de expressões agressivas, duas performances que se equilibram no encontro de dois espaços desiguais e em conflito.



A união entre Anísio e Marina evidencia o abismo que separa o *hábeas corpus* do corpo-fechado: um espaço ordenado juridicamente e um espaço assistemático, sem regras definidas - no jogo competitivo das forças conflitantes eles podem representar o entre-lugar de duas potências que se contrapõem. Na narrativa de Beto Brant, Anísio e Marina chegam até o final sem nenhum dano, seus corpos circulam livremente por espaços heterotópicos, em situações ariscadas que tangenciam os limites da proteção corpórea, mesmo assim seus corpos são preservados.

Em *Contra todos*, não se percebe a representação de um *hábeas corpus* propriamente dito, pois todas as corporeidades ali presentes são expostas a algum tipo de agressão, com exceção de Waldomiro, que se constitui um perfeito corpo-fechado. No entanto, podemos identificar momentos em que o *hábeas corpus* acontece, como no caso de Soninha e Cláudia. Filha e mulher de Teodoro, as duas gozam de certa proteção por conta do respeito imposta pelo matador. Waldomiro receia se

envolver com a jovem, mesmo depois das muitas insinuações de Sonhinha. O mesmo Waldomiro também chega a ajudar Cláudia quando ela foge de casa, dando dinheiro e certa proteção. O estado de *habeas corpus* das duas personagens não é estável como o de Marina, mas essa oscilação é própria mesmo dessa categoria corpórea, justamente por depender de forças externas ao corpo.

Waldomiro, como já foi dito, é um perfeito corpo-fechado. Ele percorre todos os espaços da narrativa, promovendo ações violentas e se ariscando. Waldomiro, diferentemente de Teodoro, não só está inserido em um ramo ariscado, mas também eleva o grau de riscos como seu comportamento exagerado e inconsequente. Em certo momento, os dois conversam dentro do carro enquanto esperam para executar mais um serviço. Waldomiro cheira pó e Teodoro diz a ele: “Para com essa porra rapaz, você vai acabar morrendo, com isso aí”, e Waldomiro responde: “Que é isso Teodoro, isso aqui tá sobre controle, a hora que eu quiser parar eu paro... tô te falando”.



Nas ações promovidas pela dupla, Teodoro busca permanecer lúcido e concentrado, enquanto Waldomiro prefere se entorpecer, agir com o impulso da adrenalina, transformando suas ações em uma aventura ariscada. Mais adiante eles conversam diante de um letreiro luminoso de um motel:

**Waldomiro:** “Teodoro quanto tempo faz que você não vai num motel?”

**Teodoro:** “Faz tempo, ouviu negão!”

**Waldomiro:** “Tá vindo ali ô, cinco coração. Eu sou capaz de acertar cada um com tiro, mano.”

E assim faz a mímica de atirar em direção ao luminoso.

**Teodoro:** “Pelo jeito que você tá fazendo, você não vai acertar nem aquele grandão lá, rapaz.”

**Waldomiro:** “Que é, tá me tirando?”

**Teodoro:** “É pô, olha como você faz.”

E Teodoro imita o sócio, atirando e gesticulando o braço.

**Teodoro:** “Pra que que você faz isso? Pra jogar a bala lá pra frente, é isso? Não, é aqui, rapaz, firmou, pau! Acabou, não tem história. Fica cuspindo, pô!”

**Waldomiro:** “Eu não sei porque você tá falando isso. A gente é lado a lado, porra. Eu sou suas costas e você é a minha, não vai faltar nada pra ninguém.” Risos

**Teodoro:** “Certo, quando você precisar fazer um trampo sozinho, aí quero ver como é que você vai se virar, velho. Aí cê dança. Depois tem outra, você viu como você chega nos lugares? Dando bandeira, espalhafatoso, pô! Sua propaganda é seu respeito, rapaz. Tem que ser frio, tem que ser calmo.”

**Waldomiro:** “Tipo executivo?”

**Teodoro:** “Tipo executivo, é isso aí Waldomiro, tipo executivo.” Risos.



Waldomiro parece não temer os riscos, nem se preocupa com que pode acontecer consigo. Além de matar pelo dinheiro, ele mata Júlio por ciúme, entrega a fita que compromete Terezinha, ajuda Cláudia a se esconder de Teodoro e transa com Soninha no quarto do amigo, todas ações que podem implicar em algum tipo de represália.



Não obstante, no final, ele sai sem nenhum arranhão e ainda fica com o dinheiro de Teodoro e com Terezinha. Waldomiro é o único em toda a narrativa que escapa ileso dentro de um contexto de intensa violência. Seu devir é um fluxo ininterrupto dentro de uma linha tênue das experiências limites. Seu corpo parece imune a todas as circunstâncias.

A instabilidade do *habeas corpus* em *Contra Todos* se faz evidente no desfecho para as outras personagens. Soninha circula pela periferia, se envolve com um traficante e, mesmo desafiando a autoridade de seu pai de forma direta, ela não escapa de uma boa surra de Teodoro. Do mesmo modo, a situação da jovem no final da narrativa se torna dramática ao presenciar o corpo do pai agonizando para morte:



Claudia, que primeiramente gozava da proteção de Teodoro, se arrisca em uma relação extraconjugal dentro de casa e, depois do assassinato do amante, ela abandona Teodoro sem nenhuma explicação.



Do mesmo modo que Soninha, Cláudia representa um *hábeas corpus* instável. Durante o desenvolvimento da narrativa ela vai se mostrando cada vez mais vulnerável e dependente de forças externas, isso se torna evidente quando no final da narrativa ela acaba morta pelas mãos de Teodoro depois de feri-lo mortalmente. Mesmo Teodoro, que se apresenta em muitos momentos como um corpo-fechado, no final define-se também como vítima, atingido pelo mesmo ciclo de violência que atua como agente ativo.



*Contra todos*, podemos dizer, se constrói bem mais pela falta de resguardo do que pela proteção dos corpos. Todas as personagens, com exceção de Waldomiro, terminam sendo, de uma forma ou de outra, violentadas. Cláudia sofre com as mortes de Júlio e Lindoval. Na tentativa de se vingar de Teodoro, acaba morta por ele. Teodoro é abandonado por Cláudia, perde Terezinha após ter sua vida íntima revelada em uma filmagem. Também tem um final fatal pelas mãos de

Cláudia. Soninha, mesmo com toda rebeldia, cai em completo desespero diante do pai semimorto. Terezinha, que pensava ter conhecido um homem religioso para viver ao seu lado, acaba sendo estuprada por Teodoro, e no final ainda termina com Waldomiro, sem saber de sua perigosa índole. Lindovaldo é surrado por um grupo de carecas e acaba catatônico na cama de um hospital.



Toda a narrativa vai convergindo para situações extremas de violência, característica bem simbolizada pela sena que introduz o título do filme, uma paisagem que denota um mar de sangue:



Em *Cronicamente inviável* as categorias de *habeas corpus* e de corpo-fechado são estados diminutos, quebrados por situações em que ninguém escapa às diversas formas de violência que se propagam na narrativa. As histórias que se desenvolvem ao longo do filme transcorrem dilacerando a mística que há no corpo-fechado, assim como estreita as possibilidades para o *habeas corpus*. As duas categorias aparecem mais para denunciar a fragilidade que se encontra por trás delas no mundo real.<sup>67</sup> As personagens que poderiam apresentar qualquer traço de *habeas corpus* ou de corpo-fechado não se mantêm enquanto tal, a não ser nas aparências. De fato, a narrativa de Bianchi é exatamente essa exposição irônica de todas as mazelas sociais por trás da fina camada de aparência com a qual as personagens (pelo menos a maioria delas) insistem em manter.

---

<sup>67</sup> Tomo aqui a palavra 'real' simplesmente em oposição ao mundo ficcional das próprias narrativas.



No fotograma acima se tem uma das primeiras cenas do filme, as quatro personagens que apresentam possibilidade de constituir um *habeas corpus* ou um corpo-fechado: Luís, dono do restaurante, Amanda, gerente do restaurante, e o casal Carlos e Alice, todas pertencentes ao núcleo rico da narrativa. As quatro personagens gozam de posições sociais que lhes dão certa possibilidade de proteção corpórea. O começo tranquilo no filme – todos jantando e conversando sobre as contradições sociais – passa um típico quadro de um cotidiano burguês, completado pelas ironias de Luís, as indignações de Alice e as dissimulações de Amanda. No final, teremos quase que a mesma cena, as mesmas personagens, o mesmo quadro de um jantar burguês, só que sem a ilusória idéia de proteção corpórea que antes se tinha.



É claro que tal mudança só acontece depois da trajetória traumática de cada personagem. Luís tem sua casa invadida por assaltantes e ainda é agredido fisicamente; Alice é agredida por um estranho dentro do apartamento em que mora, depois ela é agredida pelo próprio filho, revoltado com a atitude da mãe; Carlos pega um taxi com um motorista extremamente imprudente e stressado, e acaba sofrendo um acidente de carro; Amanda é ameaçada por Adam, que põe em risco seu comércio ilegal de órgãos humanos.



Sem dúvida que no sistema em que giram as personagens não há proteção corpórea suficiente para se manter um *habeas corpus*, tão pouco um corpo-fechado. A própria narrativa acaba demonstrando que o sistema que rege o mundo dessas personagens é extremamente falho e,

portanto, a força que poderia agir para proteger os *hábeas corpus* é a todo o momento vencido pela violência.

De alguma forma todas as representações corpóreas acabam sofrendo seus danos e traumas, como num jogo em que todos perdem, mesmo os que supostamente ganham. A narrativa de Bianchi parece denunciar um espaço sempre no limite, sempre exposto às duras consequências de um cotidiano inóspito. Sobreviver nesse espaço não quer dizer desfrutar de livre movimento, nem significa ser merecedor de um prêmio por bondade, honestidade ou habilidade. Nenhuma lógica seguida representa um caminho sem risco, nem mesmo a lógica dos dominantes. A completa instabilidade dos *hábeas corpus* se estende às outras personagens. Adam é constantemente agredido – mesmo sendo um corpo também provocador e que reage a todas as agressões, como veremos posteriormente – e no final ainda é preso.



O mesmo acontece com Josilene e Jair: ela trabalha feito escrava na casa de Alice, é humilhada por Carlos e ainda é agredida pelo amante; ele trabalha como chefe de cozinha no restaurante de Luís, tem que aturar as “brincadeiras” maliciosas dos amigos e ainda se prostituir em uma boate gay.



Quem aparentemente poderia se colocar acima de tudo isso é Alfredo, o intelectual que passa toda a narrativa analisando a realidade, mas mesmo ele não escapa em sujar as mãos, colaborando com tráfico de Amanda. No final, Alfredo acaba também sofrendo as consequências de seu ofício ao cair de um barranco e ficar por dias ferido e sem poder sair de um vilarejo no interior de Rondônia.



Naquele lugar afastado de um bom atendimento médico, ele padece com a indiferença das autoridades locais, que não estão nem aí para seu problema. Como se pode perceber, na narrativa de Bianchi

limita os espaços para o corpo-fechado, todos os corpos se encontram a cada instante numa corda-bamba, aberto a um risco eminente. Isso é bem claro na cena em que jantam Luís, Maria Alice, Carlos e Amanda, depois de todos terem sofrido as agressões. A cena toda tem como fundo musical uma suave melodia. Os quatro comem em silêncio, resignados com as várias situações de violência que vivenciaram. Amanda introduz uma conversa e eles acabam cogitando a possibilidade de morar fora do Brasil, devido ao contexto de extrema violência em que o país mergulha. Luís, então, propõe um brinde à New York, mas acaba derrubando uma garrafa de vinho. A conversa acaba em uma pequena discussão entre Luís e Maria Alice, revelando o verdadeiro sentimento de impotência das personagens.



De fato, *Cronicamente inviável* não deixa margem para uma pureza, uma inocência imaculada, todos estão de alguma forma inseridos no jogo quase ritualístico da agressão mútua, todos contribuem direta ou indiretamente para uma ampliação da violência, não existe a vítima e o algoz, todos são um e outro conscientemente. Interessante pensar nisso mediante à fala de Josilene na cena em que ela é flagrada com o namorado no apartamento por Maria Alice. Após o flagrante, Maria Alice manda Josilene tirar o homem do apartamento. Ele então se revolta armando-se de um abajur e parte para cima de Alice. Ela se desespera e grita ordenando novamente a Josilene:

**Maria Alice:** “Josilene, escuta o que eu tô mandando, leva esse homem pra fora daqui!”

**Josilene:** “A senhora tá maluca, o homem tá quase abrindo a cabeça, o seu bucho e você fica aí dando ordem. Só sabe mandar, mandar. Tá pensando que é melhor que eu é? Você tá certo, Osvaldo, abre logo o bucho dessa vaca!”

**Osvaldo:** “Fica quieta!”

**Josilene:** “A senhora é filha-da-puta sempre foi. Eu prefiro o Dr. Carlos que pelo mesmos assume, a senhora nem percebe que é.”

Na narrativa de Bianchi, os corpos não param de oscilar entre o espaço de agressor e o de vítima. Na sequência da cena, Josilene tenta impedir que Osvaldo bata em Maria Alice e é agredida juntamente com a patroa. Em *Cronicamente inviável* não sobra muito espaço para *habeas corpus* ou para corpo-fechado. A pouca incidência desses traços representa um verdadeiro estado de tensão entre e sobre os corpos, que se tornou demasiado conflitante, nivelando todas as corporeidades no jogo do devir para fora de um plano mítico ou sistema seguro. Ao nivelar, a narrativa agrupa todos os microcosmos massificando os movimentos para uma só construção corpórea. É por isso que *Cronicamente inviável* é a narrativa principal na representação da próxima categoria, o corpo-social.

Ao que tudo indica *habeas corpus* e corpo-fechado é acima de tudo uma necessidade nas narrativas que tem como fator motriz a violência. Poderíamos ainda falar de narrativas como *Amarelo manga* e *Madame Satã*, as duas narrativas não sustentam os traços de *habeas corpus* e corpo-fechado, mas colocam em evidência a necessidade de proteção corpórea.

No filme de Cláudio Assis, poderíamos falar da personagem Kika que não chega a sofrer nenhuma agressão física em meio a um contexto tenso na periferia de Recife. Contudo, mesmo ela acaba sofrendo com os ataques morais por conta da índole do marido. No final, ainda fraga Welliton com a amante Deise. Kika apenas esboça traços de *habeas corpus*, pois conta com a proteção de Welliton, mas não se mantém como tal e se desdobra bem mais como corpo-revoltado, tal qual veremos mais a frente.



Um personagem que esboça traços de corpo-fechado é Dunga, que nutre grande atração por Welliton, esposo de Kika e amante de Deise. É Dunga que denuncia à Kika, através de uma carta anônima, o envolvimento de Welliton com Deise, e com isso quase consegue seu objetivo de ficar com o rapaz. Porém, um repentino surto de raiva por parte de Welliton acaba com as pretensões de Dunga.



Mesmo fazendo parte daquele contexto de traições, tráfico e decadência moral, Dunga atravessa a narrativa sem atropelos. No entanto, ele não se conserva enquanto corpo-fechado, pois suas angústias internas lhe provocam as maiores feridas. Dunga sente inveja de Kika e despreza Deise, pois as duas possuem seu objeto de desejo. A narrativa termina sem que Dunga consiga alguma aproximação mais íntima com Welliton. Fora essas duas, todas as outras personagens

principais acabam de uma forma ou de outra sofrendo agressões ao longo da narrativa, todas são vítimas de um cotidiano repetitivo e tenso.

Em *Madame Satã*, a personagem que dá título ao filme apresenta traços de corpo-fechado. Toda a potência para se manter em movimento na periferia carioca, em meio aos grupos marginais e marginalizados, vem de si mesmo. É através de sua habilidade e astúcia que João Francisco dos Santos, o Madame Satã, sobrevive e interage com todo tipo de pessoa, quase sempre envolvido em situações de violência. A pesar de uma potência que emana de seu próprio ser, Madame Satã não escapa às agressões de seu contexto, pelo contrário, ele é a todo momento colocado à prova, desrespeitado, agredido e humilhado. Uma vida que caminha sempre no limite, convivendo em uma rotina sempre tensa e agitada. As suas atitudes de sempre reagir às agressões, sua maneira de se comportar não aceitando sua condição no mundo, aumentam os riscos e seu corpo passa a ser alvo de todo tipo de violência, física e moral. Por esses motivos, Madame Satã não se sustenta enquanto corpo-fechado, os traços corpóreos predominantes na personagem são os de corpo-violentado e corpo-revoltado.

As personagens Laurita e Tabu até apresentam traços de *habeas corpus*. Contando com a proteção de João Francisco, elas quase escapam sem nenhum dano durante o desenvolver da narrativa, principalmente tabu, que sempre foge das situações conflitantes. De qualquer modo, Laurita e Tabu ainda se mantêm como corpos-violentados, muitas vezes agredidos pela potência que lhes protege: em muitas cenas, João Francisco age de forma agressiva com Laurita e Tabu, principalmente com este último.

O único *habeas corpus* que se mantém estável durante toda a narrativa é a filha de Laurita: o único corpo protegido dentro daquele contexto conflitante, constituído de extrema fragilidade, mas que em nenhum momento é afetado.



Personagens que circulam por espaços hostís, corpos com potência que emana de si ou corpos frágeis que contam com potência externa para proteção, são corpos-fechados ou *hábeas corpus*, respectivamente. Traços corpóreos que surgem com maior incidência nas narrativas fílmicas nacionais, alguns que se conservem imunes apesar do contexto violento, como é o caso de Marina, Anísio e Waldomiro; outros que perdem a estabilidade de corpos protegidos e acabam sendo atingidos pelo contexto de violência. São todos traços fenomênicos que se ajustam em uma representação e ajudam a construir um sentido. E a construção de um sentido só será possível contornando os espaços heterotópicos das narrativas fílmicas em questão. Mas antes disso, ainda se faz necessário pensar outras categorias corpóreas.

### 3.2.2 O corpo-social

Uma questão que de início é colocada pelo pensamento de Gilbert Simondon, em seu texto “La individuación a la luz de las nociones de forma y de información”, é: como um sujeito consegue distinguir objetos distintos e não misturar tudo em um contínuo de suas sensações. O que Simondon nos apresenta é, sem dúvida, uma problemática da percepção, mas não somente isso. Quando apontar para a questão da percepção, o filósofo francês na verdade revela uma outra problemática, a da individuação: “el objeto individualizado posee una coherencia interna, un vínculo sustancial que le proporciona una verdadera interioridad y que no puede ser considerado como resultado de una asociación” (SIMONDON, 1964, p. 27).

