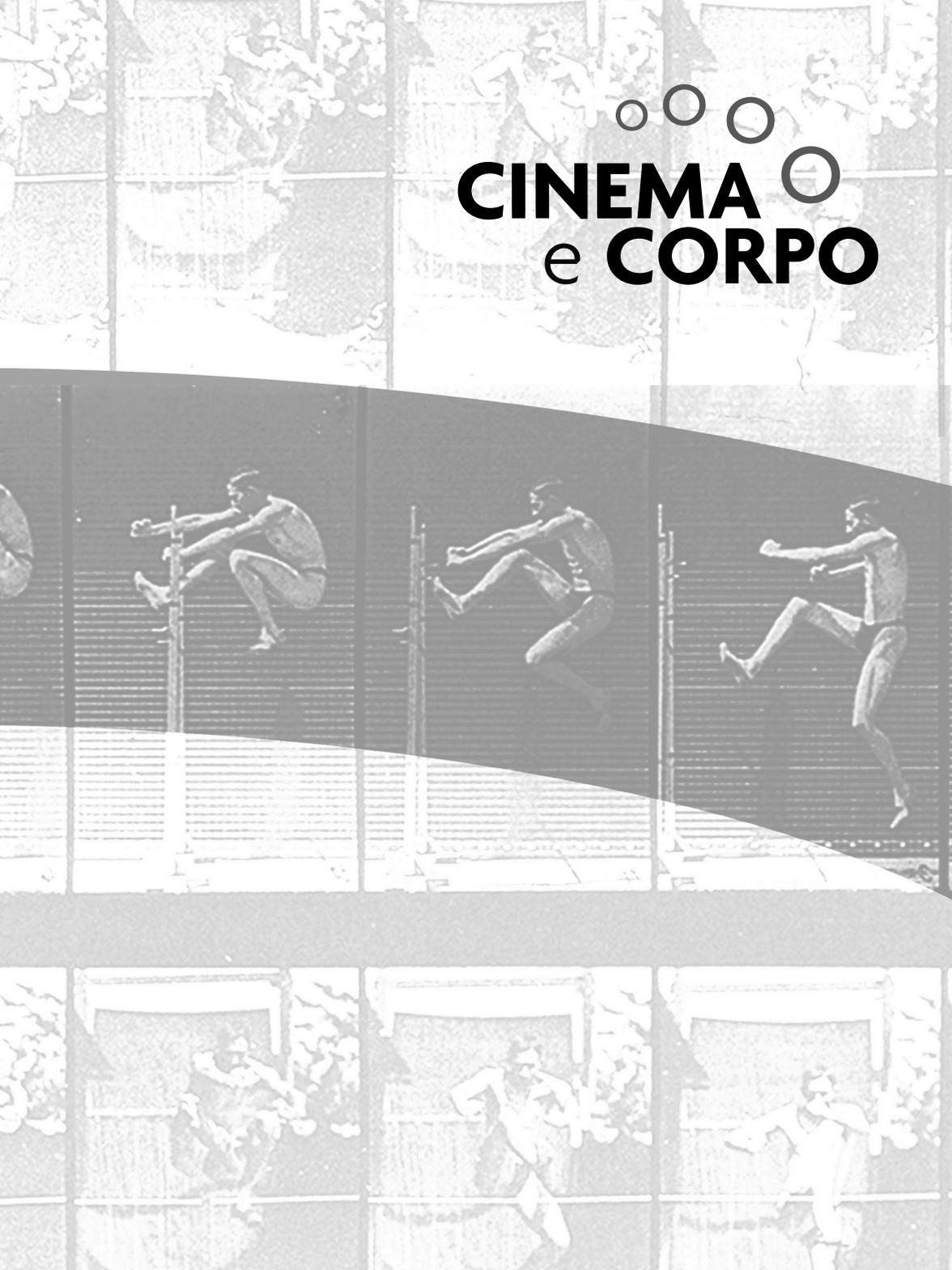




o o o
CINEMA o
e CORPO

SORAIA CHUNG SAURA
ANA CRISTINA ZIMMERMANN (ORGS.)

CINUSP



o o o
CINEMA o
e **CORPO**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Marco Antonio Zago

VICE-REITOR

Vahan Agopyan

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Antonio Carlos Hernandes

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

**Bernadete Dora Gombossy
de Melo Franco**

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Eduardo Krieger

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

PRÓ-REITOR DE CULTURA

E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Marcelo de Andrade Roméro

PRÓ-REITORA ADJUNTA DE CULTURA E

EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Ana Cristina Limongi-França

ASSESSORES TÉCNICOS DE GABINETE

José Nicolau Gregorin Filho

Karin Regina de Casas Castro Marins

CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETORA

Patrícia Moran

VICE-DIRETOR

Cristian Borges

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Thiago de André

ESTAGIÁRIOS DE PRODUÇÃO

Ayume Oliveira

Bruno Mascena

Giulia Martini

Luca Dourado

Maurício Battistucci

Thiago Oliveira

Rena Zóe

Rodrigo Neves

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Thiago Quadros

PROJECIONISTA

Fransueldes de Abreu

ASSISTENTE TÉCNICO DE DIREÇÃO

Maria José Ipólito

AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Maria Aparecida Santos

ANALISTA ADMINISTRATIVA

Telma Bertoni

CINEMA E CORPO

COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 9

COORDENAÇÃO GERAL

Patrícia Moran e Esther Hamburger

REVISÃO

Ana Lúcia de Viveiros de Santana

ORGANIZAÇÃO

Soraia Chung Saura

Ana Cristina Zimmermann

DESIGN GRÁFICO E CAPA

Thiago Quadros

PRODUÇÃO

Thiago Almeida

Thiago de André

CRÉDITOS DA FOTO DA CAPA

“A man high jumping”

Fotogravura de Eadweard Muybridge, 1887.

Crédito: Wellcome Library, London. Wellcome

Images. Sob licença de Creative Commons 4.0.

EDITOR

Kendi Sakamoto

Saura, Soraia Chung e Zimmermann, Ana Cristina (Orgs.)

Cinema e Corpo / Soraia Chung Saura e Ana Cristina Zimmermann et al
São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP /
Editora Laços, 2016

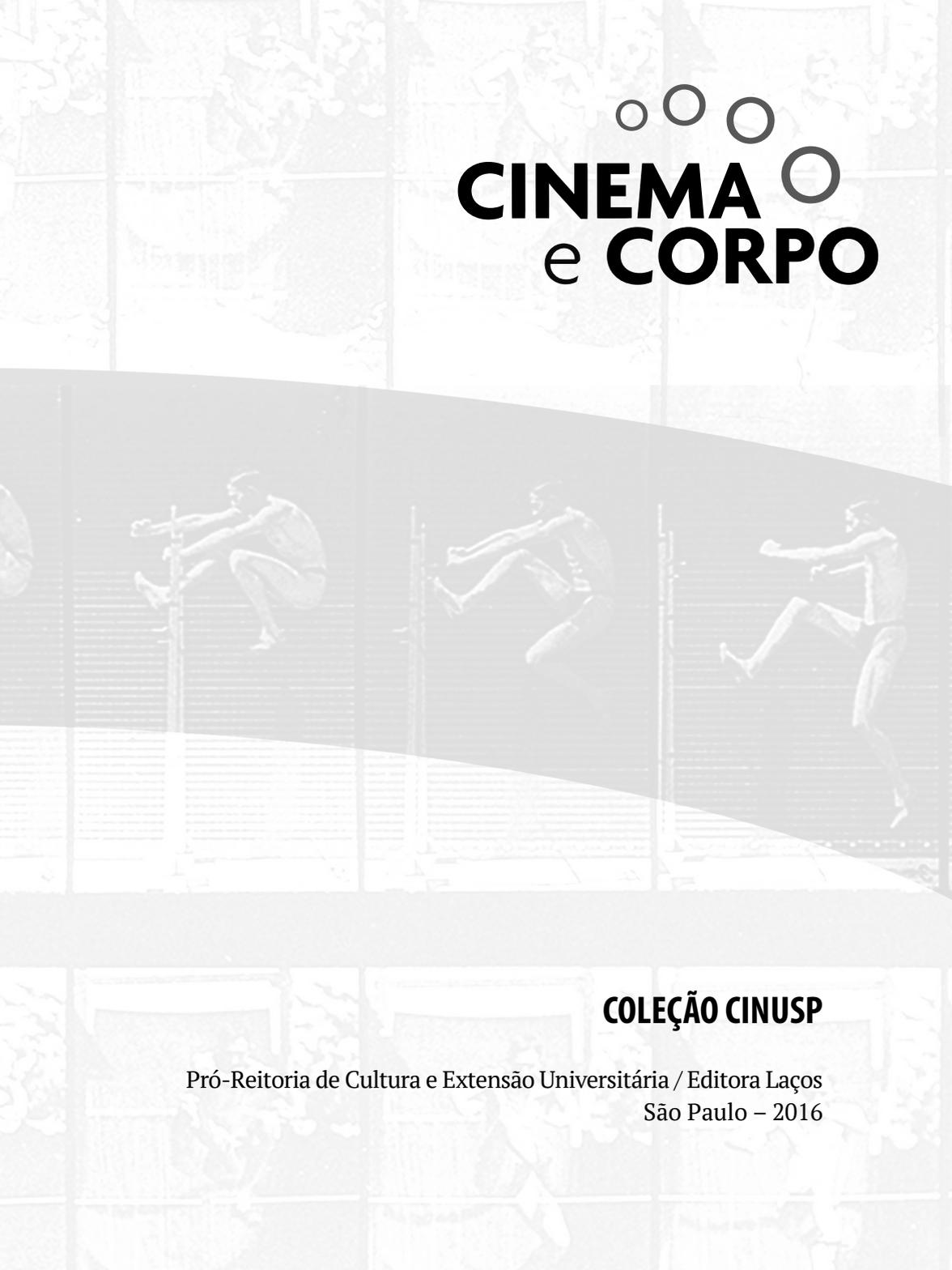
288 p.; 21 x 15,5 cm

ISBN 978.85.8373.132-0

1. Cinema 2. Corpo 3. Movimento I. Saura, Soraia Chung
II. Zimmermann, Ana Cristina (org.) III. Guimarães, Pedro Maciel
IV. Greiner, Christine V. Almeida, Rogério de VI. Kim, Joon Ho VII.
Debert, Guíta Grin VIII. Melo, Victor Andrade de IX. Aquino, Júlio
Groppa X. Meirelles, Renata XI. Denovac, Adriano XII. Santos, Marcos
Ferreira XIII. Borges, Cristian

CDD 791.43092

CDU 791

The background features a collage of film stills. The top half shows various scenes from movies, including a man in a white shirt and a woman in a white dress. The middle section is dominated by a large, dark, curved band containing three sequential frames of a high jumper in mid-air, performing a Fosbury Flop. The bottom half shows more film stills, including a man in a white shirt and a woman in a white dress.

CINEMA e CORPO

COLEÇÃO CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária / Editora Laços
São Paulo – 2016

APRESENTAÇÃO	I
<i>A RESISTÊNCIA E COMPLEXIDADE DA MATÉRIA CARNE</i>	
Patrícia Moran	
INTRODUÇÃO	17
Soraia Chung Saura e Ana Zimmermann	
CORPO E CITAÇÃO	21
Pedro Maciel Guimarães	
O CORPO NO CINEMA: ENTRE DANÇAS E ESPADAS, UMA LEITURA DO FILME ZATOICHI DE TAKESHI KITANO	33
Christine Greiner	
CORPO E LUTA: A PRIMEIRA REGRA É “NÃO SE FALA SOBRE O CLUBE DA LUTA”	43
Rogério de Almeida	
ROBÔS, CIBORGUES E ANDROIDES: AS FIGURAÇÕES DO CORPO-ARTEFATO NO CINEMA	65
Joon Ho Kim	
O CURSO DA VIDA ADULTA E O CORPO ENVELHECIDO NO CINEMA	83
Guita Grin Debert	
EXPERIÊNCIAS (MODERNAS) COMPARTILHADAS: ESPORTE (CORPO) - (IMAGEM) CINEMA	107
Victor Andrade de Melo	

<i>UM MORDOMO GUARDA AS CRIANÇAS: QUANDO HIROKAZU KORE-EDA ENCONTRA JOÃO MOREIRA SALLES</i>	131
Julio Groppa Aquino	
<i>TERRITÓRIO DO BRINCAR: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA COM A INFÂNCIA BRASILEIRA</i>	159
Renata Meirelles	
<i>“A NATUREZA É A IGREJA DE SATÃ”: E O FEMININO QUE NOS OLHA POR ENTRE NO FILME ANTICRISTO DE LARS VON TRIER</i>	171
Adriano Denovac	
<i>SOBRE IR AO CINEMA: PERMISSÃO E EXPECTATIVA</i>	193
Ana Cristina Zimmermann	
<i>O CINEMA, O CORPO E AS IMAGENS POÉTICAS: ESSE PROJETO É DE LAZER</i>	209
Soraia Chung Saura	
<i>SEMENTES DO CINEMA NA EDUCAÇÃO DO QUINTAL</i>	229
Marcos Ferreira Santos	
<i>A MECÂNICA DO CORPO E A INTELIGÊNCIA DA MÁQUINA</i>	263
Cristian Borges	
<i>SOBRE OS AUTORES</i>	280
<i>COLEÇÃO CINUSP</i>	284

APRESENTAÇÃO
**A RESISTÊNCIA E COMPLEXIDADE
DA MATÉRIA CARNE**

Patrícia Moran

Cinema e Corpo é um dos frutos de um ideal de universidade calcado no encontro de saberes. As professoras Ana Zimmermann e Soraia Chung Saura da Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, chegaram ao CINUSP com a proposta de exposições com debates mensais, de filmes sobre cinema e corpo. Trouxeram o entusiasmo desarmado, o encantamento e a potência de descobertas suscitadas pela experiência de se deixar levar por uma história em uma sala escura. As imagens mentais suscitadas durante a projeção pelo enredo e por aquilo difícil de se nomear quando ainda se está sob o impacto do filme, motivaram diálogos acalorados ao final das sessões, cada qual com distinto grau de formalidade. O cinema expressou e produziu ideologias, experimentos e fabulas para o intercâmbio entre o público da educação física e pesquisadores de psicanálise, cinema, música, televisão etc.

O Cinema, o corpo e as imagens poéticas: esse projeto é de lazer artigo de Soraia Chung Saura¹ uma das idealizadoras do projeto, recupera o entretenimento como espaço de sociabilidade e de encontro com o outro. Para Saura o “cinema por si só justifica o projeto”(ver p. 210) ao promover a aproximação física e existencial do público em silêncio na sala escura,

1 Neste volume na página p. 209

cria-se um momento de concentração coletiva em uma mesma narrativa. Na contra corrente do investimento em interatividade, ou falsa estimulação e solicitação de respostas programadas merecedoras do nome de interatividade, as idealizadoras do projeto apostam no encontro interpessoal. Valoriza-se o silêncio do cinema, numa época de prevalência de palavras de ordem sobre o direito a falar, à expressão e participação. Não há qualquer problema no direito à fala, pelo contrário quando ela abarca a pluralidade, quando comporta a negociação de diferenças e disputa em igualdade de condições pelos lugares de poder, mas a questão colocada traz subjacente o esvaziamento da escuta, da espera e mesmo da fala quando não se assenta no dialogismo. Fala e escuta sem a figura do “outro” é um sintoma merecedor de cuidados. A retomada do espaço coletivo e público da sala e seu silêncio relaciona-se ainda à possibilidade da deriva. A desafetação dos encontros e reconhecimento da potencial situação lúdica do cinema e da prática esportiva, recupera a entrega desinteressada, ou melhor, interessada no presente, na experiência do agora. Cinema e esporte se aproximam nesta perspectiva. Na nossa sala de exibição inexitem metas a serem cumpridas, recordes a se superar, mas prazer estético. Para Kant o juízo de gosto, o juízo do agradável, é desinteressado, visa a experiência e aproximação com a realidade em questão, com valores das coisas em si, sejam cinematográficas ou esportivas.

A liberdade conferida aos pesquisadores e professores na seleção dos filmes, possibilitou a emergência de amplo espectro de acontecimentos sociais e poéticos passíveis de debate quando o corpo está em questão. Ao se privilegiar o corpo-carne, falível e inquieto, esta matéria explicita o tempo da existência inscrevendo marcas nas sociedades em sua dimensão coletiva e pessoal. Sagazes, as organizadoras elegeram o corpo como objeto da mostra e não as atividades de uma educação física. Nossa existência ainda passa pelo corpo, apesar do imaginário da ficção científica anunciar a substituição da materialidade atual por outra mais resistente. As figurações de corpos extraordinários, fruto do avanço tecnológico e de recorrentes fantasias demiúrgicas são visitadas por Joon Hoo Kim e Cristian Borges em

Blade Runner, o caçador de andróides (1982, Ridley Scott). O ideal de perfeição em figuras “do corpo-artefato no cinema” é central em Kim, como indicado no título de seu artigo. Kim parte de homens-máquina como os andróides, de robôs, ideias da cibernética relacionadas aos homens biônicos e ciborgues e figuras místicas como o Golem - levado às telas em 1915 sob a direção de Paul Weneger - para em breve arqueologia apresentar cruzamentos entre arte e ciência na construção de narrativas sobre idealizações do corpo humano levadas a público pela literatura e cinema.

Já Cristian Borges em “A mecânica do corpo e a inteligência da máquina” faz do movimento, condição de existência da dança e do cinema, matéria para se trazer o corpo híbrido. As relações entre homem e máquina na série sueca *Real Humans* (2012-13), em títulos da franquia *RoboCop - O policial do futuro* (1987, Paul Verhoeven), em *O exterminador do futuro* (1984, James Cameron) e em vídeo clips da cantora Bjork e do grupo The Chemical Brothers fecham um debate cuja abordagem do cinema ressalta seu aspecto maquínico partindo de Jean Epstein, como indicado no título do artigo. O corpo de Borges está investido no movimento, seja nas artes visuais, na dança ou no cinema e pré-cinema. Se nas artes visuais o movimento é sugestão, é traço na tela, nas invenções anteriores ao cinema é resultado de pesquisas e experimentos nas mãos de cientistas como Étienne-Jules Marey e do fotógrafo Edward Muybridge, uma das metas das imagens de síntese era o movimento, e o corpo um lugar de privilegiada atenção do fisiologista cientista e do fotógrafo. O artigo de Vinícius Andrade de Melo “Experiências (Modernas) Compartilhadas: Esporte (corpo) – Imagem (Cinema)” dialoga com Borges ao mergulhar na formação das cidades no início do século XX. Recupera a partir de Leo Charney as implicações do processo de urbanização para a mudança do corpo, ou de nossa relação com ele. A atração provocada pelo esporte como matéria de representação tem lugar nos pioneiros Marey e Muybridge. Enquanto Cristian Borges olha para o corpo, Vinícius de Andrade Melo para as disputas dos artistas-inventores e sua figuração do corpo do atleta.

Se a força física dos Super homens da era industrial, do homem máquina ou da máquina humana povoaram a imaginação na virada do século XIX para o XX e ainda persiste com outra feição, Guta Grin Debert elege outro caminho, o da fragilidade e impermanência física. O corpo das massas, o corpo presença, este frágil corpo com data de validade e carente de cuidados os mais variados segunda a fase da vida, explicita abismos entre o imaginário e as fantasias contemporâneas de eterna juventude e as limitações da matéria. A antropóloga Debert tem dedicado suas pesquisas à velhice, ao momento da vida em que o corpo frágil indica a finitude da carne. Elegeu filmes sobre a passagem do tempo e seu significado social, desavergonhadamente revelando a hipocrisia de determinadas relações familiares como em *Parente é serpente* (1992) de Mário Monicelli. A criança explicita o assassinato da avó já indicado na dramaturgia na recorrente menção aos perigos do gás como aquecimento doméstico. Por outro lado *Alguém tem que ceder* (2003) de Nancy Meyers, em blockbuster com Diane Keaton e Jack Nicholson questiona tabus relacionados à idade. Frágil, limitado, mas com direitos e capaz de ir longe é deste lugar complexo que a antropóloga olha para o corpo. Rogério de Almeida encontra na violência de *Clube da luta* (1999) uma chave para a leitura do desconforto e “torpor ideológico” das sociedades de consumo, calcadas em trocas visando fins imediatos e pessoais. Almeida vê na insônia seu descontentamento. A impossibilidade de descanso, ou o descanso como uma das últimas searas em ocupação pelo capitalismo avançado² estão em questão em “Corpo e Luta: a primeira regra é ‘não se fala sobre o clube da luta’.”

Julio Groppa Aquino analisa os filmes de Hirokazu Kore-Eda. Aqui o corpo é social, o diretor japonês lança olhar humanista para a infância, sua potência e fragilidade produzindo um diagnóstico sobre a falência da unidade familiar ainda negada, ainda revestida de hipocrisia fazendo das crianças vítimas desta mudança nas estruturas e comportamentos

2 ver Jonathan Crary. 2014. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify. A ocupação sono pelo capitalismo é o tema do livro.

sem qualquer resposta social. Mas Kore-eda não julga, a atuação de suas crianças e suas condições materiais de vida expõe as contradições de cidades como Tóquio, um ícone da modernização e do avanço da tecnologia que não consegue prover sua população com os recursos básicos à sobrevivência. A cidade como espaço de confinamento e opressão da infância também está no documentário *Território do brincar* (2014). Renata Meirelles e David Reeks filmaram entre abril de 2012 e dezembro de 2013 crianças brincando em comunidades indígenas, quilombolas e nas metrópoles. À liberdade e imaginação da infância no campo com precárias estruturas de conforto, se contrapõe a vida na cidade, a infância urbana. As crianças da criança se ressentem com a falta de infância. *Território do brincar* idealiza a vida dos pequenos indígenas ao eleger a potência da brincadeira, as possibilidades da ilimitadas da imaginação no amplo espaço da floresta, com seus rios e árvores, nem só de aventuras na mata precisa a infância, no entanto evidencia-se a precariedade da existência das crianças nos centros urbanos brasileiros, sejam representantes das elites, ou não.

O corpo é meio, é figuração, é outro na arte do cinema por Pedro Maciel. Neste âmbito o corpo é representação é corpo modelar ou, *physique du rôle*, terminologia francesa para designar um dos critérios para a escolha de um ator, a saber, a aparência física adequada ao papel. Maciel entenderá o corpo do ator como “citação de uma forma fílmica”, ou seja, como metalinguagem, buscando sua codificação estética, política, histórica e geográfica na leitura de filmes como *Mônica e o desejo* (1953) de Ingmar Bergman. Tomado em sentido amplo pode abarcar a imaginação, a arte ou o cotidiano. Tratado no artigo de Maciel como uma forma se referindo a outra, o ator, transita entre a singularidade de traços do personagem e o reconhecimento de traços sociais.

“Entre danças e espadas, uma leitura do filme *Zatoichi* de Takeshi Kitano” Christine Greiner traça breve e potente arqueologia da dança nipônica e sua representação no filme *Zatoichi* de Takeshi Kitano. Do kojike no começo do século VIII, tendo a dança expressão da religião ao teatro nô (significa “entortar”, “deslocar”) e kabuki (significa resistência). A tradição

de filmes de Samurai no cinema mira para o bailado e suas conexões com tradições milenares. Greiner no lembra que “o corpo humano nunca é apenas o corpo, mas sempre um sistema aberto e dinâmico³” esta publicação manifesta a abertura e dinamismo do corpo em sua dimensão física, cultural e social. Esperamos uma leitura instigante pelo complexos e heterogêneos caminhos deste corpo eloquente.

3 Neste livro na p. 39.

O Projeto Cinema e Corpo visa a aproximar as reflexões das áreas de Educação Física, Esporte e Lazer de outras áreas do conhecimento, tendo o cinema, o corpo e o movimento como pontos de intersecção. Realizado pelo Centro de Estudos Socioculturais (CESC-EEFE-USP) e CINUSP Paulo Emílio, conta com o apoio da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP e do Departamento de Pedagogia do Movimento do Corpo Humano/EEFE/USP.

A partir deste projeto, foi surpreendente perceber como nossa universidade produz diversos conhecimentos sobre fenômenos correlatos e significativos, porém sob diferentes prismas e abordagens. Assim, para nós, o diferencial maior da proposta tem sido a possibilidade criada de diálogo interáreas, fazendo jus a um importante papel da Universidade, qual seja, o de produzir conhecimento, debatê-lo e difundi-lo. *Universitas*, do latim, universalidade, o conjunto das coisas. A universidade em diálogo a partir de um importante ponto de referência: o CINUSP Paulo Emílio.

São sessões abertas e festivas, que agregam especialistas e curiosos, cinéfilos e os que ainda iniciam sua interlocução com a sétima arte. As avaliações sistemáticas revelam a diversidade de origem dos participantes, público interno e externo à comunidade uspiana. Ressaltam a qualidade dos filmes selecionados e dos palestrantes. Também destacam a importância e relevância das discussões e a continuidade

e permanência do projeto, que se encontra em 2016 em seu 5º ano de execução, tendo recebido o Prêmio Destaque das Atividades de Cultura e Extensão por dois anos consecutivos.

Comprometidos com a difusão dos debates, as discussões são transmitidas ao vivo via IPTV-USP, para aqueles que não podem estar presencialmente nos encontros, e disponibilizadas em link no blog do Projeto (<http://cinemacorpo.blogspot.com.br>) para acesso futuro e permanente.

É com bastante alegria, por fim, que apresentamos o primeiro livro com algumas das discussões sistematizadas. O Projeto, para além de ser uma atividade de Cultura e Extensão, realiza uma importante interface com a pesquisa e o ensino, na medida em que aprofunda temáticas, sugere outras, aborda questões heterogêneas de forma ampliada. Agradecemos o empenho de todos os envolvidos, em especial ao nosso departamento, ao setor de comunicação e à biblioteca. Aos palestrantes – comprometidos, provocativos e inspiradores. Sobretudo e principalmente a cada integrante da equipe do CINUSP, cujo esforço em disseminar a cultura cinematográfica, por meio de projetos constantes e diferenciados, contribui para a riqueza e adensamento permanente do ambiente universitário. Destacamos ainda a importante contribuição do público que com presença marcante e olhar diverso enriquece as discussões, confirmando o potencial dos espaços públicos e dos projetos coletivos.

Esperamos com este livro ampliar ainda mais as possibilidades de diálogo geradas do interior da Escola de Educação Física e Esporte da USP e do CINUSP Paulo Emílio.



O corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas. Fazer uma historiografia das formas cinematográficas desde os primórdios significa, obrigatoriamente, falar do corpo do ator como nicho de citação e do personagem como o outro lado da moeda desse corpo-significante-significado, sem hierarquias. Reivindico, aqui, a coexistência pacífica – e, no entanto, por vezes conflituosa – de ator e personagem num mesmo corpo e ambos funcionando como objeto de análises estéticas. Assim como defende Nicole Brenez,

[...] o ator é uma forma cinematográfica da mesma maneira que o enquadramento e a luz; e do mesmo modo que o quadro não pode ser reduzido aos limites de um retângulo e a luz à iluminação das coisas, o ator não pode ser reduzido a um significante do qual o personagem seria o significado¹.

Além desse componente objetivo, o corpo no cinema enquadra-se também numa perspectiva subjetiva, que faz dessa superfície significativa

1 RENEZ, Nicole. “La Nuit Ouverte: Cassavetes, l’invention de l’acteur”. In: *Le théâtre dans le cinéma*. Paris: Cinémathèque Française, 1992-1995. (Conférences du Collège d’histoire de l’Art Cinématographique). p. 89.

um repositório de desejos, pulsões e obsessões. Os grandes cineastas usam, assim, o corpo dos atores como instrumento de projeção sexual e fraternal, o que dá origem aos fenômenos banalmente conhecidos como as “musas” e os “alter ego”. Tais fenômenos são entendidos dentro da perspectiva do *star system*, vertente de análise sociológica que define e delimita o papel e a importância dos astros e estrelas dentro dos estudos cinematográficos.

Esse artigo visa a entender o corpo do ator como elemento de citações de uma forma fílmica, realidade plástica oriunda e desenvolvida dentro de uma determinada matriz estética; de uma realidade corporal, seja ela o corpo de um tipo de personagem, de um outro ator ou de um diretor; e de uma realidade histórico-geográfica, que se utiliza dos componentes mais elementares do corpo como instrumentos de construção de um personagem.

CITAÇÃO DE UMA FORMA FÍLMICA

Os diretores de cinema dispõem de uma série de elementos plásticos e temáticos para construírem personagens, situações, sequências ou até filmes inteiros que evoquem outros previamente concebidos, que eles admiram e cultuam. O corpo do ator entra nesse processo de citação. A citação pode se compor de uma referência abertamente formal, baseada numa organização de formas e/ou de temas previamente estabelecida. Nesse sentido, temos as tentativas do cinema moderno de “explodir” a narrativa convencional segundo os cânones do cinema vanguardista do início do século ou a utilização de não-atores pelo cinema contemporâneo português, iraniano ou até mesmo brasileiro numa vontade de dialogar com o neorealismo italiano.

Uma das formas cinematográficas mais frontalmente revisitadas pelos diretores foi o “olhar para a câmera”. Figura narrativa de inspiração brechtiana², o olhar para a câmera é tão antigo quanto o cinema e foi uti-

2 Bertolt Brecht foi o dramaturgo e teórico alemão que propôs uma nova concepção do personagem teatral, em que a ruptura na identificação entre personagem e espectador era a tônica da chamada teoria da quarta parede, ou seja, no estabelecimento do personagem como personagem, e não como entidade onisciente.

lizado de diversas maneiras, todas elas visando quebrar, mais ou menos frontalmente, a hegemonia hermética do universo ficcional de um filme. Personagem que olha para a câmera, que se dá conta de que está sendo filmado e interage, através de um olhar ou de um endereçamento da palavra ao espectador, é personagem que pipoca de dentro da tela, mudando radicalmente o regime narrativo transparente do filme. Um dos olhares para a câmera que mais deu frutos no cinema foi o de *Mônica e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953). Nesse filme, uma garota liberada retorna de um idílio amoroso com seu namorado Harry de uma ilha deserta e não consegue suportar o peso das convenções sociais que impõem que ela seja uma boa esposa e boa mãe. Prestes a se entregar a outro homem e a trair, conscientemente, seu marido, Monika deixa, como em outros momentos do filme, de ser um personagem comum de cinema. É num desses momentos de tomada de consciência da personagem feminina de Bergman que Monika interrompe o regime linear da ficção, “toma como testemunha cada espectador individualmente”, segundo as palavras de Jean-Luc Godard, fervoroso defensor do filme, e lhe pede que tome partido na sua alma e na sua consciência.

Segundo Alain Bergala, o olhar para a câmera de Monika tem uma função discriminatória, pois a personagem de Monika, que havia sido até então simpática a todos os espectadores, opta pela sua própria liberdade e contra todos os preconceitos:

Com esse olhar, é como se ela nos dissesse: ‘a partir de agora não sou mais aquela Monika boazinha que encantou esse pobre Harry, que lhe deu um verão de delícias às quais ele nunca sonhara e que ele nunca alcançaria. Eu vou agora traí-lo diante dos seus olhos com o primeiro que aparecer, somente para mostrar que sou livre. Você ainda está comigo ou você também vai me julgar?’³

A liberdade de criação desse filme foi determinante para o surgimento do movimento cinematográfico conhecido como *Nouvelle Vague*.

3 BERGALA, Alain. *Monika de Ingmar Bergman*. França: Yellow Now, 2005. p. 23.

Dois dos seus grandes iniciadores, Jean-Luc Godard e François Truffaut, cultuavam o filme de Bergman e decidiram homenageá-lo diretamente em seus filmes de estreia. A maneira escolhida foi a citação formal direta do olhar para a câmera. Em *Os Incompreendidos* (Truffaut, 1959), filme-manifesto iniciador da Nouvelle Vague, *Mônica e o Desejo* aparece primeiramente citado através da própria imagem do filme, quando a personagem principal, o menino rebelde Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), vai ao cinema. Na saída, Doinel se extasia diante de uma foto de still do filme de Bergman colada na parede do cinema. Ele a arranca e sai correndo com a imagem de Harriet Andersson, fruto de desejo do próprio Truffaut transferido para seu personagem alter ego. Mas a citação mais aberta a *Mônica e o Desejo* é mesmo o olhar para a câmera que encerra o ciclo de fugas de Doinel. A escapada do menino do reformatório, sua fuga em direção ao nunca-visto-mar, última fronteira simbólica do momento de vida da personagem principal, termina com a constatação de que toda rebeldia tem que ter um fim, assim como todo caminho chega a um impasse. Doinel então se volta para a câmera e nos lança um olhar misto de pedido de socorro e resignação, ligeiramente distinto do olhar de Monika.

Já o olhar para a câmera de Jean Seberg, que encerra o filme de Godard, *Acossado* (1960) é mais próximo da natureza transgressora do de Monika e inclui o espectador como testemunha de um ato amoral/fora das regras assim como o da personagem bergmaniana. A personagem de Seberg, Patricia Franchini, namorada do ladrão Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), depois de entregar o companheiro para a polícia e causar a sua morte, se vira para a câmera e evoca a consciência/julgamento do espectador. A autorreferência, uma das molas-mestras do cinema de Godard, já aparece nesse primeiro filme, já que além de encarar a câmera, Patricia refaz o gesto exaustivamente repetido por Poiccard durante todo o filme: o acariciar dos lábios com o polegar em riste. Godard usa então o corpo da atriz para citar não só um cinema que admira, mas também seu próprio cinema, fazendo de si mesmo o primeiro cultuador do seu próprio universo. A citação de Godard ao corpo-referente de Bergman passa também pela

perversão da forma, já que o olhar para a câmera de Seberg termina com a personagem virando-se de costas para o espectador, como se, ao mesmo tempo em que ela desse a cara a tapa pelo ato que fez, também negasse o julgamento do espectador e se lixasse para suas opiniões.

CITAÇÃO DE UMA REALIDADE CORPORAL

A citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico. E como não existe personagem sem ator (a não ser em casos específicos do cinema experimental ou do cinema de animação pré-novas tecnologias), alguns citações passam a extrapolar esse segundo grau da corporificação (o personagem) para se ater ao grau mais elementar (o ator). Atores profissionais sempre se espelharam em seus colegas, mas foi no cinema que esse fenômeno da reinterpretção ficou mais evidente. Marlene Dietrich fez discípulos entre vamps e aspirantes a cantoras de cabaré; Laurence Olivier foi referência para todos os atores shakesperianos; Marlon Brando, James Dean, Al Pacino e Robert de Niro disseminaram o método stanislavskiano de atores corporais para além das fronteiras dos intérpretes americanos dos anos 50, 60 e 70; e Gena Rowlands revolucionou o método de interpretação para o cinema ao misturar improvisação e motivações exteriores na construção de personagens.

Em outras experiências, atores serviram como instrumento de transferência de um desejo de fraternidade entre diretores. Trabalhar com um ator pode significar, às vezes, flertar com seus mestres, utilizar os mesmos corpos que eles, modelar seus gestos e vozes assim como fizeram seus ídolos, retrabalhar suas personas, homenagear os gêneros cinematográficos que mais admira. Quando Luis Buñuel convoca Catherine Deneuve para o papel da mulher frígida de *A Bela da Tarde* (1967), é para achincalhar perversamente seu estatuto de estrela intocável, para jogar na lama a linda e pura moça de cabelos milimetricamente penteados dos filmes doces de Jacques Demy (*Os Guarda-Chuvas do Amor*, 1963, e *Duas Garotas Românticas*, 1967). Da mesma maneira, Roberto Rossellini foi buscar Ingrid Bergman do cinema hollywoodiano para trazê-la de volta às suas origens europeias

e confrontá-la com a realidade bruta do seu cinema, do seu país e da sua ideologia em *Stromboli* (1950).

Um dos grandes exemplos de transferência de um ator entre universos díspares foi o de Jean-Pierre Léaud, cuja matriz da persona está incontestavelmente no cinema de François Truffaut. Segundo o crítico francês Serge Daney, Léaud é “uma estrela, a única criada pela Nouvelle Vague, o único corpo que passou (de Truffaut a Godard, de Eustache a Skolimowski) da infância infeliz à adolescência cinéfila”⁴. A impregnação de Léaud como alter-ego de Truffaut é tamanha que, 50 anos depois do advento da Nouvelle Vague, o ator ainda é convocado para encarnar seu personagem – ou um fantasma dele. Foi assim em *Face* (2009) do cineasta malaio Tsai Ming Liang, que construiu um filme povoado por figuras (atores) extraídos diretamente do universo de Truffaut – além de Léaud, as atrizes Jeanne Moreau, Nathalie Baye e Fanny Ardant. Colocar esses três atores num elenco não é gratuito e significa, obrigatoriamente, dialogar com o universo de Truffaut, mesmo que a organização temática do filme esteja longe da dos filmes do cineasta francês. A citação corporal de *Face* ganha ainda mais peso se pensarmos que desde o início da sua carreira, Tsai Ming Liang estabeleceu com o ator Lee Kang-Sheng um relação sistemática de projeção e alter-ego próxima do modelo Truffaut-Léaud.

O corpo do ator pode também servir como citação extrafílmica, ou seja, de uma realidade corporal que transborde o universo fílmico. Estamos falando, nesse caso, de sistemas de interpretação cujos componentes formais são dados pelo corpo dos próprios diretores. Alguns diretores como Jean Renoir, Robert Bresson, Manoel de Oliveira, R. W. Fassbinder, Alain Resnais ou John Cassavetes estabeleceram padrões e teorias de interpretação de atores para o cinema, todos eles buscando alternativas ao estabelecido naturalismo. No entanto, estamos falando aqui de um fenômeno ligeiramente distinto, que necessita que o diretor seja também ator em seus filmes ou de

4 DANNEY, Serge. “L’amour en fuite”. *Cahiers du Cinéma*, n. 298, Paris, 1979. p. 56.

outros, ou, no mínimo, uma personalidade pública de trejeitos e entonação vocal facilmente reconhecíveis. Tais diretores têm uma direção de atores tão incisiva que eles impõem a seus intérpretes um sistema de interpretação decalcado da sua maneira de atuar. O caso mais sintomático desse tipo de direção de atores é a de Woody Allen. Transbordando a ideia de alter-ego, Allen coloca em seus filmes pelo menos um personagem, masculino ou feminino, que remeta diretamente ao seu sistema de interpretação, que fala e gesticula como ele. Foi assim, por exemplo, com Diane Keaton em *O Misterioso Assassinato em Manhattan* (1993), Diane Wiest em *Tiros na Broadway* (1994), Mira Sorvino em *Poderosa Afrodite* (1995) e Kenneth Branagh em *Celebridades* (1998). Com a exceção de Keaton, que foi mulher do diretor e exercitou a veia woodyalleniana em diversos filmes, os demais atores têm registros de interpretação variáveis que vão da profundidade psicológica de Wiest ao refinamento poético do shakesperiano Branagh.

Mesmo cineastas que não são essencialmente intérpretes podem estar na base desse fenômeno de transferência corporal para seus atores. O caso mais sintomático é o de Pedro Almodóvar. O cineasta espanhol não cria alter-egos masculinos e sim transfere para suas atrizes projeções afetivas e sexuais. A interação entre Almodóvar e a atriz Carmen Maura é, nesse sentido, sintomática. Maura é, nas telas, a mulher liberal e liberada, sempre pronta a responder instintivamente suas pulsões sexuais, desbocada, irônica, corpo fronteira das sexualidades (em *A Lei do Desejo*, ela interpreta um transexual – Almodóvar exercia no início da carreira o travestismo). Tudo que a natureza não permitiu a Almodóvar ser na vida, Maura incumbiu-se de representar no cinema. E na volta da atriz em *Volver* (2006), corpo envelhecido, rosto marcado, Almodóvar assume seu próprio amadurecimento, enquanto estabelece com outras atrizes, so udo Penélope Cruz, relações de proximidade ao utilizar o corpo da atriz para citar as grandes atrizes do cinema italiano dos anos 1950 através da composição corporal, de figurinos e penteados.

CITAÇÃO DE UMA REALIDADE GEOGRÁFICO-TEMPORAL

As prerrogativas inerentes ao sistema de interpretação dos atores podem servir para localizar essa realidade corporal num determinado espaço geográfico. Essa localização pode ser feita, a princípio, através da caracterização mais elementar que são o vestuário e os adereços. As roupas, a maquiagem e os penteados denotam uma época, um país e uma classe social. Essa obsessão do cinema em ter uma reprodução historicamente fiel através dos figurinos e da direção de arte encontra raramente buracos na representação no cinema e que equivalem à figura do “olhar para a câmera” visto anteriormente. O aparecimento de elementos anacrônicos como o par de tênis Converse em *Maria Antonieta* (Sophia Coppola, 2006) ou o helicóptero em *Pele de Asno* (Jacques Demy, 1970) funcionam assim como quebra à transparência hegemônica do universo ficcional.

Para além das roupas, o corpo do ator pode ser embalado por elementos que o catapultam ao estatuto de revelador de um passado ou de um lugar. Em *Calendário* (Atom Egoyan, 1993), o corpo das atrizes é compreendido nesse sentido. O filme conta a história de um fotógrafo que rompeu com a mulher durante uma viagem de trabalho à Armênia. Ambos eram de origem armênia, mas a mulher entendia a cultura e falava a língua, enquanto ele, não. Durante a viagem, ela se apaixona e vai embora com o guia de viagens, de quem ela tem a incumbência de traduzir o discurso. Para fazer o luto da sua relação, o fotógrafo entra num ritual de convidar a cada dia uma mulher diferente que, segundo uma ordem dada por ele, deve se afastar da mesa de jantar e ir ao telefone conversar numa língua estrangeira. Desta maneira, em uma situação em que se mistura confusão linguística e sedução, a memória vai se formando com base nesse binômio, e o luto, sendo feito. Cada nova mulher é a peça de um quebra-cabeça que visa formar e, posteriormente, apagar, a figura da esposa adúltera. A relação entre corpo e história-geográfica é ainda mais flagrante se pensarmos que o fotógrafo é vivido pelo próprio Egoyan, assim como sua mulher, pela sua companheira Arsinée Khndian. Diretor e atriz são mesmo de origem armênia e tem as mesmas particularidades de seus personagens. E as mu-

lheres convidadas pelo ator-diretor-personagem falam línguas de países que receberam integrantes da diáspora armênia. A relação corpo-espaco ultrapassa assim o envelope cinematográfico e serve para falar também das angústias e das frustrações do seu próprio diretor.

Nesse trabalho, reivindicamos, então, o ator como nicho de produção de sentido dentro do filme, ligado a um personagem, mas não somente. Ator e personagem, sem hierarquias, sem anulações ou sobreposições. O ator ao lado do personagem e ambos servindo de elementos para se compreender as relações que o corpo de ambos, um mesmo corpo, sofre nesse processo particular que é o de encarnação de um personagem cinematográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGALA, Alain. *Monika de Ingmar Bergman*. França: Yellow Now, 2005.
- BRENEZ, Nicole. “La Nuit Ouverte: Cassavetes, l’invention de l’acteur”. In: *Le théâtre dans le cinéma*. Paris: Cinémathèque Française, 1992-1993. (Conférences du Collège d’histoire de l’Art Cinématographique). p. 89-102.
- DANEY, Serge. “L’amour en fuite”. *Cahiers du Cinéma*, n. 298, Paris, 1979. p. 55-57.

FILMES CITADOS

- Acrossado* (*À bout de souffle*, 1960, França, Jean-Luc Godard)
- A Bela da Tarde* (*Belle de jour*, 1967, França/Itália, Luis Buñuel)
- Calendário* (*Calendar*, 1993, Arménia/Canadá/Alemanha, Atom Egoyan)
- Celebridades* (*Celebrity*, 1998, EUA, Woody Allen)
- Duas Garotas Românticas* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967, França, Jacques Demy)
- Face* (*Visage*, 2009, França/Taiwan/Bélgica/Holanda, Tsai Ming-liang)
- A Lei do Desejo* (*La ley del deseo*, 1987, Espanha, Pedro Almodóvar)
- Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006, EUA/França/Japão, Sofia Coppola)
- Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika*, 1953, Suécia, Ingmar Bergman)
- Os Guarda-Chuvas do Amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964, França/Alemanha Ocidental, Jacques Demy)
- Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959, França, François Truffaut)
- Pele de Asno* (*Peau d’âne*, 1970, França, Jacques Demy)

Poderosa Afrodite (Mighty Aphrodite, 1995, EUA, Woody Allen)

Stromboli (1950, Itália/EUA, Roberto Rossellini)

Tiros na Broadway (Bullets Over Broadway, 1994, EUA, Woody Allen)

Um Misterioso Assassinato em Manhattan (Manhattan Murder Mystery, 1993, EUA, Woody Allen)

Volver (2006, Espanha, Pedro Almodóvar)



***O CORPO NO CINEMA:
ENTRE DANÇAS E ESPADAS, UMA LEITURA DO
FILME ZATOICHI DE TAKESHI KITANO***

Christine Greiner

A versão de Takeshi Kitano para a história do famoso samurai cego Zatoichi, destaca-se entre as 26 versões que já levaram este personagem às telas do cinema nos últimos cinquenta anos. O gênero *chambara*, caracterizado pelas cenas de luta samurai, é responsável pelo sucesso de muitos filmes que desde os anos 1950 atravessam o mundo, disseminando este gênero, como foi o caso dos clássicos *Yojimbo* (1961) e *Sete Samurais* (1954) de Akira Kurosawa.

Mas Zatoichi tem suas particularidades. Cego e *ronin* (samurai sem dono), ele representa a possibilidade de resistência frente às estruturas aparentemente imutáveis do Japão medieval. Soma-se a isso, a direção e atuação bastante particulares de Takeshi Kitano, um verdadeiro ícone da cultura japonesa contemporânea que tem migrado sem cessar das telinhas às telonas; e das artes tradicionais ao pop clichê.

Além de comentar o filme, este artigo apresenta um breve panorama da história da dança nipônica, analisando os modos como Kitano apresenta alguns dos aspectos mais importantes desta arte e dos diferentes entendimentos de corpo concebidos no Japão medieval.

No que se refere ao filme, a versão de Kitano conta com vários trunfos. Um deles é o ator, cantor e modelo Tadanobu Asano. Asano imprime ao seu personagem uma certa solidão e fatalidade que colabora para que o filme se transforme em uma mera paródia. Este jovem ator já havia

demonstrado suas qualidades durante a interpretação de Kakihara, um yakuza sadomasoquista em *Ichi – o assassino* (2001) de Takashi Miike, sendo considerado por alguns críticos como o novo Toshiro Mifune (ícone do cinema japonês há 50 anos).

Outro aspecto que chamou a atenção desta versão de Zatoichi foram as sequências musicais que ficaram a cargo do grupo “The Stripes”. Uma cena musical extraordinária fecha a narrativa, transitando entre a dinâmica do já internacional “Stomp” e os musicais de Bollywood.

Como a dança atravessa e, de certa forma, norteia a narrativa do filme, é possível recontar a sua história tendo como referência algumas cenas importantes.

AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS DE DANÇA

No Japão, as primeiras referências de dança aparecem em uma das fontes mais antigas da literatura shintô: o *Kojiki*. Era uma dança muito religiosa usada como uma espécie de mediação entre os mundos humano e divino. Mas apesar de todo misticismo, esta dança já mostrava aspectos bem definidos e por isso foi considerada a primeira semente de onde nasceram outros estilos, incluindo danças que ainda são praticadas hoje como parte fundamental dos teatros nô e kabuki.

Essas primeiras experiências, além de serem religiosas, estavam, muitas vezes, ligadas aos rituais das comunidades agrícolas, sobretudo ao plantio do arroz. Apresentavam uma composição de músicas, danças e diálogos. A expressão usada era *ennen no mai* e essas danças eram apresentadas em templos em Nara e Quioto.

Há documentações ilustradas em detalhes de pinturas desde o período Kamakura (1185 a 1333). Apenas no período que vai do século 14 ao 18 surgem novos estilos como o *dengaku* em que muitas pessoas dançavam e tocavam instrumentos juntos.

Tais experiências eram realizadas muitas vezes ao ar livre e não no espaço teatral. As roupas sempre muito coloridas vão inspirar mais tarde os figurinos e as danças do kabuki. Embora o período medieval japonês,

conhecido como o berço dos samurais, seja considerado muito rigoroso e isolacionista, a estética e o bom humor sempre fizeram parte de diversas atividades, como sugere o filme de Kitano.

O atravessamento de linguagens marca todas as experiências da época. O teatro considerado mais tradicional e aristocrático (nô), constituiu-se como um sistema de performance composto por vários subsistemas de arte: a poesia, o canto, a música instrumental, as danças e os figurinos. Nenhuma dessas artes mostrava-se dominante. Existia uma dinâmica muito complexa na maneira como todas essas ações se combinam na cena.

O treinamento do nô é muito longo e começa normalmente na infância. É preciso muito treino para adentrar este universo misterioso. Não sem motivos, o palco traz sempre um pinheiro desenhado ao fundo. E há duas explicações históricas para isso. Uma diz que ele representa um vestígio do *sarugaku* que era uma experiência artística mais antiga e que supostamente deu origem ao nô (o *sarugaku* acontecia sempre em espaços abertos tendo como cenário árvores de pinheiro); e a outra hipótese refere-se ao espaço primordial do nô – um templo em Nara, onde as peças foram apresentadas durante muitos anos. Seja qual for a justificativa, o pinheiro sempre sugere uma relação importante com a natureza e a espiritualidade do espaço. Ele dá forma e substância ao ambiente em torno e, também, à qualidade *ma*, que seria justamente a possibilidade de perceber a mediação, o espaço “entre”.

O ator de nô é sempre um dançarino e isso não significa que ele pare de atuar para dançar. É bem mais do que isso. No Japão deste período, não há uma separação entre dança e teatro. Ou seja, a dança não é uma subcategoria da ação dramática e nem da música. Isso porque os atores também cantam e o coro mistura-se à narrativa.

Os movimentos sempre acontecem junto à música cantada pelo *shite* (ator principal) e chama-se *shimai*. A dança que acompanha a música instrumental e é cantada pelo coro, costuma ser conhecida como *mai*. Trata-se, portanto, de uma tessitura entre dança, música, canto, texto, espacialidade e temporalidade. No nô, a progressão de cena para cena e dança para

dança é regulamentada por um princípio de progressão chamado *jo-ha-kyû*. Pode-se dizer que se trata de uma lógica de composição que aparece em muitas artes japonesas. O *jo* seria a entrada, a introdução da cena. O *ha* o desenvolvimento e a exposição da complexidade dos movimentos em combinação com o canto e a música. O *kyû* equivale ao final ou clímax, o que para nós ocidentais parece bem diferente uma vez que na dramaturgia aristotélica o final tem ares de conclusão ou desenlace. O clímax da peça aparece mais no meio da encenação.

Os módulos de movimento da dança, assim como os das lutas, são conhecidos como *kata* e foram sistematizados na época dos pioneiros Zeami e seu pai Kan'ami entre os séculos 14 e 15. É uma dança controlada e formalizada que se baseia no fato de o peso do corpo ser sustentado pelos quadris de modo que os pés possam deslizar pelo palco.

No tratado de Zeami, *Fushikaden* ou *Da transmissão da flor da interpretação*, há muitos detalhes sobre o entendimento estético do nô, as noções de espaço-tempo, o treinamento, os principais *kata* e assim por diante. Segundo Zeami, havia alguns conceitos e percepções para a compreensão do nô.

O primeiro é a flor, que seria o efeito cênico da representação de nô ou o efeito emocional por ela provocado graças ao trabalho do ator. As flores eram belas na diversidade de formas e cores. O belo da flor seria refletido nos olhos do público e a alma da flor nasceria do sentimento do ator. Para adquirir a flor era preciso praticar exercícios, polir a arte.

Embora fosse tido como uma arte hermética, sobretudo por estrangeiros, o nô precisa comunicar para continuar vivo. Zeami falava na concordância que envolveria o grau do nô, o grau do ator, a perspicácia do público, o lugar e o momento oportuno. A concordância pode provocar o insólito no coração do público e fazer eclodir a flor.

Outra noção estética importante é o *yûgen*. O poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos traduziu *yûgen* como o charme sutil. Neste tipo de beleza sombria, havia uma natureza desconhecida que não podia ser capturada intelectualmente. Não é como a flor, algo que se vê, mas um

modo de sentir. Esses detalhes da qualidade do movimento, dos modos de percepção e da noção de beleza são fundamentais porque fazem a diferença. A trama do nô é sempre a mesma. O ator principal *shite* encontra *waki* (o coadjuvante) e está disfarçado porque normalmente é alguém que já morreu e volta para resolver alguma pendência. Essas pendências são relacionadas a sentimentos universais como a inveja, a traição, a vingança. É no quarto do espelho (atrás das cortinas) que *shite* se transforma reaparecendo com uma nova máscara, novos trajes e, finalmente, uma postura que remete à sua identidade original. Às vezes, a transformação se dá na própria cena.

No filme de Kitano não aparecem sequências de nô, embora estas já tenham sido utilizadas em grande medida na filmografia nipônica. No entanto, estão presentes as relações com a natureza, a estética que privilegia os espaços “entre”, e uma certa temporalidade que não se restringe ao que “acontece”, mas em alguns momentos, amplia a presença do silêncio e do vazio em cena.

No que diz respeito à dança, aparecem muitas cenas voltadas à genealogia do kabuki, mais especificamente do personagem *onnagata*: o dançarino/ator que interpreta o papel feminino.

A ARTE DE REPRESENTAR UMA IMAGEM

A história do kabuki começa no século 17 com a criadora Okuni. Até hoje, há uma estátua para Okuni em Quioto, às margens do rio Kamogawa. Ela era originalmente uma *miko* ou sacerdotisa a serviço do grande santuário de Izumo. Supostamente, o kabuki estreia com Okuni e o grupo de atraentes dançarinas que chegam à cidade para apresentar canções, danças budistas e danças de orações do século 10.

Esses conjuntos de danças e cantos vão aos poucos ficando conhecidos como *nembutsu odori* e já não tinham nenhum resquício de religiosidade, sendo antes de mais nada um entretenimento com grande apelo popular. Hoje pode não ser nenhuma novidade, mas tudo isso constituía uma grande revolução na época. As mulheres sequer eram autorizadas a

participar de atividades artísticas e muito menos da maneira como Okuni e as companheiras faziam, ou seja, num misto de arte e prostituição.

Okuni tinha um companheiro, considerado o homem mais bonito do Japão. Assim como Zatoichi, ele era um *ronin* ou samurai sem amo. Seu nome era Sanzaemon ou Sanzaburo Nagoya. Com formação de ator, Sanzaemon começa a acrescentar pequenas coreografias dramáticas às danças do grupo. Estas danças vão se transformando em farsas, sátiras e “dramas ligeiros” como se costumava chamar. É no século 17, que começam finalmente a ser chamadas de “danças kabuki”.

O termo nasceu do verbo japonês *kabuku* que queria dizer entortar, deslocar. Durante um certo período foi usado com sentido pejorativo. No *Diário de uma mulher que amava o amor*, de Saikaku, um personagem diz que o povo de Osaka tinha um jeito mais kabuki do que seria esperado. A referência explícita à Okuni apenas reforçava o caráter de resistência dos primórdios do kabuki.

Irreverente, Okuni ora usava trajes masculinos ora femininos e os atores que começaram a participar de suas apresentações faziam a mesma coisa. As peças eram cada vez mais eróticas, muito mais do que o kabuki de hoje, fruto de anos de censura.

A pesquisadora brasileira Darci Kusano que se dedicou a estudar este gênero teatral, conta que a 23 de outubro de 1629, depois de um incidente com brigas de samurais e uma atriz de Quioto, o xogum Iemitsu decidiu proibir definitivamente as danças femininas e todas as manifestações que envolvessem mulheres em cena. Isso dura mais de dois séculos e meio e as atrizes só voltam a encenar no final do século 19 com o surgimento do *shimpa* ou escola nova de teatro.

Para o palco do kabuki as artistas nunca mais voltam, a não ser nas danças de interlúdio da escola Fujima (apresentadas entre espetáculos).

No caso da obra de Kitano, o que mais interessa discutir do universo kabuki é o *onnagata*. Este seria o ator que tem habilidade para fazer *monomane* que não é propriamente uma imitação dos gestos da mulher, mas uma imitação da qualidade de existência, da imagem ideal da mulher. As

aulas de *onnagata* envolvem princípios de maquiagem, orientações acerca da postura de cada um, como modos de sentar e de andar. No kabuki, assim como no nô, existe uma passarela onde acontecem as ações mais importantes da peça e que, algumas vezes, podem ser ações de um outro tempo, como uma espécie de suspensão da dramaturgia. Muitos atores e diretores teatrais do mundo todo se interessaram pelo detalhamento de gestos dos atores de kabuki, assim como pelos modos como lidam com a representação. Nos primórdios da formação, estes atores precisavam viver o tempo todo o personagem. Alguns internalizavam de tal maneira a feminilidade que chegavam a expressar sintomas de menopausa na idade madura.

No entanto, o trânsito entre ficção e realidade sempre foi muito complexo no Japão. O encantamento com os universos fictícios provoca um modo de comunicação bastante particular com a plateia que experimenta um momento de suspensão inusitado da vida cotidiana. Assim, para assistir as danças do nô e do kabuki, o espectador não precisa necessariamente compreender o japonês, basta ter uma disponibilidade para encontrar esse espaço-tempo intervalar que, mesmo nas situações supostamente mais próximas do dia a dia, ainda assim, é um espaço-tempo imaginativo e que se relaciona com a realidade a partir dos seus próprios deslocamentos.

QUANDO AS IMAGENS TAMBÉM DANÇAM

São essas suspensões e deslocamentos que explicam também a sensação de estranhamento que atravessa toda a exibição de Zatoichi. Entre cenas cômicas e narrativas trágicas, há um desconforto que persiste, uma espécie de zona de indistinção entre a alegria e a tristeza. É dessa zona de ambivalência que se alimenta Kitano. A cegueira que tudo vê. A dor e o prazer. A vida e a morte, relacionadas de maneira ambígua.

Mais do que uma expressão da dança no cinema ou da dança e do cinema, estes modos de percepção singularizam o entendimento de corpo no Japão. A partir de uma rede complexa de conexões com o ambiente, o corpo nunca é apenas o corpo, mas sempre um sistema aberto e dinâmico. Atualizado a cada circunstância ou acontecimento, ele escapa das classi-

ficações que anseiam por imobilizá-lo, especialmente ao tentar acomodá-las em parâmetros ocidentais da história da arte.

No entanto, a chave para se aproximar deste universo de conhecimento nipônico medieval está no próprio movimento que começa antes de ser propriamente visto, antes de acontecer enquanto um deslocamento identificável.

Talvez seja este, afinal, o segredo da irreverência de Zatoichi. Resistir na aparente imobilidade. Testemunhar a partir da lacuna.

REFERÊNCIAS

KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FILMES CITADOS

Ichi - o assassino (Koroshiya 1, 2001, Japão, Takashi Miike)

Os Sete Samurais (Shichinin no samurai, 1954, Japão, Akira Kurosawa)

Yojimbo - O Guarda-Costas (Yôjinbô, 1961, Japão, Akira Kurosawa)

Zatoichi (Zatôichi, 2003, Japão, Takeshi Kitano)



Clube da Luta (Fight Club, 1999)

CORPO E LUTA: A PRIMEIRA REGRA É “NÃO SE FALA SOBRE O CLUBE DA LUTA”

Rogério de Almeida

Baseado no livro homônimo de Chuck Palahniuk, o filme *Clube da Luta* (*Fight Club*), do diretor David Fincher, causou polêmica quando foi lançado, em 1999, e mesmo permanecendo pouco tempo em cartaz tornou-se um filme cultivado pela crítica, provavelmente pelo fato de que parece representar uma dada época, com determinados valores, crises e formulações estéticas.

Pode-se mesmo ver no filme uma atualização da *Laranja Mecânica* (1971), de Kubrick, a falência histórica de uma dada ordem social, uma bem acabada fábula da distopia ou contrautopia contemporânea ou mesmo a era da frustração¹. Certamente há algo de desconcertante que vai além da estetização da violência ou do anúncio de que o mal-estar da civilização continua, ainda que por vias pós-modernas.

Sem invalidar ou mesmo pôr em análise essas visões, meu objetivo é refletir sobre a insatisfação diante da existência (e, conseqüentemente, do real), a ponto de se buscar um duplo que a (ou o) substitua. Trata-se do tema da ilusão, dos artifícios – (in)conscientes, (pre)meditados, psicológicos, ideológicos – para se fugir da singularidade do real, para se escapar da fatalidade do único.

1 RIBEIRO, Paulo Jorge. “A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em *Clube da luta*”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002. p. 221-241.

VAMOS ACABAR COM A CIVILIZAÇÃO PARA CONSTRUIR UM MUNDO MELHOR

O filme começa com uma cena típica de tensão, um homem apontando a arma para a própria boca, para logo nos enviar, com o recurso do flashback, para onde tudo começou. O narrador assume a condução das lembranças de sua própria vida e, sem se nomear, passa a caracterizar o seu mal-estar: à medida que realiza os sonhos de consumo propagados pela publicidade; sua vida, em vez de felicidade, encontra uma crescente e passiva insatisfação. A crítica ao consumismo é direta: você não é o que consome, seu nome não é o da etiqueta. No entanto, não sabemos como se chama o protagonista. Por inferência – já que constantemente o narrador se refere a si mesmo como “uma parte” de Jack (no livro de Palahniuk é Joe) – o chamaremos de Jack.

Jack trabalha numa empresa de seguros e não gosta do seu trabalho, em partes por enganar os clientes, em partes pela rotina. É um sujeito anônimo, pacífico, solitário, conformado e que busca se satisfazer no consumo, enchendo sua casa de objetos que o situam em determinado estilo de vida e grupo social. Até que é acometido de insônia. O médico lhe recomenda, em resposta ao seu pedido por um remédio para dormir e com a alegação de que ele descobrirá o que é sofrimento, visitar grupos de apoio a doentes de câncer. A experiência funciona de maneira catártica. Depois de chorar no ombro de pessoas doentes, ele consegue descansar. Mas então Jack conhece Marla Singer, uma mulher suicida, que zomba constantemente da morte, e que frequenta os grupos com o mesmo propósito de ele. Um reconhece a falsidade do outro e passam a ter uma relação de atração/repulsão.

Em uma de suas viagens de rotina, Jack conhece Tyler Durden, um sujeito que fabrica sabão, é garçom e projetorista em uma sala de cinema. Quando retorna ao seu apartamento, Jack descobre que uma explosão o destruiu completamente, sai com Durden para beber e, depois de filosofarem sobre a vida, decidem amigavelmente trocar alguns socos. A violência gera paz e a prática logo se propaga. Está fundado o clube da luta, com encontros clandestinos e oito regras: 1) Não se fala sobre o Clube da Luta; 2) Não se fala sobre o Clube da Luta; 3) Quando alguém disser “pare” ou perder

os sentidos a luta acaba; 4) Só dois caras em cada luta; 5) Uma luta de cada vez; 6) Sem camisa, sem sapatos; 7) As lutas duram o tempo que for necessário; 8) Se essa é a sua primeira noite no Clube da Luta, você tem que lutar.

A segunda regra é uma repetição da primeira e tem um efeito irônico, pois a reiteração deveria funcionar para garantir o seu cumprimento, mas é efetivamente a única que não é seguida, pois diariamente o clube adquire novos membros, como, aliás, seria de se supor, quando se considera a oitava regra. Mas o “não se fala sobre o Clube da Luta” assinala, também, o caráter secreto do clube, que se instaura como um duplo da sociedade que, de modo inverso à publicidade e ao consumo de objetos, é sigiloso e voltado ao dispêndio.

Jack e Durden passam a residir em uma mansão abandonada e destruída, com vazamentos e sem eletricidade. Fazem sabonete da gordura humana retirada por lipoaspiração e jogada no lixo, fabricam bombas, testam seus limites derramando ácido sobre a mão e cultivam uma espécie de bem-estar por meio da (auto)agressão. Jack, que passa a trabalhar com o rosto constantemente machucado, discute com seu chefe e, após agredir a si mesmo, simulando ter sido espancado por seu superior, consegue um acordo que lhe permite receber seu salário sem precisar trabalhar.

Tyler Durden envolve-se, para insatisfação de Jack, com Marla Singer, e transforma o Clube da Luta em um empreendimento mais ambicioso, o Projeto Caos. Com o objetivo de sabotar a sociedade, cada integrante do clube é incumbido de realizar uma tarefa, como dar laxante a pombas para sujarem os carros, alterar códigos de barra nos supermercados, destruir monumentos etc. Uma cena marcante é quando Durden aponta uma arma para a cabeça de um atendente de loja e o incita a realizar seu sonho profissional. Aterrorizado, o jovem concorda em voltar a estudar no dia seguinte. O que parece mover o Projeto Caos é a esperança de que as pessoas “acordem” para uma realidade esquecida diante do torpor ideológico que assolaria a sociedade de consumo.

Por outro lado, a constituição do Projeto Caos se dá por meio do recrutamento de um exército que obedece cegamente às ordens de seu líder,

com características típicas dos regimes totalitários e das organizações terroristas. Jack passa a discordar de Durden, até que um dia, ao chegar a casa, a descobre vazia. Passa então a persegui-lo, viajando pelas várias cidades que possuem um clube da luta, mas não o encontra. Quando Jack chega, Durden acabou de partir.

Assim como no Édipo Rei, de Sófocles, ou em William Wilson, de Edgar Allan Poe, Jack descobre que o tempo todo ele buscava a si mesmo. Jack e Durden são, na verdade, a mesma pessoa. Em cenas rápidas, assistimos suas lembranças, nas quais aparece batendo em si mesmo, fazendo sexo com Marla, recrutando seu exército etc. Jack e Durden são a mesma pessoa, mas a mudança de perspectiva não encerra a história. Jack continua perseguindo Durden, que comandou a instalação de bombas em todos os prédios de operadoras de cartão de crédito para que o controle de todas as dívidas seja perdido, instaurando o caos no sistema financeiro.

Depois de seguidas cenas de luta entre os dois, em que uma câmera neutra mostra Jack batendo em si mesmo (de inegável efeito cômico), chegamos à cena inicial do filme, em que Jack aponta uma arma para sua própria boca. Depois de desferir o tiro que mata Durden, Jack sopra a fumaça da boca e segura a mão de Marla, enquanto ambos contemplam pela janela envidraçada de um prédio a destruição ao redor. A última fala de Jack (aparentemente restituído à sua identidade única) é para Marla: “Você me conheceu numa época estranha da minha vida”.

O livro, diferente do filme quanto ao final, narra brevemente e de maneira oblíqua a estadia do narrador, depois do disparo, no que seria o Céu, embora a ambiguidade do texto permita interpretá-lo como um hospital ou um hospício. Duas frases resumem bem a insatisfação quanto à existência: “Foi muito melhor que a vida real”, em relação à sua (pretensa) morte, e “Vamos acabar com a civilização para construir um mundo melhor”².

Aliás, esta última frase poderia sintetizar as pretensões “filosóficas” tanto do livro quanto do filme. Trata-se, no fundo, de um argumento su-

2 PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. Tradução Vera Caputo. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

ficientemente explicitado por Camus³: todo homem revoltado é um idealista, ama o que não existe. Vamos acabar com a civilização (revolta) para construir um mundo melhor (idealismo). O desejo de construir um mundo melhor (melhor para quem?) será sempre, e antes de tudo, uma denegação do real. A (minha) vida não é suficiente. O mundo (para mim) não deveria ser assim. Vamos acabar com a civilização...

MAL-ESTAR, ERA DO VAZIO, SOCIEDADE AUTOLIMPANTE ETC.

Não devemos falar do clube da luta. Esta regra, aliás, a primeira e a segunda do clube, parece contradizer todas as expectativas de cura pela fala ou pela autocompreensão do que se faz, do que se pensa, de como se decide. A violência no clube da luta não está ligada a uma certa selvageria pré-civilizatória que tenderia a solucionar os conflitos na porrada por falta de condições de resolvê-los pacificamente, por meio de qualquer outro método que não agredisse diretamente o corpo. O clube da luta é uma reunião amigável de parceiros que comungam ritualmente uma terapia pela porrada. Nesse sentido, o que tem de menos metafórico no filme é o clube.

O clube surge por acaso, quando Jack e Durden resolvem trocar socos e se sentem bem. Depois saberemos que se trata de Jack desferindo golpes em si mesmo, mas isso não altera a fundação do clube, que passa a congrega pessoas que redescobrem o bem-estar por meio da agressão física.

Se nos grupos de apoio aos doentes Jack encontrou satisfação na dor alheia, o clube será sua continuidade, mas em outro grau de profundidade. Não se trata mais de partilhar uma dor psíquica advinda de uma doença física, como era o caso de Bob, que perdera os testículos e ganhara mamas em decorrência de um câncer, mas de partilhar uma dor física como forma de se sentir vivo, conectado com a realidade.

Não é masoquismo ou sadismo, mas narcisismo. Os hematomas estampados no rosto passam a ser ostentados como uma marca exclusiva, um produto que os consumistas não podem consumir. O novo modo de vida se torna, então, uma alternativa à frustração de não se atingir a felici-

3 CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

dade, a plenitude, a perfeição por meio do trabalho, do consumo e da vida civilizada, tal como é prometido pela ideologia liberal.

Nesse sentido, a contraideologia, como forma de resistência, e depois de luta, retoma de maneira provocativa o cerne mesmo do que Freud⁴ compreendeu como mal-estar na civilização: o princípio de crueldade, o instinto de morte, a violência que irrompe no homem e na sociedade, na intensidade proporcionalmente inversa com que se quis extirpá-la. Mas como notou Ribeiro, “não há um certo romantismo na violência que possa ser autoproclamado como um estágio transgressivo rumo a uma determinada redenção”⁵. A violência é estetizada, é apresentada como a realização de um desejo que, de acordo com as regras da nossa sociedade, é impossível de realizar.

Ainda segundo Ribeiro, o filme portaria uma “contrautopia que faz que os indivíduos possam ou viver na obscuridade, alimentando sonhos de consumo e continuando a ser invisíveis ao mundo, ou aceitem alguma saída messiânica negativa, totalitária”⁶. De qualquer modo, é a permanência da equação do mal-estar proposta por Freud: a impossibilidade de conduzir o impulso vital de modo racional faz com que se volte contra si como pulsão de morte.

É compreensível que Ribeiro conclua reafirmando que o filme não é uma representação de nossa época, mas sim um sintoma⁷.

O sintoma mais intenso que o filme parece apontar, a meu ver e a despeito de todas as circunstâncias históricas e ideológicas da atualidade, é a insatisfação com o real, o desejo de substituí-lo por um duplo qualquer, de dotá-lo de um significado engrandecedor, que possa dar um sentido à existência para além dela própria. Essa percepção de que a realidade não é

4 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, v. XXI, 1974. p. 81-171.

5 RIBEIRO, Paulo Jorge. “A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em *Clube da luta*”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002. p. 230.

6 *ibidem*, p. 232.

7 *ibidem*, p. 233.

suficiente, de que o real não é como se deseja, gera tanto um deslocamento ideológico quanto a duplicação da personagem.

Deslocamento ideológico, distopia, contrautopia ou contraideologia – os termos são fartos, mas o fenômeno é o mesmo. Trata-se da tentativa de anular, combater ou desvalorizar o real afirmando que ele poderia ser de outro modo. Aqui, num primeiro momento, pouco importa a forma atual que ele assuma, desde que se declare que ela é insuficiente e, portanto, necessita ser transformada. É essa a lógica que está por detrás das ações de Tyler Durden, frente ao descontentamento vivido por Jack e materializado em sua insônia.

Aliás, sua insônia, como sintoma, indica a impossibilidade de dormir sem que se esteja em paz. Essa “paz de espírito” seria alcançada por um mecanismo conhecido, suficientemente descrito por Freud⁸, e que consiste em satisfações passageiras alcançadas por meio da liberação de uma tensão. No caso, a liberação primeira é alcançada quando Jack chora abraçado aos infelizes pela doença, depois substituída pelo clube da luta.

A questão ideológica, inclusive, é um bom exemplo de como essa lógica, que intenta desautorizar a existência, funciona. Acusa-se a ideologia de esvaziar o sentido da vida substituindo-o pelo ideal de uma felicidade que só seria atingida por meio do trabalho e do consumo. E, de fato, a ideologia reinante apregoa, para o funcionamento de suas estruturas e sistemas, justamente isso. No entanto, explicitar essa ideologia, combatê-la, inverter a sua lógica parece não ser suficiente para transformar a existência, modificar a singularidade do real. Seu único efeito é substituir uma ideologia por outra. Pode-se trocar de roupa, mas o corpo é o mesmo. Daí o efeito similar, embora os valores sejam opostos, da contraideologia: a incapacidade de reduzir a vida (e o real) a um conjunto qualquer de ideias, seja para diagnosticá-la, defini-la ou mesmo conduzi-la.

A duplicação do protagonista e seu retorno à unidade apontam para a mesma fórmula. Seu desejo de ser outro, ou melhor, de ser ele mesmo

8 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, v. XXI, 1974. p. 81-171.

diferente de como é, ilustra esse processo em que a ilusão, na impossibilidade de apagar ou transformar o real, o duplica, de modo que ele seja ele mesmo e outra coisa qualquer.

Nesse sentido, é sintomática a leitura que Lipovetsky faz das sociedades contemporâneas:

Sociedade pós-moderna significa, neste sentido, retracção do tempo social e individual precisamente quando se impõe cada vez mais a necessidade de prever e organizar o tempo colectivo, exaustão do impulso modernista dirigido para o futuro, desencanto e monotonia do que é novo, esgotamento de uma sociedade que conseguiu neutralizar na apatia aquilo que a fundamenta: a mudança. Os grandes eixos modernos, a revolução, as disciplinas, o laicismo, a vanguarda, foram desactivados à força da personalização hedonista, o optimismo tecnológico e científico desmoronou-se, enquanto as inúmeras descobertas eram acompanhadas pelo envelhecimento dos blocos, pela degradação do meio ambiente, pelo apagamento progressivo dos indivíduos, já nenhuma ideologia política é capaz de inflamar as multidões, a sociedade pós-moderna já não tem ídolos nem tabus, já não possui qualquer imagem gloriosa de si própria ou projecto histórico mobilizador; doravante o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse.⁹

Para Lipovetsky, há em curso um processo de personalização que desde a Segunda Guerra vem se intensificando, tornando a sociedade cada vez mais individualista, daí o esvaziamento dos valores modernos e coletivos, daí a ruptura com as sociedades disciplinares, universalistas, coercitivas, para a instalação de uma sociedade flexível, baseada na informação e na estimulação dos desejos, com valores hedonistas, respeito pelas diferenças, culto da liberdade pessoal, da expressão livre. Assim, a sociedade deixa de se caracterizar pela coletividade, que mergulhava o indivíduo numa rede de regras uniformes – vida política, produtiva, escolar, moral – cujas convenções sociais subordinavam os valores individualistas aos sistemas de organização e sentidos disciplinados, e passa a se constituir por proces-

9 LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989. p. 13.

sos que valorizam o livre desenvolvimento da personalidade íntima, a realização pessoal, a singularidade subjetiva, as quais não serão mais vigiadas (se quisermos remeter a uma terminologia foucaultiana), mas controladas.

Em *Clube da Luta* reconhecemos esse processo, em que o indivíduo transita livremente pela esfera econômica e social, desde que sua atuação seja de consumo e não política. E se Lipovestky mostra como se sai do social para se chegar ao indivíduo (e ao individualismo), o filme parte do narcísico, do individualismo exacerbado e doentio (Jack socando a si próprio), para compor o primeiro gérmen coletivo, o clube da luta, que logo se ampliará para o Projeto Caos. No clube, encontros noturnos, com local fixo e hora marcada, em que o indivíduo rememora uma dada ordem social, em que o individualismo se retrai. Já no Projeto Caos, um passo adiante, o apagamento do indivíduo (ninguém tem nome) e de sua vida cotidiana, para o insulamento na organização paralela, terrorista, que buscará sabotar a sociedade por meio de uma ação de grupo.

Na contramão do pensamento lipovestkyano, Maffesoli entende que esses agrupamentos, como o clube da luta ou o Projeto Caos, sinalizariam o retorno das tribos, o declínio do individualismo moderno, o ressurgimento de um “dinamismo societal” que atravessaria o corpo social e se afirmaria em microgrupos que se criam menos para essa ou aquela finalidade e mais para o prazer de estar junto. Buscando escapar da lógica do “dever ser”, que apregoa que devemos julgar a partir do que está instituído, o sociólogo afirma que “a constituição em rede dos microgrupos contemporâneos é a expressão mais acabada da criatividade das massas”¹⁰.

Mais à frente, Maffesoli concluirá, depois de citar os eventos de consumo exacerbado, de reuniões esportivas, de aglomerações de férias ou shows musicais, que “existe um constante movimento de vaivém entre as tribos e a massa [que] se inscreve num conjunto que tem medo do vazio”¹¹.

10 MAFFESOLI, Michel. *Tempo das tribos: declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. p. 137.

11 MAFFESOLI, Michel. *Tempo das tribos: declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. p. 140.

Não é preciso insistirmos na argumentação para se constatar como Maffesoli e Lipovetsky se situam, conquanto o objeto seja o mesmo, em pontos extremos de análise. O tom negativo de um cede lugar a uma visão encantada das tensões contemporâneas. Assim, “modos de vida estranhos uns aos outros podem engendrar, em pontilhado, uma forma de viver em comum”¹².

De uma forma ou de outra, o fato é que ambos parecem ter razão, ainda que parcialmente, quando tomamos o filme *Clube da Luta* como sintoma de uma paisagem contemporânea que se desenha (portanto, sem o distanciamento possível de quem vê um tempo acabado). Parcialmente, porque esse modo de vida construído no filme como alternativa ao consumismo e ao individualismo não aceita engendrar “uma forma de viver em comum” com o que lhe é estranho. Pelo contrário, sua lógica é moderna, revolucionária, não aceita as diferenças e quer apagar o que lhe é estranho. Daí as ações de sabotagem, as táticas de guerrilha, o desejo de destruir o sistema financeiro e, conseqüentemente, a ordem instituída. Por outro lado, há uma coesão interna no grupo que transcende qualquer discurso racional, uma partilha que vai além de qualquer ideologia, que se sustenta, justamente, num vínculo emocional, numa dinâmica tribal.

Abro agora um longo parêntese para dizer que tratei dessa divergência entre os dois sociólogos franceses em um artigo sobre a Educação Contemporânea¹³, atendo-me a outras obras – mais detidamente *A Sombra de Dioniso*, de Maffesoli¹⁴, e *A Felicidade Paradoxal*, de Lipovetsky¹⁵ – e, na ocasião, diante do mesmo impasse, inclusive com uma resposta direta de Lipovetsky a Maffesoli, lancei mão do pensamento de Durand (1979), que presencia a ação de três forças – ou mitos:

12 ibidem, 142.

13 ALMEIDA, Rogério de. “Educação Contemporânea: a sociedade autolimpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha”. *Educação: Teoria e Prática*, Rio Claro, v. 20, n. 34, jan./jun. 2010. p. 47-64.

14 MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso*: contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução Rogério de Almeida. São Paulo: Zouk, 2005.

15 LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal*: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O primeiro seria Prometeu, que norteia o progressismo titânico dos donos do poder, presente na esfera do instituído. O segundo é Dioniso, infiltrado na orgia dos mass media. E finalmente, o último e mais recente seria Hermes, presente entre os cientistas e poetas, enfim, entre os criadores, afeitos a uma razão hermesiana, que pensa os contrários sem apagá-los, expressando a coincidência dos opostos de todo paradoxo.¹⁶

Esse retorno de Hermes seria mais solidário à pluralidade encontrada nas sociedades contemporâneas, em que o individualismo parece conviver com experiências grupais, em que personalização e dissolução no todo parecem conviver e até se alternar em diferentes experiências. Não se trata de síntese ou equilíbrio, mas de uma tensão, sempre insolúvel, entre diferenças, as quais podem até ceder a pequenos acordos, a fusões pontuais, sem, no entanto, se anularem ou se ajustarem a qualquer tentativa de homogeneização.

Na ocasião, esbocei ainda o que seria uma sociedade autolimpante, que descarta seus excessos na mesma velocidade que os produz, reconhecendo sua abertura, sua pluralidade, sua inabilidade para apontar qualquer direção, transitando numa efemeridade constante das superfícies, incapaz de abalar ou transformar em profundidade suas instituições, mas embaralhando o que é da ordem da superfície, da cintilância, do espetáculo. No entanto, se essas leituras auxiliam a compreensão de uma dinâmica social dita pós-moderna, afastam-se, por outro lado, dos contornos patológicos que a sociedade (e a existência de certa forma) assume no filme. Fim do parêntese.

Voltando ao *Clube da Luta*, a insônia e, depois, o distúrbio de personalidade do protagonista são os sintomas de uma sociedade doente, debilitada, incapaz de fornecer os meios pelos quais o homem possa encontrar sua felicidade. Aos olhos de Jack, de Tyler Durden (seu duplo) e de Marla Singer, o mundo vivido (o real) é uma ilusão, é insuficiente, uma sombra distorcida

16 ALMEIDA, Rogério de. "Educação Contemporânea: a sociedade autolimpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha". *Educação: Teoria e Prática*, Rio Claro, v. 20, n. 34, jan./jun. 2010. p. 56.

de um real verdadeiro (o projeto moderno? um homem primevo pré-moderno?) que se perdeu em algum momento da história. Daí a necessidade de destruir uma determinada ordem de convenções (econômica, publicitária, política, financeira, social), para que vida verdadeira possa ser vivida.

Trata-se, em outras palavras, de desvalorizar a existência que se tem, como se percebe na fala de Tyler Durden:

A propaganda põe a gente pra correr atrás de carros e roupas. Trabalhar em empregos que odiamos para comprar merdas inúteis. Somos uma geração sem peso na história. Sem propósito ou lugar. Não temos uma Guerra Mundial. Não temos a Grande Depressão. Nossa guerra é a espiritual. Nossa depressão são nossas vidas.¹⁷

Busca-se uma ordem qualquer que sirva de referência para a existência: publicidade, trabalho, história. Na ausência de um princípio ou finalidade que oriente a vida para uma realização qualquer, constata-se que “seu emprego não é o que você é, nem quanto ganha ou quanto dinheiro tem no banco. Nem o carro que dirige. Nem o que tem dentro de sua carteira. Nem as calças que veste. Você é a merda ambulante do mundo”. Mas, se a identidade social não é capaz de dizer o que somos, quem poderia dizer? Tyler nos incita a lutar, a sair do apartamento, a provar que estamos vivos, apela a um valor humano que precisa ser encontrado como forma de preencher o vazio da vida. Mas que valor seria esse? De que luta precisaríamos para nos tornarmos melhor? O que seria esse melhor? Enfim, o discurso negativo de Durden contra a existência prolifera na mesma medida em que silencia sobre sua alternativa. É como se a vida devesse ser qualquer coisa diferente do que é, como se qualquer outra vida (só pelo fato de ser outra) pudesse ser melhor (e, portanto, mais desejável) da que temos.

Seguindo a fórmula proposta pelo filme, Jack busca satisfazer sua existência em outro lugar fora dela mesma: inicialmente, no consumo, o qual gera mais insatisfação; depois, quando essa insatisfação passa a se

17 PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. Tradução Vera Caputo. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

expressar pela insônia, no grupo de doentes; depois, no desdobramento de sua personalidade em outra (Tyler Durden); na sequência, no clube da luta, no Projeto Caos, na explosão do sistema financeiro, em que destruição e autodestruição são claras respostas a um ódio, cada vez mais generalizado, à sua vida particular e à existência de modo geral.

Em todas essas passagens, a mesma ilusão do duplo, que consiste em tornar dois o que é um, como se fosse possível que outra instância qualquer fundamentasse o desejo de sentido, de ordem e de grandiosidade que não se encontra no que é único, singular e sem sentido (o real, a existência). O que motiva *Clube da Luta*, seja o livro ou o filme, é um pensamento bastante comum, que consiste na desvalorização da vida, na denegação do real, na insatisfação diante da existência. O que é incomum é a intensidade desse ódio, manifesto na agressão contínua e cada vez mais potencializada ao próprio corpo.

CORPO ÚNICO, PERSONA DUPLA

O tema do duplo é um dos mais inquietantes, principalmente quando o que se duplica é o próprio homem. Inquietante porque impossível: não há dois homens iguais. Mas inquietante também porque seu fantasma segue vivo e rondando nossas representações. Não à toa o fascínio pelo gêmeo e, mais recentemente, pelo clone. Mas essa duplicação corporal é, como dissemos, impossível. A semelhança do gêmeo, do sócia ou mesmo do clone é apenas uma ilusão, uma duplicação de superfície, como a do espelho. Apresentam a mesma aparência, mas são pessoas diferentes, corpos diferentes, são expressões de uma unicidade, como tudo o que é real.

Entretanto, há outro tipo de duplo, expresso principalmente pelo imaginário das artes, da filosofia, da psicologia, que é a duplicação do “eu”. Nesse tipo de duplo, a identidade, o sujeito ou a alma torna-se volátil, intermitente, como se duas personas habitassem um único corpo, podendo-se desligar dele ou a ele retornar simultânea ou alternativamente. É como se corpo e alma fossem duas realidades diferentes, subjugadas por regras diferentes e afetadas de maneira diferente. A respeito, vale a pena pensar

na inversão de hierarquia proposta pelo poema *Momento num café*, em que um homem fez um gesto largo ao enterro que passava, pois sabia, nas palavras de Manuel Bandeira, que:

(...) a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta¹⁸.

Essa fórmula de Bandeira, aliás, inverte o desejo de toda consciência, que, de acordo com Unamuno¹⁹, não deseja outra coisa que não sua própria permanência. Aí estaria, segundo ele, um aspecto importante do que se almeja como vida depois da morte, que é a continuidade, a despeito da impossibilidade física, da consciência que se tem enquanto vivo.

De fato, parece não valer muito o consolo de que continuaríamos na memória da família, nos genes dos filhos ou no húmus do mundo. Quem quer perdurar é a consciência que responde por um eu, que dá continuidade histórica aos fatos, aos instantes vividos, que responde por uma memória, por um sentido, um direcionamento na existência.

A constatação de que a matéria se liberta da alma e não esta daquela atesta que a existência é frágil, efêmera e desastrosa, pois quando alguém morre, deixa de existir o que era único e, por isso, também insubstituível. E a morte muitas vezes chega cedo, sem razão, sem sentido e sem tempo para se escapar dela. Fica o corpo sem vida, mas por estar sem vida, já de nada serve. A alma que o animava, isto é, a vida que o corpo possuía se extinguiu. Nesse sentido, é o corpo que comanda, dirige, domina a alma, seja ela compreendida como mente, consciência, sujeito, identidade, self etc. e não o oposto. Tal inversão de perspectiva altera toda a história do

18 BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*, volume único. Prefácio, organização e estabelecimento do texto André Seffrin. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 155.

19 UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

pensamento ocidental, que, salvo raríssimas exceções, subordina o corpo, sempre desvalorizado, à alma. Além do desejo que nossa consciência tem de sobreviver ao corpo – e, portanto, crer que a alma seja eterna e imutável – compreende-se também essa duplicação corpo-alma do ponto de vista da observação, quando se constata que o cadáver, semelhante a um títere, a uma marionete, já não tem quem lhe manipule as “cordinhas”.

Foi Clément Rosset²⁰ quem demonstrou que a crença na existência de fantasmas é menos fruto da imaginação que da lógica, já que, diante de um cadáver, reconhecemos o corpo, mas não o resto, que desapareceu. Isso que desapareceu é visto como algo que não era corpo, portanto como um espírito, uma alma, uma consciência, que animava o corpo, que lhe dava vida e que agora se ausentou. Portanto, o fantasma do morto, desprendido do corpo, habita o invisível, permanece como duplo.

Este, aliás, seria o duplo por excelência: a crença de que somos simultaneamente uma alma e um corpo (ou de que somos alma habitando um corpo). Descartes postulará que o corpo é de natureza animal enquanto a alma de origem divina, portanto um perece com a morte, mas a outra é eterna, tal como o deus que a criou. Visão cristã, decerto, mas que também encontra correlatos ateístas numa ciência que situa o “eu” ou o “self” como um processo cerebral (e que poderia ser restabelecido fora do corpo material) ou como um produto que, se alimentado pela vida, pode ser religado (como atestam os casos de congelamento de corpos à espera de uma ciência que possa lhes restituir a vida).

Seja como for, sempre que se considera o corpo como receptáculo, invólucro, como sede do “eu” ou da alma, está se procedendo a uma duplicação metafísica do que é único e a uma desvalorização compulsória do corpo, que passa a ser objeto de um sujeito que o tratará como outro. Daí as autopunições, os autoflagelos ou, caso do *Clube da Luta*, a autodestruição como formas de tentar restabelecer o domínio sobre o que escapa ao controle. A alma, portanto, como duplo eterno e incorpóreo do corpo, tem o dever de subjugar-lo, mesmo que seja para seu próprio bem-estar (uma

20 ROSSET, Clément. *Reel, Traite de L'idiotie*. Paris: Minuit, 2004. p. 110-111.

noite agradável de sono depois de uma sessão de socos e pontapés).

O que assistimos, no caso do *Clube da Luta*, é o desdobramento da luta: luta física entre dois corpos, luta de um exército contra a sociedade, luta de um homem consigo mesmo, luta da alma contra o corpo, luta de duas personalidades pelo domínio do corpo... Enfim, a luta da ilusão para duplicar o que é único: desejo de outro mundo (duplo do real), desejo de outra vida (duplo da personalidade).

Entretanto, no caso do filme, não se trata de uma ilusão simples, des-sas que se encontram fartamente e que consiste em duplicar o que se observa para afastar do duplo a parte indesejável. “Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar”²¹. Como ocorre, por exemplo, no retrato de Dorian Gray, romance de Oscar Wilde, em que o quadro envelhece enquanto o protagonista permanece jovem; poderíamos pensar também, para ficarmos no Brasil, no conto *O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*, de Machado de Assis e no *Espelho* de Guimarães Rosa. Em todos esses casos literários, o duplo funciona como deslocamento: o que é único se duplica, de modo a se valorizar apenas uma parte do duplo, sem que haja confusão ou duplicação da personalidade. No caso do filme, a ilusão é psicopatológica e seus casos são chamados de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica). É o caso de *O médico e o monstro*, de Stevenson ou do *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

Aliás, o filme se parece bastante com este último, seja na cena de reconhecimento, em que o duplo se mostra único, seja no desfecho, em que um tenta matar o outro. Leiamos o final do conto de Poe, em que o duplo de Wilson diz a ele: “Você venceu, e eu pereço. Mas daqui para o futuro também você estará morto. Morreu para o mundo, para o céu e para a esperança! Existia em mim. Olhe bem agora para a minha morte, e nessa

21 ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 17.

imagem – que é a sua – você verá o seu próprio suicídio!”²². Em Poe, a descoberta de William Wilson de que o outro era ele mesmo coincide com seu suicídio. A restituição ao único se dá com a morte dos dois. Em *Clube da Luta*, a diferença reside no fato de que Jack, quando atira em Tyler, acaba por matar apenas o duplo, restabelecendo o único (o corpo que vemos na última cena é o de Jack, mas a personalidade é a de Tyler). Assim, a atitude extremada contra o próprio corpo (desferir um tiro na boca) sela a restituição do duplo ao único.

Como afirma Rosset, a ilusão reenvia

[...] para uma mesma função, para uma mesma estrutura e para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real²³.

Por mais que Jack tenha procurado se proteger do real desdobrando-se inconscientemente em Tyler, no final é obrigado não só a lidar com esse real, mas a lutar contra seu duplo, ou seja, contra a ilusão que ele mesmo criou. Mas Tyler não foi sempre Jack? O real não esteve sempre ali?

Tão familiar e tão estranho a mim, o meu duplo é o que me possibilita ao mesmo tempo me distanciar de mim e me encontrar. O duplo é a revelação de que sou desconhecido de mim mesmo. Mas ao descobrir que não me conheço, passo a me conhecer. O que descubro, no entanto, não é minha identidade original, minha alma verdadeira ou minha substância, mas justamente o inverso: o caráter instável, provisório e efêmero da minha identidade (ou disso que chamo de eu). O duplo possibilita, então, não a compreensão de que eu não sou nada (numa vertente negativa), mas que eu

22 POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 125.

23 ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 119.

sou nada (afirmação). Ou que sou apenas no tempo presente, sem garantia de que o passado foi como creio que tenha sido ou que o futuro certamente virá. Há uma expressão em português que conota isso: há quem prefira dizer “estou isso” do que “sou isso”. De fato, sempre estamos, nada somos.

Quando Jack descobre que Tyler Durden não existe, descobre simultaneamente que ele próprio não existe, pois todos veem nele não Jack, mas Tyler. Mas não veem o Tyler que ele, Jack, via, pois o corpo de Tyler é o mesmo de Jack. Duas personas, um só corpo.

Entretanto, se em Édipo Rei – caso mais famoso de coincidência entre investigador e investigado – ou mesmo em *William Wilson* a revelação do duplo restitui o único, o mesmo não ocorre em *Clube da Luta*, cuja revelação desencadeia uma nova sessão de luta. Portanto, quando Jack descobre que Tyler é seu duplo, nada se altera quanto à existência desse duplo. Ou seja, revelar uma ilusão não é suficiente para extingui-la.

A implicação disso não parece pequena, se tomarmos por base que as ações contraideológicas ancoram-se num pressuposto educacional de que a revelação de uma falsidade ideológica deveria bastar para o seu combate. Assim, numa lógica marxista, o proletário, ao tomar ciência de sua situação de explorado, reagiria contra a exploração dos meios de produção capitalistas. No entanto, os programas contraideológicos, se são eficazes no desmascaramento das ludibriações ideológicas, são também ineficientes para alterar a situação revelada.

Tal ponderação poria em xeque também o princípio psicanalítico segundo o qual bastaria trazer à consciência o trauma recalçado para superá-lo, para alterar determinado padrão de comportamento. Mas tal registro fica aqui a título de exemplo de um mecanismo rechaçado pelo filme.

Como foi dito, de nada vale ao Jack saber que ele e Durden são a mesma pessoa. Durden não desaparece. A revelação não o cura. Não basta saber da ilusão, é preciso combatê-la, lutar contra ela. Nesse sentido, o filme não crê na eficiência de sua crítica ao consumismo, como se sua denúncia pudesse alterar a realidade social. Mais perigosa parece ser a mensagem (subliminar como o pênis que aparece no final?) de que a destruição pré

-existe qualquer nova ordem.

É possível, portanto, supor que o filme defenda a violência como potencial criador. Mas é muito difícil crer que, aceita tal inferência, seja esse saber realmente transformador. Prefiro ficar com as palavras de Jack-Durden, “você me conheceu numa época estranha da minha vida”, e assistir ao filme como uma fábula sobre a peleja do real contra a ilusão do duplo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério de. “Educação Contemporânea: a sociedade autolimpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha”. *Educação: Teoria e Prática*, Rio Claro, v. 20, n. 34, jan./jun. 2010. p. 47-64.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*, volume único. Prefácio, organização e estabelecimento do texto André Seffrin. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- DURAND, Gilbert. *Science de l’homme et tradition*. Paris: Berg International, 1979.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, v. XXI, 1974. p. 81-171.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio D’Água, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução Rogério de Almeida. São Paulo: Zouk, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. *Tempo das tribos: declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. Tradução Vera Caputo. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. “A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em Clube da luta”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002. p. 221-241.

ROSSET, Clément. *Reel, Traite de L'idiotie*. Paris: Minuit, 2004.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMES CITADOS

Clube da Luta (*Fight Club*, 1999, EUA/Alemanha, David Fincher)

Laranja Mecânica (*A Clockwork Orange*, 1971, Inglaterra/EUA, Stanley Kubrick)



Blade Runner, o Caçador de Andróides (Blade Runner, 1982)

ROBÔS, CIBORGUES E ANDROIDES: AS FIGURAÇÕES DO CORPO-ARTEFATO NO CINEMA

Joon Hoo Kim

Em *Blade runner, caçador de andróides* (1982), a sequência em que Rick Deckard (Harrison Ford) está na Tyrell Corporation começa em uma ampla sala na qual ele aguarda ser recebido. Ele foi à Tyrell conhecer um de seus produtos, um replicante Nexus VI. Uma coruja voa de um lado ao outro da sala e, enquanto Deckard acompanha o voo do pássaro, uma mulher de cabelos negros (Sean Young) entra na sala e inicia um diálogo:

– *Gosta na nossa coruja?*

– *É artificial?*

– *Claro que é.*

– *Deve ser muito cara.*

– *Muito. Eu sou Rachel.*

Pouco depois, Eldon Tyrell (Joe Turkel) entra na sala e questiona Deckard sobre o teste Voight-Kampff de identificação de andróides:

– *Quero ver se isso funciona em uma pessoa. Eu quero ver um negativo antes de fornecer um positivo.*

Tyrell solicita que o teste seja feito em Rachel. Ela sorri maliciosamente e acende um cigarro. Deckard lhe explica antes de iniciar o teste:

– *Vou fazer uma série de questões. Apenas relaxe e responda-as da forma mais simples que puder.*

Deckard realiza uma série de questões às quais ela responde pronta e seguramente, com exceção da última:

– *Mais uma questão. Você assiste a uma peça de teatro. Um banquete está em andamento. Os convidados estão desfrutando de ostras cruas como aperitivo. A entrada consiste de cachorro cozido.*

Um longo silêncio se segue e Tyrell pede que Rachel saia da sala. Em seguida, Deckard lhe pergunta:

– *Ela é uma replicante, não?*

Os replicantes de *Blade runner*, o caçador de andróides são uma ruptura na forma como o autômato humanoide é construído filmicamente, pois até então eram geralmente alegorizados como homúnculos eletromecânicos. O filme introduziu a ideia de que seres artificiais construídos com componentes orgânicos seriam absolutamente indistinguíveis dos originais. Apesar de se basear em *Do androids dream of electric sheep?*¹, uma história sobre andróides e robôs escrita em 1968, o filme *Blade runner*, o caçador de andróides não menciona o termo andróide em nenhum momento e o termo robô é usado apenas uma vez: o letrreiro introdutório explica que a Tyrell Corporation levou a “evolução do robô à fase Nexus – um ser virtualmente idêntico ao ser humano – conhecido como *Replicante*” (grifo no original). Ao eliminar o uso de “robô” e “andróide” em sua diegese, o filme evita associar os replicantes à imagem de seres eletromecânicos que se popularizaram no cinema sob essas alcunhas. Porém, os replicantes são muito próximos do andróide e do robô das obras que originalmente introduziram esses termos.