Ao interpretar o pensamento de Simondon, Deleuze entende que somente com um sistema metaestável pode-se chegar à individuação. Contudo, a existência de tal sistema é antes a evidência de diferenciações íntimas entre as coisas, fechadas em si, sempre em contato umas com as outras sem, no entanto, haver interação. Essas idéias parecem não contribuir para a construção de um corpo coletivo, como é o caso da representação do corpo-social. Pelo contrário, acentua mais a inviabilidade de se coadunar uma corporeidade que agrupe elementos díspares em uma singularidade ampla. Contudo, ao delinear o indivíduo enquanto sistema único, que se sobressai e se distingue de outras individuações, se faz necessário uma apropriação desse sistema, uma inteligibilidade dos sujeitos nas coisas para se chegar em uma percepção de diferenças fundamentais.

A dissimetria pode fundar um estado de potência que revela a individuação de cada ser, juntamente com os limites que o distingue de outro ser. A importância de Simondon está no fato de introduzir uma diferença entre singularidade e individuação. Deleuze vê no singular um estado que se dá em um sistema metaestável e pré-individual, uma fase na qual temos a divisão dos potenciais:

Singular sem ser individual, eis o estado do ser pré-individual. Ele é diferença, disparidade, disparação. E entre as mais belas páginas do livro [*La individuación psíquica e coletiva*] há aquelas nas quais Simondon mostra como a disparidade, como primeiro momento do ser, como momento singular, é efetivamente suposta por todos os outros estados, sejam eles de unificação, de integração, de tensão, de oposição, de resolução de oposições... etc. (DELEUZE, 1966, p. 115).

De fato, a individuação marca a fronteira entre o ser que se comunica e, ao se comunicar, expõe suas peculiaridades. É uma singularidade discreta, sem que se dê ainda uma comunicação possível. A singularidade é ainda uma primeira representação do ser, um momento primitivo de representação, no qual ainda não podemos contornar de fato uma existência plena. A construção de uma individuação é antes um plano que se dá a incorporação de ‘problemáticas’ essenciais para o ser, principalmente quando consistem de um sentido prático. Neste caso, a complexidade da individuação está não somente na ‘problemática’ em si, mas fundamentalmente na natureza desta ‘problemática’. Com efeito, a partir da problemática

estabelecida, não se tem mais um ser provisório, indeterminado, e sim um momento em que o individual extravasa sua peculiaridade e se exterioriza em um puro ato de comunicação. A ‘problematização’ neste caso, é positiva, desperta a potência que há no ser; a individuação soluciona quando organiza em sistemas rígidos o que se revela ‘problemático’.<sup>68</sup>

Desta feita, individuação é considerada um estado de pós-singularidade. Essa singularidade, ao contrário do que comumente pode significar, deve ser compreendida como o momento em que todas as similitudes prevalecem enquanto sistema unificador, escondendo e disfarçando as peculiaridades dos seres num único movimento: invisível por ser inconsciente, frágil por não se constituir uma corporação, imprevisível por não ser dominável. Deleuze fala de “ressonância interna” que dá ao ser uma comunicação primitiva com o mundo. Eu penso em um contato imediato com a realidade que se apresenta, é antes de tudo um movimento funcional, característico de apreensões instantâneas. Não se trata aqui de níveis superiores ou inferiores, mas de instâncias distintas de um mesmo processo. Na base dessa discussão podemos enfim entender que essa primeira instância se mantém pelo sinal provindo do exterior e captado pelo ser. A segunda instância estaria na problematização desses sinais, que chegam sem nenhuma distinção prévia, reorganizado e exteriorizado dentro de traços característicos contidos no ser – essa instância, posso adiantar, já estaria na construção do corpo-revoltado que será o cerne da última parte deste capítulo.

O corpo-social é essa primeira instância corpórea – primeira instância que não quer dizer que necessariamente vem primeiro, pois pode vir posteriormente, apenas constitui-se enquanto primeiro momento processual, momento de um ser sem fases, ou na espera do devir, ou ainda, no devir do devir.

Um corpo-social, que no contraste do corpo-revoltado, se torna disforme e, ao mesmo tempo, alinhado em seu movimento, como uma revoada de pássaros ou uma sequência de ondas do mar, não pode ser confundido com os corpos dóceis descritos por Foucault. Esses últimos são duramente consternados em sua individuação, cabendo a eles nada além que a boa adaptação.<sup>69</sup> Ao contrário, no corpo-social a adaptação

---

<sup>68</sup> Essas noções serão ainda mais aprofundadas na medida em que estivermos tratando do Corpo-em-evidência e do corpo-oculto, pois eles são essencialmente categorias que se mantêm no centro nervoso da linguagem.

<sup>69</sup> Em *Vigiar e punir* Foucault deixa claro o contraste entre a individuação dos corpos dóceis e o coletivo: “Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as

só pode ser um resultado de uma ressonância interna e, sendo assim, já se torna individuação, mudando de instância e deixando de ser uma corporeidade coletiva.

O melhor exemplo de corpo-social se encontra em duas cenas pontuais de *Cronicamente inviável*. A primeira cena é também a primeira cena do intelectual Alfredo. Ele se encontra no meio de foliões do carnaval da Bahia refletindo todo aquele contexto.



Alfredo se destoa do movimento, não somente porque reflete o contexto, mas porque não se alinha com ele (o movimento). A imagem de Alfredo caminhando em sentido oposto ao da multidão representa bem essa diferenciação entre um corpo-social e uma individuação.

A segunda cena emblemática que caracteriza o corpo-social é quando um grupo de sem-terra faz uma manifestação no meio de uma estrada. Um primeiro líder do grupo começa um discurso justificando a manifestação. O grupo desce de um caminhão e começa a bloquear a estrada, obedecendo ao comando do líder.

---

distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quanto corpos ou elementos há a repartir”, (p. 123).



Logo em seguida, aparece um segundo líder e manda todos retornarem ao caminhão: “Atenção todo mundo, de volta pro caminhão, teve um erro, a gente tá invadindo a fazenda errada. Não pode ficar aqui, por favor, todo mundo pro caminhão, rápido!”.



O grupo começa a desfazer a manifestação e voltar para o caminhão. Após perguntar e identificar de quem era a fazenda, o primeiro líder retoma o comando inicial, no momento em que o grupo começa a se reorganizar na carroceria do caminhão: “Companheiros, companheiros, companheiros! A nossa luta é uma só, e vale em qualquer lugar. Acabamos de decidir que vamos... ficaremos aqui mesmo, já que aqui estamos... que estamos aqui! Vamos continuar montando tudo, do mesmo jeito, aqui mesmo”. O grupo, já todo empilhado em cima do caminhão, fica parado sem saber o que fazer. Então, o primeiro líder continua: “Não vamos continuar obedecendo feito escravo. Vamos!”.

Com essa última chamada, o grupo volta a descer do caminhão e recomeça o bloqueio da estrada.

Aos olhos do espectador a cena se torna irônica e um tanto engraçada. A ironia se encontra exatamente na contradição do movimento<sup>70</sup>, o grupo é usado como massa de manobra por um discurso que prega a não obediência passiva, própria de uma escravidão. O movimento do grupo é passível e quase uniforme, provocado por fatores externos (os comandos dos líderes). Não há por parte do grupo uma problematização da situação, todo o grupo espera a cada comando o começo e o desdobramento do movimento, como um corpo esperando o comando da mente – grosso modo, falando. Salvo uma única exceção, não há uma individuação naquela corporeidade coletiva, todos formam um conjunto neutro, sem rosto, sem traços, sem marcas que diferenciem cada elemento em seu movimento típico, mesmo sendo uma singularidade.

Mas, assim como todo corpo por vezes se compõe de movimentos involuntários, reflexos incontrolláveis, esse corpo-social possui seus reflexos. É o que há de imprevisível, incontrollável, ou indeterminável das manifestações coletivas, mais alinhadas com *a sombra das maiorias silenciosas* de Jean Baudrillard. Se fosse possível imprimir uma característica a essa categoria corpórea, ela seria a imprevisibilidade – ou o silêncio, na compreensão de Baudrillard.<sup>71</sup>

Mas esse corpo-social se torna mais evidente em contraste com uma corporeidade oposta, como é o caso do corpo-revoltado. Na

---

<sup>70</sup> Não me refiro ao movimento dos sem terra, mas à movimentação do grupo no descer e subir, para novamente descer do caminhão.

<sup>71</sup> A concepção de massa concebida por Baudrillard é perfeita para a apreensão do corpo-social. Logo no início do texto ele imprime um marco divisório entre massa e social: “Todo o confuso amontoado do social se move em torno desse referente esponjoso, dessa realidade ao mesmo tempo opaca e translúcida, desse nada: as massas. Bola de cristal das estatísticas, elas são ‘atravessadas por correntes e fluxos’, à semelhança da matéria e dos elementos naturais. Pelo menos é assim que elas nos são representadas. Elas podem ser ‘magnetizadas’, o social as rodeia como uma eletricidade estática, mas a maior parte do tempo se comportam precisamente como ‘massa’, o que quer dizer que elas absorvem toda a eletricidade do social e do político e as neutralizam, sem retorno. Não são boas condutoras do político, nem boas condutoras do social, nem boas condutoras do sentido em geral. Tudo as atravessa, tudo as magnetiza, mas nelas se dilui sem deixar traços. E na realidade o apelo às massas sempre ficou sem resposta. Elas não irradiam, ao contrário, absorvem toda a irradiação das constelações periféricas do Estado, da História, da Cultura, do Sentido. Elas são a inércia, a força da inércia, a força do neutro”. BAUDRILLARD, Jean, *A sombra das maiorias silenciosas*. Tradução: Suely Bastos – São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 7. Talvez por esse motivo, o nome dessa categoria não devesse ser corpo-social, mas mantenho tal nomenclatura por entender as categorias corpóreas como representações de sentidos aqui trabalhados, não os sentidos em si.

seqüência da cena, uma jovem participante do grupo de sem-terra problematiza a situação e começa a questionar o líder do grupo:

**Jovem sem terra:** “O senhor me dá licença, mas isso não tá muito certo!”

**Líder sem terra:** “Companheira, a nossa luta é essa mesma.”

**Jovem sem terra:** “O senhor não chama a gente de escravo!”

**Líder sem terra:** “Ah, isso é uma questão de ponto de vista.”

**Jovem sem terra:** “Escravo é diferente de trabalhador, o senhor tá confundindo as coisas.”

**Líder sem terra:** “Companheira, isso é uma questão de ponto de vista.”

**Jovem sem terra:** “Aqui não tem nenhum escravo.”

**Líder sem terra:** “O salário baixo é uma nova forma de escravidão.”

**Jovem sem terra:** “Escravo é a sua mãe, é sua vó na senzala!”

**Líder sem terra:** “No Brasil, todo trabalhador é escravo, continua sendo escravo!”

A jovem sem terra destoa do restante do grupo. Ela figura não como um corpo passível, seu movimento é peculiar, lhe imprime uma individuação corpórea que a distingue e lhe expõe uma fisionomia.



Entre o grupo (massa de manobra) e a jovem (individuação que se expressa) há a mudança de instâncias corpóreas: uma representada pelo silêncio do grupo, outra representada pela voz da jovem que questiona, briga e se impõe enquanto ser problematizado voluntário de uma realidade. Importante notar que, enquanto as duas personagens

discutem, os outros membros do grupo continuam seu movimento de bloquear a estrada, como se nada estivesse acontecendo – são como paisagens móveis que circulam preenchendo o quadro.

Outra cena em que podemos perceber bem o corpo-social é a cena do ônibus lotado no qual estão Adam e os outros empregados do restaurante do Luís. Assim como na cena dos sem terra, o aglomerado de gente no coletivo surge como a massa disforme que se agrupa, mas sem nenhuma afinidade ou interesses comuns, é um contingente no fluxo do movimento que independe de cada um, mas que faz parte de todos. Novamente há um corpo estranho no meio do corpo-social, esse é exatamente Adam que problematiza toda a situação em suas reflexões. Ele, assim como a jovem sem terra, se delinea em outra categoria corpórea: o corpo-revoltado – por esse motivo, deixarei para trabalhar melhor essa última cena quando estiver falando dessa outra corporeidade.

De fato, em *Cronicamente inviável* percebe-se um grande número de representação do corpo-social, assim como o contraste entre tal corporeidade coletiva e outras categorias individualizantes. Toda a reflexão da personagem Alfredo é um explícito apontar para as massas:

*Alfredo: Uma perfeita forma de dominação autoritária, a felicidade. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar a Bahia. É claro que é só inveja da genialidade do projeto baiano. Enquanto o resto do mundo se esforça para dominar as massas, seja pelo capitalismo, o socialismo, a guerra, a revolução, até o consumo, eles não. Eles só fazem o suficiente para gerar felicidade. Mantém todo mundo pobre, põe o som pra tocar e pronto. Tudo bem que eles sejam gênios, mas porque os que não querem ser felizes são obrigados a participar? Se todo mundo prefere ficar feliz, por que a gente não desiste de vez da bandeira da 'ordem e progresso' e assume definitivamente essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada, essa imagem aprimorada da brasilidade enlatada que é boa pra todo mundo? Eu já estou velho demais pra faturar com isso.*

O que percebemos em Alfredo é sua ressonância interna que o separa do corpo-social, sem contudo lhe dar traços de corpo-revoltado. Enquanto individuação ele restringe-se em receber as informações externas, mas o resultado de seu processamento não ultrapassa um

movimento de adaptação, pois mesmo tendo sua corporeidade agredida pelo externo, ele contribui para o fluxo de um devir coletivo.<sup>72</sup> Enquanto ser vivente, Alfredo contabiliza as inúmeras singularidades do movimento coletivo, isso em si expressa a sua individuação, crescendo não no interior, nem no exterior, mas na relação entre os dois, o que Deleuze identifica como um “coletivo trans-individual” (DELEUZE, 1966, p. 115). Já o corpo-social não tem no limite de um corpo físico sua representação corpórea, e sim no próprio movimento que lhe dá sempre nova carga de realidade – o que vou chamar aqui de um precário devir.

Alfredo se diferencia de Adam por um mergulho que faz em sua individuação. Ele se separa da realidade, se auto-anulando e, com isso, anula sua fonte metaestável. Fechado em sua individuação, Alfredo em certo momento recusa a se comunicar. Após cair do barranco e ferir a perna, ele tenta a todo custo sair da localidade em que se encontra no interior de Rondônia. Contudo, o responsável pelo local pouco se importa com seu estado e não busca resolver seu problema. Alfredo é obrigado a permanecer naquele isolamento em precárias condições.




---

<sup>72</sup> Não irei conceituar o que seria “devir coletivo”, não há uma prerrogativa dessa expressão em nenhum dos autores aqui trabalhados, tentei apenas ampliar analogicamente o conceito de devir para uma categoria corpórea coletiva, como é o caso do corpo-social, mesmo sabendo da impossibilidade de tal apropriação devido a não fixação dessa constituição corpórea. De qualquer modo, pensando agora não na corporeidade, mas no efeito de movimento que o corpo-social pode provocar, creio que se pode pensar em um devir coletivo.

Sem potência necessária para impor sua vontade, ele reflete e se convence que não lhe resta mais nada a não ser registrar a realidade:

*Alfredo: A realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real pra elas, elas sempre vão encarar tudo como ficção. Por que perder tempo interpretando a realidade pras pessoas entenderem, só pra fingir que eu entendo melhor? Melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação pra depois. Assim pelo mesmo posso fingir cada vez de uma forma. Cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder do momento. Ô mundo interpretável, seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais.*

Mesmo sendo corporeidades distintas, Alfredo e Adam podem ser compreendidos como elementos que se opõem radicalmente ao corpo-social. O primeiro pela constante problematização da realidade externa; o segundo pelo constante confronto com o externo no processo de assimilação. Os movimentos das duas personagens são opostos: Alfredo constitui-se de fora para dentro, já Adam, expressa uma corporeidade de dentro para fora. O corpo-social é sempre um movimento externo e opera na mudez de uma infância. Com a representação do corpo-social, pode-se falar de fato em um cinema mudo por trás de um cinema falado.<sup>73</sup>

Em *Contra todos* e *O invasor*, o corpo-social surge apenas como pano de fundo disfarçado em todo contexto de violência que envolve as narrativas. Percebe-se na banalização dos corpos mortos por Teodoro e Waldomiro (em *Contra todos*), e por Anísio (em *O invasor*). Nos dois casos, há uma naturalização de um movimento num corpo-social, uma naturalização aceita porque não há voz, apenas o silêncio de um corpo sem fisionomia. Em todo caso, nessas narrativas o corpo-social aparece como representações de uma estatística que cresce assustadoramente nas páginas policiais, nos noticiários, nas situações que se multiplicam em nosso cotidiano.

O corpo-social é um corpo que não diz, porque não é um corpo constituído de comunicação. Não ser constituído de comunicação não significa que não comunique, já que seu sentido pode ser construído

---

<sup>73</sup> Interessante como Deleuze marca bem a diferença entre silêncio e mudez em seu *Imagem-tempo*: “Repetidas vezes foi marcada a ruptura do cinema falado com o cinema mudo, e assinaladas as resistências que ela suscitou. Mas também, com o mesmo rigor, se mostrou como o cinema mudo pedia o falado, já o implicava: o cinema mudo não era mudo, apenas ‘silencioso’, como diz Mitry, ou apenas ‘surdo’, como diz Michel Chion”.

através do contexto de seu movimento. Alfredo começa a entender isso e passa a somente “registrar os fatos, nada mais”. O que leva Alfredo a essa consciência? A dura situação em que se encontra, num entre-lugar (literalmente), numa fronteira heterotópica das reflexões teóricas e da realidade devastadora. Toda corporeidade que se dispensa do corpo-social, não sai sem prejuízo. Alfredo ganha mais individuação no momento em que mais se torna corpo-violentado. Mas, diferente de Adam, ele não amplia sua voz; de fato, silencia.

Ainda podemos encontrar o corpo-social em *Olga*, *Madame Satã*, *Ônibus 174*, *Amarelo manga*, etc. Todas narrativas que representam uma coletividade anônima, pulsando dentro de um contexto tenso, se movimentando como massa, sem direcionamento certo, medida pelos números, por estatísticas que sempre precisam de interpretações distanciadas para construir sentidos.

Em *Amarelo manga*, além do movimento da cidade, em cenas que mostram bem o cotidiano da periferia, e os cultos religiosos homogeneizando o movimento das massas, ainda há a explícita crítica à passividade coletiva na voz da personagem Isaque ao encontrar constantemente os hóspedes do hotel estático diante da televisão.



Já em *Olga*, o corpo-social contrasta com a personagem título em muitos momentos. A cena que expressa bem esse contraste é a que Olga, indignada com o conformismo no campo de concentração, discursa e motiva as outras prisioneiras a limparem o espaço onde estão.



Olga ao não aceitar a sujeira e ao determinar certa organização ao espaço acaba problematizando toda a situação e movimentando as outras prisioneiras, que se movimentam impulsionadas pela individuação de Olga.

Tanto em *Madame Satã* quanto em *Ônibus 174* o corpo-social aparece como pano de fundo, pois as duas narrativas se concentram no aprofundamento da subjetividade das protagonistas. João Francisco e Sandro são os corpos que contrastam com o movimento da Lapa (no caso de *Madame Satã*) e a população que observava passivamente o sequestro no Rio (no caso de *Ônibus 174*). Nos dois casos, o corpo-social são antes espectadores diante da violência apresentada. Mas é desse mar de silêncio e corpos sem rostos e sem nome que se fazem as duas próximas categorias corpóreas que serão trabalhadas: o corpo-em-evidência e o corpo-oculto.

### 3.2.3 Corpo-em-evidência e corpo-oculto

A noção de corpo-em-evidência só faz sentido em oposição ao que chamo de corpo-oculto, que, por sua vez, não é o mesmo que corpo invisível. Esse último termo (invisível) está relacionado diretamente com a visão, algo que não pode ser apreciado pelo sentido ocular – neste caso, é um termo que nos remete a um corpo concreto, orgânica, físico. Diferentemente, o corpo-oculto é um corpo sem visibilidade, ou na invisibilidade. Penso nos termos visibilidade como algo referente a corpos munidos de significados, ou seja, que chamam a atenção pela expressão de sua subjetividade. É nítida a diferença que constitui um corpo imbuído de significado em relação a outro esvaziado de

significado. Já sabemos que os significados e os sentidos não estão nas coisas em si, tão pouco nos sujeitos, mas na relação entre os sujeitos e as coisas dentro de um contexto – os mais recentes estudos linguísticos reforçam aquilo que Merleau-Ponty já discutia em seu texto “A linguagem e as vozes do silêncio”.

É certo dizer, portanto, que os significados e os sentidos das coisas são transitórios, e assim sendo, tudo pode ganhar ou perder sentido. A forma como olhamos para as coisas e para os sujeitos sofre variação de acordo com o quanto essas coisas e sujeitos representam para nós. Podemos encontrar um desconhecido no ponto de ônibus e nem notar sua presença. Na verdade, a troca desse desconhecido por uma pedra não faria a menor diferença, pois tanto o desconhecido quanto a pedra são desprovidos de significados, não possuem qualquer sentido afetivo. Sem significado, as coisas e os sujeitos não se tornam invisíveis, mas perdem visibilidade, ou ganham invisibilidade. É nessa perda de visibilidade que se encontra o corpo-oculto.

Paradoxalmente vivemos um momento onde os meios tecnológicos conseguem ampliar a visibilidade de forma extrema. É essa hiper-visibilidade que faz com que um drama isolado de um ídolo comova pessoas no mundo todo, enquanto que uma grande tragédia coletiva de anônimos seja percebida como mais uma estatística. Neste caso, visibilidade pode significar também poder, num mundo onde tudo é passível de se tornar espetáculo. Em seu ensaio, “O corpo no cinema”, Antoine de Baecque percebe bem a importância das lentes de uma câmera. Ao projetar o corpo humano nas transformações sociais na virada do século XIX para o XX, ele nos diz que “não é possível compreender as principais representações do corpo neste século a não ser encontrando a sua fonte ou seu meio de transmissão, tanto sua origem como sua vulgarização, sobre a tela do espetáculo de massa” (BAECQUE, 2008, p. 481). Mais adiante completa, “o corpo exposto no cinema é o primeiro traço da crença no espetáculo, portanto o lugar onde o espetacular se investe de maneira privilegiada” (BAECQUE, 2008, p. 482). A exposição das imagens – principalmente das imagens do corpo – ganhou amplitude ilimitada, nos mesmos termos de Baudrillard quando formula o seu pensamento sobre os *fenômenos extremos*, no qual tudo desapareceria pela proliferação desenfreada ao infinito.<sup>74</sup> Perceber

---

<sup>74</sup> Baudrillard entende esse excesso como um fenômeno extremo flexionado pelo prefixo “trans”: “Nada mais (nem mesmo Deus) desaparece pelo fim ou pela morte, mas por proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e exterminação, por epidemia de simulação, transferência na existência segunda da simulação”. BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal, ensaio sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papirus, 1990, p. 10.

esse movimento é perceber o quanto a sociedade de massa expõe os corpos, e essa exposição é ao mesmo tempo uma necessidade de sobrevivência e uma massificação do próprio corpo, que retorna a invisibilidade pelo excesso da exposição.

Pode-se dizer ainda que a invisibilidade é o que nos afasta do outro. É dessa invisibilidade que nos faz indiferentes aos 'indigentes' quando passeamos nas ruas das grandes cidades, e muitas vezes evitamos olhar. A invisibilidade é a naturalização do esvaziamento do significado; a visibilidade é a proliferação de significado dentro do ser – ser no sentido ontológico da palavra. Há inúmeros fatores proliferadores de significado, dentre eles a afetividade tem um papel especial, pois em geral é esse sentimento que nos aproxima o mais intimamente possível das pessoas e que nos faz percebê-las com mais nitidez.

É certo afirmar que quanto maior a afetividade que alguém sente pelo outro, maior será sua visibilidade. Uma grande visibilidade pode dar presença a um corpo sem que ele esteja fisicamente presente. Em outras palavras, a presença de um corpo pode se dar para nós sem que ele esteja concretamente presente, o que efetiva tal existência é nossa subjetividade afetiva. Não é difícil imaginarmos o quanto alguns corpos se tornam até mais presentes em nossa subjetividade quando estão fisicamente ausentes: é tal visibilidade que contorna o corpo-em-evidência.

Um corpo-em-evidência é, portanto, um corpo que não precisa necessariamente estar fisicamente presente. Do mesmo modo, um corpo na invisibilidade não precisa estar fora do alcance da visão, pois sua visibilidade depende do quanto ele produz de significado. A visibilidade do corpo, sendo o significar dele para alguém dentro de um contexto, não necessariamente se dá de forma gradual e harmoniosa, ela pode ser impactante, conflituosa, traumática – e geralmente o é. Na atual conjuntura, num contexto em que a intensificação da violência é algo evidente, a visibilidade dos corpos acaba ocorrendo quase sempre de forma traumática. Ao expor essa violência contemporânea, as narrativas fílmicas intensificam a aparição de traços corpóreos que insurgem com visibilidade através de ações violentas.

Talvez o melhor exemplo que podemos ter da representação do corpo-em-evidência e do corpo-oculto no atual cinema brasileiro esteja no longa de José Padilha, *Ônibus 174*. Neste filme, misto de ficção e documentário, jornalismo e testemunho, a invisibilidade dos meninos de rua é discutida de forma intensa, justamente pela maneira extrema de visibilidade protagonizada por Sandro – o menino de rua que cresceu na invisibilidade e, na fase adulta, acaba provocando sua visibilidade em

rede nacional ao tomar de sequestro um ônibus com vários passageiros. Na impactante história de Sandro podemos perceber a mudança do estado de um corpo-oculto para um corpo-em-evidência. Na verdade, essa mudança é muito comum nas narrativas fílmicas. Isso porque, mesmo que o protagonista esteja na invisibilidade no plano da narrativa, sempre estarão em evidência no plano do espectador. No contexto da violência contemporânea, a mudança de uma invisibilidade para uma visibilidade dos corpos se dá muitas vezes de forma radical, principalmente quando ampliada pela grande mídia. Emblemático, o filme *Ônibus 174* apresenta vários trechos com falas em que podemos perceber essa questão em destaque:

“Os comumente chamados meninos-de-rua são os meninos que cortaram qualquer vínculo familiar, com qualquer pessoa que lhes conhecesse, de uma família que eles tiveram ou de uma casa, de uma comunidade, eles cortaram, eles esqueceram o passado deles e o passado deles não existe”;

[...]

“Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena, e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado, um grito impotente”;

[...]

“A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Ora, nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha, não reconhece o nosso valor, não preza a nossa existência, não diz a nós que nós temos algum valor, não devolve a nós a nossa imagem ungida de algum brilho, de alguma vitalidade, de algum reconhecimento. Esses meninos estão famintos de existência social, famintos de reconhecimento”;

[...]

“O grau de violência dele [Sandro] está associado diretamente à presença das câmeras, ele sim tava preocupado em aparecer, em representar a peça dele”;

[...]

“Eu acho que a televisão permitiu que ele [Sandro] se sentisse poderoso, na medida que ele sabia que estava sendo filmado e queria ser filmado”;

[...]

“O prolongamento daquela situação também servia como espaço de significar alguma coisa para alguém, como espaço de mostra que ele [Sandro] tinha poder, de mostrar que ele existia, enfim. E isso era uma coisa tão fundamental, quanto resolver a situação e sair dali vivo, então nesse dia as câmeras de televisão importavam para ele”.

O corpo-oculto reflete a nossa incapacidade de encarar a dramática situação em que se encontram os que são excluídos socialmente e que, convencionalmente, estão “fora do lugar”. Mas se ‘beleza’, ‘pureza’ e ‘ordem’ serviram de base para a formação da civilização moderna, designando a forma que o homem moderno é aceito na sociedade, e se alcançar esses princípios foram medidos pelo o quanto podemos dominar nossos instintos, o resultado imediato de tal processo é nosso mal-estar: uma eterna luta entre os desejos e as necessidades corpóreas se contrapondo às estruturas sociais. ‘Segurança’ versus ‘liberdade’, um conflito que consumiu a sociedade moderna até os nossos dias, e construiu as regras de ordenação de nossa civilização. A extremidade desse processo mostrou que o excesso de ordenação levou ao conceito de *pureza* – puras são as coisas que se encontram nos devidos lugares, uma questão de ordem. Neste caso, tudo que se encontra fora do lugar, além de quebrar a ordem, é tomado como sujeira, excesso, dispensável, passível de ser excluído ou exterminado:

Entre as numerosas corporificações da ‘sujeira’ capaz de minar padrões, uma – sociologicamente falando – é de importância muito especial e, na verdade, única: a saber, aquela em que são *outros seres humanos* que são concebidos como um obstáculo para a propriedade ‘organização do ambiente’; em que, em outras palavras, é uma outra pessoa ou, mais especificamente, uma certa categoria de outras pessoas, que se torna ‘sujeira’ e é tratada como tal. (BAUMAN, 1998, p. 17)

A grande ordem na sociedade contemporânea é impor ao homem o sacrifício contra o próprio homem. Uma sociedade ‘bonita’, ‘organizada’ e ‘limpa’ pressupõe a exclusão de todos aqueles que se encontram fora do lugar, na contramão do processo. Os espaços

destinados a esses indivíduos devem ficar para longe da visão, pois que já estão fora de visibilidade. Desta feita, o geral é particularizado e a luta para se enquadrar ou fugir do sistema vigente deixa de ser uma alternativa e passa a ser uma necessidade.

O corpo-oculto é sempre o outro, já que nosso próprio corpo é nossa maior referência no mundo. A não ser em casos especiais, nos sentiremos sempre mais importante do que o outro: nossas dores são maiores, porque nós a sentimos, nossas vidas são as que mais nos importa, pois é a única que possuímos, em fim, nosso corpo está repleto de significado para nós. O corpo do outro, sem referência, sem profundidade, sem história, sem nada que mova um sentimento dentro de mim, é algo distante, esvaziado, sem significado ou sentido. Se o corpo do outro tiver um significado negativo, se for um estorvo, um entrave, um incômodo qualquer, ele se encontra fora do lugar, e por tanto, passível de ser excluído, eliminado, ou controlado para não causar nenhum dano.

O sentido do corpo ligado ao espaço (contexto) é para Baecque (2008) o que define o cinema, exatamente porque registra os corpos se relacionando no espaço. Diante do espaço que um filme abre para nossas sensações, envolvidos em nossas subjetividades, as personagens surgem com maior ou menor grau de transparência, de significação, ou seja, de visibilidade. Classicamente os protagonistas são os que detêm maior visibilidade, aqueles que nos chamam a atenção, a quem nos ligamos com maior afetividade ou repulsa.

De fato, em se tratando da imagem fílmica, podemos falar de dois planos de visibilidade, o plano interno da narrativa e o plano externo, o do espectador. O primeiro, onde as personagens se relacionam e possui ou não visibilidade entre si; o segundo, de onde nós, enquanto espectadores, nos envolvemos com essas personagens, nos aproximamos afetivamente ou não delas. Desta feita, uma personagem como Fernando (Cassiano Carneiro, do filme *Quem matou Pixote?*) aparece no plano da narrativa como uma figura sem visibilidade, ou que perdeu a visibilidade. Porém, no plano externo, ele é quem tem maior visibilidade.

Uma questão importante que devemos ressaltar quanto ao corpo-em-evidência e o corpo-oculto é que tais categorias não correspondem a corpos vivos e mortos, respectivamente. Não raro vemos em filmes a passagem de corpo-oculto para corpo-em-evidência exatamente por conta da morte. Um típico exemplo é o caso do filme *Cama de gato*, já citado neste trabalho, no qual a personagem da jovem estuprada pelos três protagonistas do filme deixa de ser secundária e passa a ser a peça

principal da trama. Antes ela mal tinha um nome (Joana), era apenas um corpo sem nenhum significado a não ser o de objeto de desejo sexual. Com a suspeita da morte após o violento ato dos três jovens, o corpo de Joana é inflado de significado, sua visibilidade passa a ser astronômica, tanto para os rapazes, quanto para nós espectadores. Através do corpo de Joana, podemos perceber o movimento que vai de um corpo-oculto a um corpo-em-evidência: de uma singularidade a uma individuação.

Para completar, é preciso dizer que visibilidade é também comunicação. Projetar para o outro o que somos, o que sentimos, munir o outro com nosso significado é a tentativa de romper – diria mais, a busca desesperada – de romper com o nosso isolamento corpóreo. Nossa individualidade corpórea é a força que nos aprisiona e que se debate com nossa subjetividade repleta de significação.<sup>75</sup>

As categorias de corpo-em-evidência e corpo-oculto também estão presentes de forma constante nas narrativas fílmicas dos últimos anos. *Cronicamente Inviável*, *Contra todos*, *O Invasor*, *Amarelo Manga*, *Madame Satã*, *Ônibus 174*, entre outras, são narrativas que apresentam imagens pontuais da exclusão, denunciando a invisibilidade dos corpos-ocultos. Ao focar o aparecimento desses corpos, que emergem para uma significação a partir de atos extremos de violência, as narrativas acabam representando o desdobramento desses corpos-ocultos em corpos-em-evidências.

Em *Cronicamente inviável* vislumbramos um desfile de corpos-ocultos, que só ganham visibilidade no plano do espectador porque se encontram em situações extremas. Podemos pensar nos corpos dos garotos atropelados em frete ao restaurante do Luís, dos mendigos que se aglomerando para conseguir alimento, dos adolescentes sendo revistados por policiais, ou mesmo da moradora de rua com seu filho nas últimas imagens do filme.

---

<sup>75</sup> Fico pensando no ato extremo de um homem-bomba, se desfazendo de sua existência. Muitos fatores podem levar a esse ato suicida. No entanto, penso no ato de um homem-bomba como uma tentativa desesperada de comunicação. Imagino alguém que tenha perdido toda sua família, todos os seus bens, seus direitos, seu significado e toda e qualquer esperança. Imagino esse alguém mergulhado em uma profunda dor – um sentimento que desconhece palavras para expressar, já que palavra alguma é capaz de traduzir tamanha dor. A única forma de fazer alguém compreender essa insuportável dor, de comunicar tal sentimento, é fazendo com que esse alguém prove um pouco dessa dor. A ação de um homem-bomba pode também ser compreendida como um grande ato de comunicar: comunicar a sua dor.



Pode-se dizer que, no plano do espectador, todos os figurantes são corpos-ocultos, mas esses que cito se tornam emblemáticos dentro da narrativa, já que representam os principais corpos-ocultos em nosso cotidiano. Para ampliar a importância desses corpos, eles são envolvidos em contexto de grande violência física e/ou social. A última cena, em que a moradora de rua faz uma espécie de oração para o filho dormir, é particularmente significativa ao se refletir. Aparentemente desconexa em relação ao restante do filme, a cena não estava programada por Bianchi, ela foi incluída após um pedido da moradora de rua para que a filmassem. Sem nenhum texto prévio, tudo foi gravado espontaneamente, mesmo assim produziu um efeito de síntese de rara beleza. Sem qualquer relação com nenhum dos núcleos desenvolvidos na narrativa de Bianchi, os dois corpos projetam uma dupla exclusão: a desconexão exclui os corpos-ocultos que ali atuam dentro do plano da narrativa, ao mesmo tempo em que evidenciam sua exclusão

“representada” no plano do espectador. No plano do espectador, tais corpos são evidenciados, já que nos aproximamos deles, ganhando, portanto, visibilidade. O cativante ato de carinho materno preenche de afetividade a cena, injeta significado nos corpos, significados afetivos que provocam a nossa identificação com os corpos. Tais corpos comunicam sentimentos que também sentimos e que compreendemos como familiares – os corpos ganham humanidade através do singelo gesto de acalanto.

As cenas dos atropelamentos das crianças de rua são repetições propositais de um mesmo quadro que evidencia a banalização dos corpos-ocultos nas grandes cidades. Mesmo as situações extremas em que esses corpos são inseridos na narrativa não fazem com que eles ganhem visibilidade suficiente para serem tratados como sujeitos. São apenas corpos que empatam o ir e vir das pessoas, que atrapalham o jantar e que são empecilhos, passíveis de serem excluídos. O mesmo se pode falar dos mendigos e dos jovens abordados pelos policiais, são corpos que esvaziados de significados possuem somente a imagem de seus corpos “sujando” a visão dos que não estão fora do lugar.

De fato, são representações corpóreas que atuam “fora do lugar”, e sendo assim, um corpo estranho que incomoda toda vez que passa a ter visibilidade – deixa de ser um corpo-oculto é tornar-se um incômodo em dramáticas situações limites. Neste caso, o contexto que em geral transforma um corpo-oculto em um corpo-em-evidência se estabelece nas situações extremas, em outras palavras, fora dos espaços cotidianos e convencionais.

A questão dos corpos-ocultos não se restringe aos indivíduos marginalizados, afinal, como já foi dito, os corpos ganham ou não significados mediante o contexto. Nesse sentido, podemos pensar também nos corpos das crianças usadas por Amanda para o tráfico de órgão. São corpos tão despossuídos de visibilidade que representam não mais que peças para transplante, mas um negócio lucrativo para Amanda e um trabalho para aumentar a renda do intelectual Alfredo. O próprio Alfredo se torna corpo-oculto aos olhos das autoridades do local onde ele ficou sem poder sair. Luís perde todo significado diante dos assaltantes que invadiram sua casa; Carlos, diante do motorista de taxi; Maria Alice, diante do amante de Josilene, etc. Em todo caso, o surgimento dos corpos-ocultos em situações de extrema violência é uma tensa construção dos corpos-em-evidência.