1 DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* Oxford: Oxford University, 2000.

O androide aparece na literatura de ficção científica em 1886, em *A Eva futura*², romance que narra a história de um Thomas Edison fictício que empreende a construção de Hadaly, a mulher artificial perfeita. No livro, o termo androide [*andrêide*] é usado como o nome técnico do ser humano artificial, descrito como sendo constituído de quatro partes: “um sistema vivo, interior” que compreende, dentre outras coisas, o “movimento regulador íntimo ou, melhor dizendo, a ‘alma’”, um “mediador plástico, (...) uma espécie de armadura com articulações flexíveis na qual o sistema interior está solidamente fixado”, que por sua vez é revestido por uma “carnadura” artificial “superposta ao mediador” reproduzindo “o relevo da ossatura, o desenho das veias, a musculatura, a sexualidade do modelo”³. O robô, por sua vez, surgiu na peça *R.U.R.: Rossum’s Universal Robots* (1921) de Karel Čapek⁴. O termo *robot* deriva de *robot*, que em tcheco significa “trabalho forçado”⁵ e foi utilizado em referência aos humanoides construídos para servir como força de trabalho e soldados. Com um argumento muito similar ao desenvolvido décadas depois em *Blade runner, o caçador de andróides*, os robôs de *R.U.R.* se rebelam contra seus mestres depois que alguns recebem melhorias que os dotam de sentimentos. Apesar de atualmente os autômatos não humanoides também serem chamados de robôs, em sua origem, o termo “robô” tinha praticamente o mesmo significado de “androide”, o de um ser humano artificial.

Um corpo construído de forma a mimetizar perfeitamente o corpo humano seria ou não destituído de alma? A questão de se um humanoide artificial pode compartilhar com as pessoas uma mesma natureza humana é recorrente e está presente até mesmo em mitos antigos tais como o do Golem, o homúnculo de barro construído por um rabino, ou do autômato

2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva futura*. São Paulo: Edusp, 2001

3 Ibidem, p. 237.

4 ČAPEK, Karel. *R.U.R.: Rossum’s Universal Robots*. [S.l.]: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/13083>. Acesso em: 09 fev. 2012.

5 FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987. p. 1241.

de Yen Shih que teria sido tão perfeito que o rei Zhou Mu Wang (976-922 a.C.) o teria confundido com um ser humano⁶.

No cinema, a identificação ou afastamento dos seres artificiais do estatuto de gente depende da articulação seletiva dos traços humanos na construção de suas alegorias. Dentre esses traços, o primeiro e mais óbvio é, sem dúvida, o antropomorfismo. Ele é usado, ainda nos anos 1920, para caracterizar robôs que não passam de homúnculos feitos de chapas metálicas rebitadas e articulações grosseiras, tais com os autômatos que aparecem do cinema em *The Master Mystery* (1920) e *O homem mecânico* (1921). Esses robôs são estereótipos do serviçal dotado de força e resistência descomuns, em essência, reproduzindo traços que são comuns a homúnculos não mecânicos retratados no cinema, como, por exemplo, *O golem* no filme de Paul Wegener (1920) e *Talos de Creta de Jasão e o velo de ouro* (1963). Contudo, desde o início do cinema, há uma diferença fundamental dos robôs em relação aos seres míticos: eles são diegeticamente concebidos como produtos da ciência e tecnologia, e não de forças mágicas.

As concepções originais do robô de *R.U.R.* e do androide de *A Eva futura* ganham forma fílmica apenas em *Metrópolis* (1927). Este introduz a figura do ser humano sintético que, ao contrário das grotescas criaturas de filmes anteriores e de muitas das que ainda se seguiram, é uma elegante alegoria da possibilidade da máquina mimetizar uma pessoa. Na diegese futurista de *Metrópolis*, o androide (Brigitte Helm) – chamado no filme de homem-máquina [*Maschinenmensch*] – é produto da obsessão de Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), “o inventor”, em recriar em uma máquina a mulher falecida por quem fora apaixonado. Tendo perdido a mão enquanto trabalhava na construção do androide, Rotwang tem em seu lugar uma grossa luva negra, alegoria da mão artificial. O corpo de Rotwang – provavelmente o primeiro ciborgue do cinema – também é homem-máquina, a metáfora do ser humano que se desumaniza na sua obsessão de humanizar a máquina.

6 NEEDHAM, Joseph. *Science and civilisation in China: History of scientific thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. v. 2. p. 53.

Outra alegoria fílmica que merece ser citada é a criatura de *Frankenstein* (1931). Ao contrário da versão produzida pela Edison Manufacturing Company (1910), na qual o monstro ganha forma e vida por meio da imersão de um esqueleto humano em poções cheias de vapor, a criatura da versão de 1931 se aproxima da concepção do robô e do androide. O trejeito mecânico e os rebites metálicos no pescoço da criatura encarnada por Boris Karloff são marcadores que, ao aproximá-la da máquina, afastam-na da natureza humana. Além disso, o sinistro laboratório de Henry Frankenstein (Colin Clive) é muito similar ao laboratório de Rotwang de *Metrópolis*: cheio de tubos, lâmpadas, vidros com borbulhas e fumaça e, sobretudo, arcos voltaicos e outras pirotécnicas elétricas. O clichê da eletricidade ocupa lugar recorrente no universo fílmico como símbolo da “centelha de vida”, possivelmente influenciado pelo sensacionalismo com que foi explorado no século XIX o fenômeno da indução do movimento muscular em corpos – vivos ou não – por meio da eletricidade. Algumas alegorias de Frankenstein foram tão bem sucedidas que se tornam clichês famosos e recorrentes do universo visual da cultura popular.

A presença de inteligência, sentimentos e valores morais são também traços mobilizados para humanizar autômatos e homúnculos. A despeito dos diferentes níveis de antropomorfismo, um aspecto comum aos primeiros humanoides do cinema é que eles são intelectualmente, emocionalmente ou moralmente deficientes. Isso impede que os primeiros robôs, a criatura de *Frankenstein* e mesmo o androide de *Metrópolis*, da mesma forma que o Golem, possam ser considerados pessoas. De fato, a articulação desses traços na alegoria do humanoide é praticamente onipresente e transcende o início do cinema. Em *Alien, o oitavo passageiro* (1979), a falta de valores morais e de empatia de Ash (Ian Holm), o Oficial de Ciências da espaçonave Nostromo, com o resto da tripulação chegam ao limite imediatamente antes da sua natureza robótica ser revelada. Em contrapartida, *Aliens, o resgate* (1986), mostra o androide Bishop (Lance Henriksen) como um ser sintético que ganha estatuto de gente à medida que demonstra coerência moral e empatia com os seres humanos. Em *Blade runner, o caçador de andróides*, por sua vez, o

teste de Voight-Kampff – uma alegoria do teste de Turing às avessas feita com uma traquitana inspirada em um polígrafo – busca detectar justamente a incapacidade do replicante de demonstrar empatia. Contudo, a presença da inteligência, sentimentos e até empatia – conotadas respectivamente pela genialidade de Roy (Hutger Hauer) no xadrez, pelo romance entre Rachel e Deckard, pela reação que os replicantes têm diante da morte de seus pares ou pela súbita mudança de atitude de Roy que decide, pouco antes de morrer, salvar Deckard – são justamente os traços que evocam o estatuto paradoxal do replicante em *Blade runner, o caçador de andróides*. De forma análoga, o ciborgue de *RoboCop - O policial do futuro* (1987) – cujo corpo é uma espécie de releitura cibercultural do Frankenstein, um humanoide híbrido construído com o acoplamento de sistemas biônicos à carcaça de Murphy (Peter Weller), policial morto em serviço – recupera seu estatuto humano quando restabelece a conexão emocional com as reminiscências de sua memória e deixa de ser uma criatura amoral.

Ao contrário dos androides e robôs, que migraram da cultura de massas para a esfera científica, o ciborgue e os biônicos fizeram o caminho oposto, sendo apropriados pela cultura de massas em alegorias notoriamente identificadas com a transgressão das fronteiras corporais. A ideia fundamental dessas alegorias tem raízes na Cibernética⁷, ciência que busca unificar o comportamento de máquinas e seres vivos nos mesmos modelos lógico-matemáticos. Para a Cibernética, a descontinuidade entre máquina e ser vivo é apenas circunstancial, pois não são meras metáforas um do outro, mas manifestações que podem ser reduzidas à mesma natureza. Os conceitos e as tecnologias que se seguiram depois de Wiener tiveram enorme impacto na vida cotidiana e na forma como o mundo é apreendido.

A percepção do mundo necessariamente passa pela ordem, pois ela “constitui a base de todo pensamento”⁸. Como construção concreta e cole-

7 WIENER, Norbert. *Cybernetics: or the control and communication in the animal and the machine*. USA: Massachusetts Institute of Technology, 1948.

8 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2002. p. 25.

tiva da exigência de ordem, a cultura consiste fundamentalmente de sistemas de representação que visam substituir o aleatório pelo organizado, classificando, codificando e transformando as dimensões sensíveis do universo em dimensões inteligíveis⁹. Desde que o mundo cibernético caracteriza-se justamente por dissolver a fronteira fundamental entre o orgânico e o inorgânico, ele engendra instabilidades e contradições lógicas no cerne das estruturas simbólicas pré-existentes. Isso as submete a novos contextos práticos onde antigos signos precisam ser reavaliados, adquirindo “novas conotações, muito distantes de seus sentidos originais”¹⁰. A cibercultura é resultado do processo em que os discursos e modelos da cibernética são apropriados – não necessariamente com o mesmo significado original – “pelo ‘senso comum’ nessa reavaliação funcional dessas categorias sobre as quais se assentam as possibilidades lógicas de apreensão do mundo”¹¹.

As tecnologias biocibernéticas que colocam em xeque antigas definições de corpo e suas fronteiras já fazem parte de nossa realidade há décadas: o coração-pulmão artificial foi usado pela primeira vez em 1953 em uma operação de coração aberto na qual a máquina assumiu as funções cardíacas por 26 minutos¹²; o primeiro marca-passo cardíaco foi implan-

9 RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979. p. 9-12.

10 SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p.8-10.

11 KIM, Joon Ho. *Imagens da cibercultura: as figurações do ciberespaço e do ciborgue no cinema*. 2005. 211 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras de Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/50786649/Joon-Ho-Kim-Imagens-da-Cibercultura-As-figuracoes-do-ciborgue-e-do-ciberespaço-no-cinema>>. Acesso em 29 maio 2011. p. 192.

12 DEBAKEY, Michael E. “John Gibbon and the heart-lung machine: a personal encounter and his import for cardiovascular surgery”. *The Annals of Thoracic Surgery, Amsterdam*, v.76, p. S2188-S2194, dez. 2003. Disponível em: [http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975\(03\)01822-8/pdf](http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975(03)01822-8/pdf). Acesso em: 25 nov. 2014; DEBAKEY, Michael E. “Development of Mechanical Heart Devices”. *The Annals of Thoracic Surgery*, v. 79, p. S2228-S2231, jun. 2005. Disponível em: [http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975\(05\)00387-5/pdf](http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975(05)00387-5/pdf). Acesso em: 25 nov. 2014.

tado em 1958¹³; o primeiro dispositivo de assistência ventricular ou VAD (*Ventricular Assist Device*) foi acoplado a um ser humano em 1966¹⁴; o coração artificial implantável vem sendo testado em humanos desde 1982¹⁵, sendo que o paciente mais longevo chegou a viver 17 meses com um coração biônico¹⁶, e o cultivo de órgãos e tecidos em laboratório por meio da clonagem celular que já começa a despontar como possibilidade. A imagem anatômica inaugurada por Vesalius (1543), na qual o corpo nada mais é do que a soma de componentes e sistemas autônomos, é atualizada pela biocibernética. Cada componente e sistema são vistos como parte de um catálogo de artefatos que potencialmente serão construídos artificialmente. Enquanto a tecnologia para sintetizá-los não se torna realidade, órgãos e tecidos provenientes de doadores vivos ou do desmanche de cadáveres vem sendo transplantados com sucesso há décadas.

Assim como o monstro de Mary Shelley foi uma “redução ao absurdo” que deu relevo aos dilemas colocados pela Ciência de sua época, as alegorias da ficção científica e, mais especificamente, as da cibercultura, vêm atualizando a imagem do monstro frankensteiniano. Não é por acaso que, nessas alegorias, seja o corpo a categoria central e recorrente:

-
- 13 ALTMAN, Lawrence K. “Arne H. W. Larsson, 86; had first internal pacemaker”. *New York Times*, New York, 18 Jan. 2002. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2002/01/18/world/arne-h-w-larsson-86-had-first-internal-pacemaker.html>. Acesso em: 30 maio 2011.
 - 14 DEBAKEY, Michael E. “John Gibbon and the heart-lung machine: a personal encounter and his import for cardiovascular surgery”. *The Annals of Thoracic Surgery*, Amsterdam, v.76, p. S2188-S2194, dez. 2003. Disponível em: [http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975\(03\)01822-8/pdf](http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975(03)01822-8/pdf). Acesso em: 25 nov. 2014. p. S2191.
 - 15 ALTMAN, Lawrence K. “Dentist, close to death, receives first permanent artificial heart”. *New York Times*, New York, 3 Nov. 1982. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1982/12/03/us/dentist-close-to-death-receives-first-permanent-artificial-heart.html>. Acesso em: 24 maio 2011.
 - 16 ALTMAN, Lawrence K. “Implantable heart device receives F.D.A. approval”. *New York Times*, New York, 6 Set. 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/09/06/health/06heart.html>. Acesso em: 24 maio 2011.

O corpo humano (...) é matéria de simbolismo. É o modelo por excelência de todo o sistema finito. Os seus limites podem representar as fronteiras ameaçadas ou precárias. Como o corpo tem uma estrutura complexa, as funções e relações entre as suas diferentes partes podem servir de símbolos a outras estruturas complexas¹⁷.

Como construção fílmica, as alegorias do corpo-máquina articulam estereótipos e simplificações da ciência e tecnologia em racionalizações que, apesar de mirabolantes, não ameaçam nossos hábitos lógicos e epistemológicos, e possibilitam a construção de realidades diegéticas “impossíveis que dão a ilusão de serem concebíveis”¹⁸. Os mundos diegéticos não se submetem necessariamente às mesmas implicações da realidade prática, ainda que seus estereótipos e tipificações da primeira sejam baseados na segunda. É por conta dessa descontinuidade que as máquinas biônicas e os ciborgues do cinema podem ir muito além das possibilidades tangíveis dadas no mundo real. No cinema, próteses biônicas e ciborgues raramente são limitados às possibilidades de cura ou sobrevivência de corpos deficientes ou doentes, mas projetam uma visão na qual o corpo reconstruído é também o corpo capaz de extrapolar os limites humanos. Essa visão da superioridade do corpo artificial se deve, em parte, à transposição de certos traços constituintes da alegoria dos autômatos humanoides, de quem é percebido como aparentado. Desde os primeiros filmes, robôs são geralmente caracterizados como criaturas superlativas, capazes de atravessar paredes e de repelir balas. Além disso, também contribuiu o fato da biônica e do ciborgue terem surgido no contexto aeroespacial e militar e o fato de que realmente foram – e ainda são – considerados como possíveis meios de melhorar o desempenho do homem no espaço e na guerra. O conceito do ciborgue (*cyborg*, contração de *cybernetics organism*) foi apresentado em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline¹⁹ no *Psychophysiological Aspects of Space Flight*

17 DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 138.

18 ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 177.

19 CLYNES, Manfred E.; KLINE, Nathan S. “Cyborgs and space”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi L.; MENTOR, Steve (Orgs.). *The cyborg*

Symposium. Os autores propuseram o uso do termo *cyborg* para designar o acoplamento de um organismo a componentes exógenos capazes de autorregular e estender as funções fisiológicas para a sobrevivência em novos ambientes. O termo *bionics*, por sua vez, foi cunhado pelo Major Jack Steele da Força Aérea Americana em 1958, que a definiu como “a disciplina que utiliza princípios derivados de sistemas vivos na solução de problemas de design”²⁰ em um método que sistematiza a análise biológica, a formalização matemática e a síntese da engenharia²¹.

Em 1972, Martin Caidin publicou a ficção científica *Cyborg* (1972)²², um dos primeiros produtos literários a tratar da tecnologia de reconstrução do corpo como um projeto militar com o objetivo de, não só restaurá-lo, mas também melhorá-lo. A história do homem biônico Steve Austin ganhou notoriedade com a famosa série de TV intitulada *O Homem de seis milhões de dólares* (*The six million dollar man*), veiculada na década de 1970. A série deu mais ênfase do que o livro às capacidades ampliadas do ciborgue e consolidou no imaginário popular a ideia, que persiste até hoje, da superioridade do corpo reconstruído por meio da tecnologia biocibernética.

Diversos momentos de *Blade runner*, o caçador de andróides sugerem que os corpos artificiais dos replicantes são superiores aos corpos humanos. Quando Roy e Leon (Brion James) vão à Eye Works, entram em uma sala onde um senhor asiático trabalha vestido com uma roupa grossa conectada a tubos que o mantém aquecido. Uma névoa gelada envolve o ambiente azulado, estalactites brancas espalham-se pelo teto e todas as superfícies e objetos têm uma camada de gelo. Apesar disso, os replicantes entram na câmara vestindo roupas normais. Não demonstram nenhum

handbook. London: Routledge, 1995. p. 30-31.

- 20 STEELE, Jack E. “An interview with Jack E. Steele”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi L.; MENTOR, Steve (Orgs.). *The cyborg handbook*. London: Routledge, 1995a. p. 62.
- 21 STEELE, Jack E. “How do we get there?”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi L.; MENTOR, Steve (Orgs.). *The cyborg handbook*. London: Routledge, 1995b. p. 58.
- 22 CAIDIN, Martin. *Cyborg*. New York: Arbor House, 1972.

desconforto, ao contrário do senhor asiático que treme de frio ao ter as conexões de sua roupa térmica rompidas por Roy. Quando Leon se dirige a um aquário contendo olhos congelados em nitrogênio líquido e faz menção de colocar a mão nele o senhor asiático grita:

– *Frio! Esses são meus olhos! Congelante!*

Leon, indiferente às advertências, mergulha a mão no líquido e ela é imediatamente coberta por uma camada de gelo, mas não se afeta. Observa com curiosidade o efeito superficial do líquido sobre suas mãos, cheira-a e faz cara de nojo. Em outra sequência, no apartamento de Sebastian (William Sanderson), designer genético da Tyrell Corporation, Pris (Daryl Hannah) se aproxima de um fogão sobre o qual há um becker de vidro cheio de água fervendo. Ovos se movem dentro dele junto com as borbulhas que sobem à superfície cheia de vapor. A moça coloca sua mão direita na água fervente, pega um dos ovos e o lança na direção de Sebastian. Ele o pega no ar em um ato reflexivo para largá-lo em seguida, com as mãos queimadas.

Mais do que tolerância ampliada aos elementos e à dor, o corpo do replicante também possui grande força e resistência mecânica. Roy consegue atravessar grossas paredes de alvenaria com as mãos ou com a cabeça. Leon é descrito como um replicante produzido para “carregar cargas atômicas de 200 kg dia e noite”. Na cena em que ele luta com Deckard, os golpes deste não surtem nenhum efeito. Leon por sua vez, o lança de um lado ao outro como se fosse um boneco. Ao tentar desferir o soco fatal em Deckard, a mão de Leon acerta a lateral de um veículo de carga, rompendo a chapa metálica de sua carroceria como se fosse papel.

Pouco antes da cena em que Pris pega o ovo na água fervendo, J. F. Sebastian comenta com Roy que suspeita que eles sejam replicantes porque “são tão diferentes, são tão perfeitos”. A perfeição corporal dos replicantes – fortes, resistentes e bonitos – contrasta com os corpos humanos *in natura*, imperfeitos e limitados. Além de não competirem em força e resistência com os replicantes, os corpos dos personagens humanos são caracterizados com algum nível de deficiência: Gaff (Edward James Olmos), o policial que sempre

está vigiando Deckard, é coxo e usa uma bengala; Bryant (M. Emmet Walsh), o chefe de polícia, é gordo; J. F. Sebastian possui síndrome de Matusalém e Eldon Tyrell usa enormes óculos de “fundo de garrafa”. Em contraste ao corpo do replicante, o corpo humano é obsoleto e fonte de defeitos. Apesar de retratar um cenário distópico no qual o avanço da tecnologia ampliou as injustiças sociais e destruiu o meio ambiente, *Blade runner*, *o caçador de andróides* reproduz a ideia positivista de que a tecnologia não só pode reconstruir o corpo, como pode torná-lo melhor do que o original humano. O corpo dos replicantes é tão perfeito que seu único defeito, a morte prematura, foi programado nos seus genes por meio da reprodução de uma doença hereditária que, sugere a diegese, foi copiada dos genes de Sebastian.

Em *Blade runner*, *o caçador de andróides*, o corpo humano – estereotipado como decrepito, doente e feio – é a antítese da alegoria do corpo cibernético que não é mais caracterizado como máquina eletromecânica, mas como um ideal de desempenho e beleza encarado em uma máquina orgânica. Isso talvez reflita o fato de que cada vez mais o corpo humano seja socialmente apreendido como um tipo de máquina. A trajetória das figurações do corpo cibernético no cinema nos mostra que, em seu discurso imagético, predomina a apologia à reconstrução do corpo em alegorias que exaltam a potência, resistência e estética dos corpos cibernéticos perfeitos, em detrimento do corpo não cibernético. Em suas diegeses, a perfeição corporal não existe *in natura*, mas é produto da ciência e tecnologia aplicadas na correção e melhoria do corpo humano. O critério de perfeição corporal, como as próprias alegorias do cinema nos mostram, é relativa. Os corpos de ontem que o cinema mostrava como vigorosos tornam-se normais ou mesmo franzinos em comparação às alegorias mais recentes, cuja ênfase no volume e definição musculares é evidente. Reflexo de uma sociedade onde o *body building* se consolidou como produto de consumo e o corpo cultuado é aquele que mais se aproxima da imagem da máquina, até o James Bond do século XXI tem mais músculos que um replicante. Mesmo o corpo de Arnold Schwarzenegger que encarnou a alegoria da besta cibernética de *O exterminador do futuro*

(1984), justamente porque não parecia ter um corpo humano, é atualmente um padrão de vigor físico a ser seguido.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Lawrence K. “Dentist, close to death, receives first permanent artificial heart”. *New York Times*, New York, 3 Nov. 1982. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1982/12/03/us/dentist-close-to-death-receives-first-permanent-artificial-heart.html>. Acesso em: 24 maio 2011.

ALTMAN, Lawrence K. “Arne H. W. Larsson, 86; had first internal pacemaker”. *New York Times*, New York, 18 Jan. 2002. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2002/01/18/world/arne-h-w-larsson-86-had-first-internal-pacemaker.html>. Acesso em: 30 maio 2011.

ALTMAN, Lawrence K. “Implantable heart device receives F.D.A. approval”. *New York Times*, New York, 6 Set. 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/09/06/health/06heart.html>. Acesso em: 24 maio 2011.

CAIDIN, Martin. *Cyborg*. New York: Arbor House, 1972.

ČAPEK, Karel. *R.U.R.: Rossum’s Universal Robots*. [S.l.]: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/13083>. Acesso em: 09 fev. 2012.

CLYNES, Manfred E.; KLINE, Nathan S. “Cyborgs and space”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi L.; MENTOR, Steve (Orgs.). *The cyborg handbook*. London: Routledge, 1995. p. 29-33.

DEBAKEY, Michael E. “Development of Mechanical Heart Devices”. *The Annals of Thoracic Surgery*, v. 79, p. S2228-S2231, jun. 2005. Disponível em: [http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975\(05\)00387-5/pdf](http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975(05)00387-5/pdf). Acesso em: 25 nov. 2014.

DEBAKEY, Michael E. “John Gibbon and the heart-lung machine: a personal encounter and his import for cardiovascular surgery”. *The Annals of Thoracic Surgery*, Amsterdam, v.76, p. S2188-S2194, dez. 2003. Disponível em: [http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975\(03\)01822-8/pdf](http://www.annalsthoracicsurgery.org/article/S0003-4975(03)01822-8/pdf). Acesso em: 25 nov. 2014.

DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* Oxford: Oxford University, 2000.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987.

KIM, Joon Ho. *Imagens da cibercultura: as figurações do ciberespaço e do ciborgue no cinema*. 2005. 211 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras de Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/50786649/Joon-Ho-Kim-Imagens-da-Cibercultura-As-figuracoes-do-ciborgue-e-do-ciberespaco-no-cinema>>. Acesso em 29 maio 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 2002.

NEEDHAM, Joseph. *Science and civilisation in China: History of scientific thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. v. 2.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SHELLEY, Mary W. *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. São Paulo: Publifolha, 1998.

STEELE, Jack E. “An interview with Jack E. Steele”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi L.; MENTOR, Steve (Orgs.). *The cyborg handbook*. London: Routledge, 1995a. p. 61-69.

STEELE, Jack E. “How do we get there?”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi L.; MENTOR, Steve (Orgs.). *The cyborg handbook*. London: Routledge, 1995b. p. 54-59.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva futura*. São Paulo: Edusp, 2001.

WIENER, Norbert. *Cybernetics: or the control and communication in the animal and the machine*. USA: Massachusetts Institute of Technology, 1948.

FILMES CITADOS

Alien, o oitavo passageiro (*Alien*, 1979, EUA/Inglaterra, Ridley Scott)

Aliens, o resgate (*Aliens*, 1986, Inglaterra/EUA, James Cameron)

Blade runner, o caçador de andróides (*Blade Runner*, 1982, EUA/Hong Kong/Inglaterra, Ridley Scott)

Frankenstein (1910, EUA, J. Searle Dawley)

Frankenstein (1931, EUA, James Whale)

O golem (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, Alemanha, Paul Wegener)

O homem mecânico (*L'uomo meccanico*, 1921, Itália, André Deed)

Jasão e o velo de ouro (*Jason and the Argonauts*, 1963, Inglaterra/EUA, Don Chaffey)

Metrópolis (*Metropolis*, 1927, Alemanha, Fritz Lang)

RoboCop - O policial do futuro (*RoboCop*, 1987, EUA, Paul Verhoeven)

The master mystery (1920, EUA, Harry Grossman/Burton L. King)

O exterminador do futuro (*The terminator*, 1984, Inglaterra/EUA, James Cameron)



O CURSO DA VIDA ADULTA E O CORPO ENVELHECIDO NO CINEMA¹

Guita Grin Debert

Assim como acontece nos jornais e na mídia eletrônica, os idosos vêm ganhando espaço cada vez maior também no cinema, quebrando, assim, a longa conspiração do silêncio em relação à velhice, como bem denunciou Simone de Beauvoir em seu livro *Velhice: a realidade incômoda*, escrito em 1970². A presença do idoso no cinema tem sido tratada com frequência e sua atuação em papéis centrais também vem ganhando representatividade. Do ponto de vista das ciências sociais, discutir essa presença é um pretexto para refletir sobre atitudes, valores e práticas sociais com os quais os filmes dialogam, os quais supomos estruturar suas narrativas. É também uma oportunidade para dar conta de mudanças sociais e complexificar nossa reflexão sobre os conceitos com os quais operamos, de maneira a torná-los compreensíveis de um modo mais sensível.

O embaçamento das fronteiras entre as idades é um tema que ganhou recentemente destaque nas novelas de televisão, em que boa parte

- 1 Essa é uma versão resumida do texto: DEBERT, G. G. "A Vida Adulta e a Velhice no Cinema". In: Neusa Maria Mendes de Gusmão. (Org.). *Cinema, Velhice e Cultura*. Campinas: ALÍNEA, 2005, v. 1, p. 23-44. Agradeço a Isabella Meucci pela discussão e sugestões para esse texto. O texto recupera e amplia elementos presentes em outros trabalhos da mesma autora (DEBERT, 1999, 2010, 2000).
- 2 BEAUVOIR, S. *Velhice: a realidade incômoda*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

do enredo se organiza em torno dos conflitos envolvidos nas situações em que mães e filhas compartilham, simultaneamente, de eventos como o namoro, o casamento, a gravidez. Os dramas narrados adquirem sentido em virtude das diferenças de idade e de geração, que ainda são elementos fundamentais na definição dos comportamentos esperados.

O filme *Alguém tem que ceder*, de Nancy Meyers, retrata a história de um executivo de sucesso que se apaixona pela mãe de sua namorada, uma escritora famosa. No filme, um dos focos principais é a questão de gênero. Jack Nicholson faz o papel do executivo rico e charmoso, que poderia seduzir jovens e belas mulheres, indicando uma sociedade em que a idade cronológica parece ser irrelevante na relação entre casais. Diane Keaton é a escritora que parece estar convencida que o romance depois de certa idade é exclusivamente assunto de livros e de peças teatrais. Seu personagem não espelha as mulheres de outras gerações que, a partir de certa idade, vestiam-se de preto e se recolhiam a casa, ao tricô ou ao cuidado dos netos. A blusa de gola olímpica sinaliza o seu cuidado em esconder as marcas mais flagrantes do envelhecimento. É, no entanto, num diálogo na mesa de jantar que sua irmã apresenta o abismo que separa homens e mulheres nas etapas mais avançadas da vida: os homens mais velhos estão cada vez mais interessados em jovens, enquanto as mulheres, solitárias, ganham uma produtividade cada vez maior. No entanto, os homens detestam mulheres produtivas e se afastam cada vez mais daquelas de sua faixa etária.

É no hospital, na hora da doença, que o peso da idade para os homens reaparece com toda a sua força, revelando a necessidade do uso do Viagra e o medo do enfarte. Mas é também no hospital que a troca apaixonada do jovem médico sensibiliza a escritora madura e os espectadores, sinalizando para um contexto em que a idade cronológica volta a perder relevância.

Pode-se dizer que o final do filme é uma apologia à segregação etária. Essa apologia só tem interesse porque é o resultado de uma problematização complexa das mudanças de significado que as idades ganham na nossa sociedade. Nesse sentido, o filme *Alguém tem que ceder* ilustra de maneira

incisiva as mudanças do curso da vida que caracterizam as sociedades ocidentais contemporâneas.

O filme contrasta com outras produções que abordam o tema do envelhecimento como, por exemplo, *Parente é serpente* (1992), de Mario Monicelli, que ilustra com muita sensibilidade a oposição individualismo/holismo que tem caracterizado boa parte das discussões sobre as gerações na família nos estudos da antropologia brasileira. No filme, o menino/neto faz o relato do encontro das três gerações da sua família numa reunião para comemorar o Natal na casa dos avós e lembrar acontecimentos felizes do passado. A festa, no entanto, se transforma numa guerra entre irmãos e cunhados quando os avós anunciam a decisão de morar com um dos filhos, deixando-os decidirem quem abrigará o casal.

A noção de liberdade e de igualdade são valores que fazem parte do sistema de representação dominante nas sociedades ocidentais modernas que Louis Dumont denomina individualismo³. Uma das principais características desse sistema é conceber a gênese do social derivada da existência primeira dos indivíduos, ou ainda do somatório destes. O termo “indivíduo” engloba dois planos conceituais distintos: no primeiro a referência é o representante da espécie humana, realidade empírica por excelência, presente em qualquer sociedade; no segundo, a referência é o valor e o culto em relação ao indivíduo livre para fazer opções e decidir o seu destino. A partir daí concebem-se dois tipos de sociedade, as de tipo hierárquico, ou tradicional, em que a totalidade prevalece sobre os indivíduos, e as sociedades modernas, em que a representação da totalidade se enfraqueceu em consonância com o aparecimento da categoria de indivíduo como agente normativo das instituições. Dumont, em vários trabalhos procura traçar a trajetória de afirmação dessa ideologia como dominante, e os estudos sobre a família no Brasil, inspirados nesse autor, têm mostrado que a família é um dos domínios mais renitentes à destotalização própria da modernidade.

3 DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Parente é serpente, com um roteiro cheio de humor, explora o embate entre esses valores: para os velhos, a família – reino da hierarquia e da complementaridade – é um valor central para o qual se voltam na velhice; no outro extremo, a geração dos seus filhos, através de atitudes típicas do modelo individualista, vive um processo contínuo de bombardeamento dessa representação, garantindo o final tragicômico que é dado à narrativa.

O declínio do *status* dos velhos, de acordo com Tamara Haraven, não pode ser explicado pela expulsão gradual de pessoas da força de trabalho aos 65 anos no começo do século XX, nem pelas imagens negativas dos velhos e a sua caracterização como inúteis, ineficientes e senis, que já aparecem na literatura popular norte-americana no final do século XIX⁴. Esse processo, considera a autora, deve ser compreendido como fruto da crescente segregação dos diferentes estágios da vida que caracterizam as sociedades modernas, particularmente a sociedade norte-americana.

Pode-se dizer que essa segregação ganha uma expressão muito clara no filme *Cocoon* (1985), de Ron Howard. Nesse caso, não é o contexto plurigeracional da família que serve de pano de fundo da narrativa como ocorre em *Parente é serpente*, mas o asilo de velhos, instituição caracteristicamente unigeracional. Esse filme servirá de exemplo privilegiado para Harry Moody caracterizar “o curso da vida pós-moderno”⁵. A expressão, por ele cunhada, quer explicar as mudanças que, a partir dos anos 70, deram novas configurações às etapas em que a vida se desdobra, embaçando as fronteiras estabelecidas entre os comportamentos tidos até então como adequados aos diferentes grupos etários.

Para tratar dos significados da velhice no curso da vida pós-moderno, o autor compara *Cocoon* com o filme *A cruz dos anos* (1937), dirigido por Leo McCarey. Nele é apresentado o drama de um casal de velhos que,

4 HAREVEN, Tamara. “Novas imagens do envelhecimento e a construção social do curso da vida”. *Cadernos Pagu*, n.13, 1999. p.11-35.

5 MOODY, H. R. “Overview: what is critical gerontology and why is it important?” In: COLE, T. R. et al. (Orgs.). *Voices and visions of aging: toward a critical gerontology*. New York: Springer Publishing Company, 1993.

forçado a vender a sua casa e impedido de morar com os filhos, tem como única alternativa aguardar a morte num asilo. A violência da lógica que organiza as práticas de desenvolvimento urbano é assim combinada com a tragédia dos velhos para expressar a brutalidade envolvida na concretização de ideais da modernidade. Em *Cocoon*, pelo contrário, a comunidade de aposentados descobre acidentalmente técnicas extraterrestres de rejuvenescimento e, com muito entusiasmo, passa a desafiar a decadência física e o desprezo com que é tratada.

Evocando símbolos de longevidade e imortalidade, o pessimismo de *A cruz dos anos* é substituído pelo otimismo que abre espaço para o que Moody chamará de *ethos* pós-moderno, que se empenha na negação dos determinismos biológicos, físicos, psicológicos e sociais. Quase meio século separa um filme do outro, mas, de acordo com o autor, a diferença entre eles não é a diferença entre a tragédia e a ficção científica, entre a crítica social e a comédia. O tratamento dado à velhice nos dois filmes reflete uma mudança mais ampla no curso da vida humana, descrita por Berenice Neugarten como a passagem para uma sociedade em que as idades são irrelevantes⁶. O próprio da cultura pós-moderna é a promessa de que é possível escapar dos constrangimentos, dos estereótipos, das normas e dos padrões de comportamento baseados nas idades. Moody considera, ainda, que é preciso tempo para que possamos avaliar o caráter destas mudanças. Seria essa promessa uma ilusão ou uma esperança realista a indicar mudanças libertárias?

Sabemos que o modo pelo qual a vida é periodizada e o tipo de sensibilidade investida na relação entre as diferentes faixas etárias são uma dimensão central para a compreensão das formas de produção e reprodução da vida social. A análise das categorias e dos grupos de idade é parte importante do fazer antropológico preocupado em dar conta dos tipos de organização social, das formas de controle de recursos políticos e das representações sociais. A periodização da vida tem sido, no entanto, um

6 NEUGARTEN, Berenice L. "Continuities and discontinuities of psychological issues into adult life". *Human Development*, n.12, 1969. p. 121-130.

tema pouco estudado quando o foco é a nossa própria sociedade, e por isso a ideia de curso da vida pós-moderno faz um convite irrecusável para olharmos com mais atenção em direção às mudanças recentes nos grupos e nas categorias etárias que os filmes apresentam.

As imagens, aparentemente antagônicas da velhice, que esses filmes retratam permitem problematizar a caracterização feita dessas mudanças em duas direções que aqui nos interessa explorar. Por um lado, sugerir que o embaçamento das diferenças de idade é concomitante a outro movimento, aparentemente inverso, que torna as idades aspectos privilegiados na criação de atores políticos e na definição de mercados de consumo. Por outro lado, argumentar que é preciso atentar para o modo como se opera uma dissociação entre a juventude e uma faixa etária específica e a transformação da juventude em um bem, um valor que pode ser conquistado em qualquer etapa da vida, através da adoção de formas de consumo e estilos de vida adequados.

O argumento central é que as imagens e os espaços abertos para uma velhice bem-sucedida, evidenciados em *Alguém tem que ceder*, não envolvem necessariamente uma atitude mais tolerante com os velhos, mas sim, e antes de tudo, um compromisso com um tipo determinado de envelhecimento positivo. Nesse sentido, esses velhos têm um papel ativo no que venho chamando de “reprivatização da velhice”, processo em que os dramas se transformam em responsabilidade daqueles indivíduos que negligenciaram seus corpos e foram incapazes de se envolver em atividades e relacionamentos motivadores.

PRÉ-MODERNIDADE, MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

Pensar nas mudanças no curso da vida nas sociedades ocidentais contemporâneas tem levado autores a considerar que a história desta civilização estaria marcada por três etapas sucessivas, em que a sensibilidade investida na idade cronológica é radicalmente distinta: a pré-modernidade, em que a idade cronológica é menos relevante do que o *status* da família na determinação do grau de maturidade e do controle de recursos de poder;

a modernidade, que teria correspondido a uma cronologização da vida; e a pós-modernidade, que operaria uma desconstrução do curso da vida em nome de um estilo unietário.

Quando se discutem as idades na pré-modernidade, geralmente a referência é a obra de Ariès⁷ e Elias⁸. Em seu estudo sobre a infância, Ariès mostrou como esta categoria foi sendo construída a partir do século XIII, ampliando a distância que separava as crianças dos adultos. Na França medieval, as crianças não eram separadas do mundo adulto; a partir do momento em que sua capacidade física permitisse e em idade relativamente prematura, participavam integralmente do mundo do trabalho e da vida social. A noção de infância desenvolveu-se lentamente ao longo dos séculos e só gradualmente esta fase passou a ser tratada de uma forma específica. Roupas e maneiras adequadas, jogos, brincadeiras e outras atividades passaram a distinguir a criança do adulto. Instituições específicas, como as escolas, foram criadas e encarregadas de atender e preparar a população infantil para a idade adulta.

Contra a visão que considera que as crianças no passado comportavam-se como adultos responsáveis, Elias, em seu trabalho sobre o processo civilizatório, sugere que o comportamento dos adultos na Idade Média era muito mais solto e espontâneo⁹. Os controles sobre as emoções eram menos acentuados e sua expressão, como ocorre com as crianças, não carregava culpa ou vergonha. A modernidade teria aumentado a distância entre adultos e crianças, não apenas por considerar a infância como uma fase de dependência, mas também pela construção do adulto como um ser independente, com maturidade psicológica e com direitos e deveres de cidadania.

Tratar das transformações históricas ocorridas com a modernização é também chamar a atenção para o fato de que o processo de individualização, e o individualismo como valor próprio da modernidade, tiveram na

7 ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

8 ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

9 *idem*.

institucionalização do curso da vida uma de suas dimensões fundamentais. Os valores de igualdade e liberdade estão associados a estágios da vida que foram claramente definidos e separados e a fronteira entre eles passou a ser dada pela idade cronológica. É nesse sentido que a expressão “cronologização da vida” é usada por Kohli e Meyer para caracterizar as transformações na forma como ela é periodizada, no tempo de transição de uma etapa para outra, na sensibilidade investida em cada um dos estágios, mas também para definir o caráter do curso da vida como instituição social¹⁰. Essa institucionalização crescente teria envolvido praticamente todas as dimensões do mundo familiar e do trabalho e está presente na organização do sistema produtivo, nas instituições educativas, no mercado de consumo e nas políticas públicas que, cada vez mais, têm como alvo grupos etários específicos.

Na explicitação das razões que levaram à cronologização da vida, pesos distintos podem ser atribuídos a dimensões diversas. A padronização da infância, adolescência, idade adulta e velhice pode ser pensada como resposta às mudanças econômicas, devido sobretudo à transição de uma economia que tinha como base a unidade doméstica para outra baseada no mercado de trabalho. Inversamente, ênfase pode ser dada ao Estado moderno que – na transformação de questões que diziam respeito à esfera privada e familiar em problemas de ordem pública – seria, por excelência, a instituição orientadora do curso da vida, regulamentando todas as suas etapas, desde o momento do nascimento até a morte, passando pelo sistema complexo de fases de escolarização, entrada no mercado de trabalho e aposentadoria.¹¹

10 KOHLI, M.; MEYER, J. W. “Social structure and social construction of life stages”. *Human Development*, v. 29, n. 3, 1986. p. 145-149.

11 Obviamente, quando se procura estabelecer uma relação entre modernidade e cronologização da vida, é preciso levar em conta as variações nas etapas e na extensão em que o seu curso é periodizado em sociedades modernas distintas, bem como o tipo de sequência cronológica que caracteriza a experiência de diferentes grupos sociais em uma mesma sociedade; é, sobretudo, importante refletir na especificidade do curso da vida das mulheres.

É, entretanto, para o processo de descronologização que o filme *Cocoon* se volta. Assistimos a uma transformação da postura corporal dos velhos que, fortalecidos, estão dispostos a mudar a vida no asilo. Não é a família – ou a casa dos filhos como ocorre em *Parente é serpente* – que aparece como uma alternativa à institucionalização, mas é o rejuvenescimento que permite combater, com autonomia, as injustiças de que são vítimas os frágeis idosos.

Essas imagens são ativas na sugestão de que a ideia de papéis sequenciados, extremamente divididos por idades, não captaria a realidade de uma sociedade que atinge o nível de desenvolvimento tecnológico contemporâneo. É essa questão que leva Held a propor que uma das características marcantes da experiência pós-moderna seria a “desinstitucionalização” ou a “descronologização da vida”¹². Sua argumentação não recorre à ficção científica como em *Cocoon*, mas terá como base as mudanças ocorridas no processo produtivo, no domínio da família e na configuração das unidades domésticas.

No domínio da família, desenvolvimentos recentes na distribuição de eventos demográficos como casamentos, maternidade, divórcios e tipos de unidade doméstica apontariam uma sociedade em que a idade cronológica é irrelevante: mais do que mudanças de uma forma para outra, teríamos uma variedade nas idades do casamento, do nascimento dos filhos e nas diferenças de idades de pais e filhos. As obrigações familiares tenderiam a se desligar da idade cronológica. A mesma geração, em termos de parentesco, apresenta uma variedade cada vez maior em relação à idade cronológica (mães pela primeira vez aos 16 e aos 45 anos), e gerações sucessivas, do ponto de vista da família, pertencem ao mesmo grupo de idade como, por exemplo, mães e avós na mesma faixa etária. O estabelecimento de uma unidade doméstica independente pode ocorrer em qualquer idade sem marcar, necessariamente, o início de uma nova família, de forma que pessoas de idades cronológicas muito distintas podem ter uma experiência similar em termos de situação de moradia, por exemplo.

12 HELD, T. “Institutionalization and deinstitutionalization of the life course”. *Human Development*, v. 29, n. 3, 1986. p. 157–162.

O curso da vida moderno é reflexo da lógica fordista, ancorada na primazia da produtividade econômica e na subordinação do indivíduo aos requisitos racionalizadores da ordem social. Tem como corolário a burocratização dos ciclos da vida, através da massificação da escola pública e da aposentadoria. Três segmentos foram claramente demarcados: a juventude e a vida escolar; o mundo adulto e o trabalho; e a velhice e a aposentadoria. O apagamento das fronteiras que separavam juventude, vida adulta e velhice, e das normas que indicavam o comportamento apropriado aos grupos de idade é, segundo Moody, o reflexo de uma sociedade pós-fordista¹³. Essa sociedade é marcada pela informatização da economia, pela desmassificação dos mercados de consumo, da política, da mídia e da cultura, e pela fluidez e multiplicidade de estilos de vida, frutos de uma economia baseada mais no consumo do que na produtividade.

Dessa perspectiva, tratar do curso da vida pós-moderno exige a revisão da maneira pela qual um fato universal é explicado. A presença das diferenças de idade em todas as sociedades foi compreendida como fruto de uma necessidade da vida social, expressa em termos do processo de socialização.

Assim como as várias capacidades físicas necessárias para o desempenho de determinadas atividades estão relacionadas a diferentes estágios de desenvolvimento biológico, pressupõe-se o aspecto cumulativo dos vários conhecimentos necessários ao preenchimento dos papéis sociais, cuja aquisição consome tempo e implica uma progressão etária¹⁴. Em outras palavras, a experiência contemporânea impõe a revisão das concepções da psicologia do desenvolvimento, em que o curso da vida é periodizado como uma sequência evolutiva unilinear, em que cada etapa, apesar das particularidades sociais e culturais, tem um caráter universal.

É certamente possível acionar um conjunto de exemplos para

13 MOODY, H. R. "Overview: what is critical gerontology and why is it important?" In: COLE, T. R. et al. (Orgs.). *Voices and visions of aging: toward a critical gerontology*. New York: Springer Publishing Company, 1993.

14 Ver sobre o tema EISENSTADT, S. N. *De geração a geração*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

relativizar a radicalidade dessas transformações. As idades ainda são uma dimensão fundamental na organização social: a incorporação de mudanças dificilmente se faria sem uma nova cronologização da vida; seria um exagero supor que a idade deixou de ser um elemento fundamental na definição do *status* de uma pessoa.

Essa flexibilização e revolução dos parâmetros anteriores do que seriam os comportamentos adequados próprios a cada faixa etária são, contudo, acompanhadas da transformação das idades num laço simbólico privilegiado para a constituição de atores políticos e redefinição de mercados de consumo. O embaçamento das fronteiras entre as idades é um tema que recebe destaque nas novelas e filmes, em que alguns enredos se organizam em torno dos conflitos envolvidos nas situações em que mães e filhas compartilham dos mesmos eventos – namoro, casamento e gravidez. No entanto, esses dramas só tem sentido porque as diferenças de idade e de geração ainda são elementos cruciais na definição dos comportamentos esperados.

O filme *Alguém tem que ceder* traz elementos interessantes para explorarmos essa oposição entre a visão de que um embaçamento das idades caracterizaria a pós-modernidade e a ideia de que a segregação etária é ainda um dos marcadores centrais da experiência contemporânea. O embaçamento das diferenças etárias tem sido acompanhado de outras manifestações em que as idades são ainda dimensões centrais. Os aposentados são manchetes políticas em todos os jornais porque, apesar das diferenças em níveis de aposentadoria, o sentimento generalizado é de que esta questão não pode ser desconhecida pelo Estado. Jovens, crianças, adultos e idosos são categorias privilegiadas na produção da moda no vestuário, na criação de áreas específicas de saber e práticas profissionais e na definição de formas de lazer. Nas considerações de que a velhice é uma nova juventude, uma etapa produtiva da vida, é sempre reiterado o direito à aposentadoria, a partir de uma determinada idade cronológica. A ideia de que o idoso é vítima da pauperização, um ser abandonado pela família e alimentado pelo Estado, foi fundamental na sua transformação em ator político.

A afirmação da irracionalidade da razão, a crítica às pretensões universalistas e a valorização do pluralismo e do conhecimento local, próprios da pós-modernidade, certamente explicam a quebra da autoridade dos adultos, como fica evidente na relação entre mãe e filha em *Alguém tem que ceder*. A mãe se espanta com o namorado da filha, mas não proíbe o namoro. O desgosto se expressa nas perguntas que indicam a disponibilidade para o diálogo e a troca de opiniões. Tanto mãe como filha concordam que ambas devem se abrir para relações amorosas, e os conselhos e as orientações podem vir de uma ou da outra geração. Pode-se, obviamente, argumentar que esse é um fenômeno restrito, próprio de certos setores da classe média e não uma nova sensibilidade que se teria difundido na sociedade como um todo.