O filme de Bianchi evidencia algo que é sintomático desse cinema nacional que surge em meio à intensificação da violência: o impactante transpassar dos corpos-ocultos para os corpos-em-evidência.

É por conta disso que o filme se torna inquietante, provocando o espectador que mesmo sem querer é obrigado a ver os indesejáveis corpos desfilando com seus respectivos significados ocultos pelo cotidiano na contemporaneidade. O que eles representam é o que cotidianamente procuramos não ver, e assim nos vemos como parte de uma engrenagem social excludente.

Caudatário de *Cronicamente inviável*, *O invasor* focaliza exatamente o esvaziar e o inflar de significado dos corpos. O filme de Beto Brant já começa com Gilberto e Ivan contratando um matador profissional para assassinar Estevão, o sócio majoritário de uma construtora. A figura em evidência é a do matador, que a princípio não aparece para os espectadores, dele só se tem a voz incisiva, que lhe dá presença. Sem ser visível, Anísio se enche de corporeidade, pois é a partir dele que se eleva a tensão na narrativa. Na primeira cena do filme, Anísio é um típico caso de visibilidade sem ser visível, para em seguida inundar a narrativa com sua corporeidade desestabilizadora.

Na contra mão de Anísio, Estevão é apenas um corpo que incomoda, um elemento que pode e deve ser eliminado. Seu corpo é quase que esvaziado de significado, seu sentido é pernicioso para os outros dois sócios, prova disso que o filme começa já com a contratação do assassinato. Sem o desdobramento da tensa relação entre os sócios e Estevão, a narrativa já se impõe enquanto situação extrema: a eliminação de um corpo, sem história, sem preâmbulo, sem significado maior que o conserve vivo. E isso é feito. Estevão é assassinado e, como em *Cama de gato*, seu corpo passa a ter maior visibilidade depois de morto. Curiosamente, na cena em que a polícia encontra Estevão morto juntamente com a esposa, os corpos não são visíveis pelo espectador, que fica apenas com a performance dramática das outras personagens, intensificando a corporeidade de Estevão: uma presença invisível.

De corpo-oculto a corpo-em-evidência, Anísio torna-se a força motriz da narrativa, inquietando a consciência atormentada de Ivan, incomodando Gilberto, tomando espaço na empresa e conquistando a simpatia de Marina, filha de Estevão. A corporeidade de Anísio é tão forte que ele se torna um elemento que transforma radicalmente os espaços pelo qual percorre. Anísio é o desencadeador das tensões na narrativa, e ao mesmo tempo o estabilizador. Sua ação no princípio do filme põe fim às tensões entre os sócios ao eliminar Estevão. Em seguida, sua aproximação desestabiliza a momentânea harmonia na vida dos seus contratantes. Depois de todo o desenrolar da narrativa, é novamente a ele que cabe resolver as tensões – seu olhar direcionado a Ivan insinua o fatídico final da narrativa.



Em muitos momentos, Anísio provoca essa sensação, sem ter de pronunciar nenhuma palavra ou ação violenta. A personagem corporifica seu significado como um temível matador sem, no entanto, protagonizar para o espectador nenhum tiro.

Em *Contra todos*, os corpos-ocultos aparecem e desaparecem na construção da narrativa. A própria temática da narrativa – a vida de matadores de aluguel – está assentada na existência dos corpos-ocultos. Sem significados são todos os corpos mortos por Teodoro e Waldomiro, tanto no plano da narrativa, quanto no plano do espectador, que os percebe apenas como peças secundárias para o desenrolar do filme. Os corpos-ocultos surgem e são eliminados em um espaço que representa exatamente a banalização de tais corpos. As principais personagens são envolvidas por frágeis relações sentimentais. Os sentimentos que agrupam a pequena família de Teodoro não resistem às tensões do dia-a-dia. Soninha não tem no pai um referencial amoroso, pelo contrário, em suas frustrações ela encontra na figura paterna o instrumento de repressão contra sua rebeldia. Para Teodoro, a filha representa mais uma dor de cabeça, com sua insolência e agressividade, passível de ser descartada. E isso não tarda a acontecer. Com o abandono da esposa, Teodoro não demora a querer mandar a jovem para a casa dos avós.

Cláudia mantém um casamento de aparência com Teodoro e se pudesse já teria fugido com Júlio. Prova disso é que após a morte do amante, ela abandona tudo e vai tentar um novo recomeço. Sem nutrir sentimentos mais elevados por Cláudia, Teodoro pouco lamenta a fuga da esposa, pelo contrário, aquela era a situação desejada há tempos por ele para que pudesse iniciar uma nova vida ao lado de Terezinha – uma vida “direita”, segundo ele. Terezinha também não representa um objeto

de sentimento profundo para Teodoro, ela é apenas uma referência, um caminho que se abre para a nova vida desejada. Contudo, quando toda a imagem de homem “correto” e religioso é desvelada, Teodoro não poupa em consolidar seu lado agressivo, violentando Terezinha. Por fim, Waldomiro, que aparenta ser amigo de todas as outras personagens, ou seja, ligado a elas por sentimentos fraternais, no final, revela usar essa aparência para se aproveitar de todas. Waldomiro mata Júlio por ciúme de Cláudia, envia as fitas comprometedoras à Terezinha, transa com Soninha, foge com o dinheiro de Teodoro e casa com Terezinha. O casamento com Terezinha, no fundo, demonstra que nem o sentimento que motivou o assassinato de Júlio era algo profundo. O que fica ao espectador é que Waldomiro desejava ter uma vida como a de Teodoro, nada liga afetivamente Waldomiro a nenhuma das personagens com quem se relacionou. A falta de afetividade entre os corpos faz cada indivíduo ver no outro apenas possibilidades de alcançar um objetivo. Talvez as únicas demonstrações de afetividade sejam de Cláudia para com os dois amantes e de Soninha diante do corpo do pai nas últimas cenas do filme. Fora isso, a narrativa evidencia o quanto os corpos são carentes de significados.

O elo entre as personagens de Roberto Moreira segue se construindo em uma fina camada de sentimento afetivo, palco na verdade de conflitos disfarçados que acabam explodindo numa ciranda de eventos trágicos. O grau de afetividade entre os corpos em *Contra todos* não dá um significado elevado para a conservação dos próprios corpos. Sem uma forte afetividade para cada personagem, o outro pode ser descartado sem nenhum prejuízo. Mas é exatamente no limite da existência corpórea, diante da linha dramática para onde cada personagem é conduzida, que a corporeidade retorna com força e o corpo-em-evidência submergem do vácuo que é o corpo-oculto.

Assim, Cláudia se arrisca depois da agressão contra Lindoval e retorna à casa de Teodoro, com a intenção de se vingar. Os corpos-ocultos de Lindoval e Júlio ganham um maior significado para Cláudia. Soninha se desespera diante do corpo morto do pai, revelando naquele momento um sentimento que nunca fora expresso com Teodoro vivo. Mesmo para Waldomiro, Terezinha ganha outra conotação após a morte do sócio, ela torna-se a oportunidade de se reconciliar com uma vida “direita”, tanto almejada por Teodoro.



Em todos os casos a representação corpórea se infla de significado ganhado sentidos relativos a cada personagem e seu elo de afetividade. O trágico que há na morte ou na experiência de quase morte eleva os corpos-ocultos a uma fissura sgnica, na qual todos os corpos se tornam corpos-em-evidencia, não porque representam um ente querido necessariamente, mas porque representam um corpo universal com dores e suplicio universais, representando qualquer ser vivente na hora da morte ou a beira dela. Tornam-se, portanto, outro devir: não atinge forma ou identificao, não se faz matéria de mimese, pois se encontra numa zona de indiscernibilidade.

Os corpos-em-evidência, nesses casos, são indiferentes às distines emocionais, não importa quem padece, o importante  que não são pessoas a quem nos afeioamos e estabelecemos um elo positivo, que da ao corpo visibilidade positiva. Na proposio de Deleuze, estabelece um elo primitivo que so sentimos na desapropriao do pré-estabelecido, formando e ocupando a fissura:

O devir  sempre ‘entre’ ou ‘dentre’: mulher entre as mulheres, ou animal dentre outros animais. Mas o artigo indefinido não efetua a sua potência, a não ser que o termo que ele faz devir seja, ele prprio, desapossado dos caracteres formais que fazem dizer o, a (‘o animal que aqui está’) (Deleuze, 1993, p. 11).

Os corpos dos meninos atropelados em *Cronicamente inviável* são o devir que consegue interromper o jantar dos fregueses do restaurante do Luís; os corpos de Estevão e sua esposa em *O invasor* são

o devir que atormenta a consciência de Ivan; os corpos de Lindoval e Júlio em *Contra todos* são o devir que desencadeia a sequência de outras mortes; todos esses exemplos constituem o sentido nos corpos-em-evidência. Neste caso, são sempre sentidos incompletos, e se alimentam exatamente dessa incompletude de devir, formando um conjunto de desvios necessários para dar vida às coisas, aos corpos-ocultos.

Os corpos-ocultos se tornaram não somente elementos evidenciados nas narrativas fílmicas dos últimos anos, mas também uma problemática a ser refletida: os prisioneiros dos campos de concentração em *Olga*, os seguimentos marginalizados em *Madame Satã*, as figuras comuns do cotidiano periférico em *Amarelo manga*. Em todas essas narrativas, a carência de afetividade é algo comum de ser percebido. A afetividade tem um papel fundamental, não apenas na construção dos corpos-em-evidências, mas sobretudo na própria manutenção da vida como veremos com os corpos-violentados, categoria que passarei a abordar.

### 3.2.4 O corpo-violentado

No começo de 2001, momento em que me mudei para Florianópolis com o intuito de fazer o mestrado, conheci um amigo com quem aprendi muitas coisas. Logo de início, Ivan demonstrou ser uma pessoa de rara inteligência e muita sensibilidade. Certa vez, fui visitar Ivan em seu apartamento, que ficava no quarto andar de um prédio. Após algum tempo de conversa, ele me chamou até a janela para ver algo. Foi então que Ivan me fez atentar para uma pequena flor que brotava de uma rachadura no parapeito da janela e com os olhos deslumbrado ele me falou: “Veja Nilo, a intrigante luta pela vida. Como uma flor teima em nascer nos lugares mais improváveis?”. Eu não sabia o quanto essa idéia seria importante para mim, como se verá mais adiante.

Pouco antes de morrer, Gilles Deleuze publicou, em 1997, “A imanência: uma vida...”, texto em que reflete sobre um ponto limite no qual a vida individual dá lugar a uma vida impessoal e ao mesmo tempo singular, pois se liberta tanto da subjetividade quanto também da objetividade da consciência. Esse momento é descrito por Deleuze como uma espécie de campo transcendental que se distingue da experiência empírica, simplesmente porque tem sua fonte fora de um objeto ou um sujeito: “Ele se apresenta, pois, como pura corrente de consciência a-

subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem um eu [*moi*]” (Deleuze, 1993, p. 19).

Transcendental, neste caso, não seria interno nem externo, mas sim um devir, ou seja, a imanência:

Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. A imanência absoluta é em si-mesma: ela não existe em alguma coisa, para alguma coisa, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito (Deleuze, 1993, p. 19).

Não estando nas sensações de um mundo empírico, nem na consciente representação de mundo, trata-se de uma “consciência absoluta”, uma passagem, ou um devir que aumenta ou diminui a potência de uma vida. Um devir transcendental não necessita do ‘eu’, é uma “pura consciência imediata”, um movimento sem começo ou fim.

Deleuze fala dos moribundos e dos recém-nascidos para ilustrar o movimento desse devir, eu gosto de pensar naquela pequena flor na janela de meu amigo. Representantes da pura potencialidade da vida são existências que se encontram sempre em situações extremas, um entre-lugar entre o ser e o não-ser, um devir paradoxal que eleva a vida na fronteira com a morte. Livre de seu conteúdo, o que se tem é um corpo que se entrega para se tornar vida se apossando da força de um constante devir. É certo pensar nesse movimento vital como um entre-lugar não somente porque é um limiar entre a vida e a morte, mas porque é também um espaço em que se chegar ao limite do suportável, às fronteiras do inumano, do indizível: espaço heterotópico do existir.

A violência contemporânea, representada pelo atual cinema brasileiro, constantemente abre as possibilidades para a representação desse movimento transcendental do devir. Espaço heterotópico por ser do extremo, transcendental por não pertencer nem à subjetividade do corpo, nem ao movimento natural do mundo, e do devir por não cessar, sendo uma transposição de devires. É para esse espaço que acontece o fenômeno do corpo-violentado. O pensamento deleuzeano da imanência desvela o corpo dentro de uma “vida nua” – o corpo chega a uma realidade que passa dos limites humanos. O corpo-violentado é todo o processo que desencadeia tal imanência.

Mas as depreciações, as humilhações, todo tipo de agressão física e psicológica não necessitam de sala de torturas. Antes de perder totalmente a consciência o corpo-violentado conhece o terror da dor insuportável, a alma jamais imaginaria que pudesse existir tamanho horror. O corpo-violentado é forjado a ferro e fogo nas duras malhas do sistema social ou fora dele. O corpo-violentado é tal processo que eleva a dor aos limites do suportável pelo humano, desconfigurando a própria natureza humana.

A dor mistura-se com o ódio e com um sentimento de impotência que em muitos casos, ao invés do grito, resulta em silêncio. O corpo nu, despido não somente de roupas, mas também de significado, de direitos, de humanidade, em condição de extrema agressão, de intensa dor, a consciência não suporta habita o corpo e começa a entrar num estado de transcendência – não se tem mais uma individualidade, não se é mais um ser humano, apenas um devir com um destino desconhecido. Para além de uma indignação, no extremo da vida nua, quando o corpo atinge um ponto intolerável, a vida se desloca para outra direção, onde “uma vida” seja ainda possível. Na fragilidade do corpo orgânico tangenciando a morte, uma potência superior surge como outra possibilidade de existência. O limiar entre a vida e a morte é em si o único espaço para a existência do corpo-violentado, assim como o último degrau que pode alcançar na transcendência do devir.

Desfigurado, o corpo é capaz de transcender para novas conexões, liberando força vital, encontrando uma vida. Contudo, uma vida indefinida, sem momentos, mas sim entre-tempos. Sem sucessão, tal vida prova do tempo vazio e vê o acontecimento como devir, no absoluto da consciência imediata. As categorias corpóreas representadas dentro do contexto da violência revelam esse entre-lugar simbólico – aquilo que escapa do olhar, mas que é captado pelo inconsciente e que provoca o devir.

No limite do corpo-violentado, o caminhar em direção a morte, sem contudo entregar-se a ela, é a única forma de vida que suporta o insuportável. Perder a consciência é ganhar outra consciência potencializada na imanência. O corpo cria para si um campo de força transcendental que o mantém livre do sistema que tenta aniquilá-lo. A economia da dor mantém o corpo-empírico na vitalidade não orgânica de um corpo sem órgãos – nestes casos, o coma é uma reação, nunca uma fuga.

O corpo-violentado vem sendo representado pelo cinema nacional há muito tempo. É conveniente lembrar de *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* e *Pra frente, Brasil!*, duas narrativas que

representam bem a situação de tortura que leva o corpo aos limites da resistência corpórea. Mais recentemente Jayme Monjardim descreve um cenário bem parecido em *Olga*. A adaptação para o cinema do livro homônimo de Fernanda Moraes não só retoma o contexto violento da era Vargas, como fortalece a tendência das narrativas nacionais em se trabalhar com os aspectos mais extremo da violência. As mortes nos campos de concentração se alinham com as mortes de outras narrativas que revelam um verdadeiro quadro de guerrilha urbana.

A história da mulher de Luís Carlos Prestes, Olga Benário, é representada em dois planos: antes e depois de ser deportada do Brasil para seu país de origem. Entre a relação amorosa dos protagonistas e a morte de Olga tem-se uma narrativa de dor e resistência. A representação corpórea da personagem principal caracteriza bem o corpo-violentado. Antes de ser deportada para a Alemanha nazista, o governo de Vargas já começara a cometer todo o tipo de violência psicológica. Os maus tratos e a pressão na prisão se tornam mais intensos com a descoberta da gravidez de Olga. No campo de concentração, Olga tem a cabeça raspada e é separada de sua filha. A violência contra seu corpo é cada vez mais forte, transformando-o completamente – *Vulnera non dantur ad mensuram*.<sup>76</sup> Mas, juntamente com outros corpos, Olga permanece viva, consciente de seu provável fim, algo que a força vital desvia constantemente. Isso fica bem marcado quando a personagem fala para as outras prisioneiras da importância de permanecerem vivas e não se deixarem transformar em animais. Olga conserva sua consciência, apoiando-se em seus ideais e no amor pela filha e por Prestes, aparentemente, fonte de sua força vital. Mesmo nas longas sessões de torturas, momento em que o corpo naturalmente se enfraquece, a força vital se desviava para as lembranças de um passado ao lado de Prestes. Como uma válvula de escape, tal passado é representado nas palavras recitadas pela personagem: “Iluminar para sempre, iluminar tudo. Até os últimos dias da eternidade... iluminar... iluminar é só. Eis o meu lema e o do Sol”.

---

<sup>76</sup> Expressão latina que significa: “As lesões corporais não são praticadas sob medida”.



O corpo-violentado em Olga se manifesta sem a perda da linguagem, tão pouco da consciência que teima em resistir – ela permanece motivando outras prisioneiras e escrevendo cartas. Não há um completo desligamento do corpo, até que este seja consumado completamente. Nas ultimas cenas do filme, em que ela caminha para morte e entra na câmara de gás, sua expressão contrasta com o desespero dos outros corpos.



Plácida, ela troca as palavras pelo silêncio. Os gritos das outras prisioneiras servem como pano de fundo ao silêncio de Olga, um fio tênue ligando-a à vida, no mesmo instante em que seu corpo-testemunho

deixa de reagir aos estímulos externos, desconectando-se da consciência. Reduzido à pura força vital, esticado ao seu limite máximo, até se esgotar completamente, o corpo-violentado deixa de existir somente quando ultrapassa a fronteira da vida para a morte.

Em muitos filmes que retratam o ambientes de torturas no período militar, a configuração do corpo-violentado expressa exatamente esse limiar ente a vida e a morte – são os casos emblemáticos de *Quase dois irmãos* (2004) e *Batismo de sangue* (2007). O silêncio e a não reação do corpo em coma é a única possibilidade de vida, estado de total desligamento do corpo biológico, uma afirmação da vida no flerte com a morte.