Alguém tem que ceder, convida-nos ainda a fazer uma dupla reflexão. Por um lado, ilustra a crítica que a gerontologia faz à ideia de ciclo da vida e ao interesse que a expressão curso da vida ganha nesses estudos; por outro lado, explora o caráter que a noção de adulto tem recebido na experiência das sociedades ocidentais contemporâneas.

CURSO DA VIDA ADULTA E ENVELHECIMENTO

Como mostra Anthony Giddens, falar em ciclo da vida perde sentido na modernidade, uma vez que as conexões entre vida pessoal e troca entre gerações se quebram¹⁵. Nas sociedades pré-modernas, a tradição e a continuidade estavam estreitamente vinculadas com as gerações. O ciclo de vida tinha forte conotação de renovação, pois cada geração redescobre e revive modos de vida das gerações predecessoras. Nos contextos modernos, o conceito de geração só faz sentido em oposição ao tempo padronizado. As práticas de uma geração só são repetidas se forem reflexivamente justificadas. O curso da vida se transforma em um espaço de experiências abertas, e não de passagens ritualizadas de uma etapa para outra. Cada fase de transição tende a ser interpretada pelo indivíduo como uma crise

15 GIDDENS, A. *As transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1992a.

de identidade e o curso da vida é construído em termos da necessidade antecipada de confrontar e resolver essas fases de crise.

O humor investido no modo como essas crises são vividas fazem de *Alguém tem que ceder* uma deliciosa comédia, em que os personagens venciam uma etapa entre a vida adulta e a velhice. “Meia-idade”, “terceira idade”, “aposentadoria ativa” são categorias criadas para denominar essas novas etapas, e produzir novos estilos de vida e o consumo de bens e serviços a elas relacionados.

Em outras palavras, se a modernidade – como mostrou Ariès em seu estudo sobre a história social da família e da criança¹⁶ – assistiu à emergência de etapas intermediárias entre a infância e a idade adulta, assistimos, atualmente, a uma proliferação de etapas intermediárias de envelhecimento. Rompendo com as expectativas tradicionalmente associadas aos estágios mais avançados da vida, – mesmo no que diz respeito a setores sociais com níveis de renda e consumo menos sofisticados do que a das personagens do filme – cada uma destas etapas passa a indicar, a sua maneira, fases propícias para o prazer e para a realização de sonhos adiados em momentos anteriores.

A invenção da terceira idade revela uma experiência inusitada de envelhecimento, cuja compreensão, como mostra Laslett, não pode ser reduzida aos indicadores de prolongamento da vida nas sociedades contemporâneas¹⁷. De acordo com esse autor, essa invenção requer a existência de uma “comunidade de aposentados” com peso suficiente na sociedade, demonstrando dispor de saúde, independência financeira e outros meios apropriados para tornar reais as expectativas de que esse período é propício à realização e satisfação pessoal. As mudanças na estrutura de emprego levaram a uma ampliação das camadas médias assalariadas e a novas expectativas em relação à aposentadoria, que – englobando um contingente cada vez mais jovem da população – deixou de ser um marco na passagem para a velhice,

16 ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

17 LASLETT, P. “The emergence of the third age”. *Aging and Society*, n. 7, 1987. p. 133-160.

uma forma de garantir a subsistência daqueles que, por causa da idade, não estão mais em condições de realizar um trabalho produtivo.¹⁸

Esse processo é acompanhado da criação de uma nova linguagem em oposição às antigas formas de tratamento dos velhos e aposentados: a terceira idade substitui a velhice; a aposentadoria ativa se opõe à aposentadoria; o asilo passa a ser chamado de centro residencial, o assistente social de animador social e a ajuda social ganha o nome de gerontologia. Os signos do envelhecimento são invertidos e assumem novas designações: “nova juventude”, “idade do lazer”. Da mesma forma, invertem-se os signos da aposentadoria, que deixa de ser um momento de descanso e recolhimento para tornar-se um período de atividade e lazer. Não se trata mais apenas de resolver os problemas econômicos dos idosos, mas também proporcionar cuidados culturais e psicológicos, de forma a integrar socialmente uma população tida como marginalizada. É neste momento que surgem os grupos de convivência e as universidades para a terceira idade como formas de criação de uma sociabilidade mais gratificante entre os mais velhos.¹⁹

Essas novas formas de alocação do tempo dos aposentados emergem num contexto marcado pelas concepções autopreservacionistas do corpo e pela ênfase no caráter autoinflingido das doenças. Como mostra Giddens²⁰, é próprio da experiência contemporânea que a definição do eu, de

-
- 18 Sobre a aposentadoria, ver DEBERT, G. G. e SIMÕES J. A. “A aposentadoria e a invenção da terceira idade”. In: DEBERT, G. G. (Org.). *Antropologia e velhice*. Textos Didáticos, UNICAMP/IFCH, Campinas, n. 13, p.31-48, 1994; SIMÕES, J. A. *Entre o lobby e as ruas: movimento de aposentados e politização da aposentadoria*. 2000. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, IFCH, UNICAMP, Campinas, 2000.
- 19 Sobre as Universidades da Terceira Idade, ver GUERREIRO, P. *A Universidade para a Terceira Idade da PUCCAMP e a experiência de envelhecimento*. 1993. Monografia de Graduação, IFCH, UNICAMP, Campinas, 1993; LIMA, M. A. *A gestão da experiência de envelhecimento em um programa para a Terceira Idade*. 1999. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, Campinas, 1999; CACHIONI, M. *Quem educa os idosos: um estudo sobre professores de universidades da terceira idade*. Campinas: Alínea, 2003.
- 20 GIDDENS, A. *As transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1992a; GIDDENS, A. *Modernity and self*

quem sou e a adoção de estilos de vida se façam em meio a uma profusão de recursos: vários tipos de terapias, manuais de autoajuda, programas de televisão e artigos em revistas. A boa aparência e o bom relacionamento sexual e afetivo deixam de depender de qualidades fixas que as pessoas podem possuir ou não, e se transformam em algo que deve ser conquistado a partir de um esforço pessoal. Convencidos a assumir a responsabilidade pela sua própria aparência e bem-estar, os indivíduos são monitorados para exercer uma vigilância constante do corpo e são responsabilizados pela sua própria saúde, através da ideia de doenças autoinfligidas, resultantes de abusos corporais como a bebida, o fumo, a falta de exercícios.²¹

A suposição de que a boa aparência é igual ao bem-estar, de que aqueles que conservam seus corpos através de dietas, exercícios e outros cuidados viverão mais, está em consonância com a ideia de que o romance pode ser vivido em qualquer idade. Do filme *Alguém tem que ceder* saímos convencidos de que se fizermos pequenas concessões, tivermos menos medo do ridículo e adotarmos estilos de vida menos convencionais poderemos ser muito mais felizes.

Ao relacionar as novas concepções de corpo e de saúde ao “projeto reflexivo do eu”, Giddens, argumenta, de maneira convincente, que elas não representam, necessariamente, um fechamento em relação ao mun-

identity. Self and society in the late modern age. Cambridge: Polity Press, 1992b.

- 21 Cf. FEATHERSTONE, M. “O curso da vida: corpo, cultura e imagens do processo de envelhecimento”. In: DEBERT, G. G. (Org.). *Antropologia e velhice*. Textos Didáticos, UNICAMP/IFCH, Campinas, n. 13, 1994. p.49-71; TURNER, B. “Recent developments in the theory of the body”. In: FEATHERSTONE, M. et al. (Orgs.). *The body: social process and cultural theory*. London: Sage Publications, 1992., nessa mesma direção, opõe as novas concepções do corpo àquelas presentes no ideário místico e religioso, mostrando que a recompensa pelo corpo ascético não é a salvação espiritual, mas a aparência embelezada, um eu mais disputado. Se, no ideário místico e religioso, as concepções sobre a vida sóbria e temperada tinham como referência uma defesa contra as tentações da carne, a subjugação do corpo através das rotinas de manutenção corporal é a pré-condição para a conquista de uma aparência mais aceitável, para a liberação da capacidade expressiva do corpo.

do, como supõe a ideia de cultura narcisista²². Estas mudanças estariam abrindo possibilidades para experiências mais gratificantes, para relacionamentos mais satisfatórios e igualitários com os outros, em sintonia com uma sociedade democrática ou, pelo menos, como um componente de mais igualdade e maior democracia. Olhar para os eventos associados à emergência de etapas intermediárias entre a vida adulta e a velhice é, sem dúvida, aplaudir o lado gratificante da experiência contemporânea que encoraja a diversidade. No caso da velhice, contudo, dificilmente poderíamos supor que há uma democratização das relações e uma tolerância maior com o corpo envelhecido. Quando o rejuvenescimento se transforma em um novo mercado de consumo, não há lugar para a velhice, que tende a ser vista como consequência do descuido pessoal, da falta de envolvimento em atividades motivadoras, da adoção de formas de consumo e estilos de vida inadequados. A oferta constante de oportunidades para a renovação do corpo, das identidades e autoimagens encobre os problemas próprios da idade mais avançada. O declínio inevitável do corpo, o corpo ingovernável que não responde às demandas da vontade individual, é antes percebido como fruto de transgressões e por isso não merece piedade.

As hierarquias sociais envolvidas no uso das tecnologias de rejuvenescimento e o modo pelo qual o envelhecimento populacional se transforma num risco para a perpetuação da vida social coloca no centro do debate a questão da solidariedade entre gerações.

A REPRIVATIZAÇÃO DA VELHICE E A SOLIDARIEDADE ENTRE GERAÇÕES

Tratar da solidariedade pública entre gerações é descrever a maneira pela qual a gestão da velhice é progressivamente socializada. Considerada, durante muito tempo, como própria da esfera privada e familiar, uma questão de previdência individual ou de associações filantrópicas, ela se transforma em uma questão pública. Um conjunto de orientações e intervenções, muitas vezes contraditório, é definido e implementado pelo aparelho de Estado

22 GIDDENS, A. *Modernity and self identity*. Self and society in the late modern age. Cambridge: Polity Press, 1992b.

e outras organizações privadas. Um campo de saber específico – a Gerontologia – é criado com profissionais e instituições encarregados da formação de especialistas no envelhecimento. Como consequência, tentativas de homogeneização das representações da velhice são acionadas e uma nova categoria cultural é produzida: a de pessoas idosas, como um conjunto autônomo e coerente que impõe outro recorte à geografia social, autorizando a colocação em prática de modos específicos de gestão.

Nesse movimento que marca as sociedades modernas, a partir da segunda metade do século XIX, a etapa mais avançada da vida é caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais. O avanço da idade como um processo contínuo de perdas e de dependência – em que os indivíduos ficariam relegados a uma situação de abandono e de desprezo, como o casal de velhos que serviu para o tema do filme *A cruz dos anos e Parente é serpente* – é parte constitutiva da socialização da gestão desta questão.

Como foi mostrado, a tendência contemporânea é a de se contrapor à representação do envelhecimento como um processo de perdas, promovendo a sua dissolução em vários estágios que passam a ser tratados como novos começos, como oportunidades a serem aproveitadas na exploração das identidades. As experiências vividas e os saberes acumulados são ganhos que propiciariam aos mais velhos a oportunidade de adquirir mais conhecimentos e apostar em outros tipos de relacionamentos. Essas novas imagens transformam essa fase numa experiência de entusiasmo inédita que ganha expressão em *Alguém tem que ceder*, e é apresentada de modo mais caricatural no filme *Cocoon*.

Esse entusiasmo é proporcional à precariedade dos mecanismos de que dispomos para lidar com os problemas da idade avançada. A imagem gratificante das etapas do envelhecimento não oferece instrumentos capazes de enfrentar os problemas envolvidos na perda de habilidades cognitivas e de controles físicos e emocionais que estigmatizam o velho e que são fundamentais para que um indivíduo seja reconhecido como um ser autônomo, capaz de um exercício pleno dos direitos de cidadania.

Essas imagens emergem num momento em que o prolongamento

da vida humana é, sem dúvida, um ganho coletivo, mas também tem se traduzido em uma ameaça à reprodução da vida social, num risco para o futuro da sociedade. As projeções sobre os custos da aposentadoria e da cobertura médica e assistencial do idoso são apresentados como um problema nacional, indicador da inviabilidade de um sistema que, em futuro próximo, não poderá arcar com os gastos de atendimento, mesmo com serviços precários como no caso brasileiro.

Cabe, portanto, perguntar se a velhice permanecerá sendo um segredo desagradável que, como Elias mostrou, não queremos conhecer e para a qual encontramos formas cada vez mais sofisticadas de negar a existência²³. É possível, também, conforme Featherstone, sugerir caminhos alternativos para enfrentá-la²⁴. O sonho que os avanços na pesquisa científica ofereçam soluções para o envelhecimento das células humanas ou que a tecnologia encontre formas capazes de minimizar os problemas da dependência na velhice ganha cada vez mais concretude, deixando de ser uma dimensão exclusiva dos filmes de ficção científica.

Serão os velhos vistos como seres sedentários e inativos que consomem de maneira avassaladora tanto as heranças que poderiam ser alocadas para grupos mais jovens na família quanto os recursos públicos que deveriam ser distribuídos para outros setores da sociedade? Por enquanto, o que se pode dizer com certeza é que, na busca de acessos privilegiados para a compreensão da experiência contemporânea, vale a pena olhar com mais atenção para as formas específicas em que se dá o remapeamento do curso da vida.

Nesta direção, o convite para reflexão feito no filme *Alguém tem que ceder* é especialmente importante quando compartilhamos de duas outras certezas. Por um lado, sabemos que as previsões sobre o nosso futuro, principalmente aquelas elaboradas pelos cientistas, e que são amplamen-

23 ELIAS, N. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

24 FEATHERSTONE, M. "O curso da vida: corpo, cultura e imagens do processo de envelhecimento". In: DEBERT, G. G. (Org.). *Antropologia e velhice. Textos Didáticos*, UNICAMP/IFCH, Campinas, n. 13, 1994. p.49-71.

te divulgadas para o público leigo, tornam-se um elemento fundamental no modo como esse público programa suas vidas. Estamos habituados a pensar nos preconceitos, estereótipos e discriminações através da ideia de profecias que se autorrealizam – as imagens negativas, as atitudes discriminatórias acabam produzindo sua própria confirmação – e, sem dúvida, é uma tarefa fundamental desconstruí-los. Contudo, é preciso considerar também que as previsões proféticas podem tornar as próprias profecias irrealizáveis. A plausibilidade dos cenários que montamos para o futuro da velhice dependerá muito do modo como os indivíduos, em função destas previsões, forem convencidos de qual pode ser o seu destino e das práticas por eles postas em ação. Transformar os problemas da velhice em responsabilidade individual e apontar a inviabilidade do sistema de financiamento dos custos da idade avançada é recusar a solidariedade entre gerações, impondo aos que vão ficar velhos um novo programa de preparação, capaz de redirecionar as realidades antecipadas.

Por outro lado, certamente o nosso leque de escolhas é ampliado quando as identidades implicam tomadas de decisões biográficas, quando o corpo pode ser amplamente formatado de modo a produzir a aparência desejada. A mídia nos familiariza com o mundo da ciência, com suas descobertas e com os conflitos que elas produzem entre os próprios especialistas, embaçando as fronteiras entre o saber leigo e o saber dos *experts*.

É preciso reconhecer, no entanto, que se a responsabilidade individual pela escolha é igualmente distribuída, os meios para agir de acordo com essa responsabilidade não o são. A reprivatização da velhice transforma o direito de escolha num dever de todos, em uma realidade inescapável a que estamos todos condenados.

A liberdade de escolha, mostra Bauman com toda a razão²⁵, é um atributo graduado, e acrescentar liberdade de ação à desigualdade fundamental da condição social, impondo o dever da liberdade sem os recursos que permitem uma escolha verdadeiramente livre é, numa sociedade al-

25 BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

tamente hierarquizada como a brasileira, uma receita para uma vida sem dignidade, repleta de humilhação e autodepreciação.

O cinema quando coloca ênfase na crítica aos estereótipos e discriminações complexifica nossos sentimentos e nossa percepção das outras formas de exclusão além daquelas dadas pela desigualdade econômica. A sociedade brasileira é hoje muito mais sensível e tem aberto espaços para que experiências inovadoras de envelhecimento possam ser vividas. O sucesso destas experiências não pode dissolver os dramas da velhice no descuido de alguns que foram incapazes de experimentar esses novos espaços, adotando estilos de vida e formas de consumo adequadas. No curso da vida pós-moderno, especialmente quando está em jogo a velhice avançada, estão envolvidos processos de acirramento das hierarquias e a criação de novos padrões de desigualdade e intolerância.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BEAUVOIR, S. *Velhice: a realidade incômoda*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- CACHIONI, M. *Quem educa os idosos: um estudo sobre professores de universidades da terceira idade*. Campinas: Alínea, 2003.
- DEBERT, G. G. e SIMÕES J. A. “A aposentadoria e a invenção da terceira idade”. In: DEBERT, G. G. (Org.). *Antropologia e velhice. Textos Didáticos*, UNICAMP/IFCH, Campinas, n. 13, 1994. p.31-48.
- DEBERT, G. G. “A invenção da terceira idade e a rearticulação de formas de consumo e demandas políticas”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 12, n. 34, 1997. p.1-16.
- DEBERT, G. G. *A reinvenção da velhice*. São Paulo: EDUSP, 1999a.
- DEBERT, G. G. “Velhice e o curso da vida pós-moderno”. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 42, jun./ago. 1999b. p. 70-83. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28456>. Acesso em: 07 jun. 2016.
- DEBERT, G. G. “A antropologia e os estudos dos grupos e das categorias de idade”. In: LINS DE BARROS, M. M. (Org.). *Velhice ou Terceira Idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p.49-68.
- DEBERT, G. G. “A dissolução da vida adulta e a juventude como valor”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 16, n. 34, jul./dez., 2010. p. 49-70.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

- EISENSTADT, S. N. *De geração a geração*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ELIAS, N. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- FEATHERSTONE, M. “O curso da vida: corpo, cultura e imagens do processo de envelhecimento”. In: DEBERT, G. G. (Org.). *Antropologia e velhice. Textos Didáticos*, UNICAMP/IFCH, Campinas, n. 13, 1994. p.49-71.
- GIDDENS, A. *As transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1992a.
- GIDDENS, A. *Modernity and self identity. Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press, 1992b.
- GUERREIRO, P. *A Universidade para a Terceira Idade da PUCCAMP e a experiência de envelhecimento*. 1993. Monografia de Graduação, IFCH, UNICAMP, Campinas, 1993.
- HAREVEN, Tamara. “Novas imagens do envelhecimento e a construção social do curso da vida”. *Cadernos Pagu*, n.13, 1999. p.11-35.
- HELD, T. “Institutionalization and deinstitutionalization of the life course”. *Human Development*, v. 29, n. 3, 1986. p. 157–162.
- KOHLI, M.; MEYER, J. W. “Social structure and social construction of life stages”. *Human Development*, v. 29, n. 3, 1986. p. 145-149.
- LASLETT, P. “The emergence of the third age”. *Aging and Society*, n. 7, 1987. p. 133-160.
- LIMA, M. A. *A gestão da experiência de envelhecimento em um programa para a Terceira Idade*. 1999. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, Campinas, 1999.

MOODY, H. R. “Overview: what is critical gerontology and why is it important?” In: COLE, T. R. et al. (Orgs.). *Voices and visions of aging: toward a critical gerontology*. New York: Springer Publishing Company, 1993.

NEUGARTEN, Berenice L. “Continuities and discontinuities of psychological issues into adult life”. *Human Development*, n.12, 1969. p. 121-130.

SIMÕES, J. A. *Entre o lobby e as ruas: movimento de aposentados e politização da aposentadoria*. 2000. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, IFCH, UNICAMP, Campinas, 2000.

TURNER, B. “Recent developments in the theory of the body”. In: FEATHERSTONE, M. et al. (Orgs.). *The body: social process and cultural theory*. London: Sage Publications, 1992.

FILMES CITADOS

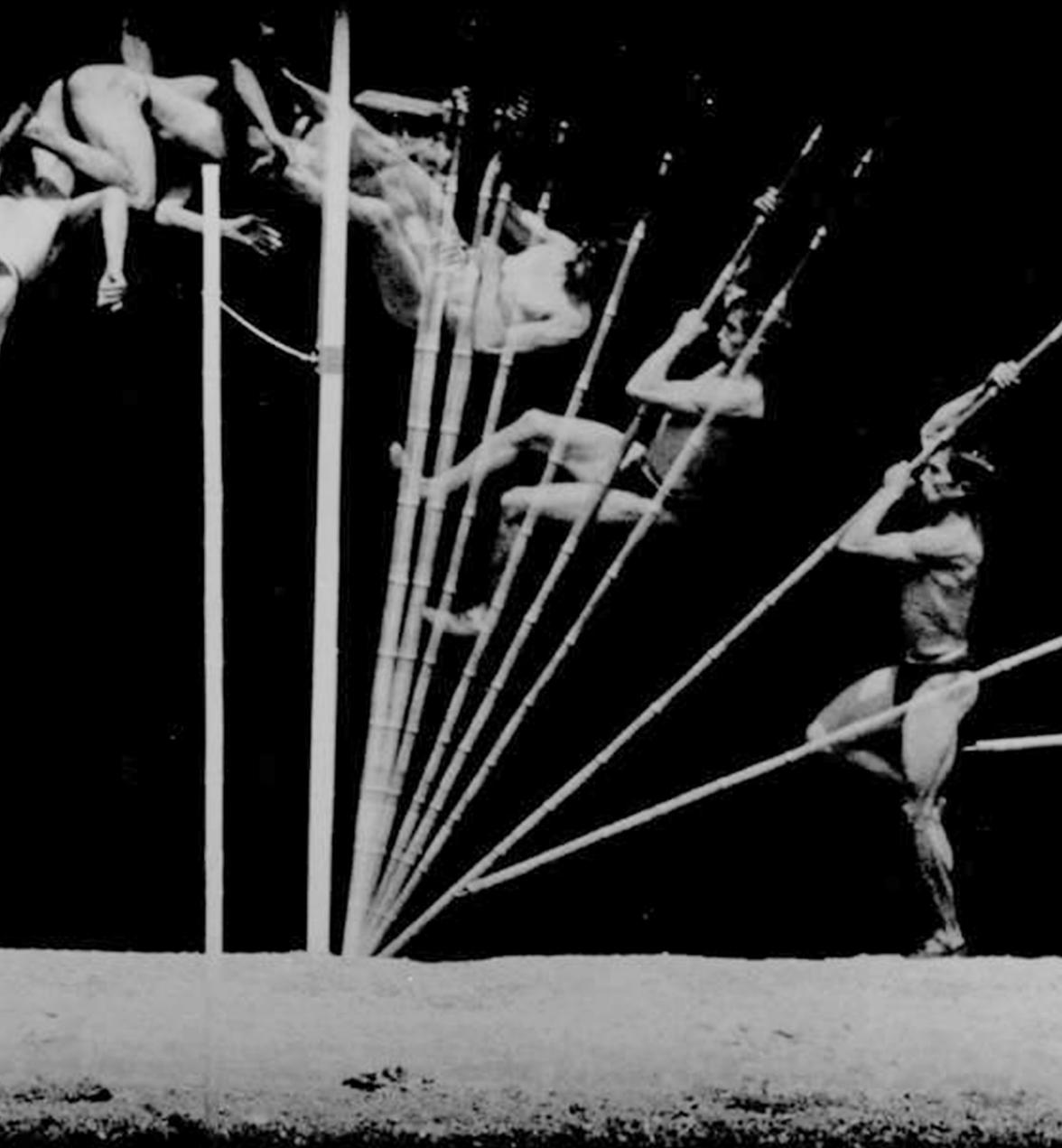
Alguém tem que ceder (*Something's gotta give*, 2003, EUA, Nancy Meyers)

Cocoon (1985, EUA, Ron Howard)

A cruz dos anos (*Make way for tomorrow*, 1937, EUA, Leo McCarey)

Parente é serpente (*Parenti serpenti*, 1992, Itália, Mario Monicelli)

Un saut à la perche (fotografia de Georges Demeny, 1906)



EXPERIÊNCIAS (MODERNAS) COMPARTILHADAS: ESPORTE (CORPO) - (IMAGEM) CINEMA¹

Victor Andrade de Melo

Quero destacar que o apelo da imagem não pode ser explicado com base unicamente em práticas econômicas da modernidade. Esse apelo deve ser entendido também pelo reposicionamento da imagem em meio às complicadas práticas discursivas e semióticas que a enquadram. Venho defendendo a tese de que o padrão-imagem resulta do poder de que dispõe a imagem para intervir *intersemioticamente*, o poder de se transformar em uma moeda comum capaz de unificar o caos discursivo que caracteriza as abstratas e complexas formações sociais da modernidade².

Uma imagem. Muitas imagens. A todo o momento, a todo o instante. Em todos os lugares. Quase uma onipresença. Quase um fenômeno total. É praticamente impossível encontrar algum local nesse planeta transnacionalizado e interconectado em que o esporte não esteja, de alguma forma, em algum grau, presente no cotidiano dos indivíduos.

Participação de atletas em anúncios publicitários e desfiles de mo-

1 Esse artigo é uma versão de reflexões que publiquei em diferentes oportunidades, notadamente no *Journal of the Philosophy of Sport*.

2 COHEN, Margareth. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 280.

das; fotos dos mais distintos aspectos da prática nos jornais e nas revistas; na televisão, matérias com enfoques múltiplos; inspiração para o *design* de produtos; jogos nos videogames e computadores; milhares de referências em sites e blogs disponíveis na internet. Se uma imagem vale mais do que mil palavras, como diz a máxima moderna, sobre o esporte temos então certamente milhões de informações.

Por que isso ocorre? Quais as raízes dessa enorme presença midiática? A princípio, há uma resposta simples, que beira o óbvio: uma das chaves para entender a popularidade do fenômeno esportivo é seu potencial estético, sua capacidade de envolver os indivíduos por meio dos sentidos – sons, olhares, gestos, até mesmo cheiros e sabores.

A despeito disso, nem sempre o tema recebe a devida atenção por parte de intelectuais e pesquisadores, não poucas vezes sendo as sensações múltiplas e multifacetadas desencadeadas pela experiência esportiva até mesmo motivo de preconceito:

O esporte é frequentemente negligenciado por essa disciplina (estética); costuma-se simplesmente assinalar os traços artísticos do esporte, para logo julgá-los como simplesmente óbvios e uma questão sem interesse. O prazer no esporte é considerado um prazer baixo de massas – um prazer que não é digno de consideração positiva pela estética. Mas, ao negligenciar o caráter artístico do esporte, deixamos de compreender por que ele é tão fascinante para o grande público. Na realidade, o verdadeiro fascínio do esporte deriva de aspectos que, de forma diversa, estamos habituados a experimentar e admirar nas artes³

Ainda que aceitemos categoricamente esse argumento, há uma questão que permanece aberta: por que tamanha predominância do aspecto estético no âmbito da experiência esportiva? Olhar para sua trajetória talvez possa auxiliar a encontrar uma resposta. Lembremos que uma parte signi-

3 WELSCH, Wolfgang. “Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte?” In: ROSEFIELD, Denis (Org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 158.

ficativa da conformação do campo esportivo se deu em meio a uma série de acontecimentos que, entre muitas outras coisas, geraram experiências compartilhadas entre diversas manifestações culturais. Esse processo desenvolveu-se em um momento histórico, a transição dos séculos XIX e XX, no qual se delineou, de forma tensa e não homogênea, muito do que se define como ideário e imaginário modernos⁴.

Sugiro que desvendar, nesse cenário, os diálogos intersemióticos que houve entre o esporte e o cinema, uma linguagem que por sua natureza ocupou um lugar ímpar nos projetos de modernidade⁵, pode ajudar a entender a valorização do sensório na conformação do fenômeno esportivo, algo que teria marcado sua trajetória até os dias de hoje. Vale lembrar que ambos estão entre as linguagens mais acessadas no decorrer do século XX, não somente nos seus espaços específicos (as salas de projeção e os estádios), como também em função da ação dos meios de comunicação, que nelas investiram por se tratarem de produtos de grande penetração popular.

Na verdade, mesmo possuindo raízes anteriores, cinema e esporte são fenômenos típicos da modernidade. Não surpreende o fato de que a comumente considerada primeira projeção cinematográfica (promovida pelos irmãos Lumière) e a primeira edição dos Jogos Olímpicos modernos (liderada por Pierre de Coubertin) tenham ocorrido na mesma época (1895 e 1896, respectivamente) e no mesmo lugar: Paris, cidade-chave para entender os novos estilos de vida que estavam sendo gestados. Perceber-se-á que, mais ainda, no decorrer do artigo argumentarei que o diálogo entre ambas tem a ver com as relações que se estabeleceram entre o uso da imagem e a conformação de novas políticas corporais.

A configuração das duas linguagens no decorrer dos séculos XIX e XX deve ser compreendida no âmbito do crescimento das cidades enquanto

4 CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. "Introdução". In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 17-32.

5 CHARNEY, Leo. "Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade". In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 317-334.

arenas de circulação de mercadorias e da consequente construção de uma cultura eminentemente urbana, onde se destacavam as vivências públicas de lazer. Com isso, observa-se o aumento das preocupações com o público, com o consumidor, com o corpo, que, por motivos diversos, passa a receber uma maior atenção.

Além disso, as duas linguagens relacionam-se com o desenvolvimento científico, uma marca do período, que tem impactos significativos na configuração de novos comportamentos e parâmetros de vida em sociedade. O estupefato frente à velocidade e à fugacidade, uma certa perplexidade com a cada vez mais tênue fronteira entre a realidade e suas representações, impelia à busca de mecanismos de preservação, de fixação, em uma sociedade que, por tudo isso, valoriza a imagem:

A cultura moderna foi “cinematográfica” antes do cinema. Este foi apenas um elemento de uma variedade de novas formas de tecnologia, representação, espetáculo, distração, consumismo, efemeridade, mobilidade e entretenimento – e, em muitos aspectos, não foi nem o mais convincente nem o mais promissor⁶ .

Para discutir a preponderância dos aspectos estéticos no âmbito da experiência esportiva, centrando o debate nos diálogos observáveis entre o esporte e o cinema, nas relações estabelecidas entre o uso da imagem e a conformação de novas políticas corporais na transição dos séculos XIX e XX, este trabalho está dividido em três partes. Inicialmente identifico pontos de encontros nas trajetórias das linguagens. Nos outros dois momentos, interpreto os sentidos e significados que compartilharam.

ESPORTE E CINEMA: ENCONTROS

Desde os primórdios do cinema, as emoções desencadeadas pelas competições esportivas já eram captadas pelas lentes das primeiras câmeras. O

6 CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. “Introdução”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 18.

esporte esteve mesmo, de diversas formas, envolvido no desenvolvimento técnico anterior à exibição da primeira sessão pública de um filme.

Entre os muitos aparelhos que antecederam a máquina dos irmãos Lumière, já em 1865, no estereoscópio de Jean Claudet, boxeadores foram representados, mas, de fato, a relação entre esporte e cinema se tornou mais clara quando alguns pesquisadores passaram a tentar desenvolver um equipamento que permitisse capturar com exatidão o movimento. Étienne-Jules Marey, por exemplo, comentava sobre a inexatidão do quadro *Derby de Epsom* (óleo sobre tela, 1821, 92 cm x 123 cm, Museu do Louvre), pintado por Theodoré Géricault, um retrato de uma prova de turfe:

O galope é geralmente a atitude cuja representação mais deixa a desejar (...). Os cavalos supostamente a galope são representados como se estivessem para empinar, apoiados sobre as patas traseiras e erguendo as dianteiras à mesma altura. Esse sincronismo não existe. É certo que, em nossos dias, os artistas fazem grandes esforços para representar o cavalo com exatidão, e muitos o conseguem. Mas não me posso permitir apreciar a obra de meus contemporâneos⁷.

O primeiro que conseguiu executar com sucesso tal tarefa foi o inglês Eadweard Muybridge, em 1873, o que causou surpresa e desconfiança por parte de outros cientistas. Alguns anos mais tarde, em 1878, esse pesquisador conseguiria, com um engenhoso invento, não só capturar uma foto de um cavalo em movimento em uma pista de corridas, como também uma sequência de imagens do galope. Não demorou muito (1879) para que começasse a utilizar o mesmo método para fotografar atletas correndo. Em 1887, lança o livro *Locomoção animal: uma investigação eletrográfica das fases consecutivas de movimento animais*, com 781 fotogravuras e cerca de 30 mil fotos, entre as quais de homens executando exercícios atléticos.

A despeito dos avanços logrados por Muybridge, deve-se ressaltar a contribuição de Étienne-Jules Marey: as técnicas que inventou foram de

7 MAREY, Étienne-Jules apud MANNONI, Laurent. A grande arte da luz e da sombra. São Paulo: Senac/Editora Unesp, 2003. p. 303.

fundamental importância para o desenvolvimento da arte cinematográfica, mesmo que estivesse pouco interessado na questão do espetáculo. Sua preocupação era de natureza eminentemente científica:

Se soubéssemos em que condições pode ser obtido o máximo de velocidade, força ou trabalho de um ser vivo, isso poria fim a muita discussão e a tantas conjecturas deploráveis. Não condenaríamos toda uma geração de homens a certos exercícios militares. Saberíamos exatamente a que passo um animal realiza o melhor serviço, seja exigindo-lhe velocidade ou arrastando fardos ⁸.

Marey dedicou sua vida ao estudo do movimento: “Entendo-o como uma função maior, e penso, com Claude Bernard, que o movimento é o ato mais importante, na medida em que todas as demais funções emprestam seu concurso para executá-lo”⁹. Decorre daí sua verdadeira obsessão por desenvolver mecanismos para “objetivamente” capturá-los. Sua primeira grande contribuição foi inventar um equipamento que, de forma bastante aperfeiçoada, permitia tirar fotografias em sequência (12 imagens por segundo): o rifle fotográfico.

Em 1882, com incentivos do governo francês, Marey construiu um centro de pesquisas para estudo da fisiologia do movimento (*Station Physiologique*) e estabeleceu uma relação mais profunda com um personagem que vai ser de grande importância para suas pesquisas: Georges Demeny.

Demeny era o braço direito de Marey, por ele chamado de “pilar insustentável da *Station Physiologique*”. Formado em medicina, biologia e física, era um apaixonado pela ginástica. Foi um dos líderes do desenvolvimento de princípios e da divulgação dos benefícios da educação física, sendo um dos responsáveis pela sistematização do método ginástico francês.

Antes da criação da *Station Physiologique*, Marey realizava os testes de suas criações na Escola de Ginástica de Joinville-le-Pont. Já na *Station*, com Demeny supervisionando as pesquisas, inventaram a primeira câme-

8 MAREY, Étienne-Jules apud MANNONI, Laurent. A grande arte da luz e da sombra. São Paulo: Senac/Editora Unesp, 2003. p. 322.

9 ibidem, p. 323.

ra cronofotográfica. Com o aperfeiçoamento desse equipamento produziram o que se costuma considerar como os primeiros filmes da história. Mais ainda, pioneiramente conseguiram permitir a visão do material, quase resolvendo o problema da projeção. Corredores, ginastas, saltadores em altura e em distância, boxeadores, remadores, entre outros atletas, eram os principais temas filmados.

Demeny conseguiu aperfeiçoar ainda mais esse equipamento, lançando o fonoscópio. Desejava comercializá-lo, vislumbrando instituir um negócio que lhe garantisse retorno financeiro. Chegou a procurar os irmãos Lumière, já ricos industriais ligados à fotografia, para criar uma empresa ligada à captação e à projeção de imagens em movimento. Tal parceria não foi à frente, pelo menos para Demeny, pois os irmãos, como sabemos, foram os responsáveis pela primeira exibição pública de filmes, ao encontrar uma solução para os problemas ainda existentes nos aparelhos anteriores.

Esta postura acabou afastando-o de seu antigo mestre Marey. Demitido do *Station Physiologique*, Demeny ainda tentou criar um centro próprio de pesquisas, destinado ao trabalho de aplicação prática da fisiologia ao aperfeiçoamento físico humano. Não conseguindo materializar esse desejo, dedicou-se à tarefa de organizar um curso de Educação Física e assumiu a cadeira de Fisiologia Aplicada da Escola de Ginástica de Joinville-le-Pont.

Nessa ocasião, a maior parte dos inventos que antecederam o cinema, normalmente sucessivos aperfeiçoamentos de aparelhos já existentes, retratava motivos esportivos (corredores, lutadores, halterofilistas como Eugen Sandow, nadadores, remadores, entre outros). O mesmo fez Thomas Edison com seu quinetoscópio. Em 1894, o inventor exibiu um combate de boxe entre James Corbett e Peter Courtney¹⁰.

Com a invenção de Edison, a exibição de imagens em movimento definitivamente tornou-se um divertimento popular e um negócio alvissareiro. Demeny tinha razão quanto ao fato de que aquela máquina poderia tornar-se rentável, mas foi o norte-americano que isso conseguiu. E o es-

10 MAÑAS, Ignacio M. Fernandez. Lágrimas y golpes: lirios rotos. *Nickel Odeon*, Madri, n. 33, p. 35-42, inverno/2003.

porte lá estava no nascimento da nova linguagem.

A precoce relação de Edison com o boxe é um interessante indicador do espaço que a prática ocupava nos primórdios da sociedade do espetáculo. Nas palavras de Eric Hobsbawn:

Não há dúvida de que as pessoas estavam ávidas de novas invenções, quanto mais espetaculares melhores. Thomas Alva Edison, que montou o que foi provavelmente o primeiro laboratório privado de desenvolvimento industrial em 1876 (...) tornou-se um herói americano¹¹.

Nos Estados Unidos, a partir de aperfeiçoamento do aparelho criado por Edison, várias empresas foram se estabelecendo no mercado. Vale a pena destacar a *Kinestocope Exhibition Company*, dirigida por Otway e Gray Latham, uma empresa especializada em filmes de boxe. Mais uma vez vemos se cruzarem os caminhos de esporte e cinema. As películas que tinham o pugilismo como tema estiveram entre as mais populares nos primórdios do cinema norte-americano¹².

Ainda mais, já que se desejava exibir as lutas de boxe em toda sua plenitude, foram criados novos modelos de película, de maneira a tornar possível capturar e exibir pelo menos um *round* completo. Na primeira experiência realizada com o novo material foram disponibilizados seis aparelhos individuais, cada um exibindo um dos *rounds*. A iniciativa logrou grande sucesso comercial, acentuado pelo fato de que, com auxílio de uma lanterna mágica, começaram a ser exibidos os filmes em telas, o que permitiu envolver um público maior. A primeira exibição pública norte-americana ocorreu quase um mês depois da dos irmãos Lumière, em abril de 1895.

Outra inovação testada pelos irmãos Latham também estava relacionada ao boxe: filmaram o combate entre Young Griffo e Charles Barnett do telhado do Madison Square Garden, em seqüências de até 8 minutos ¹³.

11 HOBBSBAWN, Eric. *A era dos impérios – 1875/1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 49.

12 MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.

13 idem.

Além das lutas de boxe, podia ainda o público assistir a partidas de futebol e corridas de cavalos, entre outros esportes.

No decorrer do século XX, o cinema rapidamente se aperfeiçoou e se difundiu por vários países. No decorrer dessa história, os diálogos com o esporte seguiram sendo constantes¹⁴. Discutamos os sentidos e significados compartilhados nessa trajetória.

ESPORTE (CORPO) – (IMAGEM) CINEMA: CONTROLE E OBJETIVIDADE

Na transição dos séculos XIX e XX, as relações entre cinema e esporte podem ser prospectadas, entre outras coisas, no âmbito do desenvolvimento de ideias acerca da necessidade de “desvendar” e de “controlar” o corpo. Imagens passam a ser utilizadas nas novas políticas corporais em conformação, das quais o esporte e a atividade física faziam parte.

João Luiz Vieira sugere que não é mera casualidade o fato de que o cinema surgira no mesmo momento em que o físico Wilhelm Conrad Röntgen descobrira os Raios X¹⁵. Desde o século XVIII se observava uma mudança paulatina na relação da prática médica com o corpo. De algo pouco conhecido, ele vai se transformando em um objeto legível, traduzível em imagens que poderiam ser expressas em palavras.

Para Vieira, a ampla aceitação, por parte da medicina, do potencial da imagem expressava o intuito de garantir a objetividade das análises: “é uma ética do autocontrole, como consequência da recusa em cair na tentação de intervir entre a natureza e a representação almejada pelos cientistas e pesquisadores”¹⁶. A subjetividade dos sentidos poderia, supostamente, ser afastada pela utilização das imagens que não “mentiam”.

A questão da objetividade também esteve presente no que se refere ao uso de imagens nas atividades esportivas. Como somente os sentidos

14 MELO, Victor Andrade de. *Cinema e Esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2006.

15 VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

16 *ibidem*, p. 319.

(notadamente a visão) eram utilizados para a definição dos resultados, havia muitas polêmicas sobre os reais vencedores das competições. Com o uso da imagem tais problemas poderiam ser, supostamente, facilmente solucionáveis. Bastava-se fotografar e/ou filmar as pejeas para que fossem sanadas as possíveis e comuns dúvidas.

De fato, bem precocemente os recursos de captação de imagens foram introduzidos nas competições esportivas, sem que necessariamente tivessem eliminado todos os problemas: logo se percebeu que os ângulos de captação (os quais poderíamos denominar de planos, se quisermos utilizar a linguagem cinematográfica) podem ser mais subjetivos do que apressadamente pode-se imaginar. De qualquer forma, estabelece-se uma nova mediação com o público.

Como o corpo, e seu desvendar preciso, passou a ser uma preocupação para os médicos, as atividades físicas se constituíram em um excelente laboratório para seus estudos, ao mesmo tempo em que funcionaram como instrumentos para a difusão de suas considerações “higiênicas”, relacionadas a estratégias de controle, de exercício de poder. Na mesma medida em que uma nova forma de encarar o corpo estava sendo construída, um novo sistema de regulação, de disciplinarização, se fazia necessário.

De acordo com Vieira, já que os médicos buscaram afastar a subjetividade dos exames e da clínica com a utilização de recursos de imagem, os pacientes tornaram-se menos ativos¹⁷. Antes os esculápios dependiam quase que exclusivamente dos relatos dos indivíduos para tomarem suas decisões; com os avanços científicos, as máquinas indicavam objetivamente o procedimento que deve ser tomado.

A utilização de imagens inegavelmente também modificou a postura do observador da prática esportiva. Se antes ele dependia dele mesmo para se posicionar perante o que estava sendo assistido, as fotos e os filmes acabaram por, de alguma forma, diminuir seu papel ativo.

17 VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Assim como na medicina, tais recursos passam a ser apresentados como a “verdade”, o objetivo, o científico, deixando a opinião do torcedor para o campo da “doxa”. Com o decorrer do tempo, uma relação que sempre foi muito *erótica* vai se tornando cada vez mais *pornográfica* pela predominância de imagens que explicitam cada centímetro e cada instante das práticas esportivas.

Com isso não estou a afirmar que o uso de imagens “estragou” a prática esportiva. Inegavelmente, todavia, devem-se reconhecer as mudanças paulatinas, multifacetadas e cada vez mais determinantes no formato do fenômeno.

De um lado, o uso de imagens ampliou o acesso à prática esportiva, primeiro nos cinemas, posteriormente nas televisões, recentemente com os recursos da telemática. De outro lado, todos passam a ter acesso a um discurso mediado. Não devemos negligenciar o alerta de Bourdieu:

Sem dúvida é pela separação estabelecida entre os profissionais, virtuosos de uma técnica esotérica, e os leigos, reduzidos ao papel de simples consumidores, e que tende a se tornar uma estrutura profunda da consciência coletiva, que ele (esporte) exerce seus efeitos políticos mais decisivos: não é apenas no domínio do esporte que os homens comuns são reduzidos aos papéis de torcedores, limites caricaturais do militante, dedicados a uma participação imaginária que não é mais do que a compreensão ilusória da despossessão em benefício dos *experts*¹⁸.

Enfim, a possibilidade de difusão rompeu definitivamente o limite que existia entre o público e o privado, envolveu ainda mais mulheres, famílias, filhos (algo que já era observável nas instalações esportivas), mas estabeleceu um acesso “filtrado” pelos “especialistas”, que não poucas vezes propugnaram a ideia de objetividade. Os torcedores permanecem ativos, certamente que sim, mas passam a lidar com estruturas bastante fortes de convencimento, simultaneamente e em diferentes graus recha-

18 BOURDIEU, Pierre. “Como é possível ser esportivo?” In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 145.

çadas e incorporadas.

Para resumir esta discussão, podemos fazer uso das palavras de Miriam Hansen:

Se quisermos compreender o que houve de radicalmente novo e diferente na modernidade do século XX, temos também de reconstruir o apelo libertador do “moderno” para um público de massa – um público que era, em si mesmo, tanto um produto quanto uma vítima do processo de modernização¹⁹.

Hiperestimulação e controle: efetivamente uma das mais notáveis ambiguidades do projeto de modernidade.

ESPORTE (CORPO) – (IMAGEM) CINEMA: ESPETACULARIZAÇÃO E REPRESENTAÇÕES

O aumento das preocupações com o corpo, segundo Leo Charney, tem forte relação com o clima de hiperestimulação que caracterizou a transição dos séculos XIX e XX. A mudança na forma de vivenciar o tempo acabou por valorizar as respostas de natureza sensorial, corpórea:

Dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É simplesmente dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal. Essa possibilidade de um presente sensório como antídoto à alienação foi o caminho tomado na modernidade²⁰.

Nesse cenário, percebe-se um claro processo de espetacularização do corpo. Vieira procura trabalhar tal constatação entendendo as relações entre a medicina e o cinema naquele contexto, encontrando inclusive simi-

19 HANSEN, Miriam Bratu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 409.

20 CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 320.

laridades na organização espacial e nos sentidos compartilhados: “Tanto o espetáculo da lição de anatomia como o cinema possuem, como terreno comum, o discurso da investigação e da fragmentação do corpo”²¹.

Ao aprofundar sua discussão sobre a relação que o cinema estabeleceu com o corpo, o autor é enfático:

O corpo encontra-se assim presente desde os primórdios do cinema, constituindo-se em sua maior *atração*, (...). Desde os primeiros tempos, o cinema foi antropomórfico, materializando na tela imagens do corpo humano que agradavam os espectadores. A história do cinema demonstra quanto buscamos prazer ao ver o corpo humano projetado numa tela, quanto nos identificamos com esse duplo projetado²².

Aí se encontram elementos que nos ajudam a pensar nas similaridades entre cinema e esporte. Se o corpo sempre foi a maior atração no cinema, ele também o era no âmbito da prática esportiva. Na transição dos séculos XIX e XX, cada vez mais os músculos em movimento seriam o motivo principal que conduziriam os espectadores aos eventos esportivos. O esporte também era procurado pelo prazer de ver corpos “projetados” (em gramados, campos, quadras, piscinas).

Vieira nos lembra ainda de que desde as origens do cinema há um bom número de filmes que representam seres superdotados²³. O que eram os estádios se não palcos onde seres “superiores” desafiavam os limites humanos, se aproximando de deuses? Vale lembrar como o Barão Pierre de Coubertin recuperou de maneira bastante estratégica os mitos da antiguidade grega na elaboração de sua proposta para os Jogos Olímpicos modernos.

A chegada da imagem ajudou na consolidação de algumas dimensões centrais do fenômeno esportivo: heroísmo, coragem, grandiosidade.

21 VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 322.

22 *ibidem*, p. 324.

23 VIEIRA, João Luiz. *Op. Cit.*

Ela foi de grande importância para o processo de registro, preservação e exibição em grande escala dos “feitos esportivos”: lembrar, “to record”, o recorde como estímulo fundamental, impulsionando a busca pela perfeição; ele marca explicitamente a necessidade de superação como um dos elementos mais relevantes da prática.

Vale destacar que a espetacularização do corpo pode ser observada em muitas outras formas e locais de diversão no final do século XIX, como no necrotério (uma grande atração na Paris do momento), nos panoramas e nos museus de cera²⁴. Ao contrário desses, contudo, a grande marca do cinema não era uma narrativa tradicional, mas sim sua intangibilidade e sua potencialidade de propiciar o experimento de sensações.

Identicamente podemos pensar no esporte: um conjunto de sensações que despertam fortes emoções, absolutamente intangíveis, ainda mais instáveis e indefiníveis, pois normalmente não há um roteiro pré-estabelecido para seu desenvolvimento. Não surpreende que Welsch defina a prática como uma arte de performance sem *script* pré-definido²⁵.

No quadro de consolidação de uma cultura de massas é possível, portanto, identificar entre cinema e esporte muitas semelhanças. Além das que já elencamos, podemos ainda citar a organização espacial de estádios e salas de projeção, locais que isolam parcialmente e momentaneamente os indivíduos do “mundo real”, bem como as narrativas das linguagens, com seus protagonistas, antagonistas, heróis, uma sequência inesperada de ações (embora sempre haja previsões ou suposições anteriores), perdedores e ganhadores, incentivados por um público que acredita no poder de sua influência.

Não surpreende, assim, que, no clássico *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin tenha comparado diretamente o esporte ao cinema, argumentando que construíram um sentido geral de

24 SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.337-360.

25 WELSCH, Wolfgang. “Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte?” In: ROSEFIELD, Denis (Org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

pertencimento, forjaram uma proximidade entre artistas e público, sedimentaram nos indivíduos uma sensação de que poderiam também tomar parte e se posicionar perante o espetáculo:

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semiespecialistas. Basta, para nos convenceremos disso, escutarmos um grupo de jovens jornalheiros, apoiados em suas bicicletas, discutindo resultados de uma competição de ciclismo. No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o respeito de ser filmada²⁶.

Neste mesmo estudo, Benjamin dedicou ao esporte algumas linhas de reflexão. Argumenta o autor que antes mesmo do cinema e do rádio, a prática esportiva já funcionava como fator de promoção pública, algo que se potencializou no decorrer do século XX, quando políticos, astros e atletas passaram a ocupar espaços similares no panteão social:

O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador²⁷.

Ao comentar tal ensaio, lembrando que Benjamin chegou a tecer outros comentários sobre o esporte e sobre os Jogos Olímpicos em notas pre-

26 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 183.

27 BENJAMIN, Walter. Op. Cit

paratórias não desenvolvidas nas duas versões finais, Alexandre Vaz sugere:

É curioso, mas de forma nenhum inusitado o aparecimento do esporte como exemplar fenômeno que interessa à arqueologia de uma modernidade e suas expressões: à direita, com o fascismo, à esquerda, com o comunismo, ambos enredados com as novas condições de reprodução, inclusive e principalmente do material artístico²⁸.

Para Benjamin, as possibilidades técnicas de reprodução marcam o estabelecimento de uma nova relação dos indivíduos e da sociedade para com as obras de arte e com as diversas linguagens como um todo, algo que envolve profundamente tanto o cinema quanto o esporte. Que representações teriam compartilhado nessa nova ordem social na qual o espetáculo é valorizado?

Para Guy Debord: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social, mediada por imagens”²⁹. O autor acredita que se cria uma ideia de que a realidade aparece no espetáculo e que o espetáculo é o real. Não é possível, portanto, negar a força das imagens em um mundo que transitou do “ser” para o “ter” e rapidamente avançou para o “parecer”: “o espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana”³⁰.

O grande número de imagens esportivas que invade o cotidiano se articula a um processo de potencialização do consumo. Se tivermos em conta o número de produtos que a todo instante ocupam as transmissões de esportes, podemos fazer um paralelo com o papel que os catálogos de venda em domicílio ocuparam no início do século XX:

28 VAZ, Alexandre Fernandes. “Esporte e modernidade: notas sobre crítica escritura histórica em Walter Benjamin”. *Lecturas – Revista Digital*, v. 5, n. 26, 2000. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd26a/benjam.htm>. Acesso em: 13 jun. 2016. p. 3.

29 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

30 *ibidem*, p. 22.

O catálogo como uma forma de esfera pública estava especificamente atado à mercantilização – ele chegava aos lares de sujeitos isolados, e, ao inspirar uma articulação de desejo, os tornava consumidores. Ao serem representados metonimicamente por seus formulários de pedido, eram impelidos para uma arena mais ampla de consumo³¹.

Nesse cenário, cinema e esporte se tornaram verdadeiros simulacros da realidade, constituindo-se em poderosas representações de fatos que marcaram o século XX: a necessidade de superação de limites, o extremo de determinadas situações (comuns em um século onde a tensão e a violência foram constantes), a valorização da tecnologia, a consolidação de identidades nacionais, a busca de uma emoção controlada, o exaltar de um certo conceito de beleza. Juntos celebraram a modernidade e suas ideias de velocidade, eficiência, produtividade. Juntos cultivaram muitos heróis.

Rick Altman bem situa as relações e os papéis ocupados por esporte e cinema na consolidação de imaginários no decorrer do século XX, tendo em conta que suas “celebridades” de alguma forma conseguiram ultrapassar as fronteiras de classes e permitiram que o contato visual (imagem) substituísse a presença física:

Em uma sociedade capitalista, os consumidores não se limitam a aceitar o que se lhes oferece. Sua escolha de produtos é uma fonte de prazer, orgulho e inclusive de identidade. Assim, os gêneros, os esportes e as estrelas ocupam um lugar muito destacado no firmamento do século XX. Todo seu poder emanava dos usuários, que necessitam da identidade – ainda que seja imaginária – que esses fenômenos proporcionam³².

31 KELLER, Alexandra. “Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.185-214.

32 ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicació, 2000. p. 258.

Subjetivação e adequação: outra notável ambiguidade dos projetos de modernidade, que se articula mesmo com a já discutida tensão entre hiperestimulação e controle.

CONCLUSÃO

Como podemos ver, houve uma série de pontos em comum e diálogos estabelecidos entre cinema e esporte no âmbito da construção da sociedade moderna, em um cenário em que a percepção “tornou-se uma atividade instável e o corpo do indivíduo moderno, um tema tanto de experimentação quanto de novos discursos”³³. As palavras de Ruiz bem resumem as suas confluências:

O esportista seduz a imaginação das sociedades modernas – cuja máxima expressão é o cinema – porque proporciona uma versão atualizada do herói clássico, capaz de suplantar o cavaleiro medieval, o herói bélico e inclusive o incontrolável aventureiro moderno, reconvertido e civilizado, (...). Se o cinema é a transfiguração tecnológica moderna das artes plásticas clássicas – a Escultura, a Pintura – e é capaz de integrar quase todas as demais, o esporte é o mais plástico (e, portanto, cinematográfico) dos jogos/inventos sociais do homem contemporâneo (...). E, ao mesmo tempo – como sabe bem a fórmula de Hollywood, o cinema tem que emocionar e divertir. Pois bem, nada no mundo se move tanto, emociona tanto e diverte tanto (a milhões) como o esporte. Exceto o cinema. Os dois, cinema e esporte, ainda que capazes de também alienar-nos e voltar-nos contra nós mesmos, como toda atividade que se desnaturaliza, são o melhor exercício, imaginário e real, respectivamente, que inventamos para encontrar e ampliar nossa medida humana³⁴.

33 CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. “Introdução”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 17-32.

34 Ruiz, José Luis. *La unión de dos ofertas culturales del siglo XX*. Sevilla: Festival de Cinema, 2002.

Assim, esporte e cinema, ao mesmo tempo em que dramatizaram representações relacionadas à “invenção da vida moderna”, também foram fundamentais para a consolidação dessas, ao difundir-las nos cada vez maiores espaços que foram ocupando no cotidiano de grande parte da população.

Na verdade, não foi somente com essa nova forma de exibição de imagens que o esporte dialogou. Melo argumenta que a representação da prática pelas vanguardas artísticas do século XIX e décadas iniciais do XX da mesma forma se estabeleceu a partir de diálogos intersemióticos³⁵. Isto é, o fenômeno esportivo influenciou na configuração de suas formas de representação:

Penso que o envolvimento do lazer na luta de classes ajuda a explicar a série de transformações sofridas pelo tema na pintura entre 1860-1914. Em particular, parece-me que ele lança luz sobre as mudanças de mentalidade dos pintores acerca de como o lazer deveria ser retratado: a maneira, por exemplo, como estilos de espontaneidade são repetidas vezes substituídos por estilos de análise – ou seja, como modos incrivelmente individualistas de abordagem são abandonados em favor de outros que pretendem ser anônimos, científicos e até mesmo coletivos³⁶.

Baudelaire afirmava que novos temas exigiam uma nova forma de representação³⁷. Nem todos os críticos, historiadores e estudiosos da arte, contudo, estão tão certos disso. O equilíbrio de Fer parece uma posição interessante:

É claro que nem todas as pinturas modernas retratam temas modernos ou contemporâneos, mas a relação entre o tema e a técnica, ou meio de representação, foi uma preocupação persistente dos artistas do final do século XIX

35 MELO, Victor Andrade de. *Esporte, lazer e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Apicuri/Faperj, 2009.

36 CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 277.

37 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

e do início do século XX. Poderíamos colocar essa questão de um modo ligeiramente diferente e sugerir que havia uma coexistência difícil, ou uma tensão, entre as metas da pintura moderna e as da modernidade, se entendermos “modernidade” como as formas mutáveis presentes na vida social moderna da metrópole³⁸.

De qualquer forma, se Baudelaire estiver de alguma forma correto, a modernidade era algo que fundamentalmente se construía em suas representações, tal a sua ambiguidade e complexidade. Ou como argumenta Clark: “as circunstâncias do moderno não eram modernas, só passaram a sê-lo ao receber as formas ditas do espetáculo”³⁹.

Nesse cenário, as diferentes formas de representação se articulavam e se redimensionavam frente à nova dinâmica social e à força da cultura de massas que se delineava. O esporte era, por excelência, um produto da modernidade. Logo, não ficariam de fora desses encontros de linguagens.

As próprias características gerais da arte moderna (mesmo que seja temeroso falarmos disso em um contexto marcado, exatamente, pela heterogeneidade), uma abertura para temáticas mais cotidianas e avanços técnicos que dialogam com a nova dinâmica social, já apresentavam as práticas esportivas, valorizadas pelo contexto histórico, como de potencial interesse.

O fundamental é considerar que a prática esportiva não foi somente um tema para arte, mas sim uma linguagem que dialogou com outras em patamares horizontais, em um caminho de ida e volta, imersa no processo de profundas mudanças que houve na transição dos séculos XIX e XX. Mais ainda, deve-se ter em conta que essa natureza estética de diálogo marcou profundamente sua trajetória até os dias de hoje.

38 FER, Briony. “A linguagem da construção”. In: FER, Briony e colaboradores (Org.). *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 87-169.

39 CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. “Como é possível ser esportivo?” In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 136-163.
- CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 317-334.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. “Introdução”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 17-32.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COHEN, Margareth. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.259-288.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FER, Briony. “A linguagem da construção”. In: FER, Briony e colaboradores (Org.). *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 87-169.

HANSEN, Mirian Bratu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.405-450.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos impérios – 1875/1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

KELLER, Alexandra. “Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.185-214.

MAÑAS, Ignacio M. Fernandez. Lágrimas y golpes: lirios rotos. *Nickel Odeon*, Madri, n. 33, p. 35-42, inverno/2003.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac/ Editora Unesp, 2003.

MELO, Victor Andrade de. *Cinema e Esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2006.

MELO, Victor Andrade de. *Esporte, lazer e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Apicuri/Faperj, 2009.

MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.

RUIZ, José Luis. *La unión de dos ofertas culturales del siglo XX*. Sevilha: Festival de Cinema, 2002.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.337-360.

VAZ, Alexandre Fernandes. “Esporte e modernidade: notas sobre crítica escritura histórica em Walter Benjamim”. *Lecturas – Revista Digital*, v. 5, n. 26, 2000. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd26a/benjam.htm>. Acesso em: 13 jun. 2016.

VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WELSCH, Wolfgang. “Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte?” In: ROSEFIELD, Denis (Org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



Ninguém pode saber (Dare mo shiranai, 2004)

**UM MORDOMO GUARDA AS CRIANÇAS:
QUANDO HIROKAZU KORE-EDA ENCONTRA
JOÃO MOREIRA SALLES¹**
Julio Groppa Aquino

Ocupando-se de uma trilogia fílmica do diretor e roteirista japonês Hirokazu Kore-Eda em que a infância teve lugar de destaque – *Ninguém pode saber* (2004), *O que eu mais desejo* (2011) e *Pais e filhos* (2013) –, o presente texto ambiciona argumentar em favor de um modo desassombrado de endereçamento às crianças. Para tanto, um segundo cineasta, João Moreira Salles, é convocado ao final das reflexões, particularmente no que se refere à noção de encontro consubstanciada em seu documentário *Santiago* (2007).

A INFÂNCIA CONTEMPORÂNEA COMO SOLIDÃO

Kiseki é o título original do filme *O que eu mais desejo*, de 2011, dirigido e roteirizado por Hirokazu Kore-Eda. Do mesmo diretor há registro de outros nove filmes: *A luz da ilusão* (1995), *Depois da vida* (1998), *Tão distante* (2001), *Ninguém pode saber* (2004), *Hana* (2006), *Seguindo em frente* (2008), *Boneca inflável* (2009) e *Pais e filhos* (2013). O último trabalho, *Nossa irmã mais nova* (2014), ainda não foi lançado no Brasil.

Kiseki, cuja tradução literal é *Milagre*, poderia ser definido genericamente como um *road movie* infantil, ou seja, como um pequeno romance de formação ou, mais precisamente, de *iniciação* – em conformidade à

1 Parte das reflexões do presente texto foram veiculadas por Aquino (2015).

tendência narrativa detectada por Lopes². Um grupo de sete crianças, capitaneadas por dois irmãos – Koichi e Ryu – cujos pais separados os obrigam a viver longe um do outro, partem para uma viagem fabular que resultará num divisor de águas de suas vidas germinais. A fábula na qual o roteiro se apoia é a de que, no momento preciso do cruzamento de dois trens-bala em movimento, haveria uma explosão de energia capaz de transformar qualquer pedido em realidade, bastando que este fosse entoado aos gritos na passagem instantânea dos trens.

Sem a companhia dos adultos e divididas em dois grupos, as crianças partem dos dois extremos da ilha onde vivem para o local exato do encontro dos trens, cada qual carregando consigo um pedido particular: trazer de volta à vida um pequeno cão, tornar-se atriz, casar-se com a professora, correr mais rápido e reunir a família. Daí a analogia pressuposta no título original do filme: a infância como tempo de expectativa, tempo de milagres. Segundo o diretor,

Koichi e seus amigos pensam no mundo durante sua viagem. Eles aprendem que, mesmo que se faça um pedido, isso não significa que o mundo vai se transformar naquilo que queremos. Então, eles voltam para casa. É provável que seus pais não reatem e que Marble [o cachorro] não volte a viver, mas eles aprendem que isso faz parte do mundo também. Aprendem também que não é pelo fato de que você gosta de alguém que essa pessoa vai gostar de você. Se você consegue pensar que tudo isso faz parte da vida, então você pode crescer como pessoa. As emoções próximas do desespero podem ajudar as pessoas a crescer. Pessoalmente, penso que esse é o milagre da vida³.

-
- 2 LOPES, J. S. M. “O cinema da infância”. *Revista Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v.4, n.7, p.22-35, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/viewFile/9643/8472>. Acesso em: 20 jun. 2016.
 - 3 KORE-EDA, H. *Interview with director Kore-Eda Hirokazu*. 2012. Disponível em: <http://www.coveringmedia.com/movie/2012/05/i-wish.html>. Acesso em: 20 jun. 2016. (Tradução nossa)

Desponta, aqui, um primeiro estrato de leitura – mais de superfície, digamos – de *O que eu mais desejo*: a vivência infantil como marcha em direção à autonomia e, portanto, à superação das limitações características da própria infância. Em outros termos, o crescimento infantil como assunção lenta, gradual e irreversível dos ditames da lógica e da ação adultas, ambas crivadas pela amarga constatação de que milagres não existem. Mostra disso é uma passagem emblemática, no final do filme, em que o irmão mais velho relata ao mais novo por que escolheu, no momento culminante da passagem dos trens, abdicar do pedido de que os pais se reconciliassem e, portanto, de que a unidade familiar lhes fosse restaurada: *escolhi o mundo em vez de minha família*. Trata-se de seguir adiante, sem olhar para trás. Koichi quer crescer, desabrochar.

A jornada iniciática deslindada no filme, tendo a viagem como vetor desencadeador do amadurecimento do irmão maior, carregaria, nessa chave de leitura, um forte acento evolutivo, segundo o qual a ingenuidade do raciocínio infantil seria indelevelmente tragada pela verossimilhança e pelo reconhecimento da inexorabilidade dos fatos objetivos, estes responsáveis pela supressão dos mistérios do mundo. Um mundo cujas leis não seria mais possível burlar, senão a elas se conformar. Fim do pensamento mágico, fim da espera despropositada de que as coisas fossem outras e, de contrapeso, fim da potência de fabular outros mundos possíveis. Fim da infância, portanto.

Um segundo estrato de leitura de *O que eu mais desejo*, deveras distinto do anterior, porque não mais calcado num viés naturalista e/ou preditivo, volta-se a uma espécie de tensão que parece cortar o filme de ponta a ponta. Tendo em mente o contexto sociocultural em que a trama se desdobra – o Japão contemporâneo –, duas imagens ali usuais alternam-se e misturam-se sem cessar: o trem e o vulcão.

O irmão mais velho e protagonista principal vive com a mãe e os avós ao pé de um vulcão em atividade, o qual cadencia a rotina dos moradores da ilha. As cinzas tudo invadem, e nada lhes resta senão resignarem-se ao ritual da limpeza contínua dos objetos, das roupas, de seus corpos, sem

ponderar os riscos a que estão expostos e, portanto, a vulnerabilidade que lhes é atributo. Segundo um crítico do filme, o vulcão poderia representar

[...] uma metáfora pesada sobre a vida difícil, mas, se for, é esculpida com tanta delicadeza que nem aparenta ser. Parece apenas registro de um fenômeno da natureza, com o qual todos sofrem de uma maneira ou de outra e do qual não vale a pena se queixar. O vulcão fume e as cinzas invadem a casa e depositam-se sobre os objetos. Não há o que fazer senão limpá-los. Assim como não há o que fazer senão jogar na vida com as cartas que recebemos do destino.⁴

Na outra ponta do cotidiano dos habitantes insulares, a cidade é recortada pela passagem incessante de trens, ocasionando rajadas de vento que agitam a poeira ali despejada continuamente. Assim, se o vulcão é uma metáfora da natureza como destino, o trem é a da mão humana e seu condão, senão de subvertê-lo, ao menos de dele se esgueirar temporariamente.

Para além de uma clivagem das duas forças aí em operação, talvez fosse mais apropriado admitir um intenso atrito entre elas incidindo sobre aquelas vidas: de um lado, a tradição atávica, sempre estática; de outro, a novidade abrupta, em deslocamento e reconfiguração constantes.

Tal parece ser o pano de fundo argumentativo para a emergência de outro contraste marcante da narrativa: os distintos paradigmas de organização familiar na contemporaneidade – temática frequente nos filmes de Kore-Eda⁵. É fato que a rotina de Koichi é interceptada por dois modelos antagônicos de conduta dos mais velhos: a continência atenta de seus avós e a intermitência de seus pais. Estes, cabe lembrar, não são completamente ausentes; eles apenas não comparecem no seu dia a dia. Assim, presença e distanciamento, solidez e desmonte, repe-

4 ZANIN, L. “O que eu mais desejo”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 maio 2012. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-que-eu-mais-desejo/>. Acesso em: 20 jun. 2016.

5 ARESTÉ, J. M. *Hirokazu Koreeda, ganhador “moral” de la Concha de Oro*. 24 set. 2011. Disponível em: <http://decine21.com/entrevistas/450-hirokazu-koreeda-ganhador-moral-de-la-concha-de-oro>. Acesso em: 20 jun. 2016.

tição e recomeços justapõem-se, confundem-se e amalgamam-se no vaivém dos personagens.

Nesse sentido, o périplo formativo do garoto consubstanciado na viagem sinalizaria – ao contrário da primeira chave de leitura do filme, mais de caráter épico e adaptativo – algo da ordem do inusitado como germe de um modo de vida sem precedentes. Ou seja, sua renúncia ao *milagre* da restituição da ordem familiar impõe-se como medida de seu ingresso na própria atualidade de sua grande e pequena existência. Um trabalho ético, portanto, do maior quilate. Isso porque seu aprendizado parece distanciar-se sobremaneira da aquiescência a condições supostamente desfavorecidas que o diminuiriam como ser vivente; condições estas advindas de uma experiência familiar tida originalmente como faltante e disfuncional, ou seja, diferença negativada.

Na direção oposta, sua *bildung* particular firma-se como invenção de um espaço-tempo intervalar entre o sonho trivial de se assemelhar a seus coetâneos e a tomada da vida de que já dispõe com as próprias mãos. Daí o reconhecimento de que nada lhe faltaria. Kore-Eda apresenta o seguinte ponto de vista sobre Koichi:

Essa pequena viagem que realiza servirá para ele dar-se conta de que, apesar de lhe faltarem algumas coisas, ele tem muitas outras e que no mundo há muitas coisas de que podemos desfrutar, se prestarmos mais atenção no que temos do que naquilo que nos falta.⁶

Assim conotada, a jornada do garoto nada teria a ver com ajustamento aos ditames de uma existência adulta prototípica, mas com o talhe de um modo de vida resistente, porque desapegado das imagens-clichê que insistem em rebater um mundo familiar de faz de conta, mundo protagonizado apenas na imaginação faustosa dos especialistas do comportamento alheio.

Escolher o mundo em vez da própria família, nesse caso, talvez continuasse a significar seguir adiante, mas agora olhando para os lados, na

6 SALA, J. 'Kiseki' crónica de un 'milagro' y entrevista con Hirokazu Kore-eda. 20 abr. 2012. Disponível em: <http://www.filmin.es/blog/kiseki-chronica-de-un-milagro-y-entrevista-con-hirokazu-kore-eda>. Acesso em: 20 jun. 2016. (Tradução nossa)

tentativa de angariar uma mirada de pasmo sobre o mundo e, no mesmo golpe, um cultivo apurado de si. Aqui, Koichi não quer só crescer, mas se expandir, se proliferar em si mesmo.

Dessa última possibilidade de apreensão do enredo de *O que eu mais desejo* desdobra-se outro continente analítico possível da obra. Para tanto, torna-se necessário recorrer a outro filme do mesmo diretor, de 2004.

Ainda mais aclamado do que o filme de 2011, *Ninguém pode saber* (*Dare mo Shiranai*) recria um episódio funesto ocorrido em Tóquio no final dos anos 1980: quatro crianças foram abandonadas por sua mãe em um apartamento e lá sobreviveram incógnitas por vários meses, até que uma delas, a mais nova, faleceu. Eis o argumento em torno do qual o diretor-roteirista reconstrói ficcionalmente o dia a dia dessa protofamília, expondo *pari passu* a lenta degradação física das crianças e, paradoxalmente, o zelo com os irmãos menores pelo filho mais velho, Akira, personagem principal do filme. Por sinal, o ator Yuya Yagira conquistou o prêmio de melhor ator no Festival de Cannes, em 2004, por sua interpretação de Akira.

Tal como em *O que eu mais desejo*, Kore-Eda põe em relevo a experiência de um garoto que é forçado a se tornar adulto precocemente, premidido por circunstâncias que não escolheu; é sua mãe, no caso, quem o fez, ou, *mutatis mutandis*, deixou de fazê-lo.

Vale notar que, em ambos os filmes, não parece estar em jogo um julgamento explícito dos responsáveis, mas apenas os efeitos de sua vacância – agudizada, sem dúvida, em *Ninguém pode saber* – sobre as crianças, e, especialmente, as respostas destas a circunstâncias provocadas (ou não evitadas) por aqueles; circunstâncias cujas razões elas, as crianças, desconhecem ou não alcançam. Elas apenas tomam para si a tarefa de remediar os efeitos – com algum êxito em *O que eu mais desejo* e com desdobramentos sinistros em *Ninguém pode saber* – dos impasses que seus pais não foram capazes de equacionar, redundando em atos imprudentes e, no limite, negligentes para com sua prole.

É certo que no filme de 2011 não se trata de abandono, mas de outro tipo de inflexão: a separação. Tampouco nele testemunham-se privação e

ruína; ao contrário. Do mesmo modo, o confinamento em *Ninguém pode saber* é oposto à deambulação em *O que eu mais desejo*. Ainda, o descaso absoluto dos adultos estranhos às crianças no primeiro filme é incompatível com a cumplicidade encorajadora deles no filme posterior.

Um crítico assim sumariza a íntima conexão entre as duas obras: “*O que eu mais desejo* é o outro lado da moeda do plano de *Ninguém pode saber*: ainda que haja resquícios de certo infortúnio, aqui a infância é mais iluminada, alegre, divertida [...]”⁷.

Tal *leveza* é, porém, censurada por outro crítico, de modo destoante, por sinal, da imensa maioria das apreciações positivas do cinema de Kore-Eda:

O grande problema que impede os filmes regulares de serem bons, e os bons de serem algo mais, [é] justamente a sua mão leve. O abandono de crianças, a separação dos pais, o bem-estar dos idosos, o além da vida, o que quer que seja, é tudo tratado com tanta delicadeza que sentimos que essas pessoas são de papel, não existem numa vida real dramaturgíca. Servem-se unicamente a uma peça de auto-ajuda. Não há pecadores no cinema de Kore-Eda, a não ser fora de campo.⁸

Em que pesem as críticas ao *approach* do diretor-roteirista, bem como os diferentes matizes narrativos dos dois filmes, um atributo comum parece ser partilhado por seus protagonistas-chave, Koichi e Akira: um ferrenho senso de responsabilidade, do qual, presume-se, a presente geração de adultos jovens (os pais) teria aberto mão.

Tal ângulo de análise é secundado pelo próprio diretor:

Em *O que eu mais desejo*, o irmão mais velho pensa que pode fazer algo para mudar a situação de sua família e, assim, ele tem um senso de responsabilidade maior do que qualquer um dos adultos que aparecem no filme. O mesmo

7 LESSA FILHO, R. “A magia da serenidade”. *Filmologia*, set. 2012. Disponível em: http://www.filmologia.com.br/?page_id=6031. Acesso em: 20 jun. 2016.

8 ALPENDRE, S. “O que eu mais desejo (Kiseki, 2011), de Hirokazu Kore-eda”. *Revista Interlúdio*, ano 1, v. 4, 28 mai. 2012. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=3187>. Acesso em: 20 jun. 2016.

acontece em *Ninguém pode saber*, em que o irmão mais velho toma as rédeas da família, já que sua mãe é incapaz de fazê-lo. É verdade que nos meus filmes as crianças são muito mais responsáveis do que os adultos, os quais só pensam em sua felicidade própria, enquanto elas têm uma visão muito mais global. Elas pensam no mundo.⁹

É certo, pois, que ambos os filmes descortinam uma incisiva interpelação aos atuais modos do endereçamento adulto à infância – independentemente do estrato social, diga-se de passagem –, os quais contrastam explicitamente as imagens de proteção e cuidado que costumavam designar a relação entre mais velhos e mais novos desde o advento da Modernidade pedagógica.

É aí que a obra de Kore-Eda atinge seu mais alto grau de interesse analítico, ao trazer à tona um questionamento incômodo, não obstante inadiável, acerca de uma prática social basal que, com o passar do tempo, viu-se converter em um aglomerado de gestos senão contraditórios, ao menos ambíguos, quando não disparatados.

O diferencial da crítica operada pelo cineasta japonês em seus dois filmes sobre a infância contemporânea reside no fato de que, em ambas as ocasiões, não se verá vitimização nem heroificação das crianças, tampouco qualquer atribuição de prejuízo à integridade psicológica ou moral delas. Longe disso. Elas persistem sendo crianças regulares, agora tendo de se haver com arranjos subjetivos marcados por um protagonismo forçoso em oposição complementar ora à inoperância, ora à esquiva dos mais velhos. Daí não se tratar de orfandade ou desamparo, mas de solidão, precisamente.

É o caso do filme de 2011. Nele, os dois irmãos locomovem-se sozinhos pela cidade, alimentam-se sozinhos, limpam seus aposentos, organizam suas próprias roupas, dão cabo de suas contas pessoais. O mais novo, por exemplo, cuida de uma horta, administra a casa, acorda o pai para o trabalho etc. O mesmo se passa no filme de 2004, em que o filho

9 SALA, J. *'Kiseki' crónica de un 'milagro' y entrevista con Hirokazu Kore-eda*. 20 abr. 2012. Disponível em: <http://www.filmin.es/blog/kiseki-cronica-de-un-milagro-y-entrevista-con-hirokazu-kore-eda>. Acesso em: 20 jun. 2016. (Tradução nossa)

mais velho, diante dos poucos recursos de que dispõe, não se furta a pelear pela subsistência própria e dos irmãos menores. Sua mendicância, nesse caso, converte-se na medida exata de seu vigor ético.

Assim conclui – acertadamente, a nosso ver – uma das raras análises de *Ninguém pode saber*: “Kore-Eda encontra o espaço para compor uma imagem íntima e pessoal da infância que ressoa em nós e nos oferece um lugar para que compartilhemos seu canto, elegíaco e vital, triste e fresco, delicado e intenso [...]”¹⁰.

As personagens de Kore-Eda são determinadas, vivazes, jamais malemolentes, omissas ou inapetentes. São, porém, crianças marcadamente solitárias, sobre cujos ombros repousa a tarefa – convertida em imperativo – de estabelecerem o nexo de suas próprias ações cotidianas. Tributárias de um diálogo fraturado com o mundo adulto, elas apenas seguem adiante, sem contar com a sinalização dos mais velhos, mas tampouco sem atinar em qual direção. Prosseguem à deriva, pois.

Com efeito, nos dois filmes em causa, deflagra-se uma articulação explicitamente débil entre os afazeres concretos das crianças e a intervenção dos adultos; quando ela existe, é quebradiça, como em *O que eu mais desejo*, ou interrompida, como em *Ninguém pode saber*. Melhor dizendo, parece sobrepair aí uma espécie de vacuidade entre os universos infantil e adulto, decretando às crianças um empoderamento, a rigor, não cobiçado por elas e, igualmente, não obstado, nem reclamado pelos mais velhos.

Daí ser oportuno reconhecer a irrupção de um acontecimento histórico tão surpreendente quanto embaraçoso: a infância como experiência da solidão. Uma solidão seca, aterradora, porém sem alarde.

Crianças a perambular no ermo do tempo, condenadas não a sonhar com o que o futuro lhes pudesse reservar, mas a digerir os fragmentos de sentido que o presente sovina-lhes oferta. Crianças à espreita não de

10 FELDMAN, N. A.; APARICIO, L. C. “Filmar uma criança: a construção de um espaço comum”. In: TEIXEIRA, I. A. C.; LARROSA, J.; LOPES, J. S. M. (Orgs.) *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 142.

milagres, mas de parcerias possíveis, mesmo que fugazes, a fim de ultrapassar uma solidão nem abraçada, nem refutada.

A elas, os mais velhos findam, então, por figurar nem como modelos, nem como oponentes, mas como entidades flutuantes e ensimesmadas, espectros longínquos e efêmeros, dos quais não se poderá nem se libertar, nem a eles se apegar, já que frágeis, escorregadios, assustados, porque em inacabamento perpétuo e sempre em fuga.

O resultado só pode ser um: enquanto as crianças são impedidas de usufruir das prerrogativas de sua breve infância, os adultos parecem não abrir mão de uma espécie de moratória idílica da própria juventude, às vezes de modo caricatural e pernicioso, como é o caso de *Ninguém pode saber*.

Trata-se, assim, de um nítido baralhamento dos usos e costumes socioetários que nos últimos três séculos vinham designando os modos de ser e de conviver entre mais velhos e mais novos, tendo como saldo, para os primeiros, um alheamento impassível em relação às convocações exógenas, e, para os últimos, uma espécie de empreendedorismo precoce de si, cujos efeitos, no plano histórico, resultam insondáveis. Uma infância neoliberal¹¹, povoada por *self made children*, por assim dizer.

Se Kore-Eda estiver correto em suas prospecções, restar-nos-á um veredicto implacável da contemporaneidade educativa: enquanto as imagens da infância apresentam-se abstratamente apologéticas, os modos concretos de endereçamento às crianças resultam ora hesitantes, ora anódinos. Enquanto se celebram a infância e seus estatutos particulares, as crianças findam cada vez mais encurraladas na condição de parteiras de seu futuro e, paradoxalmente, de transeuntes solitários do seu próprio presente.

Mas talvez coubesse indagar: quais outros cenários de relação com as crianças seriam possíveis, caso a presente geração de adultos ainda se imaginasse disposta a imaginá-los e, quem sabe, forjá-los?

11 MARÍN-DÍAZ, D. L. "Morte da infância moderna ou construção da quimera infantil?" *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 193-211, set./dez. 2010.

EM VIAS DE UM ENCONTRO OUTRO COM A INFÂNCIA

Em uma entrevista realizada em 2005 a propósito da realização de *Ninguém pode saber*, Kore-Eda apresenta um argumento angular quanto à relação com as crianças no set de filmagem:

Recriar seu cotidiano, filmar em detalhe o que elas devem ter vivido ou sentido ao longo daqueles meses, com toda a dificuldade para se alimentar, se vestir, se manter limpas. Mostrar essas provações, mas sobretudo os momentos de felicidade. Não observar as crianças, mas estar com elas. Nesse ponto começa a ficção.¹²

O cineasta formula um princípio de ação tão despojado quanto resolutivo em face do emaranhado de sentidos que sustentam o laço entre mais velhos e mais novos: o encontro.

Dele poderiam emanar alguns nortes ético-políticos a presidir um modo de endereçamento às crianças em que estivesse em pauta algo mais da ordem da reinvenção dos estilos de convívio com a infância do que a reconquista desta; mais espessura ético-existencial do que fidelidade aos cânones pedagogicamente corretos; mais o contentamento de viver juntos do que o temor de restar desacompanhados.

Trata-se da tarefa incontornável de gestar, segundo Kohan

[...] um novo início para outra ontologia e outra política da infância naquela que já não busca normatizar o tipo ideal ao qual uma criança deva se conformar, ou o tipo de sociedade que uma criança tem que construir, mas que busca promover, desencadear, estimular nas crianças e em nós mesmos essas intensidades criadoras, disruptoras, revolucionárias, que só podem surgir da abertura do espaço, no encontro entre o velho e o novo, entre uma criança e um adulto¹³.

12 PIAZZO, P. “Diretor filma perguntas que não têm respostas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E4, 21 abr. 2005. Disponível em: <http://acervo2.folha.com.br/8/20/59/27/5275920/600/5275920.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2016.

13 KOHAN, W. O. *Infância, estrangeiridade e ignorância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p.97-98.

Levar a cabo uma arte geral do encontro; nada além. Encontro ancorado apenas na prontidão à experimentação de modos de vida intensivos, sem que isso se confundisse com tutela. Encontro desarmado, inimigo de qualquer discursividade ou ativismo sedentos de controle da conduta alheia. Encontro poroso apenas à diferença e à variância que os mais novos fossem capazes de nos provocar e de permitir neles provocar. Encontro a fundo perdido, guindado pelo ensejo único não de conformá-los ao mundo preexistente, mas de construir uma paragem transitória ao comum entre nós, a fim de que, então, pudesse emergir o inaudito para além de ambos.

Eis a paisagem que *Pais e filhos* (título original: *Soshite chichi ni naru*), última peça da trilogia filmica aqui selecionada, permite vislumbrar.

Vencedor dos Prêmios do Júri no Festival de Cannes de 2013 e de melhor filme estrangeiro de ficção na 37ª Mostra Internacional de São Paulo, *Pais e filhos* traz para o primeiro plano, dessa vez, não apenas as crianças, mas também os adultos – no caso, dois casais cujos filhos biológicos, Keita e Ryusei, com idade aproximada de seis anos, foram trocados na maternidade. Soma-se um elemento complicador à trama: tratou-se de um ato intencional por parte de uma enfermeira, a qual será julgada no desenrolar dos acontecimentos, não obstante, logo se descobre, não haja reparação possível dos danos correntes e, mais que tudo, daqueles por vir.

Portador de uma *beleza dolorida*, tal como resume um dos críticos¹⁴, o filme aborda os efeitos da descoberta tardia do incidente que envolveu as crianças, bem como as tentativas, em última instância, limítrofes dos adultos para equacionar as incógnitas daí decorrentes: destruir as crianças, priorizando os laços de sangue?; reaver o filho biológico e abrir mão do outro?

Mediante a impossibilidade de encontrar uma saída a tais dilemas, algo de outra magnitude pedirá passagem, transtornando o repertório moral e psicológico dos personagens. Da tentativa de suborno feita por

14 MERTEN, L. C. “A luz de Kore-eda e a beleza dolorida de ‘Pais e Filhos’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 nov. 2013a. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,a-luz-de-kore-eda-e-a-beleza-dolorida-de-pais-e-filhos,1092284>. Acesso em: 20 jun. 2016.

um dos pais ao outro, passando pela experiência da troca temporária das crianças, e chegando ao reconhecimento de que qualquer desfecho não seria suficiente, um longo e moroso caminho será trilhado.

Aqui, vale lembrar, Kore-Eda inverte a lente argumentativa dos dois filmes anteriores. Não se trata mais de os mais novos terem de se haver sozinhos com a ordem aleatória, fragmentária e, afinal, enigmática do mundo, mas de os mais velhos serem obrigados a se responsabilizar, sem chance de esquiva ou procrastinação, pelas consequências de suas escolhas concernentes aos mais novos. A urgência converte-se, assim, em antídoto para a autovitimização adulta. Nessa perspectiva, *Pais e filhos* oferece uma espécie de contrapartida ético-política àquilo que *Ninguém pode saber* e *O que eu mais desejo* tão bem lograram problematizar.

Resguardadas as devidas especificidades, os trabalhos de iniciação no mundo, antes protagonizados apenas pelos mais novos, tornam-se, em *Pais e filhos*, um dever igualmente adulto. E as crianças passam a ser aquelas que sinalizam a justa medida dos atos dos mais velhos, restando as escolhas abusivas destes e, no limite, dissipando suas ambições desmesuradas. Estranhamente, cabe a elas dizer não.

A propósito, uma das cenas finais do filme é pródiga ao revelar um tipo de *tour de force* de um dos adultos da trama: um dos pais que, após ter aberto mão do filho não biológico, obstina-se em recompor o elo afetivo com este.

O plano de Ryota correndo atrás do filho é um daqueles momentos que um espectador carrega pela vida. Eles caminham paralelamente, e a câmera os segue. Juntos, mas separados. A metáfora não poderia ser mais clara. As trajetórias não vão se encontrar. Toda a complexidade de *Pais e filhos* está nesses desencontros, na ausência de respostas¹⁵.

15 MERTEN, L. C. “Crianças roubam a cena no comovente ‘Pais e filhos’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 dez. 2013b. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,criancas-roubam-a-cena-no-comovente-pais-e-filhos,1112351>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Vários outros crivos de leitura do filme de 2013 poderiam ser destacados, todos eles secundados por contrapontos, a rigor, inconciliáveis: desde o embate entre natureza (a consanguinidade), cultura (a criação da prole) e a mão de ferro do acaso decretando uma brusca mudança das rotas existenciais de todos – crianças e adultos –, até o cruzamento forçoso das polaridades socioeconômicas contemporâneas, representadas nos diferentes tipos de cotidiano doméstico dos dois grupos familiares focalizados no enredo. De um lado, um agrupamento familiar em perfeita consonância com os ditames do universo capitalista neoliberal: Ryota, profissional bem-sucedido, mas alheio a suas funções parentais, cujo filho único é alvo de expectativas de monta; de outro, uma família com três crianças, cujo progenitor, Yudai, é um pequeno comerciante, sem ambições financeiras, que estabelece vínculos mais próximos e regulares com os filhos, desfrutando de sua companhia por meio de pequenos expedientes banais.

Entre ambas as modalidades de condução da conduta dos mais novos, ancoradas em diferentes investimentos da geração adulta em relação à subsequente, desponta um contraste acentuado no que se refere às imagens de educação aí em circulação.

Por um lado, a demanda acirrada dos mais velhos – sobretudo aqueles pertencentes às classes mais abastadas – por um treinamento ininterrupto, impingido aos seus descendentes, com vistas à aquisição de destrezas tidas como inescapáveis em um mundo competitivo, concorrencial etc., redundando em uma cultura da *performance* pedagógico-formativa. Por outro, a coexistência de modos menos asfixiantes de relação com as crianças, pautados tão somente em uma ética da presença.

Desprovido de qualquer grandiloquência épica, *Pais e filhos* consiste em uma *narrativa sussurrante*, na estimativa certa de um crítico¹⁶, acerca das condições de possibilidade, hoje, de um trato outro com as crianças; trato marcado não pela atribuição de um dito protagonismo irrestrito a elas,

16 BAKUNIN, G. *Um conflito de classes e de identidade são os motes do tocante drama do diretor japonês Hirokazu Koreeda*. 14 jan. 2015. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/pais-e-filhos/3011>. Acesso em: 20 jun. 2016.

mas pela imprevisibilidade e pelo ineditismo que o convívio com elas pode oferecer, sem que isso se confunda com uma quimérica inversão de seus respectivos lugares ou papéis. Mostra disso é a avaliação feita por Kore-Eda da atuação dos seus parceiros mirins em *Pais e filhos*:

Em algumas cenas mais importantes, eu lhes explicava o que ocorria, mas nunca os forcei a representar. Houve momentos em que as reações me surpreenderam, de tão imprevistas. Na maior parte do tempo, trabalhei como documentarista, registrando o que eles me ofereciam.¹⁷

Eis, aqui, o ponto de inflexão argumentativa que este texto almeja: a fisionomia de um gesto outro de endereçamento à alteridade, as quais se desdobram performativamente na superfície de determinadas narrativas fílmicas, sobretudo aquelas afeitas ao gênero documentário. Trata-se do cinema ensinando um tipo de política à educação.

Antes de se devotar ao cinema de ficção, Kore-Eda já havia frequentado aquele gênero – é diretor de cinco documentários. Sua guinada em direção à ficção deu-se em razão da opção por uma mirada focal ao seu entorno que, segundo seus termos, consiste em “um território muito pequeno, justamente aquele em que pisam meus pés”¹⁸. No entanto, é preciso reconhecer traços indeléveis de um documentarista em operação, tal como ressalta uma das resenhas de *Pais e filhos*, segundo a qual ali não há

[...] nenhuma câmara torta, nenhuma câmara de mão exagerada, nenhuma montagem acelerada de tomadas curtas, nenhum truque com a ordem cronológica, com a narrativa. [...] É tudo absolutamente reto, direto, simples,

17 MERTEN, L. C. “O ano não termina sem a tocante reflexão de Kore-eda sobre a paternidade, ‘Pais e Filhos’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 dez. 2013c. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,o-ano-nao-termina-sem-a-tocante-reflexao-de-kore-eda-sobre-apaternidade-pais-e-filhos,1112350>. Acesso em: 20 jun. 2016.

18 EL MUNDO. *Kore-Eda reconhece que la paternidad le ha cambiado su interés cinematográfico*. 18 nov. 2014. Disponível em: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2014/11/18/546b888422601dd0558b4570.html>. Acesso em: 20 jun. 2016. (Tradução nossa)

convencional, “acadêmico” – esse adjetivo que os críticos adoram usar para xingar as obras. É tudo, simplesmente, clássico. Uma belíssima história muitíssimo bem contada.¹⁹

Contar bem uma história, entretanto, não seria o bastante, a nosso ver, para sumarizar a contento o conjunto das investidas ético-estéticas de um diretor/roteirista da envergadura de Kore-Eda. Isso porque, mais do que a eleição de determinados procedimentos técnicos na composição/edição da narrativa, o encontro do documentarista com sua matéria-prima mobiliza alguns princípios de ordem ética. Tal como o próprio diretor relembra,

muitos problemas surgem quanto se introduz uma câmera, e sua violência correlata, em uma realidade particular, ao se criar um espaço não natural que é diferente daquele que havia quando a câmera não estava presente. Penso que o verdadeiro documentário requer que ambos, documentarista e documentado, reconheçam esse fato, e então que se filme o novo tipo de relação humana e de sentimento que emerge devido à intrusão da câmera entre eles.²⁰

Ponto pacífico, documentar significaria, sobretudo, levar a cabo um tipo de encontro marcado com outrem, sobre cuja superfície desdobram-se efeitos de uma espécie de floração das existências aí em confronto. Para que se possa melhor perspectivar tal discussão, faz-se necessário recorrer a outro documentarista – João Moreira Salles – e, em particular, à sua obra magna, de 2007: *Santiago*.

A MAGNÍFICA ARTE DO ENCONTRO

Obra sem precedentes na cinematografia brasileira, *Santiago* define-se, segundo seu próprio subtítulo, como “uma reflexão sobre o material bruto”

19 VAZ, S. *Pais e Filhos/Soshite chichi ni naru*. Jul. 2014. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2014/pais-e-filhos-soshite-chichi-ni-naru/>. Acesso em: 20 jun. 2016.

20 GEROW, A.; TANAKA, J. *Documentarists of Japan # 12 Koreeda Hirokazu*. Abr. 1999. Disponível em: <http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html>. Acesso em: 20 jun. 2016. (Tradução nossa)

do depoimento memorialístico do ex-mordomo da família Moreira Salles, já octogenário, cujas filmagens foram realizadas em 1992, abandonadas posteriormente e retomadas 13 anos depois.

Segundo Lins e Mesquita, pelo fato de que Santiago faleceu dois anos após as filmagens, trata-se de

um filme que contém muitas histórias: um documentário sobre um mordomo, mas também uma carta filmada do diretor dirigida aos irmãos compartilhamdo memórias, um ensaio fílmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário e uma homenagem póstuma ao personagem.²¹

Basta-nos, no entanto, tomá-lo como um documentário sobre outro documentário malogrado, ou uma espécie de *making of* da primeira versão do filme, avaliado agora pelo olhar de um diretor mais maduro pessoal e profissionalmente. Um documentário heterodoxo, com várias camadas narrativas superpostas, em que desponta uma espécie de acerto de contas com os desmandos de produções do tipo memorialístico-descritivo, cujas questões centrais poderiam perfeitamente ser associadas a qualquer tipo de produção artística, cultural ou científica que tenha a alteridade como foco ou problema. Daí a relevância de *Santiago* para além do métier cinematográfico.

De uma perspectiva abusivamente intervencionista e segregacionista na interação com o sujeito documentado (em 1992), reproduzida em várias sequências intactas do material bruto, Salles passa a uma posição hiper crítica quanto aos excessos por ele cometidos anteriormente como diretor, consubstanciando, para isso, uma inflexão em ato, no próprio filme: “É difícil saber até aonde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”. E o faz agora a fim de que o espectador seja instado a criar uma relação de hesitação ou de suspensão para com a história que está sendo (re)contada.

As sequências do filme de 1992 constituem a evidência de uma postura de múltiplas ordens. E a versão de 2007 a toma como *leitmotiv*,

21 LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 75-76.

valendo-se dela intencionalmente e atribuindo-lhe significados paradigmáticos. Mais tarde, o próprio cineasta, em uma entrevista, reconheceu:

Não há como fugir do fato de que o poder de quem filma é sempre maior do que o poder de quem é filmado, ainda que você esteja filmando alguém que, na escala geral do poder, esteja acima de você. Porque sou eu que enquadro, sou eu que escolho o que perguntar, sou eu que escolho o que editar.²²

Claro está, entretanto, que, seja qual for a posição de alguém em determinada correlação de forças, sempre lhe estará reservada a possibilidade de resistência. Trata-se da plasticidade instituinte das relações de poder de acordo com a qual estamos diante de jogos sempre móveis, instáveis, não definitivos.

Por exemplo, é patente que em Santiago, a despeito dos constrangimentos perpetrados à parte supostamente mais fraca, afirma-se um jogo de forças ativas e reativas entre ambos. As posições bifurcam-se, justapõem-se, invertem-se, cruzam-se etc., acarretando um nítido baralhamento das fronteiras subjetivas entre protagonista e personagem, bem como entre narrador e diretor.

O personagem não é (mais) apenas o mordomo; a voz emprestada à narração em off é de outrem (um dos irmãos do diretor); há recusas e insinuações discretas da parte de Santiago; ao menos dois personagens em descontinuidade e em litígio despontam no mesmo diretor (o irascível de 1992 e o autorreflexivo de 2007); outros temas vêm se somar à problemática central da relação despótica entre diretor e personagem, solapando-a por vezes: a casa-emblema; o cotidiano de uma família de elite; os trabalhos da memória; por fim, a dura passagem do tempo.

No que tange a esta última, em um dos momentos culminantes do filme, o mordomo evoca a falta de consideração do tempo, que a tudo oxida, tritura, faz perecer. A fugacidade inclemente do tempo revela-se, então,

22 SALLES, J. M. "As ambições do Brasil se tornaram mediócras" (entrevista a Silvana Arantes). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Primeiro Caderno, p. A12, 13 ago. 2007.

aterrorizante para ambos e, inclusive, embasa uma das razões, segundo Salles, da recuperação das filmagens após mais de uma década de ostracismo.

Mais inusitado ainda, em *Santiago*, é o fato de que Salles vale-se de uma estratégia limítrofe: a exposição confessional levada a efeito não como um exercício moral de consciência, tampouco como um *mea culpa* metodológico, mas como ocasião de suspeita e de estranhamento em relação às atitudes tanto suas como documentarista quanto do outro como documentado. É o trabalho de documentar, precisamente, que está *sub judice*.

Em um dos raros textos de sua lavra sobre o documentário, Salles dispõe-se a enfrentar o que ele denomina dificuldades do gênero, a começar pelo compromisso com o público de retratar certa realidade. Documentários seriam “declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca fé nesse contrato”²³.