Fora do contexto da repressão da ditadura, os corpos-violentados vem surgindo com maior recorrência ao longo dos anos nas produções cinematográficas nacionais: *Carandiru*, *Cidade de Deus*, *Quem matou Pixote?*, *Tropa de elite*, *Anjos do sol*, *O cheiro do ralo*, *Querô*, *Baixio das bestas*, entre outros. Em *Baixio das bestas*, a cena de estupro protagonizada por Dira Paes, depois de toda a agressão física sofrida pela personagem, seus agressores só param a agressão quando ela desmaia. O limiar entre a vida e a morte é atingido e o corpo deixa de ser alvo de agressões.



Quando o corpo empírico não resiste mais à violência, paradoxalmente, outro campo se abre cedendo lugar à imanência de uma vida. O corpo permanece no combate temporariamente em uma quase morte. O coma potencializa a vida, no momento em que a suspende para um entre-lugar. Tal estado, como momento limite do corpo-violentado se intensifica e se desdobra da atual produção cinematográfica nacional,

ainda que guarnecida por uma representação não exposta, como se percebe em *O invasor*. No filme de Beto Brant, os corpos de Estevão e sua esposa não são visualizados pelo espectador, tão pouco a violência que sofreram até a morte. O filme só focaliza o drama dos familiares das vítimas, mas deixa claro que antes de serem corpos mortos, foram corpos-violentados que em algum momento passaram pela imanência de uma vida. O próprio Ivan, que chega ao limite de seu drama psicológico e entrega seu corpo à punição de seus atos, ele também já foi violentado pelo conflito com sua própria consciência. Ao se entregar para a polícia, Ivan já não se encontra em um estado de consciência plena e nem tem noção total dos riscos e das penalidades que decerto sofrerá. Ivan e Estevão são exemplos de corpos-violentados não expostos plenamente ao espectador. No caso de Ivan, podemos acompanhar seu martírio psicológico até a total doação de seu corpo, um verdadeiro drama dostoiévskiano.



Em *Contra todos*, o núcleo de violência é a própria família de Teodoro, de onde são gerados todos os atos de agressão e no qual eclode os piores desfechos. Na narrativa de Roberto Moreira todas as principais personagens representam corpos-violentados, com exceção de Waldomiro, que por sua habilidade e astúcia não sofre qualquer agressão. Soninha não tem o afeto do pai, vive sem qualquer apoio afetivo familiar, tornando-se cada vez mais rebelde e agressiva. Cláudia tem uma vida dupla, entre um jovem amante e um marido perigoso, ela vive num angustiante cotidiano longe do que considera “normal”. Mesmo Teodoro demonstra insatisfação com sua vida, sente completo

desânimo e a necessidade de lagar tudo, deixar a vida de matador e se tornar uma pessoa “correta” – desejo esse manifestado ao sócio Waldomiro. Essas são situações inquietantes que pouco a pouco vão se tornando insuportável, até que todos acabam fatalmente marcados por ações de extrema violência. Teodoro e Cláudia terminam mortos da mesma forma violenta que Júlio. Além do estupro de Terezinha e o espancamento de Lindoval, Soninha termina em completo desespero ao pé do pai morto. Podemos dizer que são todos corpos-violentados que flutuam entre espaços heterotópicos e que se aproximam ou que ultrapassam a fronteira do suportável.

Sempre na contramão dos interesses coletivos, todos se tornam corpos-violentados mesmo quando promovem a violência. É o caso de Teodoro que também sofre quando bate em Soninha. Mesmo sem sentir remorso pelas vidas que tira em sua “profissão”, Teodoro se sente agredido com tudo aquilo. As tensões diárias mantêm as personagens em constante alerta, num entre-lugar que resignifica os corpos em movimento.

A dosagem de pressão exercida sobre cada corpo é o que indica em que posição na escala da violência se encontram os corpos-violentados. Nenhum possui um grau considerado de afetividade ou significado positivo em seus agressores, todos se encontram em posições desprivilegiadas e com baixo poder de reação perante o contexto em que estão inseridos.

Em todos os casos de corpos-violentados temos a busca por um direcionamento não através de normas de conduta, mesmo porque em tais posições, as idéias não são fixas nem seguras, tudo é muito provisório e arriscado. Os motivadores das ações estão sempre por detrás de uma aparência, no interior das crises ou das dores das personagens. Sob essa perspectiva os corpos-violentados mantêm consigo uma alteridade provinda não de fatores externos, e sim das entranhas do corpo, manifestando uma potência ignorada pelo próprio sujeito, revelando uma assustadora possibilidade de estar no mundo.

Corpos-violentados, em estado de imanência, são corpos obrigados a reinventar-se ou a conviver com algo demasiadamente estranho que ganha proporções fenomenológicas dentro de si. Tal corpo passa a experimentar uma nova condição de existência. Desse processo não se tem um novo ‘eu’ absoluto, como se derivasse de um processo harmônico. Trata-se de um hibridismo sem mistura, de uma manifestação inconciliável e incongruente, duas potencialidades disputando o mesmo espaço: Eros e Tanatus, vida e morte, consciência e imanência. Por isso mesmo, é correto afirmar que, em comparação a um

corpo não violentado, o corpo-violentado pode ser considerado uma degeneração, estado de aberrações orgânicas que abre mão da forma em favor do devir atravessando o limite do humano.



Por isso que é muito comum o sujeito, após passar por qualquer tipo de intensa violência, ou mesmo por um grave acidente, não voltar logo a seu estado “natural”, sofrendo alterações radicais – sequelas e traumas são como corpos estranhos dentro dele. Uma nova configuração subjetiva que torna impotente o desejo de voltar para si. É neste sentido que a representação corpórea de Ivan do início do filme, nunca será a mesma representação de Ivan no final do filme. Não só porque se encontram em contextos diferentes, mas porque no segundo encontramos uma base de significado provinda de todo o processo de tormenta sofrido em sua corporeidade.

O corpo-violentado é uma condição extremamente desconhecida por quem nunca sentiu. Ele é um estado ou “uma cerimônia que convida as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado ao horror ou à revulsão. [Com isso], todo o peso do passado, todos os cansaços do mundo e a neurose moderna são postos sobre o corpo”. (DELEUZE, 1990, p. 245)

O corpo-violentado, portanto, se encontra na base de uma estrutura social na qual a violência desmedida se faz presente como peça fundamental do sistema. A vida em constante tensão promove um desgastante e uma agressiva rotina. Os corpos convivem em uma tênue camada de fingidos afetos a encobrir o medo, as frustrações, as angústias. Eles não se movimentam numa corrente de mútua ajuda, pelo contrário, estão em constante atrito, se esbarrando pela necessidade de um espaço que acumula interesses heterogêneos. As palavras da personagem Lígia no começo do filme *Amarelo manga* se repetindo também no final representam esse ciclo caótico de um cotidiano angustiante:

*Lígia: Às vezes eu fico pensando de que forma que as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. Vai, vai, vai e é sem parar. A única coisa que não tem mudado ultimamente é o Santa Cruz nunca mais ter ganhado nada, mas nem título de honra... e eu ter encontrado alguém que me mereça. Só achei homem errado. Eu quero que todo mundo vá tomar no cu!*



Decerto, todas as narrativas aqui trabalhadas enquadram-se na idéia deleuzeana de um cinema do corpo. O corpo-violentado encerra essa trajetória com o ápice da experiência humana, um ritual – não somente estético – que descredencia toda forma de racionalismo. Neste caso, com as categorias corpóreas, o cinema nacional parece transformar a razão em uma espécie de metáfora, como algo sempre alusivo ao impossível ou ao improvável. O corpo-violentado é possuidor de uma faculdade visionária na “imagem-tempo”, já que sempre desarticula a imagem, inscrevendo no espectador apenas o devir, que é seu próprio estar no mundo. Contudo, a mesma imanência que proporciona outros caminhos para a manutenção da potência em situações limites, também pode envolver outros desígnios que permitem ao corpo a transmutação da impossibilidade à multiplicidade dos movimentos. O efeito disso é o devir de um corpo sobre o outro, representado aqui pela sétima categoria corpórea: o corpo-revoltado.

### 3.2.5 O corpo-revoltado

A todo o momento, os corpos são afetados em sucessivos encontros com outros corpos, provocando inúmeros efeitos positivos e negativos, aumentando e diminuindo a potência, a força vital de cada corpo. Em geral, encontros que provocam a alegria e o prazer elevam a potência do corpo, encontros que provocam tristeza e dor tem um efeito contrário. É por essa razão que a construção de uma rede de afetos é fundamental – tanto Deleuze quanto Foucault agregam tal princípio em seus pensamentos. Os atritos dos corpos estão na duração do movimento no tempo como “passagens, devires, ascensões e quedas, variações

contínuas de potência que vão de um estado a outro” (DELEUZE, 1997, p.157). É desse movimento que provém a força para a ação. Se na atrocidade de violentas ações contra o corpo temos um movimento que gera dor e sofrimento e, por conseguinte, a diminuição da potência, será na alegria dos encontros e acolhimento afetivos que a fonte vital se abastece: “O que faz com que nessas guerras absurdas, grotescas, nesses massacres infernais, que as pessoas, apesar de tudo, tenham se sustentado? Sem dúvida, um tecido afetivo” (FOUCAULT, 1994, p. 163).

Perguntas que se deve fazer sobre um corpo que sofre agressão e é levado à extremidade de seu limite corpóreo: como encontrar forças para se manter em combate pela vida? O que estaria em jogo na persistência de uma vida? Como o ser humano é capaz de encontrar forças para sobrepujar os mais terríveis estados de violência? O tecido afetivo, sem risco de reduzir essa visão a um psicologismo indeterminado, é um dos principais elementos desse fluxo que conduz as corporeidades à resistência. O suporte afetivo pode estar imbricado ao suporte político, como podemos ver na representação corpórea da personagem Olga: a afetividade como elemento fundamental para permanecer em combate.

Encontramos no trabalho de Francisco Ortega (2000) uma teoria da amizade formulada a partir dos pensamentos de Arendt, Derrida e Foucault. Ortega entende a amizade como uma espécie de prática de autotransformação e aperfeiçoamento, receptível ao novo, à criatividade, às performances potencializadoras da vida. Para quem e para além da amizade, a afetividade – enquanto sentimentos positivos, potencializadora da vida – pode ser entendida como processo subjetivo importante no confronto da intensificação da violência contemporânea. Um processo de subjetivação mundializada, na esteira de Arendt, que recupera os espaços públicos e inspira à ação. A corporeidade testemunha de Olga reflete a experiência de um corpo que se mantém em luta, produzindo dobras que se desviam a todo o momento de sua finitude, assim como se volta contra o poder que dilacera.

Interessante retomarmos os princípios filosóficos de ‘potência’ recuperados por Agamben, em seu texto “The potency of thought”.<sup>77</sup> Retomando o pensamento de Aristóteles que vincula a ‘potência’ ao ‘ato’, sem, no entanto, confundir os dois conceitos, Agamben entende

---

<sup>77</sup> Texto publicado na *Revista do Departamento de Psicologia da UFF* (ISSN 0104-8023), vol.18, nº1, Niterói Jan./Jun. de 2006, traduzido para o português como “A potência do pensamento”.

que o conceito de ‘potência’ nunca parou de operar na vida, na história, no pensamento e na práxis ocidental, chegando mesmo a impor seu ‘poder’ de forma mundial. Mas a grande questão que Agamben se coloca é: o que significa o “eu posso”.<sup>78</sup> Para o pensador italiano, o estado de ‘eu posso’ é antes a própria experiência de potência, uma ineludível situação que nos dá a medida de nossa existência.

Neste caso, a ‘potência’ não é um elemento externo, mas uma sensação que paradoxalmente não sentimos: “Isso ocorre porque a faculdade sensitiva (*to aisthetikon*) não é em ato, mas apenas em potência (*dynamei monon*)”. A ‘potência’ em si, não sendo um ato, não expressa necessariamente uma atividade real e, por conseguinte, comporta também a ausência do ato, um verdadeiro estado anestésico. Agamben lembra que *dynamis* é um termo usado para significar tanto a ‘potência’ quanto a ‘possibilidade’, algo esquecido no pensamento moderno. Portanto a ‘potência’ é uma sensação anestésica que *pode possibilitar* a ação – com perdão à aparente redundância –, uma práxis vital que agrupa o ato a o não-ato, uma ausência que sustenta a ação, ou nas palavras de Agamben, a *inexistência da sensação*. Portanto, ‘potência’ se liga ao ato por uma privação, ou seja, por aquilo que aponta para o que não existe no ato. É nesse sentido que se pode dizer que um músico tem a potência de tocar um instrumento, mesmo quando não está tocando.

Desta feita, não há uma alteração que se deve passar para poder executar um ato, não há um processo de modificação ou de aprendizagem que complemente o sujeito, pelo contrário, a situação é tanto de se ter a capacidade de executar a ação como de não executar – ‘não executar uma ação’, não é o mesmo que ‘não poder executar uma ação’. Ter potência é também ter impotência, soberania e privação, ação e não-ação.

O auto de *Estado de exceção* chega à conclusão de que as sensações profundamente subjetivas não são sentidas por constituírem uma potência. Poderíamos estender esse conceito de ‘potência’ para o corpo-revoltado. Todo corpo traz no fundo o princípio de sobrevivência. Todavia, nem sempre estamos preocupados em sobreviver. Também, esse instinto nem sempre se faz predominante, ou ainda, nem sempre é o propulsor máximo da luta pela vida. A existência nesse parâmetro é uma

---

<sup>78</sup> Agamben parece retomar o jogo de dados deleuzeano, que multiplicam as possibilidades do sujeito e, ao mesmo tempo, o coloca de frente com a incapacidade de escolha: “Chega para todo homem o momento em que ele deve pronunciar este ‘eu posso’, que não se refere a uma certeza nem a uma capacidade específica, e que, no entanto, o compromete e o coloca inteiramente em jogo”.

potência, e o princípio da vida existe tanto como potência de viver quanto como potência de não-viver. Não viver não é simplesmente a ausência da vida, mas a existência da não-vida, a morte:

Toda potência humana é, cooriginariamente, impotência; todo poder-ser ou - fazer está constitutivamente relacionado, para o homem, com a própria privação. E essa é a origem da incomensurabilidade da potência humana, muito mais violenta e eficaz que aquela dos outros seres vivos. Os outros seres vivos podem apenas a potência específica deles, podem apenas este ou aquele comportamento inscrito na vocação biológica deles; o homem é o animal que *pode a própria impotência*. A grandeza da sua potência é medida pelo abismo da sua impotência (AGAMBEN, 2006, p. 26).

Podemos associar o conceito de ‘potência’ de Agamben à noção de ‘poder’ em Foucault. Já é sabido que a questão do ‘poder’ se tornou o carro chefe no pensamento de Foucault.<sup>79</sup> Seu grande empenho está em busca identificar as estratégias de poder que se estrutura com ou pela construção do discurso, ele diz: “o poder não é nem fonte nem origem do discurso. O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder”. (FOUCAULT, 2004, p. 253) Antes de se ter uma condenação, é preciso se ter um condenado, criar situações para que esse apareça, e só assim pensar na natureza das provas. Em suma, o que menos importa nesse jogo é a força das provas ou dos argumentos, mas sim a força de quem pode condenar.

Nas situações de violência apresentados nas narrativas fílmicas já trabalhadas com o corpo-violentado, não há necessariamente motivos claros para a agressão, não há muitas vezes um histórico de atrito entre agressores e vítimas. O que se tem em princípio é tão somente a potência para gerar a ação violenta. Os agressores podem agredir o corpo o quanto desejam, tem potência suficiente, tem espaço propício, tem vontade de exercer sua potência sobre o outro: as cenas das de

---

<sup>79</sup> Em muitas entrevistas Foucault reiterava esse pensamento: “Meu verdadeiro problema é aquele que, aliás, atualmente, é o problema de todo mundo: o do poder. (...) Penso que, ao menos na Europa ocidental – talvez também no Japão –, que dizer, nos países desenvolvidos, industrialmente desenvolvidos, não foi tanto o problema da miséria que se apresentava quanto o problema do excesso de poder” (pp. 224,225).

agressões no campo de concentração em *Olga*, a violência contra os presos em *Carandiru* e *Quase dois irmãos*, o estupro em *Cama de gato*, as agressões contra João Francisco na prisão em *Madame Satã*, as crianças mutiladas por Amanda em *Cronicamente inviolável*, as vítimas de Teodoro e Waldomiro em *Contra todos*. Antes de qualquer motivo que motive essas ações violentas, tem-se a potência para executá-las.

Também é essencial dizer que os corpos, diante de uma potência superior, geralmente não oferecem nenhuma resistência, são despossuídos de qualquer significado afetivo, o único significado que possuem é ser um objeto dado ao exercício da violência. A única resistência neste caso é interna, de uma subjetividade afetiva mais potente que o próprio instinto de sobrevivência. Uma resistência que não se expõe enquanto potência, em outras palavras, uma potência-impotente.

Nesse jogo de forças, o contrário também é verdadeiro. Quando o potencial de reação se mostra de elevada força, cria-se um conflito paritário que, em geral, transgride novamente as regras do jogo e incorpora novas modalidades de reversão. É nesse sentido que Foucault diz que o poder não é onipotente, ou onisciente: “Se assistimos ao desenvolvimento de tantas relações de poder, de tantos sistemas de controle, de tantas formas de vigilâncias, é porque o poder sempre foi impotente” (FOUCAULT, 2004, p. 274).

De fato, a origem do nascimento de tantos espaços de contenção dos sujeitos (clínicas, internatos, hospícios, presídios) no século XVI e XVII estava não na proliferação de delinquentes, dementes ou doentes, mas em todos aqueles desvalidos de guerras, desempregados, camponeses empobrecidos que formavam uma população flutuante e inquieta, em crescente potência, completamente fora do lugar. A complexidade econômica no centro das estratégias dos Estados revela toda uma relação de pequenos poderes que dão sustentabilidade ao sistema: “Na sociedade há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo” (FOUCAULT, 2004, p. 278). O sujeito, portanto, está sempre envolvido por uma complexa teia de relações de poder que o empurra para uma base de sustentação do sistema de poder: assim como sofre com o poder, o sujeito reproduz esse mesmo poder dentro de sua escala de potência.