Todo filme, ficcional ou não, seria um documento da realidade, mas seu caráter propriamente documental definir-se-ia pela ultrapassagem da condição de registro de algo considerado real. O cineasta relembra que a realidade que interessa ao documentarista é “aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem”²⁴, embaralhando assim as fronteiras entre ficção e não ficção, e aportando em outra definição mais fiel ao que se passaria com tal prática. Esta encerraria duas naturezas: “De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada”²⁵. Ou seja, tratar-se-ia de uma recomposição deliberada – e não uma mera transposição especular – de um

23 SALLES, J. M. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 58.

24 *ibidem*, p. 63.

25 *ibidem*, 64.

acontecimento, resguardado o fato de que o que está sendo documentado deve ter havido no mundo histórico, sem, contudo, jamais ser tão somente reproduzido ali.

Ainda insatisfeito com a generalidade dessa segunda definição, Salles destaca outra peculiaridade que, a seu ver, encerraria a dificuldade maior do documentário: sua dimensão nem epistemológica nem estética, mas ética. Para isso, recusa a fórmula convencional das produções do gênero: “*eu [documentarista] falo sobre você [personagem] para eles [espectadores]*”²⁶. A bem da verdade, tratar-se-ia de outra fórmula, em termos factuais – “*eu falo sobre ele para nós*”²⁷ –, já que documentarista e espectadores costumam ser mais parecidos entre si do que com aquele que está sendo retratado, por exemplo, as minorias sociais, étnicas, culturais etc.

O complicador que aí desponta é a discrepância entre a pessoa filmada e o personagem em que ela foi transformada pela ação do documentarista. Assim, todo filme operará alguma espécie de constrangimento da experiência concreta da pessoa retratada em favor de seu enquadramento em uma constelação dramática em geral dualista (oprimido versus opressor etc.). Por sua vez, tal inevitabilidade decreta um paradoxo de base: “Potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só”²⁸.

Daí a obrigação primeira e última do documentarista, segundo Salles: a responsabilidade para com o personagem, de modo que se preserve o fato de que “a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão seja de natureza ética”²⁹. É o tipo de relação, portanto, estabelecida entre documentarista e documentado que se firma como o divisor de águas do gênero. Sua especificidade residiria,

26 SALLES, J. M. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 67.

27 idem.

28 ibidem, p. 68.

29 ibidem, p. 70.

precisamente, na noção de encontro entre ambos.

Desta feita, a fórmula inicial “*eu falo sobre ele para nós*” converter-se-ia em outra equação menos ambígua ou tendenciosa: “*eu e ele falamos de nós para vocês*”³⁰. Daí que “filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo”³¹.

Para Salles, não seria possível “definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem”³². Daí o foco exclusivo no acontecimento do encontro entre diretor e personagem(ns), atentando para o que se passou entre eles, e não com cada qual. Efeitos do encontro, apenas.

Mas *Santiago* consiste em um documentário consubstanciado por meio de um encontro deveras singular. Um encontro tardio, extemporâneo, *in memoriam*. Um encontro inventado com Santiago, bem como com o passado do diretor.

É certo que João toma as reminiscências de Santiago como matéria-prima do trabalho sobre a própria memória, agora mediada pela atenção à narrativa prodigiosa do ex-mordomo, cujo fulgor fora negligenciado antes. Na operação filmica ulterior, ambos passam, em um primeiro momento, a ser personagens em semelhante medida. Contudo, em um segundo momento, brota uma impessoalidade cara ao trabalho ético-estético: ambos, João e Santiago, evanescem em favor de forças sem nome, sem matéria e sem destinação.

Eis aqui o ponto de virada decisivo no tocante a uma apropriação da prática do encontro, cujos efeitos serão o estranhamento, a descontinui-

30 SALLES, J. M. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 70.

31 idem.

32 ibidem, p. 71.

dade e, por fim, o ofuscamento identitário dos personagens lá em causa. Descaminhos da experiência de si.

Com o documentário sobre seu ex-mordomo, João Moreira Salles descobre que só é possível documentar a vida alheia por meio da afecção que o encontro intensivo com ela lhe causa, e nada além. Ao fazê-lo, o diretor/protagonista opera uma inquirição severa de si e, por extensão, um pronunciado cuidado em relação ao outro.

Assim compreendido, o encontro entre documentarista e documentado converte-se em catalisador de uma narrativa memorialística sempre em estado de experimentação e de recomposição. Memória nômade, mestiça, andarilha. Memória germinada no espaço intervalar, abismal e sempre vacante de um encontro desassombrado com o outro – presente ou ausente, tanto faz.

Mortos ou vivos, velhos ou crianças, tanto faz, havemos de encontrá-los. Honrá-los, quiçá.

REFERÊNCIAS

ALPENDRE, S. “O que eu mais desejo (Kiseki, 2011), de Hirokazu Kore-eda”. *Revista Interlúdio*, ano 1, v. 4, 28 mai. 2012. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=3187>. Acesso em: 20 jun. 2016.

AQUINO, J.G.. “A infância como solidão: mutações da experiência educacional contemporânea”. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 36, n. 131, p. 427-444, abr./jun. 2015.

ARESTÉ, J. M. *Hirokazu Koreeda, ganador “moral” de la Concha de Oro*. 24 set. 2011. Disponível em: <http://decine21.com/entrevistas/450-hirokazu-koreeda-ganador-moral-de-la-concha-de-oro>. Acesso em: 20 jun. 2016.

BAKUNIN, G. *Um conflito de classes e de identidade são os motes do tocante drama do diretor japonês Hirokazu Koreeda*. 14 jan. 2015. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/pais-e-filhos/3011>. Acesso em: 20 jun. 2016.

EL MUNDO. *Kore-Eda reconhece que la paternidad le ha cambiado su interés cinematográfico*. 18 nov. 2014. Disponível em: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2014/11/18/546b888422601dd0558b4570.html>. Acesso em: 20 jun. 2016.

FELDMAN, N. A.; APARICIO, L. C. “Filmar uma criança: a construção de um espaço comum”. In: TEIXEIRA, I. A. C.; LARROSA, J.; LOPES, J. S. M. (Orgs.) *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.131-142.

GEROW, A.; TANAKA, J. *Documentarists of Japan # 12 Koreeda Hirokazu*. Abr. 1999. Disponível em: <http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html>. Acesso em: 20 jun. 2016.

KOHAN, W. O. *Infância, estrangeiridade e ignorância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KORE-EDA, H. *Interview with director Kore-Eda Hirokazu*. 2012. Disponível em: <http://www.coveringmedia.com/movie/2012/05/i-wish.html>. Acesso em: 20 jun. 2016.

LESSA FILHO, R. “A magia da serenidade”. *Filmologia*, set. 2012. Disponível em: http://www.filmologia.com.br/?page_id=6031. Acesso em: 20 jun. 2016.

LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOPES, J. S. M. “O cinema da infância”. *Revista Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v.4, n.7, p.22-35, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/viewFile/9643/8472>. Acesso em: 20 jun. 2016.

MARÍN-DÍAZ, D. L. “Morte da infância moderna ou construção da quimera infantil?” *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 193-211, set./dez. 2010.

MERTEN, L. C. “A luz de Kore-eda e a beleza dolorida de ‘Pais e Filhos’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 nov. 2013a. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,a-luz-de-kore-eda-e-a-beleza-dolorida-de-pais-e-filhos,1092284>. Acesso em: 20 jun. 2016.

MERTEN, L. C. “Crianças roubam a cena no comovente ‘Pais e filhos’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 dez. 2013b. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,criancas-roubam-a-cena-no-comovente-pais-e-filhos,1112351>. Acesso em: 20 jun. 2016.

MERTEN, L. C. “O ano não termina sem a tocante reflexão de Kore-eda sobre a paternidade, ‘Pais e Filhos’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 dez. 2013c. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,o-ano-nao-termina-sem-a-tocante-reflexao-de-kore-eda-sobre-apaternidade-pais-e-filhos,1112350>. Acesso em: 20 jun. 2016.

PIAZZO, P. “Diretor filma perguntas que não têm respostas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E4, 21 abr. 2005. Disponível em: <http://acervo2.folha.com.br/8/20/59/27/5275920/600/5275920.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SALA, J. ‘*Kiseki*’ crônica de un ‘milagro’ y entrevista con Hirokazu Kore-eda. 20 abr. 2012. Disponível em: <http://www.filmin.es/blog/kiseki-cronica-de-un-milagro-y-entrevista-con-hirokazu-kore-eda>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SALLES, J. M. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

SALLES, J. M. “As ambições do Brasil se tornaram medíocres” (entrevista a Silvana Arantes). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Primeiro Caderno, p. A12, 13 ago. 2007.

VAZ, S. *Pais e Filhos/Soshite chichi ni naru*. Jul. 2014. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2014/pais-e-filhos-soshite-chichi-ni-naru/>. Acesso em: 20 jun. 2016.

ZANIN, L. “O que eu mais desejo”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 maio 2012. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-que-eu-mais-desejo/>. Acesso em: 20 jun. 2016.

FILMES CITADOS

Boneca Inflável (*Kûki ningyô*, 2009, Japão, Hirokazu Koreeda)

Depois da vida (*Wandafuru raifu*, 1998, Japão, Hirokazu Koreeda)

Hana (*Hana yori mo naho*, 2006, Japão, Hirokazu Koreeda)

A luz da ilusão (*Maboroshi no hikari*, 1995, Japão, Hirokazu Koreeda)

Ninguém pode saber (*Dare mo shiranai*, 2004, Japão, Hirokazu Kore-eda)

Nossa irmã mais nova (*Umimachi Diary*, 2015, Japão, Hirokazu Koreeda)

Pais e filhos (*Soshite chichi ni naru*, 2013, Japão, Hirokazu Koreeda)

O que eu mais desejo (*Kiseki*, 2011, Japão, Hirokazu Kore-eda)

Santiago (2007, Brasil, João Moreira Salles)

Seguindo em frente (*Aruitemo aruitemo*, 2008, Japão, Hirokazu Koreeda)

Tão distante (*Distance*, 2001, Japão, Hirokazu Koreeda)



TERRITÓRIO DO BRINCAR: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA COM A INFÂNCIA BRASILEIRA

Renata Meirelles

“Sejamos sinceros, a etnografia me interessa apenas moderadamente. Não gosto de estudar as pessoas como se fossem coleópteros ou plantas exóticas. O que gosto, quando viajo, é de viver com as pessoas e vê-las viver de forma diferente da minha, porque estou interessado por aquilo que não sou eu, ou por aquilo que eu sou nos outros”

– Pierre Verger

Olhar por dentro da infância, enxergar sua essência, vasculhar suas raízes, em um trajeto pela diversidade brasileira. São essas as premissas do Projeto Território do Brincar, um projeto em correalização com o Instituto Alana, que tem o documentário como janela para apresentar esse olhar.

Entre abril de 2012 e dezembro de 2013, em companhia do meu marido, o documentarista David Reeks, e nossos dois filhos, percorremos nove estados brasileiros pesquisando e registrando brincadeiras e expressões infantis que nos levasse para a essência da infância. Visitamos comunidades indígenas, quilombolas, do sertão, do litoral e de grandes metrópoles, revelando um país e sua cultura pelos olhos das crianças.

Despreocupados com determinadas informações ou atividades específicas que regionalizam o brincar de norte a sul do país, o foco são os aspectos universais da infância ocultos nas diferenças culturais. Qualquer que seja o lugar, as brincadeiras trazem elementos recorrentes, um repertório comum que diz respeito não só à infância, mas a raízes ancestrais do ser humano. Olhar e registrar o que se encobre dentro dos gestos infantis nessa “memória coletiva” ancestral e arquetípica, que nos une mais do que nos distancia, é o exercício maior desse registro.

Tanto o longa-metragem *Território do brincar* como os vários outros curtas-metragens que foram compartilhados com as escolas parceiras do projeto, e com quem mais quisesse receber de presente estas imagens no site do projeto, tratam não apenas das crianças brasileiras em sua pluralidade, não apenas das brincadeiras vivas que resistem aos tempos funestos de massificação televisiva e escolar, mas da criança universal que permanece teimosa em nosso caminho árduo de constituição da humanidade¹.

A intenção de registrar os momentos espontâneos de nossas crianças vai além do levantamento de dados do repertório cultural que se mantém vivo e operante pelas tantas infâncias brasileiras. A busca é por perceber, por meio de um registro audiovisual, o fenômeno brincar que habita na intenção do gesto infantil, ainda pouco notado. Em uma abstração da realidade, queremos escutar o “texto original”² impresso nas brincadeiras, partindo do corpo, para compreendermos essas relações.

Sabemos que ver é uma decisão, um ato de estar presente em si e aberto para o encontro com o outro. Um documentário é um posicionamento nada isento, que capta algo já existente em você e revelado no outro. Como nos diz Cao Guimarães: “Vejo, e ao ver, também me vejo. Vendo-

1 FERREIRA SANTOS, M. “Território da Iniciação”. In: MEIRELLES, R. (Org.). *Território do Brincar: Diálogo com Escolas*. São Paulo: Instituto Alana, 2015. p. 93.

2 MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

me inserido nisso ou naquilo, aquilo inserido em mim, a coisa se forma, um algo mais, o inesperado”³. O Projeto Território do Brincar, e o longa-metragem de mesmo nome, é um encontro com o outro que existe em nós.

Esse campo visual que abstrai e passa a perceber o outro em sua intencionalidade, pede cumplicidade com o outro, no nosso caso, as crianças.

O vínculo e as relações de amizade que se estabelecem no período de estadia nas comunidades (que vai de um a três meses de permanência em cada local) criam uma abertura e diálogo entre ambas as partes. As expressões e linguagens das crianças são reveladas quando existe um componente emocional entre nós, um verdadeiro desejo de estar presente com elas, brincar, ser, ou viver junto o silêncio do tempo.

O importante não é uma informação ou determinada atividade, mas reconhecer o estado de liberdade nas ações das crianças. Pois deixá-la livre é essencial para conhecer o que ela tem de mais potente e verdadeiro.

Para apresentar o Projeto à comunidade organizávamos exposições de curtas-metragens que havíamos feitos em outras regiões. Apenas com a informação de que “viemos fazer aqui o que fizemos nesses outros lugares”, era o suficiente para a compreensão imediata de nossas intenções. Ficava instaurado um diálogo de criança para criança, ou ainda, de gesto para gesto. Sem explicações ou regras, o convite era a convivência. O que vinha depois era o inesperado, o inusitado, o imprevisível. Exatamente o que buscávamos.

A câmera é intimista, solta, brinca junto e corre (literalmente) para focar as espontaneidades e evidenciar potências. A capacidade lúdica no uso da câmera, do diretor de fotografia, e sua inteireza e interesse pleno no tema, ficam ressaltados cena a cena do longa-metragem.

Depois dos 21 meses de captação de imagens, reunir esse material e olhar para o mapa audiovisual que se formou da infância brasileira, foi revelador.

As possibilidades de apresentar um caminho do olhar e contar uma história através de um filme são inúmeras. Porém, há eixos centrais que são claros e indiscutíveis. O desejo era alcançar uma obra cinematográfica

3 GUIMARÃES, C. “Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla”. In: *DOC: expressão e transformação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

que tivesse como vertente a poesia primordial do ser humano.

Nossa equipe de argumento composta por Gandhi Piorsky, Marcos Ferreira Santos e Soraia Chung Saura, e a nossa longa amizade e o intenso intercâmbio e trocas das mais profundas e essenciais criaram o contorno, o meio e o fundo de todo esse trabalho. Verdadeiros guardiões e mestres de um olhar do mais caro e intenso para nós.

Debruçar sobre todas essas imagens, assistindo-as fora de seu contexto, foi uma etapa de um mergulho solitário e silencioso. Era preciso escutar o que nos dizia esse filme, e o que ele buscava em nós. Como uma força sensível que se instala pedindo licença para vir ao mundo.

O cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto. Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade⁴.

A decisão foi por uma estrutura narrativa sensível, poética e integralmente construída por ações infantis. Uma composição que assume na íntegra as brincadeiras infantis, capazes de sustentar um filme de longa-metragem pela sua potência e poesia.

Diferente de querer explicar a infância, o filme promove um encontro das cenas infantis com sensações e emoções já conhecidas pelo espectador, que consegue entender as intenções das crianças, mesmo que viva em contextos socioculturais distantes. Como se pudéssemos nos ver “contado” por essas tantas crianças e suas brincadeiras. Há aqui uma identificação mais humana do que cultural, mais poética do que racional.

De início as cenas do filme revelam o sentimento infantil de envolvimento consigo mesmo ao brincar. O gesto solitário nos leva lentamente ao mundo próprio daquela criança, como em sonhos diurnos, um lugar só seu, de difícil acesso para outra pessoa. É nesse espaço de gestos únicos, imprevisíveis, inusitados e sem repetições, que se vai até o mundo dos mundos.

4 GUIMARÃES, C. “Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla”. In: *DOC: expressão e transformação*. São Paulo: Itáú Cultural, 2007.

Em seguida somos convidados a entrar nas casinhas infantis e sua epifania da construção do eu e do mundo. Em meio a uma intensa organização de espaços, de limpeza de terreno, de erguer paredes e de ajustar cada detalhe nos cômodos, a vida se faz ali. Do caos a ordem e na ordem o belo vem habitar o lar. Flores, toalhinhas e decorações vindas de frascos velhos, meias, retalhos... absorvem e expressam as belezas da vida. Esse “canto do mundo”, ou esse espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. E com ela o devaneio se abriga. A casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz⁵.

De cima para baixo vemos olhos e mãos juntos na construção de narrativas para dar vida a pequenos bonecos, animais e carros. Como um Deus de um mundo criado para ser dito e vivido conforme o voo de seu imaginário, os pequenos brinquedos carregam a imensidão do ser.

O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças a libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar⁶.

Do pequeno objeto o brincar vai para o corpo, e toma dimensões simbólicas de rituais e festas. Casamento e batizado são vividos em grupo em profanas cenas de atualização do ritual cultural de seu contexto.

Nesse primeiro ato de filme a relação é de construção individual, única, singular, apoiada e erguida pelo entorno e seus desenhos, a partir de uma cultura formativa que lhe oferece o contorno, o colorido de ser quem se é.

Conduzida por meninos que saem a caça de materiais jogados pela sua inutilidade, a criança passa agora a sair pelo mundo em buscas e anseios de construções que o revelem. Quer exercitar seus próprios desejos em diálogo com o que lhe está disponível no mundo. O olho segue na frente atento, voraz, sagaz, em busca dos componentes que alimentem seu estado criador, inventor, construtor.

5 BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003. p. 26.

6 *ibidem*, p. 163.

As mãos recorrem aos materiais que lhe dão forma, contorno, margem. E como diria a querida amiga e ceramista Sirlene Gianotti, “dar forma é formar-se”.

Facas afiadas retiram o excesso do talo do coqueiro até que surgem espingardas, revólveres e toda sorte de artilharia infantil. As armas prolongam o estado heroico de sair guerreando, apresentando sua força e valentia, mais do que destruindo o outro em estado de violência.

O heroico dá espaço ao medo, à coragem, ao desafio de lidar com o outro. É nesse cenário que vemos uma manifestação popular de rua onde crianças se vestem de caretas assustadoras e saem sem dó ou piedade para atacar seus provocadores: outras crianças erguidas de coragem que fogem das chibatas dos cipós dessas caretas. Uma correria assustadora, com gritos de pavor de quem precisa de esconderijos e proteção, quando o medo aperta.

E o medo se mantém presente quando a brincadeira com fogo em uma comunidade indígena assume características desproporcionais. A atração pelo perigo e pelo desafio aos limites da coragem desorganiza o espectador, que se vê fragilizado diante de tamanha ousadia infantil. É perturbador, quase agressivo ser apresentado ao inusitado estado de potência com o fogo. Esse, que sempre nos foi um convite ao perigo e à destruição, uma eterna advertência de afastamento das crianças, são aqui manipulados sem regras, sem castrações gerando uma sensação de impotência perante a potência do outro.

Dentro desse estado de desafio se vê um enorme facão na mão de um menino que vai dentro da árvore buscar sua matéria prima para o feito de seu brinquedo.

Querendo apresentar, como sugere Piorski⁷, “o corpo a corpo que a criança estabelece com o mundo das substâncias” e “as sensações acordadas no corpo da criança, pelo diálogo com o material”, as cenas desenterram a

7 PIORSKI, G. O Brinquedo e a Imaginação da terra: um estudo das brincadeiras do chão e suas interações com o elemento fogo. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Departamento de Ciência das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. p. 83.

contundente expressão do desejo do menino. Persistência, força, luta, expressando, nessa produção cinematográfica, os gestos da vontade.

Esses brinquedos da vontade, em suas pequeninas e quase voláteis expressões, retratam fragmentos mitológicos do fabular, do fabricar, do amalgamar, do dominar. Todo menino construtor vive a urgência mais simples do logos, da ação criadora. Todo menino engenheiro é um imperialista, é um narcisista de sua coragem empreendedora⁸.

E nesse fabril materializam-se carros e barcos de matérias e resistências diferentes, imprimindo no espectador o homem-menino que entende as intenções dessas potentes e delicadas ações.

Se a luta era com a matéria, ela passa a ser, nas próximas cenas, com os desafios da caça e das habilidades de um caçador.

Julgamentos à parte, o caçador é uma expressão recorrente em todas as regiões visitadas e revela importantes aspectos arquetípicos da memória coletiva do ser humano, atualizada na brincadeira das crianças. Uma brincadeira pela busca da verdade, da compreensão da vida mais do que da morte, da conquista mais do que da destruição.

Com os vestígios do brincar em silenciosas cenas de retrospectivas emocionais, somos convidados e revisitamos sentimentos deixados no trajeto do filme, contado pelos gestos e suas intenções.

Onde depositar os sentimentos que desaguaram no decorrer de 90 minutos de infâncias escancaradas? Os diretores oferecem o colo e a mão maternal que acalma e imprime no corpo infantil o desenho que somos. Uma mão que ao mesmo tempo pinta e acaricia o pequeno corpo de uma menina indígena, que por sua vez se entrega com confiança e carinho ao sono.

A trilha sonora composta por Arthur Andrés e tocada pelo grupo Uakti estabelece uma narração sonora que nos ajuda a olhar para den-

8 PIORSKI, G. O Brinquedo e a Imaginação da terra: um estudo das brincadeiras do chão e suas interações com o elemento fogo. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Departamento de Ciência das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. p. 84.

tro, pelos sentidos. Fotografia e trilha criam uma espécie de documentário instrumental, em um uníssono *tão harmônico* que é possível notar como crianças e artistas bebem da mesma fonte.

Esse renomado grupo musical de Minas Gerais utiliza de instrumentos construídos à mão e produzidos pelo idealizador do grupo, Marco Antônio Guimarães. Instrumentos feitos de madeira, água, canos, cordas que respeitam uma sonoridade limpa, simples, diria, pueril.

O filme *Território do Brincar* teve sua estreia na Mostra Ciranda de Filmes em maio de 2015. Entrou em circuito comercial em salas de cinemas de diversas cidades brasileiras, e em seguida foi distribuído pela plataforma Videocamp⁹ que permite a realização de exibições públicas e gratuitas, seguidas de debates e bate papos.

Nesse diálogo com os espectadores, foram muitos os aspectos discutidos.

De um modo geral, assistir crianças livres apresentando suas potências e capacidades, espelha nos adultos processos emocionais abandonados e difíceis de encarar. Assumir a liberdade e a autonomia do outro revela o quanto nos afastamos das nossas, e o quanto somos diariamente convidados a nos esquecermos e a nos distrair de processos internos.

Temerosos que somos de olhar para dentro, fizemos, de algum modo, um certo “pacto coletivo inconsciente” de não conhecer muito profundamente a infância, em uma fuga a vasculhar a nós mesmos. Na ilusão de manter a ordem e o status de autoridade diante das crianças, acreditamos que nada precisa ser mudado, o conhecido prevalece, e o novo não é um risco.

Segundo o filósofo espanhol Jorge Larrosa Bondía, a criança revela o medo que temos do novo, do desconhecido¹⁰. Queremos uma ordem estável, e a pretensão de projetar, planejar e fabricar o futuro. Repugnamos a incerteza e a ideia de um porvir virgem, incerto e, inconscientemente, temos raiva da criança que carrega o novo.

9 Ver: www.videocamp.com

10 LARROSA, J. “O Enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro”. In: LARROSA, J., LARA, N. P. *Imagens do outro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

O filme *Território do brincar* quer nos convidar a olhar por dentro da infância e do que disso possa surgir verdadeiramente.

E como nos diz o cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf:

O cinema coloca um espelho em frente às pessoas e à sociedade para dizer: ‘Veja, você viu o lado de fora com seus próprios olhos tantas vezes que se esqueceu de olhar para o seu verdadeiro eu’. O cinema nos ensina a ver a nós mesmos em seu espelho, não apenas para ver, mas para mudar algo, assim como alguém corrigiria suas falhas em frente ao espelho¹¹.

11 *Mohsen Makhmalbaf – O poder do cinema*. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=mtv54edolco>. Acesso em: 20 jun. 2016.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

LARROSA, J. “O Enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro”. In: LARROSA, J., LARA, N. P. *Imagens do outro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

FERREIRA SANTOS, M. “Território da Iniciação”. In: MEIRELLES, R. (Org.). *Território do Brincar: Diálogo com Escolas*. São Paulo: Instituto Alana, 2015. p. 91-101.

GUIMARÃES, C. “Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla”. In: *DOC: expressão e transformação*. São Paulo: Itáu Cultural, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

PIORSKI, G. *O Brinquedo e a Imaginação da terra: um estudo das brincadeiras do chão e suas interações com o elemento fogo*. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Departamento de Ciência das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

FILMES CITADOS

Território do brincar (2015, Brasil, Renata Meirelles/David Reeks)



**“A NATUREZA É A IGREJA DE SATÃ”:
E O FEMININO QUE NOS OLHA POR ENTRE
NO FILME ANTICRISTO DE LARS VON TRIER**

Adriano Denovac

“A natureza é a Igreja de Satã”. Esta frase, junto com a profusão de imagens do filme de Trier¹, apresenta uma possibilidade de pensar o feminino, a Idade Média, emoções que remetam a esse tempo histórico e sua possível influência, nas relações da sociedade ocidental no tempo presente². A frase expressa pela personagem feminina, evoca o medievo, na medida em que pode nos fazer pensar em profanação, em inferno, desordem, em uma natureza gerada por um ser maligno, no corpo feminino como expressão física desse mal, como heresia.

Somos acometidos por um sentimento de estranhamento: como a natureza pode ser a Igreja de Satã? Essa ideia, que sustentaremos ser construída historicamente, tem como base para o diálogo teórico e análise fílmica o conceito de *longa duração*, e as perspectivas analíticas de Fernand Braudel³. Tal fala é o fio condutor dessa trama e que também tem relação com o tempo presente. Propomos um olhar histórico em direção ao feminino que está a nos olhar em *Anticristo*, apontando que o pensamento

1 Para que possamos analisar, revelaremos algumas passagens do filme.

2 Este ensaio tem como base pesquisa desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Aline Dias da Silveira/UFSC.

3 BRAUDEL, F. *História e Ciências Sociais*. 6. ed. Lisboa: Presença, 1990.

expresso pela frase em questão sugere que há algo mau na natureza, ou que se serve da natureza para esse fim. Estas construções de pensamentos são análogas a dos Cátaros, grupo religioso de base cristã, que desafiou o cristianismo oficial na Idade Média⁴. Os Cátaros acreditavam que uma entidade maligna havia criado o mundo físico e superar o mundo físico era uma demanda da doutrina⁵, uma necessidade. A Idade Média é um momento muito importante e particular na história ocidente, pois estabelece fronteira com o mundo antigo, representado por Roma, império que passava por transformações em suas estruturas, dando espaço ao tempo medievo: um outro jeito de perceber o mundo, consubstanciado como a percepção cristã medieval⁶. Esse processo histórico não se dá tão somente na base das rupturas com o mundo antigo, mas também em processos de transformações e permanências⁷. São muitos os elementos da cultura greco-romana presentes no universo medieval que, juntamente com os elementos cristãos, no decorrer da História, interferem no social e no imaginário, construindo, forjando o tempo e o jeito de ser e viver no período que chamamos de Idade Média. Assim, nossa sociedade contemporânea pode estar repleta de elementos sociais, simbólicos e imaginários oriundos do medievo e ressignificados, como os que percebemos no filme de Trier⁸.

4 RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

5 SILVA, P. A. S. “Balanço historiográfico e novas perspectivas de pesquisa sobre os ‘Cátaros’”. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, v. 1, n. 1, 2012.

6 BASCHET, J. “Conversão ao Cristianismo e Enraizamento da Igreja”. In: BASCHET, J. *A Civilização Feudal: Do Ano Mil a Colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

7 BRAUDEL, F. *História e Ciências Sociais*. 6. ed. Lisboa: Presença, 1990.

8 A Idade Média também estava repleta de alegria, festas, da percepção de coisas belas na natureza, fraternidade, amor. Sentimentos que também faziam parte do cotidiano. Não podemos perder de vista que estamos analisando uma sociedade complexa em um movimento que não é linear, que escolhemos um recorte para tal. Esclarecemos isso na intenção de evitar reforçar para o leitor a ideia equivocada de Idade Média como idade das trevas, do horror, de um mundo negativo, ou de uma visão dualista e simplificada.

Período de fortes tensões, sobretudo religiosas, em grande parte por causa do cristianismo, que a partir do século II começa a se organizar em inúmeras interpretações e visões do evangelho de Jesus, prevalecendo a assimilada pelo império romano, a partir do comando de Constantino, no concílio de Nicéia em 324⁹, pois seguem os princípios do novo testamento. Este conjunto de escritos são definidos como ortodoxos, uma vez que a partir deles se constrói um corpo canônico único para o cristianismo, permitindo pensar, construir e fundar uma igreja universal, ‘*Katholikós*’ em grego, e que mais tarde vai ceder lugar a Igreja Católica como conhecemos hoje. Dentre os princípios Católicos, aquelas ou aqueles que não seguem os preceitos da oficialidade cristã são chamados de hereges, entretanto usaremos a expressão dissidente¹⁰ e não herege, pois o sentido da palavra herege sofre uma deturpação com o passar do tempo.

Por volta do século X no Ocidente, a palavra herege já possuía uma conotação totalmente negativa, o herege era um demônio, considerado uma expressão viva do mau, acusados, entre outras coisas, de adoração ao Diabo e sodomia¹¹, portanto, precisava ser combatido para que a ordem divina fosse mantida. De certa forma, o peso negativo da palavra parece persistir até hoje e heresia aparece muito mais associada a pecado, a contestação pejorativa daquilo que é sagrado. A palavra dissidente traz a possibilidade de pensar esses grupos como aqueles que divergiam do pensamento e das práticas da Igreja Medieval e que se separavam dela por essa divergência. De todas as dissidências medievais, o Catarismo aparece como uma das mais importantes em função do seu número de adeptos, pelo seu arcabouço ideológico e mítico e pela força repressora usada pela Igreja para combatê-los; é a dissidência medieval mais estudada pelos historiadores contemporâneos.

9 FO, J.; TOMAT, S.; MALUCELLI, L. *O Livro Negro do Cristianismo: Dois mil anos de crimes em nome de Deus*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

10 SILVA, P. A. S. “Balanço historiográfico e novas perspectivas de pesquisa sobre os ‘Cátaros’”. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, v. 1, n. 1, 2012.

11 RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

O objetivo aqui neste texto é, portanto: detectar a presença do medieval no filme de Lars, e a relação com o feminino e seu corpo no tempo presente. Para tal proposta, vamos usar como recorte a relação entre as dissidências, tomando os Cátaros como base e a Igreja oficial. Percebemos uma relação mais aproximada de elementos dessa dissidência com *Anticristo* de Trier. A tensão entre o catarismo, as outras dissidências e a Igreja oficial, produz um grande impacto na medievalidade europeia e, portanto, pode ser tomado como substrato para pensar aquela sociedade, uma vez que essa tensão estava presente em boa parte do cotidiano de então. Tensão que também é percebida nos dias atuais: ainda vivemos tensões entre o sagrado e o profano, entre o masculino e o feminino entre outros aspectos.

A demonização do feminino e seu corpo, bem como a natureza, empregada no processo de cristianização do ocidente¹², onde a oposição ao mundo pagão, que mantinha uma relação sagrada com a natureza e seus objetos, podem ter reforçado para além dos aspectos mentais, o sentimento de que a natureza e o feminino abrigam em sua materialidade o mal. Nessa chave, o corpo feminino também é a casa de Satã. Para os cátaros, o aspecto satânico que relaciona o feminino à natureza é a geração da matéria (procriação) e a perpetuação do sofrimento do corpo no mundo material. A natureza e a fêmea igualam-se desta forma a Satã, responsável por todo o mundo material.

Apontamos aqui a possibilidade de haver na mitologia cátara elementos remanescentes da mitologia judaica, sobretudo de um apócrifo do século II a.C aproximadamente, o *Livro de Henoc*¹³

12 BASCHET, J. “Conversão ao Cristianismo e Enraizamento da Igreja”. In: BASCHET, J. *A Civilização Feudal: Do Ano Mil a Colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

13 Aceito durante muito tempo como livro canônico (LeGOFF, SCHMITT, BASCHET, 2006). A ideia sobre a queda dos anjos, que segundo essa tradição marca o nascimento do Diabo e do mal no universo, passa para a mentalidade medieval, esse pensamento vai desaparecendo a partir do século IV, o que, como sugere Baschet (LeGOFF, SCHMITT, BASCHET, 2006), não implica que ela

[...] onde se explica a queda pelo desejo dos demônios, seduzidos pela beleza das mulheres e que querem se unir carnalmente a elas [...] a queda torna-se o evento inaugural da história do universo, de modo que pode ser assimilada, notadamente por Santo Agostinho, à separação entre a luz e as trevas. Para os teólogos a reflexão sobre a queda dos anjos é decisiva e põe em jogo o problema da origem do mal: a fim de se preservar o máximo possível de um desvio dualista, enfatizam que os demônios foram criados bons e que são maus por vontade e não por natureza¹⁴

O corpo feminino e o mundo natural se relacionam enquanto origem do mal físico, conseqüentemente, a virgindade e a pureza seriam o caminho para a salvação. Já no pensamento cristão ortodoxo, que também sugerimos sofrer influência do apócrifo supracitado, parece haver uma intenção deliberada, não são somente representantes físicas de um mal ao qual estão presas, fazem uma escolha por esse mal, como sugere Santo Tomás de Aquino¹⁵ quando diz que todos são criados bons e que são maus por vontade ou desejo e não por natureza. A tangência é que em ambos pensamentos, a castidade, a pureza, o arrependimento e o abandono dos prazeres corporais podem representar a salvação. Outro aspecto a ser apontado, é que para os cátaros o “inferno não era local extraterreno, mas a própria terra, onde as almas sofriam pelo fato de estarem enjauladas, presas nos corpos e, em consequência, terem necessidades e deficiências próprias a sua materialidade”¹⁶, expressão clara quanto ao mundo físico ser a personificação do mal.

Fica evidente que estes elementos (a natureza e o feminino), por vezes, recebem um olhar negativo também no mundo contemporâneo. Queremos sustentar que estes elementos chegam demonizados em nosso

tenha desaparecido totalmente das mentalidades e que suas permanências não tenham continuado influenciando as mitologias cátaras e cristãs.

14 AQUINO, Santo Tomás apud Le GOFF, J.; SCHMITT, J.P.; BASCHET, J. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2006. p. 321.

15 idem.

16 FRANCO JÚNIOR, H. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. p. 21.

tempo e que como tentamos demonstrar, essas relações ou essa interação negativa passa a ser definida também no pensamento medieval, em parte pela oposição ao binômio mítico/religioso, portanto, tornam-se elementos presentes na cultura ocidental cristã.

Havia também as curadoras populares e parteiras¹⁷, que eram tão pobres quanto as pessoas que cuidavam. Essas mulheres, possuíam um saber que lhes era passado de geração em geração, desde os tempos mais remotos, e no medievo seu saber se intensifica e aprofunda. A cura do corpo e da alma no contexto medieval de forma alguma poderia estar na mão dessas mulheres, pois desestabilizaria a ordem que vinha sendo imposta, e como já sabemos, uma das saídas encontradas foi persegui-las, chamá-las de bruxas feiticeiras, parceiras de Satã, enfim, torná-las, a partir de seus corpos, impuras. Entretanto, na tentativa de normatizar o feminino, a Igreja medieval exaltou cada vez mais a figura de Maria, criando um culto específico a ela, o culto mariano, que pode ser percebido como uma posituação da figura feminina no campo religioso, assim como “na literatura, o amor cortês que “reabilitou a atração física” e contribuiu para uma visão positiva do feminino”¹⁸.

O culto Mariano, em nossa perspectiva de análise, pode ter reforçado ainda mais a visão negativa do feminino e seu corpo, pois somente aquelas que se enquadravam no modelo Mariano, de pureza e castidade e portanto da negação do seu corpo e de seus prazeres eram vistas socialmente como “boas mulheres”. Embora houvesse em algumas dissidências lugar às mulheres para poderem se expressar, e até chegar ao ponto de terem “espaço para participar dos mistérios da pregação”¹⁹, evidente que o feminino está colocado em posição de fragilidade na sociedade medieva, no geral estão condicionadas a uma posição de inferioridade.

17 KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O Martelo das Feiticeiras: Maleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. p. 14.

18 DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade Sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 318.

19 MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 52.

Destacamos um elemento, que é absolutamente perceptível na relação entre o personagem masculino e o feminino em *Anticristo*, onde a mente e a inteligência é representada por ele, e ela representa o sensível ligado ao corpo e a matéria. Visualiza-se que esta percepção também estava presente no mundo medieval, onde o feminino, ser lascivo, usa o corpo para seduzir e angariar almas ao diabo, promovendo a noção de medo da corporalidade feminina.

O medo da feminilidade, identificado com as faculdades de cognição e expressão que podiam trazer tal medo à consciência, não é um medo da sensualidade generalizado e abstrato, mas uma desconfiança dos sentidos – um medo da mulher como corpo, do corpo como mulher, em outras palavras, é o medo da mulher no corpo de cada homem²⁰.

Tomemos como exemplo dessa dinâmica, uma breve passagem do importante, *O segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. A obra se converte em uma das referências para os movimentos feministas na década de 70 do século XX. No volume 1, Fatos e Mitos, entre outros aspectos, ela aponta as bases mitológicas da demonização do feminino e que possuem relação direta com a mentalidade sobre as mulheres no tempo presente²¹. O discurso demonizado da mulher e o elemento medo presentes no mundo medievo é recuperado na perspectiva de um sentimento e uma visão do feminino em meados do século XX.

Tomemos uma passagem dessa visão mitológica, onde Simone aponta que em muitas culturas a morte é mulher, e que cabe a elas chorar os mortos, denotando o aspecto demonizante dessa relação. “Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o Nada”²².

20 BLOCH, R. R. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 40.

21 BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*: 1. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

22 BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*: 1. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. p. 187.

ANTICRISTO

Premiado em Cannes, *Anticristo* de Lars Von Trier chegou às telas de cinema em 2009, recebendo a palma de ouro de melhor atriz para Charlotte Gainsbourg. Um filme polêmico, uma obra chocante, o filme dividiu as opiniões onde foi apresentado devido a seu caráter provocativo, sua carga de tensão e altas doses de violência. Além do prêmio de melhor atriz para Charlotte, também foi considerada a obra mais misógina de Lars Von Trier²³ que já era apontado pela crítica como um diretor sexista.

Anticristo não é a única obra em que Trier apresenta uma personagem feminina sofrendo algum tipo de violência, o tema é notadamente presente também nos filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Dançando no Escuro* (2000), *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005)²⁴. Segundo a historiadora Flávia Santos Arielo, *Anticristo* de Trier, é um filme essencialmente teológico.

O diretor começa a história com uma bela sequência inicial, cheia de delicadeza, e sutileza, que obedece uma cadência visual hipnótica, elaborada em branco e preto e em câmera lenta, mostra um casal que perde seu pequeno filho. Durante uma relação sexual do casal, o menino sobe em uma mesa, onde estão três pequenas esculturas, os três mendigos - dor, desespero e sofrimento – que ele afasta ao acessar uma janela, no apartamento onde moram. A criança cai e morre com a queda.

A dor da perda causa na personagem feminina, interpretada por Charlotte Gainsbourg, forte descontrole emocional. Lars Von Trier descreve a “transformação da mulher racional à mulher ‘natural’”²⁵, que luta

23 ARONOVICH, L. “Crítica: Anticristo, perturbador, no mau sentido”. *Escreva Lola escreva*. 17 nov. 2010. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html>. Acesso em: 24 jun. 2016.

24 idem.

25 SOERENSEN, C.; CORDEIRO, P. P. “‘O Anticristo’ de Lars Von Trier: Simbologias e leituras”. *Seminário Nacional em estudos da Linguagem: Diversidade, ensino e Linguagem*, 2. Cascavel: UNIOESTE, 06 a 08 out. 2010. Disponível em: http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/O%20ANTICRISTODE%20LARS%20VON%20TRIER%20SIMBOLOGIAS%20

para sobreviver. O marido, terapeuta, interpretado por Willem Dafoe, ao perceber pouco resultado no tratamento de sua esposa, propõe uma alternativa não convencional, onde assume o papel de terapeuta dela. Para tanto, convida a esposa a passarem uma temporada fora da cidade, para que possam seguir com o tratamento. A propriedade se chama Éden, e fica em uma floresta, “uma referência nada sutil ao Pecado Original”²⁶. Ela aceita. A partir daí, tendo a floresta como testemunha, a relação do feminino com o masculino se apresenta bastante polarizada, dualista. Tal qual a perspectiva dualista²⁷ no medievo. O filme apresenta uma sucessão de cenas e diálogos carregados de simbolismo, com seres fantásticos repleto de imagens subliminares e uma atmosfera onírica, culminando com tomadas de extrema violência.

Anticristo é dividido em três partes: Sofrimento, Dor (o caos reina) e Desespero (femicídio). Há três animais que simbolizam os mendigos na história, os mesmos que a criança afasta antes de cair no início do filme: o veado, o corvo e uma raposa.

Na Idade Média, o Anticristo era uma espécie de “paródia” da vida de Jesus²⁸, os três mendigos nos parece representar de três reis magos às avessas: dor, desespero e sofrimento, sentimentos contrários aos propostos pelo cristianismo e que simbolizam o anticristo.

Nossa perspectiva de análise, aponta que Trier constrói um cenário simbólico apoiado no imaginário medieval, um discurso mítico, entendendo que mito não é considerado aqui como o oposto de verdade, “um

E%20LEITURAS.pdf. Acesso em: 24 jun. 2016.

26 *ibidem*, p. 10.

27 “A definição mais simples do dualismo é: oposição de dois princípios. Isso implica um julgamento de valor (bom/mau) e uma polarização hierárquica da realidade a todos os níveis: cosmologia, antropologia, ética” (ELIADE, COULIANO, 1993, p. 113).

28 RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

relato falso, como vulgarmente é utilizado”²⁹. Para o historiador, o antropólogo e o psicólogo, o mito é expressão dos comportamentos da sociedade que o cria, o recebe, o adapta, transmite: “o mito está na história e a história está no mito.”³⁰.

O filme de Lars, possui em sua estrutura narrativa uma série de elementos do discurso mítico na medida em que apresenta duas potências geradoras, o masculino e o feminino, em um espaço sagrado e sobrenatural: simbólico, onde a dor, o sofrimento e o desespero estão inseridos na natureza, são gerados pela experiência histórica de existir, que também pode ser uma metáfora para a natureza humana; Lars sugere que a única saída para a dor é a morte do mal, ou daquilo que ele representa.

Barthes (1984) colabora para o entendimento do cinema como um sistema significativo ao lembrar que o mesmo funciona em grande parte no nível do mito, à medida que dá margem à construção de signos totalmente novos, perdendo a referência com qualquer objeto do mundo real. Entretanto, é importante não tomar o cinema apenas como algo que remete a conteúdos ou a representações, mas como discurso³¹.

A narrativa de Trier elabora um discurso sobre o seu tempo no que tange à cronologia do filme, as relações de gênero, ou sobre um mal estar pessoal que teria dado origem a obra. Para tanto, apresenta referências visuais e simbólicas que em nossa análise estão relacionadas com o passado: a Idade Média. Esse discurso mítico possui uma expressão onírica, recursos como cenas em preto e branco, câmera lenta, bem como a partir do momen-

29 ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

30 FRANCO JÚNIOR, H. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. p. 39.

31 SILVEIRA, A. *A Dama Pé de Cabra: o pacto feérico na Idade Média ibérica*. 126f, 2002. (Dissertação de Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://meridianum.ufsc.br/files/2010/10/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Aline-Dias-da-Silveira.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016. p. 129.

to em que as duas personagens chegam à floresta, no lugar chamado Éden, a ambientação esfumada e os elementos sobrenaturais conferem cada vez mais um visual com características que nos remetem a um mundo onírico: “o cinema como imagem pode se assemelhar ao sonho o que os torna assim como o mito passíveis de interpretação, [...] o sonho põe em questão a posição do eu, assim como pode fazê-lo a imagem – e, em particular, a imagem cinematográfica”³².

Interpretar e reelaborar o sentido das imagens cinematográficas é uma tarefa difícil, não se pode simplesmente partir para uma análise baseada tão somente em impressões primárias e generalizantes, é preciso que se construa uma estrutura teórico-metodológica para tanto. Neste sentido, trazemos da obra do historiador francês, Marc Ferro, o conceito de “lapso”, uma vez que nos auxilia a realizar um exercício de percepção de alguns processos históricos e de como esses processos se organizam e aparecem presentes de uma forma direta ou simbólica na obra cinematográfica.

[...] [o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela desvenda os segredos, mostra o avesso de uma sociedade, seus “lapsos”.³³

Esses lapsos, para Ferro, são elementos involuntários que escapam às intenções de quem roteirizou, produziu ou dirigiu o filme, diríamos que os lapsos são elementos presentes na “longa duração” de uma cultura e é algo que escapa ao entendimento do próprio diretor do filme

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estática ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem só-

32 RIVERA, T. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 20.

33 FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 31.

cio-histórica que autoriza.³⁴

Von Trier é escandinavo, a Dinamarca se tornou cristã por volta de 965, a fim de não ser invadida pelo Sacro Império Romano Germânico, mais tarde a reforma protestante tem forte impacto no país que se torna lutera-no por volta de 1536. A transição do paganismo para o cristianismo como religião oficial, o embate dualista das dissidências, é presente na formação dessa sociedade. A percepção do feminino e da natureza são semelhantes as que apresentamos anteriormente neste ensaio. Podem, portanto, influen-ciar as escolhas do diretor e na função do lapso aparecer no filme como reminiscências desse tempo histórico passado. Então o que está posto aqui não é a ideia de que o diretor e sua equipe de produção tem do passado medieval, mas a forma como esse passado medieval se manifesta na obra.

Anticristo não é um filme que represente diretamente a Idade Média. É um filme que fala sobre questões do seu tempo, os filmes são reconhecidos pelos historiadores como testemunhos privilegiados da realidade social³⁵, mas traz em si elementos simbólicos que escapam aos objetivos de quem dirigiu a obra cinematográfica. Reiterando nosso pen-samento, percebemos nesses elementos reminiscência ou vestígios do passado medieval.

Apontamos então um neologismo para dizer que percebemos no *Anticristo* de Lars Von Trier, *lapsos reminiscentes* do mundo medieval.

O cinema não é expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão su-porte, isto é, ele apresenta, de fato, tensões próprias. Porém, elas não devem ser pensadas em termos de “história” e “contra-história”, como se fossem faces de uma mesma moeda, de um único sentido da obra. Tal visão ignora o caráter polissêmico da imagem e esquece que o cinema não pode revelar a realidade, dado o papel de mediação que exerce.³⁶

34 FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 32.

35 MORETTIN, V. E. “O Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro”. *História: Questões & Debates*, Curitiba: UFPR, n. 38, 2003.

36 MORETTIN, V. E. “O Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro”.

O filme apresenta signos de diferentes temporalidades, destacando-se elementos medievos referentes à natureza e ao feminino. O título da película já evoca de maneira incontestável o mundo medieval, pois a expressão anticristo é própria do universo mítico da Idade Média, ele a usa na intenção de representar o feminino como um ser maligno em sua película. Esse elemento exemplifica aquilo que chamamos de *lapso reminiscente*.

O próprio título do filme é um lapso reminiscente, a última letra da palavra anticristo é substituída pelo símbolo do feminino (♀), que é uma representação simbólica da deusa Vênus e também utilizado pela biologia para representar o gênero feminino³⁷. Então podemos interpretar esse lapso reminiscente de acordo com uma perspectiva histórica, ou seja, o feminino como um agente de Satã, que desencaminharia os bons cristãos, que perseguiria os fiéis, o anticristo. Essa perspectiva é medieval e está claramente expressa no título da película. Ao tentar tornar fílmico esse pensamento ou provocação, o de que o feminino é mau no seu filme e talvez seja percebido assim no mundo contemporâneo, ele recorre a um termo medieval e usa um símbolo ligado ao mundo antigo para reforçar essa ideia, que já aparece no mundo antigo ocidental, mas que passa por transformações na Idade Média. Certo é que a audiência comum percebe o “recado” do diretor já no título da película, mas não percebe que o que está engendrado mesmo é o “recado” antigo que está sendo veiculado: cuidado! Elas são agentes do diabo.