A força física, a acuação, a ameaça direta podem representar situações limites de poder, a ponta de uma estrutura indissolúvel em todas as relações. Enquanto constante enfrentamento de forças, as relações de poder, como já foi dito, mantêm em si a possibilidade de

reversão. Isso significa dizer que todo domínio é contornável, suscitando, mesmo que diminuta, a possibilidade de resistência. E quanto maior a resistência, maior será a força investida por aquele que domina. Pode-se dizer que isso se redonda na perpetua luta não somente pela sobrevivência, mas pela existência. É claro que essa resistência se dá de várias formas, em múltiplas instâncias do poder, da simples rebeldia de Soninha em *Contra todos* a toda uma rebelião de presos em *Carandiru*. A constância na luta, portanto, é um vai e vem entre a transgressão e a dominação. O corpo-revoltado reside nessa travessia e deixa de ser toda vez que conclui seu ciclo de resistência, ou seja, toda vez que deixa de se rebelar.

O corpo-revoltado é antes um corpo-violentado que, saindo das entranhas das situações limites, cria situações de resistência e se contrapõe à potência de dominação com a potência de transgressão. Soninha e Cláudia em *Contra todos*, Ivan e Anísio em *O invasor*, Adam em *Cronicamente inviável*, João Francisco em *Madame Satã*, Lígia e Kika em *Amarelo manga*, Olga Benário em *Olga*, Sandro em *Ônibus 174*, todos são claros exemplos de representações corpóreas que se opõem a uma potência dominadora.

Em *Contra todos*, a resistência de Soninha se desenvolve em pequenos atos, como na primeira cena em que ri de forma debochada no momento em que Teodoro tenta fazer uma oração antes do almoço. A relação da jovem com o pai se dá em breves recortes nos quais ela sempre estará contrapondo com suas pequenas transgressões (fumar em casa, indiferença às ordens do pai, palavões, etc.) o conservadorismo morno de Teodoro.



Em *Soninha*, o corpo-revoltado não ultrapassa os limites das convenções de um mundo adolescente, onde o jogo de transgressão/dominação se amplia de acordo com as manifestações das potencialidades contrárias de outros corpos, numa escala progressiva de enfrentamento. Sua representação corpórea transgressiva se estende com todo um conjunto de elementos, tais como: o modo de se vestir, o modo de se comportar diante dos conhecidos, a música que escuta, o tipo de relação que procura ter. Aos pouco ela vai se constituindo um corpo que se contrapõe a toda uma aparência de harmonia familiar, um estado que se encontra sempre na iminência de transbordar e se revelar caótica, falso, frágil. Um desses momentos foi na tensa cena em que *Soninha* desafia Teodoro na hora do almoço de forma mais incisiva e é repreendida com violência pelo pai. Ela responde para o pai: “Eu não vou rezar porra nenhuma!”, e Teodoro reage violentamente.



Aquela aparência de família “certinha”, de um pai que ama sua filha, ama sua companheira, é um devoto religioso, tem um trabalho honesto, agride *Soninha* que demonstra consciência do que há por de baixo das aparências. *Soninha* representa quase nada nessa rede tênue de relações afetiva. O pai repreende suas atitudes, mas não do modo que demonstre um grande sentimento paternal; Cláudia não é propriamente a figura maternal em que *Soninha* se apóie. Podemos dizer que a personagem agrega em si uma representação corpórea revoltada muito em virtude da situação que a afetividade não passa de uma tentativa mal lograda de se convencionar o que só pode ser de natureza emotiva.

*Soninha* se mantém durante toda a narrativa enquanto corpo-revoltado, ou seja, corporeidade que se encontra em constante estado limite, entre a agressão e a reação. Reagindo de sua forma às agressões

de um ambiente rarefeito de afetividade, a adolescente tenta chamar a atenção do pai com sua rebeldia para o oco que há nas relações. Ela também ocupa o espaço de quem tenta sair do ostracismo daquele mundo de aparência. Ou ainda, representa o devir de uma corporeidade que reagem sem sentir no fluxo de sua potencialidade. Assim ela se comporta de modo agressivo com o pai, se torna indiferente à pessoa da madrasta, faz comentários capciosos a respeito do assassinato de Júlio, desiste de freqüentar a escola, se envolve com Waldomiro e até propõe a ele que fugissem com o dinheiro de Teodoro.

A categoria de corpo-revoltado em Soninha não ultrapassa essa situação de pequenos conflitos que encobre a angústia de todo corpo-violentado. A única cena que parece recuperar um resquício de afetividade se dá quando Soninha acorda durante a noite e encontra o pai lendo em uma poltrona. Ela se aproxima de Teodoro, senta-se ao seu lado e pergunta o que estava lendo.



Teodoro começa a ler em voz alta um trecho bíblico e ela interrompe falando que estava tendo um pesadelo, num típico gesto “infantil” de quem busca carinho paterno. Teodoro aconselha que a filha durma com a luz acesa. Por um breve instante, Teodoro tenta convidar a filha a participar de um encontro religioso. Ela o interrompe novamente e diz que já tem outros compromissos. Teodoro, então, faz uma expressão de lamentação, levanta-se e vai para o quarto. Soninha fica na sala por alguns momentos, depois volta para seu quarto. Sozinha, ela fica pensativa enquanto começa um barulho de cama rangendo vindo do quarto do pai e da madrasta.

Diferentemente de Soninha, Cláudia se mantém dentro de um plano quase que completamente passivo, sua única transgressão se dá na relação com Júlio, e mesmo assim faz de tudo para mantê-la em segredo. Sua passagem de um plano passivo para um plano ativo começa a se desencadear justamente com a morte do jovem amante. Cláudia nesse ponto se revela também um corpo-revoltado, demonstra que sua potência para se rebelar estava resguardada em sua impotência.

Com a morte do amante dá-se a quebra das falsas camadas de afetividade que a mantinha ao lado de Teodoro. Quebrar os objetos e fugir de casa é o flagrante ato de rebelião que se dá fora do controle racional, no qual Cláudia normalmente costumava atuar. Diante das informações sobre a crueldade da morte de Júlio, ela deixa de lado o medo de Teodoro e demonstra um nítido descontrole emocional. Lagar tudo, deixar a casa e a história de vida construída ao lado de Teodoro são sintomas que se ligam bem mais ao sentimento de perda que a agride do que ao desgosto que sentia pelo marido - um dado afetivo que se sobrepõe ao medo e ao risco de ser punida. Entregar-se a um novo amante, é o que ela faz ao conhecer Lindoval, recepcionista do hotel em que se hospeda, isso parece não somente ser uma busca por uma nova vida longe de Teodoro, mas sobretudo uma forma de substituir o afeto que ela encontrava em Júlio. A segunda perda de afeto, com a agressão sofrida por Lindoval, eleva a potência de reação de Cláudia, que vê em Teodoro o pivô dos dois atos violentos.



Voltar à casa de Teodoro com o intuito de matá-lo acontece sem nenhum planejamento, sem nenhum medo da reação do marido, sem nem contar com a possibilidade de ser morta, como de fato acontece.

Matar Teodoro sem nenhuma prerrogativa, sem dar chance de desfazer o mal entendido, sem nenhum diálogo, faz com que Cláudia atravessasse a máxima representação de um corpo-revoltado, aquele que não liga mais para o que possa acontecer com sigo mesmo, que não tem nada a perder, elevando o ato ao vazio significativo do próprio ato.

Diferente de Cláudia e Soninha, Ivan de *O invasor* torna-se um corpo-revoltado não necessariamente por fatores externos, mas essencialmente por um insumo subjetivo. Enquanto Soninha mantém-se em uma constante situação de corpo-revoltado por conta de um contexto sem profundas afetividades, e Cláudia se torna uma representação do corpo-revoltado por conta da perda da afetividade dos amantes, Ivan atravessa o plano de corpo-revoltado por conta de seus conflitos internos – os mesmos conflitos que agrediram violentamente sua consciência e o levaram a se despir de sua própria corporeidade. Talvez o estado de corpo-revoltado em Ivan seja mais complexo exatamente pelo teor subjetivo. Aquilo que lhe empurra a se confrontar com Gilberto, que lhe impede de se divertir com outras mulheres – a não ser com Cláudia –, que lhe faz vagar pela cidade desorientado e, por fim, que lhe faz se entregar à polícia, confessar seu crime e denunciar Gilberto, não é senão um crescente esgotamento de um sentido que se perde em sua cabeça e o coloca em um estado anestésico, irreversível a cada desdobramento de suas ações. O que move Ivan e o leva a se revoltar não age em Gilberto, que participou da mesma empreitada contra Estevão. Ivan se situa num entre-lugar que confunde uma dada lógica egoísta e um sentido ético. Seu conflito interno é o que mais lhe agride e, ao mesmo tempo, o impulsiona para uma revolta. É por isso que podemos considerar Ivan um corpo-revoltado que se volta contra ele mesmo e que, portanto, reagir ao ato de agressão é se auto-anular.

De todos os corpos-revoltados o que mais me chama a atenção é o de Adam, de *Cronicamente inviável*. Figura que se posiciona sempre de forma estratégica mesmo estando em posição inferior. Nele o jogo de aparências evolui para a ironia e o sarcasmo até se transformar no confronto direto. Os traços pontuais em Adam demonstram mais do que uma simples consciência crítica, revelam um inconformismo exacerbado, com o qual se lança no jogo relacional sem nenhum medo das conseqüências. Adam desde o início da narrativa já demonstra uma não aceitação em relação a sua condição no mundo, contrariando as regras e interpondo-se em situações adversas, as duas primeiras cenas em que aparece, veremos Adam urinando no canteiro de flores de uma casa e provocando com suas ironias um sem-terra e um fazendeiro que discutiam no meio de uma estrada.



Adam é o novo garçom do restaurante do Luís que demonstra completa indisciplina, mesmo quando obedece às ordens da gerente Amanda. Sua obediência minuciosa, aumentando o tempo para arrumar uma mesa, sua tranqüilidade incomum, suas respostas controvertidas vão saturando as hierarquias no jogo relacional de contraposição – Adam esgota o equilíbrio dos “superiores” pelo cansaço. Pleno de consciência sobre a sua condição, Adam tem na própria transgressão a satisfação possível, uma espécie de válvula de escape na qual se mantém em uma revolta crescente.

Adam tenta a prostituição de seu corpo, como faz Jair, mas acaba desanimado por não aceitar que “só o outro goze” à sua custa. Como garçom, além de não se dobrar as vontades de Amanda, ele não aceita ser humilhado pelas clientes do restaurante por conta da demora no serviço, e por isso passa a responder com certo cinismo. Sabendo das preferências sexuais de seu patrão, ele se atreve a procurá-lo tarde da noite e oferece seu corpo, numa espécie de ato kamikaze.



Por fim, após transar com Luís e ser demitido, Adam começa a agir com toda potência de uma revolta. Seu primeiro ato é espalhar todo o lixo arrumado na frente do restaurante do ex-patrão. Um ato, aparentemente de puro impulso de raiva, mas que pode denotar uma vontade de expor toda a sujeira que há por de baixo das aparências sociais representadas pelas outras personagens. Adam foi expulso do espaço subalterno destinado a ele, agora à margem do espaço limpo, organizado e civilizado, ele retorna para sujá-lo e desorganizá-lo com sua “barbária”.



O primeiro a abordar Adam, tentando impedi-lo de bagunçar o lixo, é exatamente Jair – “Adam o que tu tá fazendo aqui? Para com isso Adam, vá embora daqui, isso vai rolar tudo pra gente. Vá embora”. Personagem que parece se adaptar com muita facilidade ao sistema que o oprime, Jair se surpreende com a presença de Adam na frente do restaurante, numa clara intenção de dizer que aquele espaço não mais o aceitava. Adam demonstra ser o corpo estranho, que não se integra à domesticação. Banido por sua incapacidade de ‘socialização’, Adam diz ao cozinheiro que tenta impedi-lo: “Vem querer dar uma de colega *agora*”. O que Adam quer dizer com esse “agora”? “Agora” que Adam já estava demitido, que tinha sido “fudido” pelo patrão (literalmente) e nada mais importava? Qual o estado do “agora” em que Adam se encontra que desloca o seu corpo para uma revolta declarada? São questões necessárias para se perceber melhor qual a projeção desse corpo-revoltado no cinema nacional dos últimos anos.

Em seguida, surge Amanda com mais dois empregados. O diálogo que se segue é uma transcrição desse encontro:

**Amanda:** “*Eu vou chamar a polícia, para com isso! Você não trabalha mais neste restaurante. Olha, você se retira ou eu chamo a polícia. Se você quer fazer alguma coisa vamos fazer de forma civilizada.*”

**Adam:** “*Forma civilizada?! Porque você não vai lá dentro cuidar de suas clientes, de suas grávidas”?!*”

Adam compreende bem a forma “civilizada” que lhe envolve, ele entende o quanto há de “civilizado” nos negócios de Amanda, assim como entende toda a violência que há por trás do mundo “civilizado” e que sustenta esse mundo. Chamar a polícia é chamar a potência que há no sistema “civilizado” para limpar a “sujeira”, colocar “ordem” no espaço e retirar tudo aquilo que estiver fora do lugar para que nada fuja a lógica civilizada.

Fora dos limites de sociabilidade, Adam não mais se importa com as convenções moderadoras e se lança num claro desejo de confrontação. Primeiramente importunando seu ex-patrão, começando com um verdadeiro jogo de *quod nimium est, laedit*.<sup>80</sup> Adam encontra Luís num bar e senta-se ao seu lado:

**Luís:** “Lamento, mas não é hoje que você vai conseguir me incomodar”.

**Adam:** “Sabe que eu achei que eu queria mesmo era te incomodar. Mas assim eu não iria conseguir nada. A única coisa que eu ia conseguir era provar que você tava certo. Lembra que o divertido é humilhar”?

**Luís:** “Então você já pode ir embora porque já está incomodando. Eu despedi você porque você não trabalhava direito, nada pessoal”.

*Chega um garçom oferecendo o cardápio e Adam:*

**Adam:** “Não, não quero nada não”.

*Depois joga o cardápio no balcão e continua se dirigindo ao garçom:*

**Adam:** “Sabe o que eu queria, que você sacaneasse com o meu patrão aqui. É cara, ele me sacaneou. E você, como bom empregado, tinha que sacanear ele, porque quando teu patrão te sacanear, você vai poder contar comigo pra gente fuder com ele. Você não tá entendendo? Não tá entendendo? Você nunca foi sacaneado pelo seu patrão? Claro que foi. Tá cheio de patrão aqui. Você nunca pensou nisso? Você já pensou nisso? Vocês tinham que aproveitar”!

*Adam pega o copo de bebida de Luís e joga no chão, antes de ser agarrado por outros dois garçons. Em seguida, Adam é retirado para fora do bar e, lá de fora, se dirige a alguns operários que trabalhavam em uma obra:*

---

<sup>80</sup> “Tudo que é demais aborrece”, expressão latina.

**Adam:** “Vocês ai, vocês já foram sacaneados pelo patrão? E o que que a gente faz com ele? A gente ganha o pão dele com o suor do teu rosto”.

Novamente ele é agarrado pelos dois garçons:

**Adam:** “Me deixa relacionar com as pessoas”, diz Adam antes de empurrar um dos garçons com força.

Então, retoma:

**Adam:** “Desculpa, desculpa! Não, eu errei, errei, errei! Não é violência, não é violência, não é violência! É terror, é bem diferente”.

Luís sai do bar e diz:

**Luís:** “Você esta sendo patético”.

**Adam:** “Eu, patético? Mas eu pensei que você ia gostar d’eu abrir mão da violência. Ô pessoal, pessoal! Não é a violência que assusta, a violência é fácil de ser controlada. Entendeu, entendeu, entendeu? O que precisa é detonar, é explodir, é aterrorizar! Entendeu, entendeu? Deixar os patrões com medo, é isso que precisa, é isso que precisa. Se é filho-da-puta, tem de viver com medo. Entenderam, entenderam ou não entenderam? O meu patrão não precisa saber se vai se fuder hoje, ou vai se fuder amanhã, o que ele precisa e viver com a certeza que vai se fuder. É ou não é? Alias pessoal, é o seguinte, antes que eu me esqueça, antes que eu me esqueça, (se dirigindo para Luís) esse é o meu patão sacana”.

Neste instante, chega uma viatura policial. Ironicamente Adam diz:

**Adam:** “Primeiro mundo, vieram rápido”.

Dois policiais chegam e um deles pergunta a Adam:

**Soldado:** “Foi o senhor que começou essa confusão aqui”?

**Adam:** “Não senhor, foi o meu patrão, ele me comeu e depois me despediu. Mas já tá tudo certo”.

**Soldado:** “Por favor, nos acompanhe”.

Antes de entrar na viatura, Adam ainda grita:

**Adam:** “Luis, não basta humilhar, tem que acabar de vez, de vez”!!!

Sua última fala, antes de ser levado pela polícia, soa como um verdadeiro ato terrorista, no sentido mais convencional da palavra. Adam não se mistura com os outros corpos, mesmo fazendo parte do

corpo-social, ainda assim é como um corpo estranho. A cena em que se encontra, juntamente com outras personagens, dentro de um coletivo lotado, ilustra bem sua não aderência social.



Suas reflexões deixam bem claro o quanto Adam não se adapta ao sistema, não aceita sua situação, demonstrando um inquieto espírito de revolta, quase que anunciando ao que viria. Interessante perceber o tom revoltado no pensamento da personagem:

***Adam:** Não dá pra ter uma vida decente neste aperto, só se acreditar muito no trabalho... mas nem assim. Pois se você é obrigado a ficar neste enrosco três horas por dia pra ir e voltar do trabalho, não dá pra acreditar que sua vida é decente. Mas tanto faz, porque de qualquer jeito você tem que fingir que não entende porque se fode. Fingir que não entende, todo mundo finge, se não todo mundo seria obrigado a fazer uma revolução. Mas pode ser que o mais importante, então, seja essa sensação coletiva de sofrimento. Como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço. O interessante é que todo mundo se fode junto. Mas na hora de reclamar a coisa fica individual. Ai o melhor que o patrão tem a fazer é tratar mal, é claro. Assim o trabalhador vai pegar o ônibus lotado, quando for voltar para casa e vai sofrer mais ainda (risos irônicos). Já que eu vou me fuder, mas cedo ou mais tarde, prefiro fazer isso por conta própria, porque eu não tenho intenção nenhuma de ser vítima. Pelo menos, se eu fodo tudo por conta própria, o patrão se fode junto, o que é bom,*

*porque ele é o único que tem alguma coisa a perder. Mas parece que ninguém gosta muito dessa idéia. O pessoal gosta mesmo é de se fuder na mão dos outros.*

Em outra cena, na casa de prostituição masculina, após o colega Jair explicar todas as normas para sobreviver naquele ramo, Adam volta a demonstrar inconformismo e revolta em seus pensamentos, vejamos:

**Jair:** *“Tem que saber como fazer, Adam. Não precisa trepar de verdade. Tem de relaxar e enganar. Não tem que passar por fudido, Adam. Aqui em São Paulo não tem emprego. Eles estão numa boa, você não. Primeiro, se tu quiser dar a bunda, tenta achar um cara bem gordo, assim a barriga atrapalha, o pau não entra inteiro (risos). Segundo, se tu for comer, os quartos são lá em cima, tem vídeo de mulher pro pau ficar duro, pra não dar nada errado. Ai, geme, geme, geme, diz que já gozou. Eles é que demoram muito. (pausa) Velho pra terminar o assunto. Quando tiver aquela mancha ali, ó, não vai”.*

**Adam:** *“Jair, você nunca goza”?*

**Jair:** *“Com viado? (riso) Nunca”.*

**Adam (pensando):** *“Fingimento até na putaria. Bom, pode até ser. O trabalho dignifica, mas o fingimento prolifera. Eu, sinceramente, prefiro o terrorismo”.*

Em *Amarelo manga* Lígia se apresenta desde o início da narrativa como um corpo revoltado, diferente de Kika que só se rebela no final, após a descoberta da traição do marido. Os traços de corpo-revoltado em Lígia é o que dá à personagem o caráter forte de reagir a todos os assédios de clientes num ambiente freqüentado por todo tipo de pessoas. É sua reação enquanto corpo-revoltado que constrói algumas cenas de pura tensão.



Lígia é um corpo-revoltado reagindo a todos os ataques que sofre, insatisfeita com seu repetitivo cotidiano, com sua má sorte no amor, com seu time do coração, ela se mantém num clima de pouca tolerância, pronta para explodir com qualquer um que se atreva a importuná-la.

Ao contrário de Lígia, Kika é uma dona de casa ordeira e religiosa, suporta como pode os xavecos dos vizinhos. Contudo, ela declara a Weliton que a única coisa no mundo que não atura é “traição”. Pois é exatamente ao descobrir a infidelidade do marido que Kika se transforma apresentando traços de corpo-revoltado. Além de arrancar a orelha de Deise com os dentes, feito um animal selvagem, ela abandona Weliton e se entrega a Isaque, o primeiro desconhecido que aparece. A cena de sexo entre Kika e Isaque demonstra bem o quanto ela deixa sua passividade para determinar as ações de forma ativa.



Se formos falar de um filme que aborda a vida de uma personagem com essência de corpo-fechado, esse filme é *Madame Satã*. A vida de João Francisco representada no cinema esboça uma trajetória constante de reações de um corpo inconformado, reagindo aos ataques e transgredindo os espaços convencionais. A narrativa Karim Aïnouz tem um claro apelo para a elevação dos atos de pura reação às injustiças sociais, e junto com isso transformando as ações da protagonista em feitos heróicos. João Francisco transforma-se em Madame Satã como se fosse uma passagem de um estado passivo e domesticado para um estado ativo e revoltado.



Ainda podemos falar de Sandro de *Ônibus 174* que, como João Francisco, emerge da obscuridade para se apresentar como corpo-revoltado. Os corpos-revoltados nas narrativas fílmicas dos últimos dez anos vem sendo curiosamente problematizado mesmo quando percebemos, em meio à narrativa, certa tendência de “organizar” de forma heróica as ações dos que transgridem o espaço.

É certo que os corpos-revoltados trabalhados neste capítulo nos põem de frente com a questão da ética. O corpo-revoltado satura as malhas da lógica convencional revelando outras possibilidades de posicionamento ético ou não ético se seguíssemos os termos de Alain Badiou,<sup>81</sup> mas não basta o sentido invólucro do filósofo francês. A

<sup>81</sup> Alain Badiou, em seu texto “Ensayo sobre la conciencia del Mal”, nos lembra que “Ética cocierne, en griego, la búsqueda de una buena ‘manera de ser’ o la sabiduría de la acción”, In

categoria de corpo-revoltado não é simplesmente uma condição do sujeito, dado a sua exploração, nem tão pouco é uma razão prática que subordina o ato às leis universais internalizadas. Se se ousa falar de ética ao lado do corpo-revoltado, temos de superar primeiramente qualquer princípio de julgamento das práticas de um sujeito vinculado a proposições universais – quem sabe esse seja o *ethos substancial* na conclusão desse trabalho.

Decerto, as categorias corpóreas que busquei delinear, se constituindo mediante situações extremas, consolidam uma clara malha discursiva em seu conjunto, mas o que subjaz a esse processo talvez sejam exatamente os mecanismos transfiguradores dessa lógica discursiva. É o que pretendo refletir mais adiante. Talvez, ainda, seja preciso ajustar o percurso natural pelo qual a imagem corpórea se filia ao significado, ganhando com isso apreensões e mobilidades. Assim como fez René Girard quando vinculou os estados sociais ao preâmbulo mitológico, as categorias corpóreas podem ser relacionadas às instâncias pré-verbais que por convenção ou erro de percurso se filiam ao logos.

Não há uma articulação ideal entre as categorias corpóreas e o conjunto de traços convencionais que procura demarcar as estratégias civilizatórias das subjetividades e territorialidades da vida. Neste sentido, as imagens fílmicas são, dentro de um processo de representação simbólica, a parte performática de uma experiência em transição, ou em transcendência: do rito ao mito, do mito ao interdito. Convergências que não unificam, posto que são conflitantes, mas que funcionam como termômetros dos atos no rearranjo dos sentidos. Dessa maneira, temos a possibilidade de uma leitura da transcendência dos corpos nos atos através da estrutura social simbólica que fundamenta uma dada ordem contextual. Em outras palavras poderemos conjeturar – não mais que isso – prováveis efeitos ou sintomas das representações corpóreas no cinema brasileiro do final do século XX e início do XXI. As narrativas fílmicas sob o peso da representação da violência contemporânea, parece então guardar um processo narrativo que transfigura os mecanismos normativos, forçando uma nova percepção de corporeidade. É essa reflexão que ainda falta fazer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



(Raio X do meu pulso direito após fratura)

No dia 11 de outubro de 2009, sofri um acidente doméstico e quebrei o pulso direito. Nunca tinha passado pela experiência de quebrar alguma coisa em meu corpo – experiência que não pretendo vivenciar outra vez. A dor de quebrar uma parte do corpo é indescritível, como quase todas as dores provindas de grandes agressões físicas. Mas descobri algumas coisas com essa experiência. Primeiro, que a dor imediata quando se quebra alguma parte do corpo é terrível, mas não é mais angustiante do que o longo período de recuperação em que somos obrigados a nos submeter: as dores constantes, a imobilidade, a dependência de outros corpos, as noites sem dormir, a reclusão em si mesmo, em um corpo quebrado, limitado em seus movimentos mais triviais.

Três meses se passaram de angústia e reflexão sobre meu próprio corpo, ele “não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado,

isso é, a vida” (DELEUZE, 1990, p. 227). É certo que o corpo nos força a pensar as coisas para as quais o pensamento não encontra linguagem; uma vida que se faz de categorias corpóreas (atitudes, posturas) mitigadas pela mente em compêndios conceituais. Tentar traduzir essas categorias não é tarefa apenas para mim, mas para toda uma geração de reflexão que capta aqui e ali alguns sinais que ajudem a compor o quebra-cabeça das representações corpóreas.

De fato, “Não sabemos sequer o que um corpo pode: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento” (DELEUZE, 1990, p. 227).

Outra coisa que aprendi enquanto me recuperava de minha fratura foi que o corpo, quando interrompido de seu movimento natural, sempre encontra um novo caminho para recompor a trilha – decerto o corpo não pensa, ele simplesmente age de acordo com a necessidade do momento. A necessidade que acumula o antes e o depois num presente de um constante devir. Por uma questão de inteligibilidade organizamos esse fluxo corpóreo em significados provisórios que carregamos como guia para nossa orientação no mundo. Acreditamos nessa ficção, pois ela contém nossa espera, nosso cansaço, nosso desespero, e ela nos ajuda a consumir nossa realidade e expressar nossa individuação, nos ajuda a conviver com o intraduzível peso do real que nos absorve.

Para cada contexto, uma estratégia diferente, para cada estratégia, uma postura análoga, para cada postura, uma reação gerando movimentos, que por sua vez, gera novas leituras corpóreas: é a composição de uma linguagem mais universal possível, pois traduz a contemporaneidade de cada ser.

Sem dúvida, um dos elementos que emana com soberba força do dialeto contemporâneo é a potencialidade de uma violência sem medida. O que gera novas posturas corpóreas, ou intensificação de outras. O atual cinema nacional é apenas uma das representações desse contexto contemporâneo. Ele pode ser o mapa que nos dá pistas para interpretar os fenômenos da atualidade. As narrativas fílmicas revelam as marcas que, consciente ou inconscientemente, trabalhamos enquanto reflexo de experiências sensíveis e que assimilamos com a repetição de nossos atos. Tais marcas foram trabalhadas por mim como *categorias corpóreas*, identificadas em meio às representações da violência contemporânea: uma violência exacerbada, que sai dos espaços periféricos e invade a zona sul da vida: uma violência sem referências na lógica convencional e que prolifera independente da vontade de cada

um, como válvula de escape das inúmeras situações limites impostas ao corpo.

As categorias corpóreas foram elas mesmas o objeto e o método que – ainda assim – transcendem esse trabalho. Um método que passou pela postura e atitude do meu próprio corpo na busca de reproduzir a idéia de imagem-tempo deleuzeana – as categorias corpóreas como série no tempo para além de um clichê conceitual.<sup>82</sup> Uma revelação ao sabor do testemunho, um corpo como testemunho silencioso de relação entre imagem e tempo.

Na convalescência de um corpo quebrado, as categorias corpóreas tornaram-se para mim a fábula que me ligava ao mundo, como um entre-lugar no tempo que movimentava minha inércia e incorporava um exterior contemporâneo desfigurado. Foram sete categorias delineadas neste trabalho que parecem surgir como marcas desse momento contemporâneo representadas pelas narrativas cinematográficas nacional da virada do milênio. O que elas nos falam? Quais seus significados levando-se em conta que são apenas marcas, sinais de uma comunicação silenciosa? O que elas nos levam a refletir, ou ainda, em que elas interferem em nosso cotidiano?

Um *hábeas corpus*, um corpo-fechado, um corpo-social, um corpo-em-evidência, um corpo-oculto, um corpo-violentado e um corpo-revoltado, todos sinais de um tempo representado por um conjunto de narrativas que tem na afasia sua maior expressividade, tal qual o conceito de *gestus* em Brecht<sup>83</sup> ou como a performance involuntária do susto.

Poderia pensar numa performance que representasse a necessidade de um sistema que mantenha o corpo protegido dos perigos, mas esse mesmo *hábeas corpus* aponta bem mais para a fragilidade do sistema social, no qual seus membros não podem confiar para a sua proteção. O *hábeas corpus* surge nas narrativas fílmicas em todos os

---

<sup>82</sup> Deleuze fala em uma “atitude cotidiana [que] é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelação do tempo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior” DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro – São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 228.

<sup>83</sup> Brecht vê no *gestus* a essência dramática que se constitui para além da própria intriga. Com relação ao *gestus*, Deleuze intensifica a noção de Brecht: “O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, freqüentemente bem discreta, já que se fez independentemente de qualquer papel”, Op. cit. p. 230.

níveis, mas poucos são estáveis como Marina de *O invasor*, a maioria torna-se logo corpo-violentado. Um *habeas corpus* pode nos fazer pensar na agonia pela qual passa o social que desaparece em meio ao contingente de anônimos dados a própria sorte. Todo *habeas corpus* é a busca por potência em uma sociedade que mina os indivíduos com suas ações ignóbeis. A representação de um *habeas corpus* deflagra o *gestus* de fragilidade do corpo perante um contexto de extrema violência. A violência proveniente da própria estrutura social aumenta a necessidade do *habeas corpus*, e com isso, a representação dele no cinema nacional é sintomática a toda uma crise na crença de que se viver sob o resguardo de um sistema civilizatório lógico, coerente, com regras claras.

A mesma fragilidade nas estruturas sociais e a descrença neste sistema levam a uma busca por outra espécie de proteção, uma proteção fora das malhas do sistema. O corpo-fechado é antes uma ânsia por um estabelecimento da ordem externa provinda de uma força interna. Um corpo-fechado, como a de Anísio ou Waldomiro, é um espaço que se abre para uma potência que funde o real com o imaginário, o lógico com o mito, o universal com o particular – o corpo-fechado talvez seja o que sobra de mágico do duro “deserto do real”. A representação dessa categoria no atual cinema nacional alarga as extremidades do convencional, entra na zona obscura dos espaços heterotópicos. É sem dúvida uma categoria localizável e transitória ao mesmo tempo, flutuante como se pode perceber com a personagem Zé Pequeno, de *Cidade de Deus*. O interessante no corpo-fechado é que ele nos força a pensar em formas alternativas de potencialidades que possibilite a conservação do corpo, mesmo que sendo formas que transgridem a ordem convencional. Assim sendo, o corpo-fechado pode ser entendido como um contrapeso na balança da violência, uma fé que resguarda em cada um, uma potência escondida, salvadora, na espera do inusitado para se revelar – é uma transgressão bem vinda.

Aparentemente o corpo-fechado é a única categoria que reluz um traço de abrandamento da violência, talvez pelo seu caráter mítico – digo abrandar, não exaurir, já que mesmo um corpo-fechado não está livre das tensões provocadas pelas situações extremas. Entrar em zonas obscuras é também lutar por significação, em outras palavras, é a eterna luta pela comunicação, a busca por uma linguagem que apresente nossa individuação, nos mostre enquanto ser profundo, possuidor de uma história, de um significado. As corporeidades que não conseguem sair dessa obscuridade, se mantêm corpos-ocultos, sem fisionomia definida, sem nome, sem rosto. O cinema nacional dos últimos anos destaca com

muita força esse ser anônimo, centraliza o foco num zoom social que faz aparecer a invisibilidade em si.

O corpo-oculto representa a precariedade na comunicação humana em expressar ou captar o outro. Nossa atual narrativa fílmica abunda de corpos-ocultos, embaçando a visão do espectador com uma chuva desses *opsignos* e *sonsignos*. Ela provoca uma apreensão não mais pelo significado em si, ou pela concretude da imagem, mas pelos traços reveladores que transforma o espectador em vidente: superando o clichê, alcançando uma imagem ótico-sonora pura, promovendo o diálogo sensitivo entre espectador e o devir da imagem. Tal relação só é possível porque há um cruzar de experiências; porque, ultrapassar o clichê das imagens é fatalmente uma espécie de catarse que transborda terror e beleza com a força excessiva de imagens impactantes. Por fim, o corpo-oculto é também um grito desesperado de um silêncio que todos os dias nos ensurdece; chama a atenção para o ‘lixo’ social, pois nos faz videntes involuntários de uma situação que fazemos questão de não enxergar.

O mesmo corpo-oculto é, em geral, o corpo-em-evidência, que emerge das entranhas obscuras do silêncio para se sacrificar por nosso enxergar; é o mesmo *olhar imaginário* que não cessa de jogar realidade sobre nós; algo que nos transforma e nos envolve num plano ambíguo do dentro-fora da imagem. A oscilação entre um corpo-oculto e um corpo-em-evidência só se faz eficaz na medida em que há um mergulho sensitivo na percepção. É quando o ‘olho do vidente’ atua por sobre o signo. Essa recorrência no atual cinema brasileiro pode ser entendida como uma quebra do silêncio?

Se há uma comunicação sem linguagem nas narrativas fílmicas nacionais, ela só pode ser um lado transgressor de uma sintaxe negativa. Se eu fosse definir corpo-oculto e corpo-em-evidência por essa sintaxe, diria que o primeiro está para o segundo como uma frase sem sujeito nem predicado está para toda uma semântica dos gestos explícitos. É nesses termos que penso no caso de Sandro do Nascimento que não só ganhou visibilidade nacional, mas provocou dupla representação fílmica em *Ônibus 174* e *Última parada 174*: do silencioso corpo-oculto, para a verborragia do corpo-em-evidência. Sandro saiu da obscuridade para se tornar signo cristalizado da violência contemporânea. Seu significado transbordou para além de sua presença física. O sair das zonas obscuras, não é livrar-se da obscuridade, mas é trazer consigo todo o limbo, a clausura, a enfermidade, o odor, o mal-estar de um espaço transgressor.

Talvez seja isso que toque o espectador com mais realidade que a própria realidade, e faz deste, sua extensão imanente – chocar não basta,

tem de ser experiência: uma existência anterior à própria existência. A aparição dos corpos-em-evidência é o emergir daquilo que não deveria transitar; eles trazem seu testemunho marcado no próprio corpo, fazem dessas marcas sua escrita ilegível, mas impossível de não se ver, pois falam de experiências traumáticas: eles representam derradeiramente os nossos fantasmas mais profundos.

Enquanto corpos-ocultos, eles não passam de corpos-violentados, mas na categoria de corpos-em-evidência, insurgem com potência avassaladora, tornam-se quase sempre corpos-revoltados: Adam, Josilene, Gabriel (filho de Maria Alice), o motorista de taxi, todos de *Cronicamente inviável*, personagens em excesso de si mesmo, impulsos corpóreos que redimensionam as ações de forma instintiva para proporcionar novas experiências traumáticas. Corpos frágeis que se contrapõem e se anulam simultaneamente, quase como uma autodestruição: Cláudia e Teodoro no final de *Contra todos*, dois representantes do “nada a perder”, lógica camicase de conseqüências quase sempre trágicas. Corpos que se deixam levar pela forte pressão de momentos decisivos, que não conseguem, por um momento sequer, estabilidade no jogo das contradições. Corpos também que deslocam dos eixos a integridade de cada individuação: Ivan de *O invasor*, com sua angustiante peregrinação nas noites obscuras de São Paulo, à procura de Cláudia, à procura de Gilberto, à procura de Alívio. Alívio que definitivamente é rarefeito nas narrativas fílmicas brasileiras dos últimos anos.

Qualquer coisa parecida com um alívio é um processo de conformidade, de adaptação de uma crise coletiva, refletida por Adam no ônibus lotado. Uma crise onde se fingi “que não entende porque se fode, [ou se finge para não ser] obrigado a fazer uma revolução. O mais importante, então, seja essa sensação coletiva de sofrimento. [...] Como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço. O interessante é que todo mundo se fode junto, [mas] na hora de reclamar a coisa fica individual. O pessoal gosta mesmo é de se fuder na mão dos outros”.<sup>84</sup>

Adam apresenta uma clara reflexão sobre as fissuras do corpo-social, esse organismo vivo, aparentemente sem expectativa, involuntário e frívolo. No coletivo em que Adam reflete, todos querem seguir caminho, mas uma motorista em um carro particular impede a passagem. Todos reclamam e apóiam o motorista do ônibus, porém no instante em que a motorista se impõem com autoridade, somente o motorista do coletivo recebe as pesadas ofensas. Todos são consumidos

---

<sup>84</sup> Reflexões de Adam, personagem de *Cronicamente inviável*.

pela voz de um corpo potente, todos mergulham em um silêncio coletivo, todos observam da obscuridade do apertado anonimato a presença e a força de uma individuação que fala.