Trier sugere logo no início do filme de forma sutil que ela (a mãe) percebe a morte do filho e nada faz, optando pelo prazer. Mais adiante encontramos mais reminiscências medievais que evocam o corpo feminino e a natureza como lugares onde o mau tem seu abrigo, algo que tem absoluta relação com os aspectos historiográficos a respeito do medieval e de sua mentalidade que discutimos neste ensaio, expressos não só visualmente

História: Questões & Debates, Curitiba: UFPR, n. 38, 2003. p. 15.

37 COSTA, M. “Fêmea, mulher”. *BBB: Blog, Biologia, Brasil*. 8 mar. 2013. Disponível em: http://bbb-blog-biologico-brasil.blogspot.com.br/2013_03_01_archive.html. Acesso em: 24 jun. 2016.

mas em diálogos como o que segue, na cena em que o marido propõe um exercício como parte do tratamento terapêutico, onde a esposa faz referência a sua pesquisa sobre feminicídio:

— Se a natureza humana é maldosa, também é válido para a natureza... E ele acrescenta:

— Natureza feminina. Então ela diz:

— Natureza de todas as irmãs. As mulheres não controlam seu corpo, a natureza é que controla.

Este lapso reminiscente está relacionado a ideia medieval de que o corpo feminino abriga o mau, ou com pensamento cátaro do mundo físico como um aprisionamento do corpo feminino como agente de satã³⁸. Esta ideia embora transformada ainda é uma permanência na sociedade ocidental contemporânea.

Um pouco antes da cena que acabamos de narrar há um outro momento significativo, em que ele caminha pela floresta e se depara com uma raposa que diz: “o caos reina”. Aqui, dentro do discurso mítico que Trier elabora, aparece o espaço sacralizado da floresta, o contato do elemento masculino com a *Mirabilia*³⁹, representada pelo animal que fala e que conta de um universo caótico, fora da ordem, mas representado como real, como na narrativa mítica.

38 DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade Sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 310.

39 “A essas situações fantásticas, que expressam um universo de acontecimentos e de seres admiráveis e espantosos para o nosso tempo, mas que eram percebidas como possíveis no tempo medieval, os medievalistas chamam de *mirabilia*” (SILVEIRA, A. *A Dama Pé de Cabra: o pacto feérico na Idade Média ibérica*. 126f, 2002. (Dissertação de Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://meridianum.ufsc.br/files/2010/10/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Aline-Dias-da-Silveira.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016. p. 25.)

Em outra cena elaborada por Lars von Trier, durante a relação sexual sob as raízes expostas de uma árvore ela diz para ele: “As irmãs podem fazer feitiço, podem começar uma tempestade de granizo”.

A frase é bastante significativa, pois aqui temos uma expressão, um pensamento, oriundo dos extratos temporais que estamos observando, por sua relação bruxaria /feminino/natureza. Tal expressão de poder (fazer chover granizo) aparece no *Malleus Maleficarum* (O Martelo das Feiticeiras) de 1484, livro que foi utilizado como “manual oficial da inquisição para a caça as bruxas”⁴⁰. O manual reforça os aspectos de demonização do feminino em sua relação coma a natureza e Satã. Tal passagem está descrita no capítulo III do *Malleus Maleficarum*, que descreve a ação de uma bruxa na cidade de Waldshut, as margens do Reno, na diocese de Constança⁴¹, que detestada pela comunidade local, não fora convidada para um casamento em que toda a cidade estaria presente: “indignada e desejosa de vingança, chamou a sua presença um demônio e”⁴². Percebamos o que diz o trecho que segue do documento, sua relação com a personagem feminina, e sua fala, sobre o poder das irmãs durante o sexo:

pediu-lhe que desencadeasse uma tempestade de granizo para dispersar todos os convidados da festa; o demônio concordou e, elevando-a no ar, levou-a até uma colina, nas proximidades da cidade, à vista de alguns pastores. Pôs-se então a cavar um pequeno fosso que deveria encher de água para poder desencadear a tempestade (pois que é esse o método que usam para provocar chuvas de pedra). Como ali não dispusesse de água, encheu o fosso com a própria urina e começou a revolvê-la com o dedo — conforme manda o ritual — com o demônio a postos, a observá-la. Então, repentinamente, o

40 KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O Martelo das Feiticeiras*: Maleus Maleficarum. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991.

41 idem.

42 ibidem, p. 229.

demônio fez todo o líquido subir pelos ares, desabando uma violenta chuva de pedras apenas sobre os convidados e os dançarinos da festa.⁴³.

A ação mostra o feminino utilizando o demônio para manipular a natureza e obter a sua vingança, aí a natureza é claramente a Igreja de Satã, análoga a Trier, que acrescenta o sexo, talvez como mais um ponto para pensar o poder feminino e sua relação com o corpo. A imagem que segue é um vestígio visual e simbólico do passado medieval, é outro *lapsos reminiscente* no filme, a árvore que entrelaça suas raízes por entre os corpos femininos enquanto eles fazem sexo, evoca a relação intrínseca a visão medieval, a relação da natureza feminina com o meio natural⁴⁴, sagrado e profano.

Talvez a frase que mais nos remeta a mitologia cátara e as relações que estamos tecendo seja: “A natureza é a igreja de Satã”. Eis a fala chave, geradora do problema e da relação do mal no mundo físico que pertenceria a satã segundo a mitologia cátara.

Todas essas reminiscências medievais que se tornam perceptíveis nos lapsos do cineasta nos levaram a refletir sobre essa demonização do feminino e da natureza, sobre o mau no mundo físico onde o elemento masculino é o portador da ordem e o feminino da desordem ou lugar físico onde o mau pode se expressar.

Que o feminino foi e é demonizado em várias culturas parece evidente dizer assim como a natureza também, por processos que já elencamos aqui, tais como um dos resultados da oposição do cristianismo ao mundo pagão ou como os anjos que decaem por desejar o corpo feminino, entre outros. Lars Von Trier estabelece um sistema catalisador ou mítico em que ele reatualiza e retoma uma discussão extremamente pertinente ao debate entre cátaros e cristãos ortodoxos principalmente entre os séculos XII e XIII: O lugar do mau no mundo físico ou fora dele. Esses elementos permanecem nesta longa duração entre a Idade Média do século XII e o

43 KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O Martelo das Feiticeiras: Maleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. p. 229.

44 DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade Sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Século XXI de Trier, na zona intermediária de cultura reaparecendo na chave do lapso reminiscente em *Anticristo* (2009).

O mal-estar que *Anticristo* provoca em quem o assiste ou desiste de vê-lo, em parte, pode ser por uma tangência emocional com um ressentimento que está presente ali como o eco de um passado formador. Isso se move no tempo, pois como diz Marc Ferro com relação ao ressentimento de um indivíduo e o de uma coletividade: “um pode vir a representar e exprimir o outro”⁴⁵, percebemos essa *reciprocidade dos ressentimentos* no filme, no que toca ao masculino e feminino.

Esse ressentimento para com a natureza e o feminino seria uma sensação que deriva da experiência empírica do mundo medieval, das práticas religiosas medievais ligadas ao feminino e à natureza e que se manifesta no mundo atual, na luta pelas mulheres em conseguir igualdade salarial em um mercado de trabalho ainda eminentemente masculino, pelo direito ao corpo e a descolonização do mesmo, que a nossa sociedade transformou em mercadoria, pelos grupos de luta homossexuais — exemplo claro daquilo que também está contido no espectro do feminino e, portanto, socialmente atacado. *Anticristo* de alguma forma pode ser usado para pensar o passado e o presente, para pensar e ouvir as vozes femininas, apagadas deliberadamente da História.

As mulheres nunca aparecem nos documentos, sendo igualmente pouco estudadas por historiadores, (ainda que nas últimas décadas os estudos de gênero tenham aumentado) a história das mulheres, em uma fração considerável, é produzida por homens. Isso não significa do ponto de vista da História e de seu alcance, que esse anonimato, fruto de uma tentativa de apagamento, tenha eliminado o que essas mulheres pensaram, desejaram, sufocaram, perderam, riram, amaram. Isso ficou circunscrito aos processos históricos sensíveis na longa viagem da vida pelo tempo e fornece suporte para a luta que segue.

45 FERRO, M. *O ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 7-14.

REFERÊNCIAS

- ARONOVICH, L. “Crítica: Anticristo, perturbador, no mau sentido”. *Escreve Lola escreva*. 17 nov. 2010. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html>. Acesso em: 24 jun. 2016.
- BASCHET, J. “Conversão ao Cristianismo e Enraizamento da Igreja”. In: BASCHET, J. *A Civilização Feudal: Do Ano Mil a Colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*: 1. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BLOCH, R. R. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BRAUDEL, F. *História e Ciências Sociais*. 6. ed. Lisboa: Presença, 1990.
- COSTA, M. “Fêmea, mulher”. *BBB: Blog, Biologia, Brasil*. 8 mar. 2013. Disponível em: http://bbb-blog-biologico-brasil.blogspot.com.br/2013_03_01_archive.html. Acesso em: 24 jun. 2016.
- DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade Sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ELIADE, M.; COULIANO, I. P. *Dicionário das Religiões*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FERRO, M. *O ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- FO, J.; TOMAT, S.; MALUCELLI, L. *O Livro Negro do Cristianismo: Dois mil anos de crimes em nome de Deus*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FRANCO JÚNIOR, H. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O Martelo das Feiticeiras: Maleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991.

Le GOFF, J.; SCHMITT, J.P.; BASCHET, J.. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2006.

MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2002.

MACEDO, J. R. "A Idade Média no Cinema". In: MACEDO, J, R.; MONGELLI, L, M, (Orgs). *A Idade Média no cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MORETTIN, V. E. "O Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro". *História: Questões & Debates*, Curitiba: UFPR, n. 38, 2003.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RIVERA, T. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, P. A. S. "Balanço historiográfico e novas perspectivas de pesquisa sobre os 'Cátaros'". *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, v. 1, n. 1, 2012.

SILVEIRA, A. *A Dama Pé de Cabra: o pacto feérico na Idade Média ibérica*. 126f, 2002. (Dissertação de Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://meridianum.ufsc.br/files/2010/10/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Aline-Dias-da-Silveira.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016.

SOERENSEN, C.; CORDEIRO, P. P. “‘O Anticristo’ de Lars Von Trier: Simbologias e leituras”. *Seminário Nacional em estudos da Linguagem: Diversidade, ensino e Linguagem*, 2. Cascavel: UNIOESTE, 06 a 08 out. 2010. Disponível em: http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/O%20ANTICRISTODE%20LARS%20VON%20TRIER%20SIMBOLOGIAS%20E%20LEITURAS.pdf. Acesso em: 24 jun. 2016.

FILMES CITADOS

Anticristo (*Antichrist*, 2009, Dinamarca/Alemanha/França/Suécia/Itália/Polônia, Lars von Trier)

Dançando no Escuro (*Dancer in the Dark*, 2000, Dinamarca/Espanha/Alemanha/Holanda/Itália/Estados Unidos/Reino Unido/França/Suécia/Finlândia/Islândia/Noruega, Lars von Trier)

Dogville (2003, Dinamarca/Suécia/Inglaterra/França/Alemanha/Holanda/Noruega/Finlândia/Itália, Lars von Trier)

Manderlay (2005, Dinamarca/Suécia/Holanda/França/Alemanha/Inglaterra/Itália, Lars von Trier)

Ondas do Destino (*Breaking the Waves*, 1996, Dinamarca/Suécia/França/Holanda/Noruega/Islândia/Espanha, Lars von Trier)



Kill Bill: Volume 1 (Kill Bill: Vol. 1, 2003)

SOBRE IR AO CINEMA: PERMISSÃO E EXPECTATIVA

Ana Zimmermann

*“Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
atravessou minha vida,
virou só sentimento.”*

– Adélia Prado

Eu, que vou ao cinema como simples espectadora, ansiosa para ver o filme, tenho apenas um conhecimento limitado ou ainda uma intuição sobre como esse evento se realiza. Sei apenas que o uso de um aparato tecnológico, sobre o qual pouco compreendo, consegue fabricar sonhos. Todos aqueles nomes transitando na tela ao final da exibição apenas sugerem o quanto de investimento nesta forma de expressão. Pois sim, a tecnologia, se por vezes nos assusta, também pode nos mostrar o humano que há em nós. O riso, a dor, a lágrima, a surpresa, o suspense... somos seduzidos pelas imagens e sons, e nos tornamos expectativa a cada nova exibição. Os mais atentos e assíduos, ensaiam análises elaboradas, estudam diretores e seus estilos, técnicas e temas. Muitas são as pessoas que mergulham definitivamente em tal universo: técnicos, atores, diretores, roteiristas, entre tantos. Mas, apenas curiosa que sou, me detenho na perspectiva de quem vai ao

cinema. São inúmeras as narrativas de encantamento que o cinema provoca, relatos registrados tanto pela literatura como pelo próprio cinema.

Inicialmente recebemos um convite, a sinopse: “Traída e quase morta no dia do seu casamento, a assassina de elite ‘A Noiva’ acorda após ficar quatro anos em coma. Ela quer vingança...”¹ O texto, extremamente simplificado, expõe a grandiosidade da obra. Prossegue o convite: “Dirigido com exímia presteza, a obra foi delicadamente produzida o que dá ao espectador um deleite frente às diversas mudanças de sensibilidade do filme, cenas em preto e branco, sequências, sombras, ângulos de câmera e intertextualidade com outras mídias e a sensacional trilha sonora que se tornou um dos deliciosos hábitos viciantes dos filmes de Tarantino”. Forma e conteúdo se confundem e nos interessa sobretudo acompanhar a saga de “Black Mamba”, a noiva, saber como a história é contada, como as coisas acontecem. Há também o trailer, que mostra um pouco deste “como”. Alguns instantes que, recortados, fornecem um “gostinho” do que está por vir. Tanto o trailer quanto a sinopse sugerem a possibilidade de um “algo mais” que nos convence ou afasta, e embora até aconteça de algum destes prometer mais do que o próprio filme, temos que “ver com os próprios olhos”. Resenhas, resumos e análises podem falar sobre o filme, mas trata-se então de outra expressão. O filme fala por si próprio. Como toda experiência é intrasferível, a espectadora, o espectador, precisam estar presentes e assisti-lo, acompanhá-lo do início ao fim.

Somos sensibilizados por uma possibilidade, uma história, atuação, direção, fotografia, efeitos especiais, trilha sonora, enfim, tantos elementos em uma experiência única. Será que vai ser bom? O cinema nos mobiliza corporalmente, provoca nossos sentidos, evoca a imaginação, suscita reflexões. Os espectadores chegam aos poucos, calmamente ou apressados, ansiosos, despreocupados, pensativos, conversando... cada qual a sua maneira, mas apagam-se as luzes e assumimos todos uma postura similar. Na poltrona, tentamos acomodar também uma expecta-

1 *Kill Bill: Volume 1*: filme dirigido por Quentin Tarantino (EUA/Japão, 2003/2004). Texto disponível em material promocional do DVD do filme, Vol.1 e site Fnac

tiva. Sentados, direcionamos nosso olhar para a tela, mas, se a exibição demora a começar, a posição pode revelar-se incômoda. Ouvi dia desses, entre sussurros: “Esse é o problema de chegar muito cedo...”. Não sei a qual problema a pessoa se referia, mas a situação era de espera. Aguardamos por algo que irá ajustar nossa corporeidade e assim que a exibição começa potencializamos o olhar, somos visão e audição. O filme nos envolve. Imagens de espectadores em frente a tela muitas vezes mostram uma coreografia de expressões e pequenos movimentos que acompanham a plasticidade das cenas. Silêncio, permissão e expectativa: a intenção neste texto é, portanto, deter-se um pouco na experiência do espectador, em alguns dos aspectos que possivelmente compartilhamos.

SILÊNCIO E PERMISSÃO: O ESPECTADOR

É preciso um calar-se espontâneo para assistir a um filme. Atualmente, nossa capacidade de expressão é altamente valorizada, embora se confunda muitas vezes com tagarelice, e dificilmente abdicamos de nossa posição falante². Ademais, a tecnologia potencializou as possibilidades para compartilharmos opiniões e informações por diferentes meios, especialmente em redes sociais atualizadas instantaneamente. No cinema, entretanto, é muito importante que todos compartilhem uma forma de silenciar-se frente ao jogo de luz e som que se apresenta neste espaço. Que forma de quietude é essa? Muito diferente daquela da sala de espera de consultório médico, por exemplo. Experiência corporal de imersão, como em raros momentos, ir ao cinema significa dedicar-se completamente a um único evento, durante certo período de tempo, em um local específico. Sugere, portanto, um “gesto de interrupção”, nos termos de Bondía³ ao falar da experiência. Ao parar para olhar, escutar, sentir, nos preparamos

2 ZIMMERMANN, A.C., MORGAN, W.J. “A Time for Silence? Its possibilities for dialogue and for reflective learning”. *Studies in Philosophy and Education*, July, 2015. Disponível em: <http://link.springer.com/article/10.1007/s11217-015-9485-0>. Acesso em: 27 jun. 2016.

3 BONDÍA, J.L. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.

para uma atitude de observação atenta. A atenção do espectador é fundamental para que nenhum detalhe se perca. É importante que seja escuro, é fundamental que se desliguem aparelhos sonoros, é desnecessário o *wifi*, e mesmo a sutileza crocante da pipoca ou do sussurro lateral pode ser notada com incômodo. Algo bastante peculiar nos dias atuais.

Estabelecemos uma relação espacial com o cinema, é necessário estar presente, disposta frente ao impacto da projeção de imagens para que emoções, interpretações ou análises sejam possíveis. Constituímos também uma síntese temporal. A sequência de imagens solicita um encadeamento de cuja elaboração participamos. Investigação exemplar de temporalidade, o cinema joga com possibilidades e subverte o tempo objetivo. Anos, séculos se passam rapidamente, ou aquilo que seria supostamente um minuto se distende - normalmente ao desativar uma bomba, escapar de um acidente ou armadilha - indicando uma flexibilidade que da mesma forma compreendemos, porque é assim que vivemos o tempo. Vários são os recursos experimentados e são frequentes os filmes que transgridem completamente uma suposta linearidade temporal.

O recorte espaço-temporal propõe também que, de certa forma, coloquemos em suspenso nossa potência de ação. É quase impossível assistir apropriadamente a um filme fazendo qualquer outra coisa que solicite nossa atenção. Após aceitarmos o convite, nos organizamos inteiramente para esta experiência: “A cabeça se movimenta na tentativa de escutar o som, os olhos se fixam num ponto externo. Todos os músculos se tencionam para receber dos órgãos sensoriais a impressão mais plena possível. A lente do olho se ajusta com exatidão a distância correta. Em resumo, a personalidade corpórea busca a impressão em toda a sua plenitude”⁴. O olhar desloca nossa corporeidade em direção ao movimento das imagens. Olhar seduzido, que arrasta consigo todo o nosso corpo, agora polarizado em uma história contada por outrem por meio de imagens na tela. O que vemos pressupõe uma perspectiva,

4 MUNSTERBERG, H. “A atenção”. In: MUNSTERBERG, H. *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 33.

um olhar orientado por um determinado ponto de vista, um colocar-se em situação.

Frequentar o cinema já sinaliza, portanto, uma disponibilidade para a escuta, uma presença, temporária suspensão de certezas. “Espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas, simultaneamente, algo me é roubado: o privilégio da escolha.”⁵. O filme nos “pega”, conduz nosso olhar, sugere possibilidades. Somos a testemunha que depois tenta contar aos demais aquilo que viu e ouviu. Frente à tela, nos expomos a possibilidade ou não de algo que nos surpreenda, que suspenda certezas. Não apenas recebemos as imagens que se deixam captar pela retina, mas sim nos permitimos frequentar outro mundo.

A suposta imobilidade corporal ao assistirmos um filme é também o testemunho necessário ao movimento de imagens que na tela requisitam nossa participação. “O usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos.”⁶. O privilégio de ver sem ser visto e mesmo a penumbra da sala, garantem um certo refúgio ao espectador anônimo, que pode assim frequentar a intimidade dos personagens sem que sua presença seja sentida pelos atores. Possibilidade esta curiosa, pois este corpo que somos, que vê e é visto, também percebe-se sendo percebido. No cinema, o que sentimos ou pensamos não muda a história ali contada. Entretanto, no escuro do ambiente, em silêncio, compartilhamos com os demais espectadores uma experiência que se elabora sobretudo em nosso corpo. O suspense, o terror, a alegria, o cômico, são sentidos como que habitando todo o ambiente, e não somente a tela.

Win Wenders comenta ter aprendido com a esposa sobre a possibilidade de deixar a sala para evitar o impacto de uma cena indesejada: “Acredito que as imagens, uma vez que entram em nós, continuam a viver

5 XAVIER, I. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. p. 370.

6 *idem*.

dentro de nós. Se vejo um filme e percebo que não quero que continue a viver em mim a única solução é levantar e sair... na verdade você não tem escolha”⁷. O que percebemos, aquilo que experimentamos corporalmente, não pode ser “apagado”, não é possível “desver”, o que mostra que não temos controle total sobre a experiência, exceto pela possibilidade de não vivê-la. É certo que diferentes filmes, ou elementos de um filme, nos afetam de maneiras distintas, ou mesmo não deixam marcas permanentes. Mas é também possível que causem efeitos duradouros, como aquela cena que lembramos com frequência, aquele estilo que voltamos a procurar, aquele conjunto de cores que agora identificamos, aquela fotografia que desperta desejos, aquele “não-sei-o-que” que nos provoca. Portanto, não é necessariamente a história ali contada que nos mobiliza, mas o efeito total da experiência.

Esta forma de passividade diante do filme indica um tipo diferente de movimento, uma permissão para se deixar conduzir pelo filme sem, necessariamente, a mediação de uma reflexão. A sequência de imagens e sons apenas sugere uma experiência que se completa com nossa participação. O *close-up*, por exemplo, nada mais faz do que explorar maneiras da nossa própria forma de perceber. Percebemos o todo e a cada detalhe que nos demanda atenção este passa a ser a figura em relação ao restante que passa a ser fundo. Olhar que revela a estranha relação entre o visível e o invisível, amálgama dos sentidos que se polarizam ora em um ora em outro aspecto em destaque na tela. Como sugere Merleau-Ponty, a percepção não segrega dados, tampouco se efetiva por adição de elementos: “percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente,

7 WENDERS, W. *Janela da Alma*: depoimento. Fragmento não incluído no documentário. Direção: João Jardim. Produção: João Jardim; Walter Carvalho; Tambellini; Cilmara Santos; Mayanna von Ledebur. Ravina Filmes; Longa-metragem/Sonoro/Não ficção. 35mm, COR, 64min. Brasil/França. 73 min. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mFIHnl4rmd0>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

a todos os meus sentidos”⁸. Se, no cinema, é o olhar que concentra nossa corporeidade, ao mesmo tempo nos revela essa comunicação por meio da qual uma imagem carrega junto superfície, volume, cheiro, temperatura. Essa comunicação se mostra peculiar na relação entre imagens e sons. Win Wender, por exemplo, diz proteger as imagens com música e palavras, que sem esse recurso não seriam mais as mesmas. Os sons, um ritmo auditivo, participam na percepção das imagens.

O cinema brinca com a percepção e de certa forma dá existência visível àquilo que supostamente poderíamos atribuir aos demais sentidos, se fossem cada um exteriores entre si. Explora muito bem a coexistência de gesto, fala, imagens e sons que se comunicam em nós. Antes de uma sequência de símbolos a decifrar intelectualmente, o cinema nos fala ao corpo, que é para nós a medida daquilo que vemos, que nos posiciona em relação ao mundo⁹. Se compreendemos um movimento, uma mudança de perspectiva, uma temporalidade alargada ou acelerada, o sabemos corporalmente. “Textura comum de todos os objetos”¹⁰, nosso corpo não é mero receptáculo de estímulos, mas o que dá sentido a objetos naturais e culturais. “Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora.”¹¹. O cinema nos oferece esta conduta, que identifica cada ser. Também percebemos o amor, a alegria, a decepção e o ódio, não necessariamente por meio do conteúdo das falas ou por explicações que possam ser formuladas, mas pelos próprios gestos e expressões, no ritmo das imagens e sons, nos gestos, nas expressões que ora se apresentam.

8 MERLEAU-PONTY, M. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.105.

9 MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

10 *ibidem*, p. 315.

11 MERLEAU-PONTY, M. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.109.

A arte traz ao mundo um espetáculo que se basta a si mesmo, que se sustenta não por propriedades de imitação ou por remeter a algo outro¹². A significação está ligada ao todo, ao conjunto de detalhes ritmo, signos. O cinema é um caso exemplar de intrincada relação forma e conteúdo, pois tal como na arte de um modo geral, “o que se diz e a maneira pela qual se diz não poderiam existir separadamente”¹³. Não podemos separar, sem prejuízos, a história da sequência de imagens selecionadas, das técnicas de filmagem, da trilha sonora, das cores, do jogo de luzes e som, que constituem um certo “ritmo cinematográfico global”¹⁴. A síntese destes elementos se elabora corporalmente, ao acompanharmos o filme. O privilégio de acomodar-se em uma poltrona para assistir um filme não é, portanto, abandono de si, mas antes uma permissão para a visitação de outros possíveis, apenas anunciados na realidade em tela. O cinema solicita, desse modo, uma forma discreta de participa o que se faz esquecer diante do espetáculo, assim como a própria engenharia do aparato tecnológico cinematográfico.

O OLHAR QUE INTERROGA: A EXPECTATIVA

Vamos ao cinema para ver. Em rela o   arte, nenhuma defini o ou análise, por melhor que seja, consegue substituir a experiência perceptiva e direta com a obra, pois esta seria então já outra¹⁵. “Ver” pressupõe uma a o, mas curiosamente não de um todo deliberada. Acordadas, de olhos abertos, já estamos vendo e participando do mundo como seres visuais e visíveis. Mas também podemos orientar o olhar, ajustar perspectiva, ritmo, foco, ou ainda desviá-lo. “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar  , ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”¹⁶. O olhar interroga,

12 MERLEAU-PONTY, M. *Conversas*: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

13 *ibidem*, p. 59.

14 *ibidem*, p. 61.

15 MERLEAU-PONTY, M. *op. cit.*

16 CHAUÍ, M. *Janela da alma, espelho do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras,

apalpa, viaja, toca a distancia, põe em cheque as fronteiras espaciais do corpo. E, neste aspecto, muito do que dizemos da visão podemos estender a percepção de um modo geral. Esta maneira de interrogar o mundo possui também certa expectativa, uma forma de ir ao encontro de uma provocação: algo há para ser observado que traz consigo uma promessa.

Merleau-Ponty vai dizer que na pintura encontramos objetos “que não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas, ao contrário, detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta, o próprio modo de sua materialidade e, por assim dizer, ‘sangram’ diante de nós.”¹⁷ Podemos dizer que o cinema tem essa mesma potência e pode deter o nosso olhar em coisas conhecidas que “sangram em nós” e, de repente, revelam um mundo para além dos clichés. Por exemplo: “O close-up mostra a sua sombra na parede, sombra que viveu com você durante toda a sua vida e que você raramente conhecia; mostra a face muda e o destino dos objetos que convivem com você em seu ambiente e cujo destino está intimamente ligado ao seu”¹⁸. Aquilo que conhecemos, objetos, signos, códigos, se desdobram de seu interior a sugerir algo que requisita nossa capacidade expressiva. Nos expomos assim à possibilidade de uma forma diferente de ver o mundo, e sobretudo de imaginá-lo.

Participamos de um jogo de mostrar e esconder, elaborado pelo que compõe ou não as cenas, pelas escolhas da direção: “O que está fora é quase mais importante do que o que está dentro. (...) O verdadeiro ato de enquadrar consiste em excluir algo”¹⁹. O enquadramento nos provoca

1988. p. 33.

17 MERLEAU-PONTY, M. *Conversas*: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 55-56.

18 BALÁZS, B. “A face das coisas”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 90.

19 WENDERS, W. *Janela da Alma*: depoimento. Fragmento não incluído no documentário. Direção: João Jardim. Produção: João Jardim; Walter Carvalho; Tambellini; Cilmara Santos; Mayanna von Ledebur. Ravina Filmes; Longa-metragem/Sonoro/Não ficção. 35mm, COR, 64min. Brasil/França.

tanto pelo que mostra quanto pelo que apenas sugere. A perspectiva que recebemos se faz ampliada pela nossa participação. “A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela.”²⁰. A cada novo acontecimento possibilidades são descartadas e outras são abertas. Um filme não mostra tudo o que promete, mas tudo o que mostra é o suficiente para um invisível que se faz presente.

A experiência do cinema orienta nossa atenção e nos convida a explorar esse campo perceptivo o qual nos sugere novas articulações que não estão limitadas àquilo que vemos. Permite-nos assim uma investigação acerca de nossa afinidade com as coisas do mundo, a existência de relações que suspeitamos por intuição, a força do ritmo, a potência das cores, a presença marcante do gesto. Exercício duplo de percepção e imaginação. Uma cena está ligada às demais, de tal forma que só adquire sentido em relação ao todo que se desenrola. O cinema explora conexões sutis que se desdobram do interior do próprio filme e são possíveis apenas porque é assim mesmo que percebemos o mundo.

O filme basta-se a si próprio pelo sentido que emerge da própria obra. “Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos”²¹. Somos mobilizados por um universo que se desdobra em função de nossas próprias capacidades expressivas. O cinema nos conta histórias, brinca com imagens, encoraja e desafia a imaginação, nos autoriza a sonhar. O filme tem consideráveis poderes para engajar e persuadir, mas primordialmente para nos provocar.

73 min. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mFIHn14rmd0>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

- 20 XAVIER, I. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. p. 368.
- 21 MERLEAU-PONTY, M. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.115.

Permitimos e apreciamos que a imaginação de outrem nos visite e provoque. Imaginação, a capacidade para “elaborar mentalmente alguma coisa possível, algo que não existiu, mas poderia ter existido, ou que não existe, mas pode vir a existir”. Simultânea à percepção, encoraja o pensamento, flerta com a arte e com a ciência. Pode estar situada entre a inteligência e a mentira, pode desviar a atenção, criar compensações ilusórias. Mas também “graças à imaginação abre-se para nós o tempo futuro e o campo dos possíveis”²².

O que esperamos de um filme? Mesmo sendo desnecessário encontrar justificativas para o cinema, seria certamente possível alegar em seu favor que está a seduzir a imaginação dos homens e ainda expõe nossa condição sensível. Se a máquina fotográfica foi acusada de nos roubar a alma, o cinema a restitui por meio desta outra realidade, imaginada. Trata-se de fazer falar a dor, o amor, a alegria, os sonhos, o absurdo, e das mais diferentes formas revelar nossa humanidade. Temos uma expectativa, que nem bem reconhecemos, nesta fala ou neste olhar do outro: “o seu olhar, seu olhar melhora, melhora o meu”²³.

CONCLUSÃO

O que melhor podemos aprender com o cinema não é da ordem do conteúdo, mas talvez a experiência de se deixar habitar por outras lógicas, outros ritmos, diferentes éticas e possibilidades estéticas. Talvez nos ajude a pensar o corpo, mas antes de mais nada nos convida a experimentá-lo. Sentimos o sabor da comida, o silêncio do medo, o calor das cores, a intensidade do gesto, uma história que se faz presente. O cinema nos ajuda a olhar novamente para o mundo, para aquilo que muitas vezes supomos conhecer, mas que ainda pode nos surpreender.

O que vemos e elaboramos não se trata apenas de espelho ou projeção do que já trazemos conosco, do que sentimos ou sabemos, pois neste caso não precisaríamos ver o filme. Tampouco se trata de mera assimila-

22 CHAUI, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997. p. 134.

23 ANTUNES, A.; TATIT, P. *O seu olhar*. In: Ninguém. BMG, 1995.

ção das intenções de diretores ou diretoras. Participamos de sua elaboração, menos ou mais, de acordo com a própria obra. Escolhemos bem que tipo de filme queremos assistir quando estamos muito cansadas ou tristes, por exemplo, justamente porque uma suposta imobilidade corporal não indica necessariamente total passividade frente ao drama que se apresenta na tela. Alguns filmes nos exigem muito e não necessariamente pelo conteúdo de uma determinada história que poderia ser contada de outra forma, mas especialmente pela relação forma e conteúdo que nos arrebatam. A inquietação, ou mudança de perspectiva, que o cinema pode provocar é uma das suas contribuições. Mas também o conforto de compartilhar dramas, de rir de situações banais ou grotescas, de apenas ver e ouvir, sem necessariamente ter que dizer algo em troca.

Não raras vezes um único filme suscita discussões inúmeras, acerca de temas, estilos, recursos, entre tantas questões possíveis. Mas, durante a exibição, todas essas reflexões permanecem em estado nascente, gestadas no ritmo do próprio filme e, por vezes surgem como turbilhão logo após, ou então ficam plantadas por um longo período, como sementes, aparecendo aos poucos. Ou simplesmente não há nada a comentar, como saber? De um jeito ou de outro o filme não está subordinado às reflexões que pode ou não gerar. Há mesmo aqueles que confessam: “vou ao cinema para não pensar em nada...” Privilégio de poder esquecer-se em função da imaginação de outrem e ensaiar diferentes formas de ver, sentir, pensar.

Temos muito que aprender sobre nossa inserção no mundo, nossas capacidades, nossas formas de viver o presente e criar o futuro... mas, por ora, aproveitemos do cinema. Sem compromissos outros, sem pretensões, sem pressa, sem telefone ou internet. Apenas o filme.

REFERÊNCIAS

- BALÁZS, B. “A face das coisas”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 75-100.
- BONDÍA, J.L. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.
- CHAUÍ, M. *Janela da alma, espelho do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos escolhidos*. (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MERLEAU-PONTY, M. “O olho e o espírito”. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos escolhidos*. (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MERLEAU-PONTY, M. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p.101-118.
- MUNSTERBERG, H. “A atenção”. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p.25-54.
- XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

XAVIER, I. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

ZIMMERMANN, A.C., MORGAN, W.J. “A Time for Silence? Its possibilities for dialogue and for reflective learning”. *Studies in Philosophy and Education*, July, 2015. Disponível em: <http://link.springer.com/article/10.1007/s11217-015-9485-0>. Acesso em: 27 jun. 2016.

FILMES CITADOS

Kill Bill: Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, EUA, Quentin Tarantino).



Garrincha, alegria do povo (1963)

***O CINEMA, O CORPO E AS IMAGENS POÉTICAS:
ESSE PROJETO É DE LAZER***
Soraia Chung Saura

Dedico este texto ao Lico, pela produção de tantas imagens conjuntas. Semanalmente, a pé, braços dados, descendo a rua da Consolação, depois do cinema.

*“Sou biólogo e viajo pela savana do meu país.
Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros.
Mas que sabe ler o mundo.
Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto.”*

– Mia Couto

INTRODUÇÃO

Embora não soubesse então, reconheço hoje a sorte de viver e experimentar diferentes realidades acompanhando a jornada pessoal de meus pais durante minha infância e adolescência. Entre cidades do interior e capitais de estados remotos na época, o contato com um corpo social e comunitário rico e diverso que certamente influenciou meu interesse pelo viés antropológico. As diferentes localidades vividas descortinaram realidades distintas e fascinantes. Dos sítios aos museus, das comunidades ribeirinhas às feiras urbanas, das portinholas escondidas na cidade às aldeias indígenas, essas experiências corroboraram para a criação de infinitas

imagens espantosas. Muitas tenho certeza que vi com meus próprios olhos, outras tantas penso ter encontrado no cinema, ou na literatura.

De fato, se pensarmos o cinema como um espaço de identificação do que Bachelard chamou de “imagens poéticas”, além de as reconhecermos e as atualizarmos no corpo – assunto breve deste artigo – também as encontraremos em outras situações: na vida, nos livros, nas artes. Atualizadas nos gestos do corpo – do lazer e do brincar, às atividades de alto rendimento.

Por isso o cinema pode ser entendido como um espaço de exercício de alteridade¹, e assim, é de se compreender que essa experiência tenha encontrado lugar de proeminência em minha vida muito cedo: de fundamental importância para a minha formação, mas sobretudo, fonte inesgotável de deleite e satisfação no contato com as diferentes imagens – da infância até os dias atuais. Assisto aos filmes hoje com o mesmo olhar de fascínio com que olhei o mundo enquanto criança.

Reconheço que no cinema aprendi mais – não só sobre o mundo como sobre mim. Muito ri e muito chorei, como tantos. Deste modo, não me sinto confortável em colocar o cinema no costumeiro lugar do entretenimento, apenas. Também não no lugar exclusivo de uma atividade educativa e formadora, embora cumpra esse papel. O aspecto afetivo-emocional instituído desde sempre deflagra a inseparabilidade do prazer e do saber. O cinema estaria mais como um local que encerra em si mesmo e ao mesmo tempo inúmeras possibilidades – algumas das quais intentamos explorar neste texto. Por si só o cinema justifica a criação e a existência do Projeto Cinema e Corpo² que nos espaços da Univer-cidade tanto nos acrescenta com suas trocas imagéticas e interáreas.

1 Em Berti e Carvalho (2013, p. 1), o cinema é reconhecido como alteridade, “pois a experiência com o cinema permite ser o outro, viver em outro território, flunar por diferentes espaços e tempos”, o que coaduna em certa medida com o olhar antro-po-filosófico sobre as imagens e narrativas neste texto.

2 Tendo o Corpo e o Movimento como ponto de intersecção, as sessões geram debates interdisciplinares com pesquisadores de várias áreas do conhecimento a partir da deflagração das imagens de um filme.

CINEMA E CORPO: A SALA DE CINEMA DE RUA

*Sei, sei, levei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas,
é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma.*

– José Saramago

Durante a permanência nestas cidades grandes ou pequenas, notadamente encontrei salas de cinema sediadas em local central e de destaque na cidade. É sobre estas singelas e primordiais salas de cinema que me reporto neste texto.

O espaço do acontecimento costumava estar localizado nos pulsantes e latentes corações das cidades – essa espécie de organismo vivo, o lugar onde a vida acontece³ não por acaso. O centro é o âmago por excelência da confluência de diversidades, *axis mundi* de onde tudo irradia e para onde tudo se volta. No centro da cidade, os principais pontos de referência físicos para transeuntes, como Igrejas Matrizes e Teatros Municipais. Descortinam o tradicional para o homem: o que sempre esteve presente e configura-se como parâmetro norteador, de orientação espacial. Mas que também nele participam noções afetivas, onde o espaço comum deflagra narrativas individuais: a primeira saída com o grupo de amigos, o local dos primeiros encontros amorosos e dos primeiros beijos – este último, um clássico das telas de cinema, da literatura e da vida. Pois que a “vida urbana é feita das relações corpo-cidade, espaço-movimento, afeto-ação”⁴.

O cinema configura-se como importante na formação do espaço urbano, pois que articula em torno de si não apenas os filmes exibidos, mas todo um sistema de encontros, empatias, movimentos, alteridades e experiências. Como nos estádios de futebol, onde certamente não falamos apenas da experiência de se assistir a um jogo. A beleza e a potência destes espaços situa-se sobretudo na complexidade das múltiplas práticas que

3 SANTOS, M. *A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

4 HISSA, C.; NOGUEIRA, M. “Cidade-Corpo”. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2013. p. 56.

contém – e no seu poder transformador.

Personagens da cidade, as salas de cinema de rua em locais centrais e de destaque sempre foram vibrantes, charmosas, sedutoras, graciosas e inteligentes. Também já as vi velhas e decadentes, quando perderam seus encantos e toques de glamour. Abandonadas por fim, foram recriadas aos moldes da especulação imobiliária em novas feições de comércio, aniquiladas pela ótica capitalista. Foram reconfiguradas e renascidas em impressionantes *shopping centers*, modificando substancialmente os sentidos de sua existência. E embora continuem com muitos significados embutidos, estes sofrem transformações vitais.⁵ As salas de cinema tornam-se ostentosas, presunçosas, opulentas: aumentam o espaço do rendimento – são enormes, com muitas cadeiras, poltronas e até sofás - na mesma medida em que diminuem seus espaços de convivência e de encontro. As belas damas contemporâneas otimizam custos e multiplicam lucros – tornam-se multiplex.

O Cine Belas Artes⁶ em São Paulo é paradigmático para falarmos da tradição do cinema de rua, pois antes de sua inauguração como Belas Artes em 1967, já era cinema: uma das unidades do Cine Ritz. A outra estava localizada no centro, na também emblemática Avenida São João.

A Rua da Consolação ainda era estreita, porém o cine Ritz já tinha ocupado seu lugar no futuro, com um recuo que formava diante dela uma pequena praça com a Avenida Paulista. Ficava em frente ao Riviera, um point dos descolados, dos intelectuais. Talvez isso tenha influenciado a frequência sempre

5 Sobre *shopping centers*, Machado pondera que: “Há uma ritualidade meio ‘sagrada’ dentro das novas catedrais do consumo. Ou seja, as pessoas devem ingressar nos shopping centers em ordem, como ingressavam silenciosamente nas antigas catedrais; devem observar as normas do mercado, como observavam as regras do missal; devem cultuar as mercadorias como cultuavam as santidades; e, finalmente, devem adquirir os bens que asseguram a felicidade terrena, assim como adquiriam as indulgências que assegurava a entrada no reino dos céus”. MACHADO, Antônio A. “O Rolezinho e as Novas Catedrais”. In: SEVERI, F.; FRIZZARIM, N. *Dossiê Rolezinhos: Shopping Centers e violação de Direitos Humanos no Estado de São Paulo*. Ribeirão Preto: Faculdade de Direito de Ribeirão Preto FDRP/USP, 2015. p. 13.

6 Atual “Cine Caixa Belas Artes”.

diferenciada daquele cinema. Não havia ainda o “Buraco da Paulista” como foi chamada a ligação com a Avenida Dr. Arnaldo e a Rebouças e os bondes Avenida 3, Pinheiros e Vila Madalena tinham o ponto bem em frente do cinema, trafegando nos dois sentidos⁷.

Uma referência no tempo e no espaço – em todas as épocas, sempre no mesmo lugar. Um importante elemento formador de uma tradição. E as tradições, embora possam ser renovadas, repaginadas, costumam manter os elementos intrínsecos de maior simbologia e significado⁸. Sei que meus pais, ainda jovens namorados, marcavam encontros neste local, contando e economizando as moedas: minha mãe vinha do centro, meu pai do Sumaré, desciam no mesmo ponto. “Tradição de São Paulo, vamos ao cinema, depois jantar fora”⁹. Eu mesma ainda tenho saudades de ver a programação da semana em cartazes imensos expostos na parte superior externa. Era uma estudante quando escolhia e desejava o filme a ser visto pela janela do ônibus, subindo a Avenida Consolação em direção a Pinheiros.

Não era nascida quando o cinema ficou abandonado nos anos 70. E ouvi contar que efetivamente o cinema fechou suas portas por um ano inteiro nos anos 80, por ter sido acometido por um incêndio.

Mais recentemente, acompanhei na mídia quando anunciaram o seu fechamento, em 2010. E a intensa mobilização que se seguiu depois do anúncio foi surpreendente.

Talvez porque o Belas Artes fosse um dos últimos de sua espécie, elegante e central. Talvez porque toda uma geração tenha assistido, impávida e em silêncio, as salas de cinema centrais fecharem suas portas, uma a

7 BRANDÃO, I. L. “Tudo pode dar certo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,tudo-pode-dar-certo-imp-,561340>. Acesso em: 14 fev. 2016.

8 Argumento desenvolvido em SAURA, S. C. “Sobre Bois e Bolas”. In: ZIMMERMANN, A. C.; SAURA, C. S. (Org.). *Jogos Tradicionais*. São Paulo: Selo Pirata, 2014.

9 BRANDÃO, I. L. op. cit.

uma, perdendo todos nós referências geográficas e emocionais importantes, sem o esboço de uma manifestação sobre estas perdas. Subitamente, a potência do verbo resistir. Realizaram-se abaixo-assinados, manifestos em blogs, pressionaram governos locais. Uma mobilização nas redes sociais criou o movimento “Contra o Fechamento do Cine Belas Artes”, que coletou mais de 90 mil assinaturas, realizou manifestações de rua e foi considerado a maior mobilização já ocorrida no Brasil em defesa de um patrimônio cultural¹⁰. Na data para seu fechamento, o proprietário escreveu: “Eu sabia que o Belas Artes era querido, mas esse apoio foi muito além do que eu poderia imaginar. É um local não apenas com um passado importante, mas com um presente vivo e pulsante”¹¹.

Existir resistindo nos mostrou a força de uma simples sala de cinema. O prédio é como um velho que respira história. Entramos e saímos, pé na rua, lugar da diversidade. A qualidade do espaço se dá por estas poderosas significâncias: o tempo, a presença, a referência, a tradição, a manutenção de elementos estéticos. É o nosso corpo e sua memória, presente ativo na cidade. Ressentimos a falta de programação infantil para a formação do público jovem de cinema de rua. Apreciamos as noites em meio ao que a cidade traz de melhor: o encontro de alteridades.

Adentramos o cinema. A transposição é corporal. A entrada já anuncia o *outro* do mundo. Pois depois da cortina, escuro e silêncio. A cortina é assim, “solução de continuidade”, distância de dois modos de ser, fronteira entre duas possibilidades – do mundano à experiência mítica e transcendente. Até hoje, as cortinas do cinema são ainda meu “*gate of heaven*”, embora não necessariamente eu encontre ali apenas alegrias. Mas eventualmente sairei transformada da experiência. Frequentemente pensamos viajar para outros cenários, contextos, realidades. Pois aqui a viagem não é um conceito de

10 Disponível em: <<http://caixabelasartes.com.br/manifesto-belas-artes-meu-amor/>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

11 STURM, A. “O Belas Artes não vai morrer hoje!”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1703201107.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

deslocamento geográfico, tem sentido deleuziano: está mais para ruptura, transformação. “A verdadeira viagem para Deleuze é produzir um afastamento criador, com ruptura de barreiras pré-concebidas”¹².

Esta cortina é simplesmente porque se apresenta a possibilidade de um modo possível de ser para outros modos possíveis. Para uma grandiosidade que intui silêncio e respeito. Para dimensões cósmicas das imagens, ponto no qual todos se fixam, eixo central de orientação. Diante da revelação de uma realidade absoluta, inconteste porque feita de imagens e narrativas presentificadas, uma abertura para o transcendente, sem a qual a vida não é possível de ser vivida. Suspensão temporal quando se anuncia o início da sessão. Traçando um paralelo com a fenomenologia da imagem bachelardiana, este é o momento da recepção da imagem, que só pode ocorrer a partir da “suspensão de um saber” e da “abertura ao imediatismo das imagens”¹³.

CINEMA, CORPO E IMAGENS POÉTICAS.

*Penso que não cegamos,
penso que estamos cegos,
Cegos que veem,
Cegos que, vendo, não veem*
– José Saramago

Embora a comunhão entre rua e cinema esteja rara, cultivamos o hábito, amamos a cidade. Arquitetos e urbanistas já identificaram que “o fecha-

12 SOUSA, M. B.; RIBEIRO, L. B. “Nas ruas do Cinema: por uma cartografia dos vestígios cinematográficos no espaço urbano do Rio de Janeiro”. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 823-833, nov. 2010. Edição especial: III Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura na América Latina. p. 828.

13 PUELLES ROMERO, L. “La Fenomenología de la imagen poética de Gastón Bachelard”. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, Málaga, n. 3, p. 335-343, 1998. p. 341.

mento dos cinemas de rua leva à morte da própria rua”¹⁴. Ou o contrário, como podemos assistir nos espaços de cinema da Rua Augusta, revitalizada por respirar arte cult. O CINUSP Paulo Emílio da Universidade de São Paulo não é exceção: localizado no centro da Cidade Universitária, movimenta o campus e a moradia estudantil, que de outro modo, estaria silenciosa, escura e soturna.

Tem papel na formação da identidade cultural de uma cidade não só pela insistência geográfica em revitalizar os espaços, mas principalmente pela insistência em revitalizar imagens. Talvez o cinema esteja entre as linguagens mais populares do mundo por apresentar essas imagens renovadas, recombinadas, com sons e movimentos. Formadoras de narrativas que se requalificam internamente.

Há pouca diferença entre a emoção causada pelo cinema, o abalo sentido com a leitura de um bom livro ou a comoção vivida diante da narrativa de um jogo envolvente ou da performance de superação de um atleta de alto rendimento. A intensa provocação diante das imagens convida a afinidades e sintonias. Bachelard traz um conceito de imagens poéticas que surge do interior de sua “ontologia poética” e diz dessas imagens primeiras que promovem empatia, compreensão, entendimento¹⁵. Provocam emoção, abalo e comoção. Espantos e desejos.