O corpo-social é uma feira de corpos que se move, uma potência involuntária e acefálica. Traduz a falta de comandos coerentes de uma estrutura social precária. Seu movimento desnuda um estado de indiferença aos fatos, nos remete a uma instância negativa e só dura o tempo de viabilidade dos espaços públicos. Não há menor relação afetiva entre as células que compõem um corpo-social, porque não há ação, só movimento, não há voz, nem sentido, só mudez. O corpo-social, nesses termos, é inoperante mesmo quando produz algo positivo, pois não tem qualquer finalidade a não ser permanecer como parte do sistema. Perante a representação de um corpo-social, tudo que se propaga não pode passar de especulação. E mesmo aqueles que se declaram analistas dessa massa disforme, são como estatísticos de loteria. A violência no corpo-social se naturaliza e se torna inerente ao seu próprio movimento, pois não consegue perceber o vínculo que há entre violência e poder opressor.

Sem dúvida, o corpo-social também nos faz pensar num mundo de despersonalização constante do sujeito, consumido em seu próprio sistema de consumo é sem ócio para pensar em suas crises. A violência passa a fazer parte desse sistema como uma via de expressão que, em si, é também meio de defesa. É essa idéia que Teodoro tenta repassar a Waldomiro quando diz: “Sua propaganda é seu respeito, rapaz!”.

As categorias corpóreas apresentadas neste trabalho fazem parte de um *fenômeno da expressão* atando incondicionalmente o espectador ao seu dentro-fora de experiências extremas, desligando o crivo das imperfeições, acabando com os mediadores, desmontando a “ilha da fantasia”, pois nunca dita regras fixas.

Além dos principais filmes focados, as categorias corpóreas se espalham por muitas outras narrativas, sempre com as tensões das situações limites: *Bicho de sete cabeças*, *Latitude zero*, *Abril despedaçado*, *Lavoura arcaica*, *Timor Leste*, *o massacre que o mundo não viu*, *Cama de gato*, *Cidade de Deus*, *Desmundo*, *Estorvo*, *De passagem*, *O homem do ano*, *O homem que copiava*, *Os narradores de Javé*, *Meu tio matou um cara*, *Do outro lado da rua*, *Quase dois irmãos*.

Posterior ao ano de 2004, essa tendência não perdeu força, ao contrário, se intensificou e viabilizou o fenomenal sucesso do longa *Tropa de elite*. Teríamos ainda de dar uma olhada nessa longa lista de filme que foram produzidos a partir de então. Só para fazer referência podemos citar: *Bens confiscados* (2005), *Cabra cega* (2005), *O cerro do*

*Jarau* (2005), *Cidade baixa* (2005), *Cinema, aspirina e urubus* (2005), *Crime delicado* (2005), *Gaijn - Ama-me Como Sou* (2005), *Intervalo clandestino* (2005), *Jogo subterrâneo* (2005), *Meu tio matou um cara* (2005), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), *500 almas* (2005), *O signo do caos* (2005), *Só Deus sabe* (2005), *A verdadeira história do Come-Gente* (2005), *Vlado 30 anos depois* (2005), *Vocação do poder* (2005), *Soldado de Deus* (2005), *Soy Cuba – o mamute siberiano* (2005), *Garapa* (2008), *Broder* (2010), *Olhos azuis* (2010), *Dzi croquettes* (2010), *5 vezes favela – agora por nós mesmo* (2010), *Federal* (2010), *Verônica* (2009), *Se nada mais der certo* (2009), *Vingança* (2008), *Leonora* (2008), *Linha do Passe* (2008), *Nossa vida não cabe num opala* (2008), *Orquestra dos meninos* (2007), *Sobreviventes – filhos da guerra de Canudos* (2007), *A Via Láctea* (2007), *Valsa para Bruno Slein* (2007), *Alucinados* (2009), *Os famosos e os duendes da morte* (2010).

O resultado dessa nova perspectiva cinematográfica não pode ser descrito completamente, pois seus efeitos ainda estão em processo. Contudo, não me furto em conjecturar algumas conseqüências desse processo. As representações fílmicas dos últimos anos abrem um campo de visão para a cegueira que há algum tempo adotamos como estratégia de convivência. Tais narrativas revelam através das categorias corpóreas, o que há de grotesco nos mais simples gestos, aqueles que nos acostumamos a aceitar, e que agora surgem com mais força, como bueiros entupidos que transbordam sujeira e mau cheiro. As categorias corpóreas por mim trabalhadas chegam até nossos olhos como conspirações que construímos contra nós mesmo, e agora nos obrigam a viver num estado de constante alerta, sobre a pressão de um cotidiano “sem tempo de manteiga nos dentes”.<sup>85</sup> Elas fazem vir à tona, em meio ao atropelo dos eventos que se sobrepõem incessantemente, nossos traumas e nossas alucinações, que nos sufoca e nos move sem orientação.

A consciência de que vivermos em um tempo com grandes possibilidades para eventos traumáticos de situações extremas foi o que faltou à Cláudia, de *Contra todos*, quando viu Lindoval espancado no hospital. Ela foi motivada por todo um sistema de violência a procurar vingança no lugar errado. A mesma consciência que faltava em Cláudia há em demasia em Ivan, de *O invasor*, que lhe força a procurar proteção (ou redenção?) num espaço onde as regras não são tão claras. Sem

---

<sup>85</sup> Verso do poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos.

dúvida, as categorias corpóreas nos fazem perceber o vazio deixado por um mundo sem utopias.

Saímos dos anos 90 com *Terra estrangeira* nos mostrando a fuga das personagens, em um anseio desesperado de deixar o país para se aventurar “por mares nunca dantes navegados”. O último suspiro do século passado vem com as personagens de *Cronicamente inviável* discutindo se devem ficar ou sair do país. A discussão é interrompida pela fala de um garçom que vem limpar o chão do restaurante: “Cada um entende os fatos do jeito que pode. Se vocês vão ficar aqui, tenham a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime, não de quem é oprimido!” A mensagem nos atinge duplamente, como opressores e como oprimido.

É verdade que as categorias corpóreas podem construir outros sentidos, mas não é menos verdade que a leitura apresentada nesse trabalho se sustenta somente enquanto discurso marcado pelo momento contemporâneo, que logo deixará de ser o momento presente.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução: Henrique Brito – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. “A potência do pensamento”. In: Revista do Departamento de Psicologia da UFF. Vol. 18, nº 1, Niterói Jan./Jun de 2006, ISSN 0104-8023.

\_\_\_\_\_. *Estado de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti – São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo – Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *Infância e história*. Tradução: Henrique Burigo – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AMADIS DE GAULA. *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. I. Lisboa: Verbo, 1963, p. 1588-1589.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fonte, 1972.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo – Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sobre a violência*. Tradução: André Duarte – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Machado de. “Instinto de Nacionalidade”, In *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

BADIOU, Alain. *Revista Acontecimiento*, Nº 8 – outubro/94 – Argentina. Traducción: Raúl Cerdeiras, Alejandro Cerletti y Nilda Prados.

BAECQUE, Antoine. “O corpo no cinema”. In.: COURTINE, Jean-Jacques. *Historia do Corpo*, Vol. 3 – São Paulo: Vozes, 2008.

BARBOSA, Rui. *Obras completas*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. Ministério da Educação e Saúde, 1946.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 15. ed. Tradução: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongermino e Pedro de Souza – São Paulo, Difel, 1982.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz: entrevista 1962-1980*. Edições 70, 1982. (coleções Signos, 37)

\_\_\_\_\_. *Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura*. Tradução: Mario Laranjeira – São Paulo: Cultrix, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. **Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.**

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira – São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. “O terceiro sentido”. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Léa Novaes – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução: Plínio Augusto Coelho – São Paulo: Imaginário: EDUSP, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Tradução: Luciano Trigo – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *A sombra das maiorias silenciosas*. Tradução: Suely Bastos – São Paulo, Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *A transparência do mal, ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução: Estela dos Santos Abreu – Campinas: Papirus, 1990.

\_\_\_\_\_. *O choque do mundo com o singular*. In: O globo, Caderno Especial, 23 de setembro de 2001, p. 8.

BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzen – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução: Marcus Penchel – Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ética pós-moderna*. Tradução: João Rezende Costa – São Paulo: Paulus, 1997.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e holocausto*. Tradução: Marcos Panchel – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Claudia Martinelli Gama – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAYÓN, Damián. *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana: una leitura polémica*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1974.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. 1, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

\_\_\_\_\_. *Em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileira*. 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*, Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução: Maria Lucia Machado – São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução: Enid Abreu Dobránszkym – Campinas: Papirus, 1993.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995 – 2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução: José Garcez Palha – Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio (Org.) *A personagem de ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão – São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CARVALHO, Flávio. *Experiência nº 2*. São Paulo: Nau Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

CECCANTINI, J.L. Tápias; PEREIRA, Rony F.; ZANCHETTA JR., Juvenal. *Pedagogia Cidadã: cadernos de informação: Língua Portuguesa*. Vol. 1. São Paulo: UNESP, Pós-Reitoria de Graduação, 2004.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHOMSKY, Noam, *11 de setembro*. Tradução: Luiz Antonio Aguiar – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

CHKLOVSKI. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeiro Filipouskietal – Porto Alegre: Globo, 1976.

CLASSEN, Constance, HOWES, David, SYNNOTT, Anthony. *Aroma: a história cultural dos odores*. Tradução: Álvaro Cabral – Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

COSTA VAL, Maria das Graças. “Texto, Textualidade e Textualização”. In: *Redação e Textualidade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMBY, Jean; LEMONON, Jean-Pierre. *Roma em face a Jerusalém: visão de autores gregos e latinos*. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Paulinas, 1987.

DEGOGNET, F. *Le corps multiple et un*. Paris: Odile Jacob, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro – São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. “A imanência: uma vida”. In: *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Organização de Jorge Vasconcellos e Emanuel Ângelo da Rocha Frago. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart – São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Conversações: 1972-1990*. Tradução: Peter Pál Pelbart – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. “Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica”. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Vol. CLVI, nº 1-3, janeiro/março de 1966, pp. 115-118. Tradução: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

\_\_\_\_\_. “A imanência: uma vida”. In: *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Organização de Jorge Vasconcellos e Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: António M. Magalhães – Porto: Ed. Rés, s/d.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 2a edição. Tradução: Maria Beatriz M. N. Silva – São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa – São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

EDUARDO, Cléber. “Fugindo do inferno – A distopia na redemocratização”. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995 – 2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLASSEN, Constance, HOWES, David, SYNNOTT, Anthony. *Aroma: a história cultural dos odores*. Tradução: Álvaro Cabral – Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

COMPARATO, Fábio Konder. *A Afirmação Histórica dos Direitos Humanos*. São Paulo, Ed. Saraiva, 1999.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução: Bárbara Heliodora – Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERREIRA, Pinto. *Curso de Direito Constitucional*. São Paulo: Saraiva, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e escritos, III. Manoel de Barros da Motta (org.). Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense: Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos e escritos, IV. Manoel de Barros da Motta (org.). Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. “Linguagem e Literatura”. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Micofísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

\_\_\_\_\_. *O pensamento do exterior*. Tradução: Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os anormais*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Tradução: Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Lígia M. P. Vassalo. 9ª ed., Petrópolis: Vozes, 1991.

FREUD, Sigmund. *O Futuro de Uma Ilusão e O Mal-Estar na Civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu – Rio de Janeiro: Imago, 1974 (vol.XXI).

GAIARSA, José Ângelo. *O que é corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOETHE, Máximas e reflexões. Tradução: G. Müller. São Paulo: Ed. Guimaraes, 1997.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUBERN, R. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

GUMBREHT, Hans Ulrich, Notas de uma guerra nada particular. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 23 de setembro de 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes – Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução: Emildo Stein, São Paulo: Nova Cultura, 1989.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução: Rubens Eduardo Frias – São Paulo: Moraes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Tradução: Márcia de Sa Cavalcante – Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sob a essência do Fundamento*. Tradução: Ernildo Stein – São Paulo: Duas Cidades, 1971.

HIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro – São Paulo: Perspectiva, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide - Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Indiana & London, 1986.

JAKOBSON, Roman. “Decadência do cinema?” – Tradução: Francisco Achcar. In: *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teoria do pós-moderno e outros ensaios*. 2 ed. – Organização e tradução: Ana Lucia Almeida Gazolla – Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pos modernismo: a logica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. 2.ed. São Paulo: Atica, 1997.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org). *Imagem e memória: ensaio em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

KUMAR, K. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KURIYAMA, Shigehisa. *The imagination of the body and the history of the bodily experience*. International Research Center for Japanese Studies, 2000.

KURZ, Robert, *O ímpeto suicida do capitalismo*. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 30 de setembro de 2001.

LEVIN, D. M. (org.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

LUTTWAK, Edward, “Rede de pressões”. In Folha de São Paulo, Caderno Mais, 23 de setembro de 2001.

LORENZ, Konrad. *Os oito pecados mortais do homem civilizado*. Tradução: Henrique Beck – São Paulo: Brasiliense, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Tradução: Teresa Coelho – Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Tradução: José de Anchieta Correa – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1975.

\_\_\_\_\_. “A linguagem e as vozes do silêncio”. In: *Os pensadores*. Tradução: Geraldo Dantas Barreto – São Paulo: Nova Cultural, 1989.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. “O olho e o espírito”. In: *Os pensadores*. Vol. 41. Tradução: Geraldo Dantas Barreto – São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Visível e o Invisível*. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira – São Paulo: Perspectiva, 2005.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

MORAES, Alexandre. *Direito Constitucional*. 2º edição – São Paulo: Atlas, 1997.

MORAES, Eliane Robert. “A palavra insensata”. In: *Revista Cult* nº 81, junho de 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima – São Paulo: Hemus, 1981.

NUNES, Benedito. “Crítica Literária no Brasil, Ontem e Hoje”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo, Ed. Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. “Heidegger e a poesia”. In: *Natureza Humana – Revista internacional de filosofia e práticas psicoterápicas*. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Heidegger & ser e tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. *O Nietzsche de Heidegger*. Rio de Janeiro, Pazulin, 2000.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida e Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac-SP/Instituto Itau Cultural, 2000.

PENHA, João Camilo. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

PLACIDO e SILVA. *Vocábulo jurídico*. 7º ed. – Rio de Janeiro, Companhia Editora Forense, 1982.

PLEBE, Armando, *Breve história da retórica antiga*. São Paulo: Edusp, 1968.

PIAULT, Marc Henri. “Real e Ficção: onde está o problema?”. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória: ensaio em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luci Fabri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Feminizar é preciso, ou por uma cultura filógina*. Revista do SEADE, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. “Epistemologia feminista, gênero e história”. In: PEDRO, Joana Maria, GROSSI, Miriam Pillar (Org.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora da Mulheres, 1998.

RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.

RECTOR, M. & NEIVA, Eduardo (org.). *Comunicação na Era Pós-Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”. In: Folha de São Paulo, Caderno: Mais, de 29 de fevereiro de 2004.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile* (v.1). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

SANTOS, Jair Ferreira dos Santos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução: Sérgio Alcides. 3 ed. – Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

SAVATER, Fernando. “Uma ONG de outro tipo”. In: Folha de São Paulo, Caderno: Mais, 23 de setembro de 2001.

SCHAFF, Adam. *A sociedade informática*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SIMONDON, Gilbert. “La individuación a la luz de las nociones de forma y de información”, Traducido: Iván Domingo (Mayo de 2008), do original: *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

SONTAG, Susan, “O cálculo da dor”. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 23 de setembro de 2001.

TEIXEIRA, Luciana da Silva. *Determinante da violência no Brasil*. © 2004 Câmara dos Deputados.

TEMER, Michel. *Elementos do Direito Constitucional*. 13ª edição – São Paulo: Ed. Revistas dos Tribunais, 1997.

TOURAINÉ, Alain, “O recuo do islamismo político”. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 23 de setembro de 2001.

YUASA, Yasuo. *The body, toward an eastern mind-body theory*. Tradução: Nagatomo Shigenori e Thomas Kasulis. New York: State University Press, 1987.

WAELEHENS, Alphonse de. “Uma filosofia da ambigüidade”, em MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Tradução: José de Anchieta Correa – Belo Horizonte: MG, 1975.

WALKE, John A. y CHAPLIN, Sarah. *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.

VIÑAR, Maren e Marcelo. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

ZIZEK, Slavoj, “Bem-vindo ao deserto do real”. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 23 de setembro de 2001.

### **Sites:**

<http://www.kplus.com.br/materia.asp?co=143&rv=Literatura>.

<http://www.mixbrasil.uol.com.br/cultura/entrevis/entrev/karim.asp#>.

[http://www.wmulher.com.br/template.asp?canal=mulheres&id\\_mater=1053](http://www.wmulher.com.br/template.asp?canal=mulheres&id_mater=1053).

[http://www.2001video.com.br/detalhes\\_produto\\_adicional\\_dvd.asp?produto=8981](http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_adicional_dvd.asp?produto=8981).

<http://www.gaybrasil.com.br/contratodos.asp?Categoria=Cinema&Codigo=889>

<http://www.pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/934,1.shl>

[http://www.apache.camara.gov.br/portal/arquivos/Camara/internet/publicacoes/estnottec/pdf/2004\\_11402.pdf](http://www.apache.camara.gov.br/portal/arquivos/Camara/internet/publicacoes/estnottec/pdf/2004_11402.pdf)

<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>.

**Filmes Trabalhados**

*Amarelo manga*. Brasil: Olhos de Cão Produções, 2002. (103 min.).

*Cama de Gato*. Brasil: Prodigio Filme, 2002. (92min.).

*Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Brasil: Elimar Produções (Copacabana Filmes), 1994. (100 min.).

*Contra Todos*. Brasil: Coração da Selva, 2004. (96 min.).

*Cronicamente Inviável*. Brasil: Agravo Produções, 2000. (101 min.).

*Madame Satã*. Brasil: Videofilmes, Wild Bunch, Lumière e Dominant 7, 2002. (105 min.).

*O Invasor*. Brasil: Conspiração Filmes, 2001. (97 min.).

*Olga*. Brasil: Lumière, 2004. (141 min.).

*Ônibus 174*. Brasil: Riofilme, ThinkFilm Inc e Zazen Produções, 2002. (128 min.).

*Pixote - A Lei do Mais Fraco*. Brasil: Embrafilme / HB Films, 1981. (127 min.).

*Quem Matou Pixote?* Brasil: Coevos Filmes, 1996. (93 min.).

*Terra Estrangeira*. Brasil: Videofilmes Producoes Artisticas e Animatógrafo, 1995. (100 min.).