Antes de Bachelard, empiristas e realistas reduziram por longo período o papel da imagem a uma mera reprodução dos dados da percepção. A imagem era entendida como expressão sensível de algo que não era ela mesma, apenas uma representação da realidade. Portadora de um significado outro que não estaria contido em si, a imagem não passaria de um significativo do significado. É em Durand, em suas “Estruturas Antropológicas do Imaginário” que encontramos uma extensa e detalhada análise da história

14 BONDUKI, N. “Cinemas de Rua e a Desertificação do Espaço Público de São Paulo”. *Carta Capital*, São Paulo, 13 jan. 2011. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/cinemas-de-rua-e-a-desertificacao-do-espaco-publico-de-sao-paulo>. Acesso em: 15 fev. 2016.

15 BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

da imagem e da imaginação nas ciências para chegar até o ponto onde nos encontramos hoje: diante de uma perspectiva mais simbólica – de geração de sentido¹⁶. Aqui, a imagem não se subordina a condição ou semelhança com o objeto representado, mas com sua realidade específica. Torna-se origem de sua própria origem. “Ela passa a ser criadora e produtora de sentido”. Em sua fenomenologia da imagem¹⁷ Bachelard coloca-a “como ato e acontecimento, singular e efêmero”, porém de maior relevância para a própria ciência¹⁸. Temos visto que as imagens poéticas mobilizam desejos, perseguem o maravilhoso, o belo, o sublime, o drama e a vida emocional. A luz da fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem “retornar às coisas mesmas é voltar-se para este mundo prévio a todo conhecimento, do que o conhecimento fala sempre e com relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente”¹⁹, Bachelard busca o “retorno à imediatez acolhedora das imagens mesmas”²⁰, investigando o repertório humano a partir da literatura, buscando as imagens primeiras.

O fenomenólogo encontra um campo de inumeráveis experiências; beneficia-se de observações que podem ser precisas porque são simples, porque “não têm inconvenientes”, como é o caso dos pensamentos científicos, que são sempre pensamentos interligados. Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança²¹.

16 DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

17 “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”. BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 2.

18 PUELLES ROMERO, L. “La Fenomenología de la imagen poética de Gastón Bachelard”. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, Málaga, n. 3, p. 335-343, 1998.

19 MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971. p. 7.

20 PUELLES ROMERO, L. op. cit. p. 342.

21 BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 4.

Neste mapeamento temos um ser humano aberto ao mundo, que renova imagens que lhe permitem ordenar o caos e trabalhar com a consciência de sua finitude. Habita um mundo cultural, mitológico, simbólico e linguístico. Os mitos constelam essas imagens elementares e essenciais, decorrentes das primeiras observações e relações do homem com a natureza. As imagens poéticas articulam-se assim nas narrativas mitológicas, na palavra falada, no relato, e visam não a explicação do mundo, mas sua geração de sentido. Assim, mediar a realidade e articular os fatores de oposição que as constituem, seus incontáveis paradoxos e angústias diante do tempo e da morte²² – vida e morte, luz e obscuridade, amor e ódio, masculino e feminino, bem e mal, forte e fraco, ganhar e perder, e assim indefinidamente, integrando-os em uma cosmovisão humana – essa parece ser a principal função dos mitos, das narrativas e de todo seu repertório imagético.

Apesar da relação com arquétipos e com o inconsciente, é importante salientar que

[...] a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente não é propriamente causal. [...] A imagem poética foge à causalidade. [...] O poeta não me confere o passado de sua imagem, e, no entanto, ela se enraíza imediatamente em mim.”²³.

Subitamente arrebatados, remodelamos as imagens humanas diante de um bom livro, um bom filme, uma boa performance. Trata-se de um arrebatamento pela imagem veloz e vertiginoso. “Um pequeno impulso de admiração é necessário para receber o lucro fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica estanca esse impulso”²⁴. As imagens do repertório humano tampouco exigem experiência anterior. “Não há nenhuma necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreen-

22 DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

23 BACHELARD, G. op. cit. p. 2.

24 *ibidem*, p. 348.

der o reconforto da palavra oferecida pelo poeta”²⁵. E não destituídas de seu caráter material e perceptivo, as imagens atuam no corpo, são vividas. Perdemos o ar nos cinemas, nos emocionamos nas superações esportivas, nos gestos grandiosos e belos. Provoco desejos internos, atualizo imagens esquecidas, tornando-as modernas e atuais. Participantes somos todos: os que produzem as imagens, também os que as assistem.

O cinema é especialmente reconhecido por recriar mitos e imagens mitológicas clássicas. Uma das maiores sagas cinematográficas, por exemplo, traz para as telas temas fundamentais que fazem parte destas narrativas humanas desde o início dos tempos. *Guerra nas Estrelas* transporta aos dias atuais imagens e narrativas de mitos gregos, de clássicos da Idade Média. Seu diretor, notadamente um estudioso de mitologia, requalifica imagens do bem e do mal, da jornada do herói, da busca de sentido universal. Com inquestionável complexidade, a série é cultuada por diversas gerações demonstrando seu caráter atemporal.

Já os *blockbusters*, com fórmulas evidentes e incontestes de sucesso do cinema hollywoodiano, extremamente populares, esbanjam emoções reciclando imagens simples e universais.

Há os de formatos distintos, enigmáticos, vanguardistas e subversivos. Tudo cabe no cinema que também arrisca e provoca, menos comercial e palatável, mais rebelde e fora de modelos, inovando luz, câmera e ação. Foi na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo – que sediará este ano a sua 40ª edição – que vivi um cinema a expressar-se no que pareceu ser a sua performance mais inovadora. Apresentou-se maduro, sábio, silencioso, com imagens de alto impacto, próximas ou distantes, com desafiadora complexidade, múltiplas formas, reflexões, conteúdos subversivos, inesquecíveis, arrebatadores. Em uma hermenêutica da admiração, anualmente, reconheço imagens nunca dantes vistas, pois que “a imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. (...) em sua novidade, a imagem poética tem seu ser próprio, seu próprio dinamismo”²⁶.

25 BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 351.

26 BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 2.

Diante do êxtase da novidade das imagens, o maravilhamento. “A fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo”²⁷.

CINEMA E CORPO: DA LITERATURA AO ESPORTE DE ALTO RENDIMENTO, POR FIM

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

– José Saramago

São muitos os filmes que trazem a temática esportiva, mas por um tenho um apreço especial: *Garrincha, Alegria do Povo*, presenteia-nos com cenas das primeiras imagens futebolísticas transmitidas mundialmente. As imagens dos dribles de Garrincha impactaram a memória coletiva e o imaginário social de tal forma que

Ainda hoje, com o futebol mais tático, disciplinado e globalizado, os conceitos que envolvem o estilo brasileiro de jogar, o *beautiful game* – do qual Garrincha é sua principal expressão – insistem em se difundir mundo afora. A *Ginga* brasileira tem sido explorada atualmente por comerciais de TV, patrocinadores e até por pesquisadores da área. Relaciona-se o estilo de jogo à alegria do povo brasileiro, a um futebol moleque, ao ritmo do samba e às habilidades da capoeira, essa “engenhosidade e beleza desconcertante”. Talvez menos competitivo e mais lúdico, mas que não perde, ao contrário, acrescenta, ao resultado final: são *beautifuls* gols impressionantes.²⁸

Igualmente impactantes, correlatas às imagens do filme, as imagens literárias de Nelson Rodrigues descomedem-se em descrições poéticas sobre Garrincha e sua atuação em campo. Para este cronista, o futebol “impli-

27 ibidem, p. 63.

28 SAURA, S. C. “Sobre Bois e Bolas”. In: ZIMMERMANN, A. C.; SAURA, C. S. (Org.). *Jogos Tradicionais*. São Paulo: Selo Pirata, 2014. p. 171.

ca um algo a mais que conferem a um jogo, a uma pelada, uma dimensão especialíssima”²⁹, ao contrário daqueles que, focados na objetividade, “que-rem colocar a partida em seus termos táticos e técnicos”³⁰. Em suas crônicas há um manifesto abismo “entre a seca objetividade europeia e a nossa imaginação, o nosso fervor, a nossa tensão dionísica”³¹. Sobre Garrincha, Nelson Rodrigues argumenta inspirado:

Eis o mistério do escrete e do Brasil. O time ou o país que tem um Mané é imbatível. Hoje, sabemos que o problema de cada um de nós é ser ou não ser Garrincha. Deslumbrante país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos, se fôssemos 75 milhões de Garrinchas.³²

E considero sintomático que um dos lances do referido filme tenha sido descrito em suas crônicas, não por acaso. São de tirar o fôlego, poesia em imagens:

Amigos, a bola foi atirada no fogo como uma Joana d’Arc. Garrincha apanha e dispara. Já em plena corrida, vai driblando o inimigo. São cortes límpidos, exatos, fatais. E, de repente, estaca. Soa o riso da multidão — riso aberto, escancarado, quase ginecológico. Há, em torno do Mané, um marulho de tchecos. Novamente, ele começa a cortar um, outro, mais outro. Iluminado de molecagem, Garrincha tem nos pés uma bola encantada, ou melhor, uma bola amestrada. O adversário para também. O Mané, com quarenta graus de febre, prende ainda o couro. (...) Para o adversário, pior e mais humilhante do que a derrota, é a batalha desigual de um só contra onze. A derrota deixa de ser sóbria, severa, dura como um claustro. (...) Se aparecesse, na hora, um grande poeta, havia de se arremessar, gritando: — “O homem só é verdadeiramente homem quando brinca!” Num simples lance isolado, está todo o Garrincha, está todo o brasileiro, está todo o Brasil. E jamais Garrincha foi tão Garrin-

29 RODRIGUES, N. *A Pátria de Chuteiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 19.

30 *ibidem*, p. 39.

31 *ibidem*, p. 29.

32 *ibidem*, p. 41.

cha, ou tão homem, como ao imobilizar, pela magia pessoal, os onze latagões tchecos, tão mais sólidos, tão mais belos, tão mais louros do que os nossos.³³

Confirmamos no cinema, na literatura e na vida: “Não há realidade antecedente à imagem literária. A imagem literária não veste uma imagem nua, não dá a palavra a uma imagem muda... A imagem literária é um explosivo”³⁴. Para Foucault, diante de estudos bachelardianos da imagem, esta é a “plenitude de uma presença”³⁵. Para Paul Ricoeur, “é a aurora da palavra”³⁶.

Para Garrincha e seus passes cativantes, imagens cinematográficas: nas telas ou nas páginas. Atualizam um universo de sentido – de harmoniosa relação entre ética e estética – uma vida que vale a pena ser vivida, um mundo onde até Deus é capaz de admirar-se:

Todos nós dependemos do raciocínio. Não atravessamos a rua, ou chupamos um Chicabon, sem todo um lento e intrincado processo mental. (...) O ser humano pensa demais e é pena, pois a vida é, justamente, uma luta corporal contra o tempo. Repito: — o ser humano vive pouco porque pensa muito. Ora, a máxima característica terrena de Garrincha é a seguinte: — ele não precisa pensar. (...) E, de fato, tido como retardado, Garrincha provou, no Campeonato do Mundo, que retardados somos nós, e repito: — nós que pensamos, nós que raciocinamos. Resta perguntar: — se Garrincha não pensa, vive então de quê? Vive do instinto, da prodigiosa e instantânea clarividência do instinto. Enquanto os outros se atrapalham e se confundem de tanto pensar, Garrincha age com rapidez instintiva e incontrolável. (...) Até Deus, lá do alto, há de admirar-se e há de concluir: — “Esse Garrincha é o maior!” O “seu” Mané não trata a bola a pontapés como fazem os outros. Não. Ele cultiva a bola, como

33 RODRIGUES, N. *A Pátria de Chuteiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 42.

34 BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 78.

35 FOUCAULT apud BENSCHWANGER, L. *Le Revê el l'Existence*. Paris: Desclée de Brouwer, 1954. p. 125.

36 RICOEUR, P. *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil, 1975. p. 272.

se fosse uma orquídea rara. (...) Ninguém tem, ninguém, a instantaneidade dos seus reflexos! Diante dele, que não pensa, todos nós, que pensamos, somos lerdos, bovinos, hipopótamos.³⁷

De modo que viver “diretamente as imagens” e os “acontecimentos súbitos da vida” é matéria de maior importância, sal da vida, o que lhe confere significado. Um cinema revitaliza mais do que espaços. Como o esporte e as atividades físicas, revigoram sobretudo o vivido, pois que estes fenômenos atualizam imagens e gestos no corpo. Não por acaso unem-se neste Projeto: Cinema e Corpo.

Assim consideramos o cinema, bem como o esporte e a atividade física, para além de um entretenimento ou de uma atividade formadora, uma atividade de lazer³⁸ — sem maiores consequências, sem utilidade aparente, porém estruturante, libertadora, de autoconhecimento, de fascínio e constitutiva para a existência dos que com ele coexistem.

37 RODRIGUES, N. *A Pátria de Chuteiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 60-62.

38 O Lazer é defendido como um fim em si mesmo em SAURA, S. C. “As múltiplas faces do lazer: o fazer das culturas populares, a experiência em museus, o Bumba-meu-boi e o tempo dos sonhos”. In: SAURA, S. C.; ALMEIDA, R.; SANCHES, J. (Org.). *Interculturalidade, Comunicação e Arte*. São Paulo: Editora Laços, 2013a. v. 1, p. 96-112; SAURA, S. C. “A Pedagogia do Movimento na Perspectiva do Lazer”. In: BASSO, L.; CORREA, W. (Org.). *Pedagogia do Movimento do Corpo Humano*. Várzea Paulista: Fontoura, 2013b. v. 1, p. 121-140.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BENSWANGER, L. *Le Revê el l'Existence*. Paris: Desclée de Brower, 1954.
- BERTI, A.; CARVALHO R. M. “O Cine Debate promovendo encontros do cinema com a escola”. *Pro-Posições*, Campinas, v. 24 n. 3, p. 183-200, set./dez. 2013.
- BONDUKI, N. “Cinemas de Rua e a Desertificação do Espaço Público de São Paulo”. *Carta Capital*, São Paulo, 13 jan. 2011. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/cinemas-de-rua-e-a-desertificacao-do-espaco-publico-de-sao-paulo>. Acesso em: 15 fev. 2016.
- BRANDÃO, I. L. “Tudo pode dar certo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,tudo-pode-dar-certo-imp-,561340>. Acesso em: 14 fev. 2016.
- DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HISSA, C.; NOGUEIRA, M. “Cidade-Corpo”. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2013.
- MACHADO, Antônio A. “O Rolezinho e as Novas Catedrais”. In: SEVERI, F.; FRIZZARIM, N. *Dossiê Rolezinhos: Shopping Centers e violação de Direitos Humanos no Estado de São Paulo*. Ribeirão Preto: Faculdade de Direito de Ribeirão Preto FDRP/USP, 2015. p. 12-13.
- MARTINS, S. “O Cinema e a Sociedade, um caso de amor”. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento especial – I EPHIS/PUCRS, p. 620-640, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

PESAVENTO, S. J. *O espetáculo da rua*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

PUELLES ROMERO, L. “La Fenomenología de la imagen poética de Gastón Bachelard”. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, Málaga, n. 3, p. 335-343, 1998.

RICOEUR, P. *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil, 1975.

RODRIGUES, N. *A Pátria de Chuteiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SAURA, S. C. “As múltiplas faces do lazer: o fazer das culturas populares, a experiência em museus, o Bumba-meu-boi e o tempo dos sonhos”. In: SAURA, S. C.; ALMEIDA, R.; SANCHES, J. (Org.). *Interculturalidade, Comunicação e Arte*. São Paulo: Editora Laços, 2013a. v. 1, p. 96-112.

SAURA, S. C. “A Pedagogia do Movimento na Perspectiva do Lazer”. In: BASSO, L.; CORREA, W. (Org.). *Pedagogia do Movimento do Corpo Humano*. Várzea Paulista: Fontoura, 2013b. v. 1, p. 121-140.

SAURA, S. C. “Sobre Bois e Bolas”. In: ZIMMERMANN, A. C.; SAURA, C. S. (Org.). *Jogos Tradicionais*. São Paulo: Selo Pirata, 2014.

SOUSA, M. B.; RIBEIRO, L. B. “Nas ruas do Cinema: por uma cartografia dos vestígios cinematográficos no espaço urbano do Rio de Janeiro”. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 823-833, nov. 2010. Edição especial: III Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura na América Latina.

STURM, A. “O Belas Artes não vai morrer hoje!”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1703201107.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

FILMES CITADOS

Garrincha - alegria do povo (1963, Brasil, Joaquim Pedro de Andrade)

Guerra nas estrelas (*Star Wars*, 1977, EUA, George Lucas)



SEMENTES DO CINEMA NA EDUCAÇÃO DO QUINTAL

Marcos Ferreira Santos

“As coisas delicadas trata-se com cuidado”
(Filosofia cabinda)

*“tem mil e quarenta e cinco caroços
cada um com uma circunferência à volta
agrupam-se todos (arrumadinha)
no pequeno útero verde da casca (...)
as patas lavram o solo
deixando espaço para
a semente
a palavra
a solidão (...)
a visão panorâmica do espaço
para lá do cercado
entre os chifres de perfil
o cine-olho paralisa a eternidade”*

– Paula Tavares, *Ritos de Passagem*, Luanda, 1984

INTRODUÇÃO

Uma das grandes dificuldades poéticas de se fazer cinema, com o viés do documentário é explorar as possibilidades do real imiscuídas na trama narrativa. Esta, por sua vez, ofício básico do imaginário tem na imaginação o seu operador privilegiado. A memória mesma nada é sem as deformações da imaginação, já nos advertia o mestre Gaston Bachelard em seus estudos sobre as bases elementares da imaginação. Aqui o historiador mais atento encontra os limites de seu fazer na construção devaneante da narrativa para fazer-se compreender, pois a duração dos eventos na linha do tempo é apenas pretexto para fantasiar. O “acontecimento” é conjunção impossível de desmembrar da existência e das relações que pessoa a pessoa se estabelecem na urdidura do chamado “real”. O documento dito “histórico” é tão somente apoio material para a imaginação mais frutífera. A própria fotografia nos atesta a construção do olhar na frágua do instante que se eterniza pelo registro. Trair a constelação de imagens que uma lembrança vai constituindo ao sabor das significações presentes é tentar dar uma ordem racionalizada à narrativa. E, então, podemos ter uma “explicação”, mas nunca a tentativa de comunicar uma experiência vivida cujas “dobras” (“*plicas*”, em latim) ocultam as vicissitudes mais efêmeras do próprio viver. Os eventos se duplicam, triplicam, quadruplicam e se *complicam*. Parece-nos que a “*implicação*” é, precisamente, estar aberto e disponível à pletora de imagens que nos mobilizam no mergulho incauto às forças poéticas da criação. Após o acontecimento da criação é que se pode mobilizar as forças da reflexão num esforço de compreendê-la. De outro modo, desencantado, o aprendiz de poeta (ou, mais precisamente, aprendiz de ser humano), se desespera e perde os limites de sua humanização no furor gestor e pedagógico de racionalizar tudo. Evidentemente que tal constatação pode provocar a ira dos mais aferrados defensores da “*objetividade*” científica, histórica, memorialística, etc. Mas, haveria como negar a poesia exigida pela tarefa de “*contar uma história*”?

Uma concepção de educação que privilegie o alinhavo entre a razão reflexiva e a sensibilidade inerente ao humano em direção às transforma-

ções sociais possíveis e as mudanças desejáveis em nosso cotidiano, tem um compromisso ancestral com a narração de si mesmo.

Em nossas reflexões e práticas formativas é primordial o “*fazer (com)*”, ou seja, a necessidade de se fazer com o Outro e não “*para*” o Outro que implica, inicialmente, o privilégio da autonomia e da colaboração como pilares de uma construção conjunta, tentando evidenciar o caráter “*estético*” pressuposto nesta concepção e dar um “*colorido*” especial ao contorno das possibilidades reais num exemplo concreto que é a experiência da escola de educação infantil “*Te-arte*”, sob a condução da educadora brasileira, Therezita Pagani, através do filme *Sementes do nosso quintal*, direção de Fernanda Heinz Figueiredo (Brasil, 2012).

Num quadro sócio-político brasileiro, e paulista, em especial, que nunca conseguiu romper com sua estrutura oligárquico-patriarcal-elitista de fundo – mesmo travestida de industrial e, agora também, biotecnológica -, as preocupações são ainda maiores. De maneira bem “*fagocitária*” (aproveitando o ensejo das metáforas biológicas), os sistemas econômico, estatal e a estrutura social excludente, nesta herança brasileira (e, por extensão, também latinoamericana) incorpora todo e qualquer discurso modernizante ou progressista, revolucionário ou reformista, sem, necessariamente, modificar absolutamente nada em sua postura, comportamento, atitude. No caso deste documentário e da experiência que ele retrata, nos aliviamos com o “*anúncio*” de suas, reais e imaginárias, possibilidades.

A ESTESIA

A capacidade do ser humano sentir com o Outro e através deste Outro está na base da concepção de “*estética*”. Para além da área da filosofia que se debruça sobre a questão do “*Belo*” e das artes, Michel Maffesoli, sociólogo francês de matriz sócio-antropológica, ressalta a tradução possível de “*estesia*” como “*fazer-com*”, decompondo o termo grego “*ais-thesis*”.

Neste sentido, toda ação conjunta se desdobra num prazer e numa fruição estéticos, na medida em que estas ações conjuntas se auto-organizam de determinada maneira para lograr um resultado comum. A configu-

ração desta auto-organização exibe uma “*forma*” (a despeito de sua lógica de organização). E é, precisamente, esta forma que plasma uma estética. Esta auto-organização, também a despeito das possíveis diferenças – e muito relacionado ao que chamamos, de “*harmonia conflitual*” no sentido mais preciso utilizado no campo da música. Assim, um agrupamento de notas completamente distintas são arpejadas em conjunto e de maneira simultânea, e a despeito de suas diferenças e, precisamente, a partir destas diferenças, resultam na harmonia de um acorde, muitas vezes, dissonante. O que lhe confere beleza ainda mais rara e especial, favorecendo, no âmbito da linguagem jazzística, a “*cozinha*” necessária para as improvisações de cada um dos instrumentos, cada um a seu tempo e dialogando entre si.

Esta noção de “*harmonia conflitual*” é deveras importante para se tentar compreender o valor estético do “*fazer-com*” que não se reduz a um arranjo uníssono e distante do “*fazer-para*” paternalista e autoritário. O “*fazer-com*” é múltiplo, diverso, conflitual, repleto de tensões, tons, matizes e gradações de intensidade que modulam a nossa existência, de modo exemplar, no campo da música. E aqui, estendemos tal noção ao campo das relações educativas do “*fazer-com*”.

Daí, igualmente, importante se depreender o valor “*ético*” que subjaz ao “*estético*”. Não se trata, de nenhuma maneira, em redução “*estetizante*” (redução das questões existenciais e político-sociais ao campo das artes), nem tampouco em “*estetização da pobreza ou dos conflitos*” (como se tratar de maneira estética o registro destes fenômenos fosse equivalente à sua legitimação). Estes dois argumentos são muito recorrentes em determinadas posturas acadêmicas e escolares que se opõem aos recursos criativos (*poiéticos*) da arte-educação e se restringem ao uso apenas “*racionalista*” das possibilidades da razão (esquecendo sua natureza sensível na gênese da própria epistemologia) e ao uso apenas “*denunciador*” das críticas de natureza sociológica, mais próximas ao materialismo histórico.

O âmbito das possíveis transformações não escapa às escolhas pessoais de engajamento. E, por sua vez, a escolha pessoal não escapa do pertencimento comunitário de sua própria construção pessoal. E ambas escolhas,

não escapam, ao caráter trágico do exercício da liberdade e da consciência.

Assim é que vimos desenvolvendo experiências e pesquisas na interface entre arte-educação e o universo das diferenças (étnicas, etárias, de gênero, sociais, etc.) no terreno das culturas no *Lab_Arte – laboratório experimental de arte-educação e cultura*, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (www.marculus.net), laboratório didático e grupo de pesquisa (desde 2006) que vem trabalhando estas questões na formação inicial de professores (pedagogia e licenciatura), através de 14 núcleos de vivência e experimentação com diferentes linguagens artísticas (teatro, dança, música, artes visuais, palavra, educomunicação, fotografia, narração de histórias, cine de animação, circo, poesia, cinema, dramatização de contos tradicionais e história em quadrinhos), e que se concentra na experimentação como forma privilegiada de construção de conhecimento e ampliação de repertório vivencial para as possíveis alternativas que implantem em seu atual ou futuro exercício docente, e ao qual, dialogam com os embasamentos teóricos necessários.

Além do fato inesquecível de que se trata de uma iniciativa e conquista dos próprios alunos e alunas do curso que perceberam esta lacuna existente em sua grade curricular, tem papel importante também nas atividades extensionistas da universidade na medida em que temos vários projetos parceiros e comunidades atendidas, seja na forma de oficinas ministradas “*in loco*”, seja na abertura de espaços de diálogo na própria universidade. Um destes exemplos cruciais na concepção do “*fazer-com*” são os saraus em que temos a participação espontânea dos alunos e alunas, membros da comunidade, professores da rede pública como alunos especiais, funcionários e alguns professores da própria faculdade.

No entanto, gostaria de nos concentrar numa experiência outra e absolutamente convergente em educação infantil que é a escola Te-Arte, no bairro do Butantã, zona oeste de São Paulo, conduzida há 40 anos pela educadora brasileira, Therezita Pagani, em pura atividade e frescor de seus atuais 82 anos.

Tive o privilégio de ser convidado pela diretora do filme *Sementes do nosso quintal* (Brasil, 2012), Fernanda Heinz Figueiredo (também ex-aluna da escola em sua primeira infância), como consultor do roteiro assinado por ela e por Renata Meirelles (minha ex-orientanda de mestrado ao investigar as brincadeiras infantis da região amazônica).

Tanto Fernando Heinz quanto Therezita Pagani são duas potências femininas muito ligadas à sensibilidade mítica das tecelãs. Como Ariadne e como Palas Athena, ambas são tecedoras de uma narrativa fílmica, e de uma experiência de caráter ímpar em educação infantil e que nos colocam questões extremamente necessárias para a educação e para os educadores.

Por uma questão metodológica, tentarei tratar disto em dois aspectos complementares: o filme como obra, e a experiência retratada pelo filme. Ao final, vamos assinalar algumas “*provocações*” (como ato de provocar ações) decorrentes destas duas obras.

O FILME COMO OBRA...

Apresentado na 36^a. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e eleito pelo público como melhor documentário, o filme apresenta qualidades que são impactantes tanto para o público acostumado aos documentários pela sua extensão e profundidade com um tema raríssimo que é o da educação infantil neste estilo cinematográfico, como também para o público de educadores acostumados a vídeos didáticos ou pedagógicos que primam pela mediocridade.

A direção de Fernanda Heinz é primorosa neste aspecto: evita tanto o didatismo reinante ao se tratar de educação (sempre confundida com o sistema escolar) quanto as celeumas pedagógicas de se saber “*afinal, qual é a proposta pedagógica da escola?*”. Nada mais imbecilizante que tratar o público como aquele que “*deve ser esclarecido*”. Aqui não encontramos nenhum “*especialista*” explicando do que trata a experiência, como se o público não pudesse julgar por conta própria o fenômeno a que está submetido na experiência fílmica. Não há subtítulos indicando o “*discurso*

competente”¹ do pseudo-especialista legitimando seus próprios “títulos” com a experiência de que não faz parte.

Aqui não há discursos. Há as falas das crianças, dos educadores, das famílias: os próprios protagonistas registrados em seu mais íntimo cotidiano. A palavra fecundante, a palavra dura, a palavra hesitante assume seu lugar próprio no torvelinho das emoções no puro acontecimento. Não há jargões desgastados. Há conflitos, prantos, choros, descobertas em sua mais radical imprevisibilidade. A câmera sempre respeitosa vai tentar capturar o instante quando surge. Não há ensaios, não há enquadramentos artificiais, não há pose. Há posse. Posse de si mesmo e do Outro mediados pelo desejo. Desejo de compartilhar.

Foram necessários 04 anos de captação de imagens no cotidiano da escola resultando em mais de 400 horas de material bruto. Outro aspecto importante da direção do filme: nenhuma experiência desta seria exitosa sem o respeito pelo outro e pelo ambiente da escola. Respeito e cuidado apreendidos, como afirma a própria diretora do filme, Fernanda Heinz, na própria escola. Outro elemento importante para compreensão da obra e da experiência: a diretora foi aluna da Te-arte em seus inícios nos meados da década de 70, quando a escola ainda estava na região de Perdizes.

Se pergunta Fernanda Heinz quando frequentava um curso de pós-graduação em questões ambientais em Barcelona: quando teria começado a compreensão dos princípios ambientais e o respeito pelo Outro em sua própria trajetória? Na Te-arte.

Então, escreve uma carta-agradecimento a Therezita depois de muitas décadas de afastamento e começam as inquietudes para realizar um registro desta experiência marcante que será o núcleo mobilizador da realização do filme.

Já havíamos ressaltado a importância da experiência fílmica na auto- formação das pessoas em outras oportunidades². Aqui temos inclusive o seu

1 CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo, Editora Cortez, 1986.

2 ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (Orgs.). *Cinema e contemporaneidade*. São Paulo: Képos, 2012; ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-

inverso, a importância da autoformação na constituição de uma diretora de cinema. Há uma indiscutível herança criancieira da Te-arte no olhar de Fernanda Heinz. E este talvez seja o melhor índice dos “*resultados*” possíveis das experiências de formação propostas pela educadora Therezita Pagani.

Este “*olhar íntimo*” da câmera somente se torna possível com uma atitude de cumplicidade com a experiência. Logo nos primeiros minutos do filme, iniciados com a memória de Therezita e os elementos dispersos no ambiente da escola, vamos “*penetrando*” na trama urdida pela tecelã Fernanda Heinz de modo que esquecemos completamente do fato básico de estarmos assistindo a um filme. Passamos a ser convivas dos conflitos, parceiros das descobertas das crianças, brincamos com elas, choramos com os pais... este olhar íntimo que nos transporta para a experiência em sua radicalidade, ademais do respeito e cuidado com os protagonistas e com o acontecimento, possui uma virtude indispensável: a câmera está no mesmo nível de altura que as crianças e exercita o olhar delas mesmas. Não se trata então do registro adultocêntrico de quem olha de cima o universo infantil que filma ou fotografa seus “*cocurutos*”.

O mesmo desafio se coloca aos educadores: como dialogar com as crianças sem estar à sua mesma altura? Como brincar com elas sem estar agachado no chão ou correr junto? Como ouvir-lhe a voz e o pranto sem que estejamos à altura de sua palavra e dignos de suas lágrimas?

Aqui a criança não é tratada como um “*ser da falta*”, “*que ainda vai ser alguma coisa*”, ou ainda pior, no estereótipo infantilóide da “*sementinha*”, em sua mais funesta acepção. Acaso não nos transformamos todos a cada dia de nossa existência a caminho da morte, a única certeza da vida? Não nos referimos a nossos pares pensando nos “*velhinhos*” que serão no futuro. Por que, então, tratar as crianças desta forma? Um dos grandes méritos do filme é, precisamente, respeitar as crianças como seres completos que são: *peessoas*.

Não há imperialismos adultocêntricos aqui, nem na captação das imagens e nem na condução do acontecimento. E isso é vertiginoso no sentido

SANTOS, M. (Orgs.). *O cinema como itinerário de formação*. São Paulo: Képos, 2011.

que venho explicitando de uma “*fenomenologia do Sagrado*” através da música e da literatura e que também se aplica à obra fílmica. A esta *vertigem* se segue uma *voragem* da cumplicidade que nos faz esquecer o tempo e o espaço cronológicos da assistência e nos transportamos para o tempo e espaço próprios da obra, até atingir o seu *vórtice* – isto é, o impulso criador da obra que nos impulsiona, reciprocamente, a criar e tentar compartilhar os efeitos que a obra realizou sobre nós mesmos³. Aqui se ressalta o trabalho tecelão da costura das imagens com uma agulha sensível.

Outro exemplo elogiável desta sensibilidade é a fotografia do filme. De uma singeleza que emociona em ressaltar, como diria o poeta Manoel de Barros, os trastes mijados de orvalho no chão. Quem não os vê na gramática expositiva do chão e não os valora, não saberá fazer “*contrastes*”. São enquadramentos íntimos, gestos ressaltados em sua majestuosidade: a mão de Olívia buscando a mão da mãe que chora ao ser inquirida com firmeza e amorosidade por Therezita, se queria a filha ainda como um “*bebê*” no colo. O olhar cândido da menina que mastiga a folha de alface, a alegria saltitante de Mariá quando recebe sua pasta.

Capítulo à parte em termos de fotografia são os *interlúdios*⁴ que permeiam a narrativa do filme e nos abrem um diálogo sensível com a sequência que prenuncia. Não apenas a beleza estética desta *metafísica do instante* – diria Bachelard – mas a carga simbólica com que dialoga: os frutos e as folhas que prenunciam o crescimento, a água da chuva que prenuncia o líquido dos renascimentos, o espelho da água na poça, o tempo lento da taturana que caminha e o respeito pelo ritmo próprio,

3 FERREIRA-SANTOS, M. “Música & Literatura: o Sagrado vivenciado”. In: SANCHEZ TEIXEIRA *et al.* *Tessituras do Imaginário: cultura e educação*. Cuiabá/São Paulo: UNIC/CICE, 2000.

4 Outro aspecto herdeiro da influência da Te-arte na sensibilidade de Fernanda Heinz no filme é a forma de pensar musical e a valorização da música na formação humana. Daí se perceber este aspecto importante que a música assume não apenas como elemento de construção fílmica (trilha sonora), mas na própria construção da narrativa. Por isso, nomeamos de “*interlúdios*” estas sequências, incluso, quando são constituídas com o som ambiente e seu diálogo com a música do silêncio.

os peixes e a pescadora de homens que nos faz refletir sobre a espinha na garganta.

Esta é a base deste gênero de “cinema-verdade” que acompanha o movimento dado pelo acontecimento e o respeita, sobretudo, na ilha toda-poderosa e olímpica da edição. É o próprio público que vai emitir seus juízos de valor sobre a experiência que o filme aborda, de maneira autônoma. Cabe ao público, à cada pessoa, decidir se vestirá o traje fiado, tramado e urdido da obra fílmica. Se o customizará, ou se, simplesmente, o rechaçará. A cada um cabe o trágico da escolha.

Em nossos estudos e experiências entre cinema e educação⁵, em especial nas suas relações com um itinerário de autoformação, em seu diálogo com a contemporaneidade, bem como as suas possibilidades mediante o real; a obra de Fernanda Heinz é exemplar sem cair em didatismo: possibilita-nos várias camadas de leitura a partir do registro do fenômeno pelo fio da narrativa que se constrói na capacidade de leitura de cada um. São várias as sementes a depender do solo fértil ou não em que é colhida.

Alguns se identificarão imediatamente pela cumplicidade das memórias: o velho quintal da casa da mãe ou da avó, os dilemas da infância ressurgidos, as dores e os sofrimentos, as escolhas mal feitas. Outros provincianos ficarão incomodados com a não-obediência aos cânones atuais dos modismos pedagógicos sempre de um pensamento colonizado. Outros ainda não entenderão absolutamente nada na petrificação de sua sensibilidade e, talvez, como dizia José Carlos de Paula Carvalho, se referindo a Jung: “*se o destino for benevolente*”, algum dia este poderá compreender alguma coisa. A cada um segundo o seu quinhão. Como afirmamos na epígrafe: “*gente pesa, por mais que invente, só vai onde pisa*”. E aqui se respeita as possibilidades de leitura de cada um.

5 ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (Orgs.). *Cinema e contemporaneidade*. São Paulo: Képos, 2012; ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (Orgs.). *O cinema como itinerário de formação*. São Paulo: Képos, 2011.

Nas várias oportunidades em que temos discutido o filme com exibições, especialmente, direcionadas a educadores nos mais variados segmentos (educação infantil, formação de professores, educadores, coordenadores pedagógicos, diretores, supervisores de ensino, gestores de sistemas de ensino, etc.), tanto no Brasil como no exterior, temos verificado isso em sua pujança. Alguns se arrepiam com o uso do martelo pelas crianças, outros reclamam que não possuem patos em sua escola, outros se assustam com a autonomia das crianças, outros se emocionam a tal ponto de simplesmente quererem apenas nos dar um abraço cálido de agradecimento, outros com olhos mareados e um sorriso maroto nos lábios nos dizem da profundidade da ressonância e que não cabe nas palavras, respeitam o silêncio amoroso.

Fernanda Heinz é uma *Ariadne*, senhora do labirinto, que nos brinda com um fio – que é o fio da narrativa fílmica – a penetrar no labirinto que é o ser humano em toda sua complexidade, a digladiarmos com o Minotauro de nossas sombras, recolhido no centro do esquecimento. Por suas mãos e tessitura, logramos sair, depois das desilusões com os heróis de “*plantão*”, como Teseu, e nos reconciliarmos com o Dioniso reencontrado nos mares – deus da vegetação, do teatro, do vinho e do renascimento – o “*duas vezes nascido*”, em sua manifestação como marinheiro. É a experiência fílmica de um renascimento: retomar nossas próprias memórias da primeira infância, como crianças ou mesmo como pais e mães. Um espelho marinho de lágrimas necessárias se constrói para que nos revejamos e ela nos repassa a agulha da costura para reconfigurarmos o que somos.

Neste sentido, reforço as palavras de Soraia Chung Saura: não se trata de um filme sobre educação. É um filme sobre o humano.

A EXPERIÊNCIA DA TE-ARTE NO FILME...

A experiência retratada pelo filme pode ser também verificada no trabalho pioneiro de Dulcília Buitoni⁶ – resultado de sua tese de livre-docên-

6 BUITONI, Dulcília Schoeder. *De volta ao quintal mágico: a educação infantil na te-arte*. São Paulo: Editora Agora, 2006.

cia na ECA-USP - também mãe de três filhos alunos na Te-arte, “*De volta ao quintal mágico*” - bem como na tese de doutoramento de Elni Willms⁷, que teve o privilégio de orientar, em que dialoga com o brincar na Te-arte pela experiência da escrita (“*escrevivendo*”) numa fenomenologia roseana, ou seja, ao modo de João Guimarães Rosa. Em profundidade, Therezita e Guimarães Rosa dialogam pela experiência: o desconhecido e o risco que permeiam toda experiência digna desta denominação e o desvelamento de si que acompanha todo meio de travessia, na terceira margem: quando já se saiu de uma margem mas ainda não se chegou ao outro lado.

Therezita, ao modo coerente com todas as culturas ancestrais, revela no início do filme que tudo começou com um sonho. São os sonhos que guiam as mãos e pés ao se fazer caminho.

Esta honesta e despreziosa *confissão* já nos adverte da proximidade com a *profissão* de *professor*: é aquele que *professa*. Daniel Munduruku⁸, nos conta desta semelhança profunda entre aquele que é responsável pela iniciação na tradição ameríndia e o professor ocidental (quando este está comprometido com a poesia): *professam seus sonhos*.

Nos parece ser esta pertença e fidelidade ao sonho que se traduz na jovialidade de Therezita e sua firmeza.

A Te-arte é uma das primeiras (e talvez a última) das escolas chamadas “*alternativas*”, das muitas que proliferavam nos anos 70, em São Paulo, mas que foram sendo esmagadas pela realidade do mercado educacional e dos modismos pedagógicos. A Te-arte apenas mudou de endereço: da antiga casa no Sumaré passou a ocupar um terreno na região do Butantã. Continua sendo uma experiência absolutamente urbana ainda que sendo primando pela relação com a natureza.

Portanto, não estamos tratando de nenhuma experiência “*idílica*”

7 WILLMS, Elni Elisa. *Escrevivendo: uma fenomenologia Rosiana do brincar*. 2013. 354 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação – FE-USP, São Paulo, 2013.

8 MUNDURUKU, Daniel. *O Banquete dos deuses: Conversa sobre a origem e a cultura brasileira*. São Paulo: Global editora, 2009

distante da realidade dos centros urbanos. Ao contrário, nos mostra como é possível realizar tal proeza: a relação íntima com a natureza no quintal, a relação comunitária com as famílias e a experiência com outro tempo que não o feroz cronológico e mercantil da urbe capitalista; ainda que instalada na região metropolitana de uma das maiores cidades do mundo.

Na Te-arte há o exercício de um olhar que enxerga e respeita o outro – independentemente de sua estatura – com uma *escuta atenta*. Os educadores são cúmplices desta perspectiva humanística sem pieguices. Há um cuidado constante, mas sem a interferência tagarela dos vícios docentes. Há um carinho explícito, mas firme na relação com o Ser, tanto das crianças, como das famílias e entre os próprios educadores, conduzidos pelas concepções de Therezita à frente da experiência. Ela está em todas as partes da vida cotidiana da escola, mesmo com a dificuldade de locomoção em seu andador; afinal, como ela própria repete: “*a vida não é plana*”.

O terreno da escola é acidentado, com vários espaços abertos, num grande quintal que abriga recônditos lugares de descobrir na aventura criancieira de construir e desconstruir o mundo. Uma torre para os sonhos de ascensão e tantas estórias, o campinho, o tanque de areia sob a goiabeira, o pé de carambola, a árvore das mamadeiras e chupetas dependuradas que são sendo abandonadas no, dolorido e também prazeroso, crescer; o galinheiro, as escadas e pontes, a casinha no alto e tantos outros lugares de experimentar.

Aqui não há a “*estética dos buffets infantis*” e seus reinos de simulacros: grama artificial, E.V.A.⁹, instrumentos de plásticos, brinquedos eletrônicos, televisões, computadores... que tanto as escolas regulares – públicas e particulares - querem imitar, como se isso fosse digno de ser imitado, num infantilismo imbecilóide que só os meios de comunicação de massa acreditam e fazem proliferar.

Aqui as crianças não são infantilizadas, mas tratadas como *peessoas*,

9 Sigla em português de *Espuma Vinílica Acetinada*, originalmente, *Ethylene Vinyl Acetate*, sua matéria prima; uma verdadeira “*praga*” artificialista que infesta a cultura escolar infantil contemporânea.

com sentimentos e emoções, capacidade de inteligência, de compreensão e de mudança de atitude.

Outro aspecto notório do cotidiano de Therezita na escola e que transborda no filme, além de seu olhar atento, são suas mãos. Ela está sempre tecendo, tramando, consertando, cosendo, cozinhando... mãos ativas que “fazem-com”.

Esta concepção orgânica que estrutura a forma de conceber o humano e de organizar as atividades em Therezita incita à preparação constante do que virá, sem o controle do que virá. Se trata de um exercício absolutamente existencial de abertura ao imprevisto, deixando que as coisas aconteçam em seu tempo e ao seu modo. Ao contrário do que determinadas posturas cheias de um “*furor pedagógico*” ou “*furor gestor*” queiram recriminar, não se trata de “*espontaneismo*”, nem tampouco de “*improviso*”. Todo ao contrário, esta postura exige uma sólida e consistente formação, precisamente, para dar conta das vicissitudes que acompanham o acontecimento humano; sobretudo, em relações educacionais que tenham como horizonte a autoformação das pessoas.

Neste sentido, os tradicionais “*planejamentos*”, “*programas*”, “*rotinas*” que pululam o universo escolar poderiam ser todos rasgados sem nenhuma condescendência, pois, decididamente, a vida não cabe em tais papéis preenchidos burocraticamente. Como educadores, sabemos bem como uma aula começa, pois temos o horizonte do que buscamos como bússola e oriente. Mas, jamais sabemos como ela vai terminar. Jamais teremos o almejado “*controle*” que as racionalizações tanto estimam. Assim como a conseqüente “*fiscalização*” das mais variadas teorias administrativas, sobretudo, as escolares.

Isso não elimina – ao revés reafirma – a necessidade da intencionalidade das ações. Mas, é exatamente o repertório vivido da *práxis* (a ação pautada pela reflexão e a reflexão alimentada pela ação prática simultaneamente) que garante a vivência da *alea*, do risco, do acontecimento em sua jactância, do imprevisto; e as respostas necessárias na forma de atitude, adequado a cada momento e dentro das possibilidades de leitura e com-

preensão naquele momento.

Por isso, a pertinência de outra prática de Therezita na formação continuada de sua equipe de educadores em serviço e que seria de salutar adoção na cultura escolar das infundáveis, repetidas e previsíveis “*jornadas pedagógicas*”. Trata-se de uma reunião diária de 15 minutos com a equipe ao final do turno para descrever e refletir sobre o que de importante ocorreu durante o trabalho daquele dia. Diz, sabiamente, Therezita que se trata de “*não levar sapos para casa*”. Este exercício diário não apenas auxilia numa objetividade saudável na identificação dos problemas e descobertas do dia, mas também abre caminho para a busca de alternativas na prática dos colegas e nas indicações de Therezita, práticas e mesmo bibliográficas para a continuidade das buscas pessoais no exercício docente e como pessoas que são.

Elogiável e surpreendente é a forma como são tratadas as famílias na interação com a Te-arte e várias são as seqüências no filme em que é possível sensibilizar-se com a prática adotada. Por vezes, reuniões particulares sobre casos específicos e participam da reunião: Therezita (e por vezes, Renata Perin, educadora que provavelmente seguirá conduzindo os trabalhos na Te-arte), a mãe, o pai (ou quem assume este papel nas famílias contemporâneas) e a própria criança. A conversa trata destas pessoas de maneira igualmente respeitosa (inclusive no que se refere ao diálogo com a criança) e provocadora no sentido de problematizar e ler nas entrelinhas dos acontecimentos o que exige mudanças de atitude.

Nas reuniões amplas com os pais, sempre no período noturno para garantir a presença destes, assim como também a participação dos educadores e a condução de Therezita. Se discutem as questões cotidianas da escola, mas, principalmente, são problematizadas as questões básicas na concepção orgânica de Therezita: nossa relação com o medo, a necessidade da experiência com a verdade, os conflitos, a imaturidade nas relações humanas, etc.

Muito distante das reuniões burocráticas que vemos à exaustão na cultura escolar em que o “*muro das lamentações*” se faz presente, seja na denúncia do que fazem os alunos, seus rendimentos pesaros e a falta de

infra-estrutura da escola.

Na Te-arte a vivência do tempo obedece a ciclos naturais que vão sendo exercitados por todos neste quintal que é uma extensão da natureza *violando* o espaço urbano dos cimentos e dos asfaltos. Uma rotina que não é estabelecida de fora do cotidiano, mas que obedece às necessidades orgânicas da convivência. O convívio com a natureza acentua o caráter natural destes ciclos que se espelham nas preparações dos festejos e celebrações contando com a participação ativa das crianças. Neste sentido, as atividades se revestem de intencionalidade e significação, pois não são tratadas com a regularidade e obrigatoriedade do calendário escolar, mas com a nobreza dos rituais. Este diálogo profundo recobre a *construção do tempo* como sói acontecer com as tecelãs ancestrais que tramam os fios da existência.

O respeito pelo tempo e ritmo na vivência com os ciclos naturais se transfere ao respeito pela solidão da criança. Evidentemente, não se trata do abandono à própria sorte, mas o reconhecimento desta solidão necessária e o respeito por ela. O educador deve estar a uma distância (indefinível em metros, mas perceptível em sua postura) que garante o exercício do cuidado, mas não interfere na solidão necessária de sua brincadeira naquele momento, nem na sua investigação do mundo travestida de brincadeira seja com o fogo, com a água, o barro, os objetos da paisagem, as ferramentas. Tão logo faça a sua descoberta, a criança necessita do outro para comunicá-la: “*veja só o que eu achei!*”, “*olha o que aconteceu!*”... ainda, então, o educador precisa estar presente para compartilhar a descoberta. Por isso, a necessidade de saber a distância correta para continuar a cuidar, mas respeitando sua necessidade de solidão e, ao mesmo tempo, disponível para o diálogo na descoberta. As atividades na Te-arte são simultâneas e não são obrigatórias, ou seja, as crianças escolhem o que querem fazer, quando e com que educador querem fazer. As atividades exigem, portanto, sempre um educador disponível. O direito da escolha é um exercício de liberdade da criança e, para lembrar outro notável educador brasileiro, autodidata, sapateiro e

anarquista, Jaime Cubero (1926-1998): “*só quem é livre para fazer suas escolhas pode ser responsável*”

Este tipo de educador é sabedor daquilo que nomeei, brincando com os neologismos, de *brincagogia sensível*¹⁰: aquele que é o contrário do *pedagogo* que didatiza a brincadeira e a converte em seu contrário, o “*brinquedo pedagógico*” que, por sua vez, pode ser qualquer coisa, menos brincadeira, pois perde o essencial da brincadeira que é sua gratuidade, falta de qualquer finalidade externa e sua espontaneidade. Na *brincagogia*, o educador é aquele que conduz para a brincadeira e brinca junto naquela atividade que é, nada mais, nada menos, do que a forma privilegiada de construção do conhecimento: curiosidade, busca, invenção, descoberta e, acima de tudo, experimentação, sob o risco do sangue – que pode virar “*lume*”.

*“- a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume -*

*a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto*

*a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho*

*o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto*

*o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio*

10 FERREIRA-SANTOS, M. “Experimentação pelas creanças: a brincagogia sensível”. In: *Brincar: um baú de possibilidades*. São Paulo: Sidarta & Unilever, Projeto Aqui se Brinca, 2009; FERREIRA-SANTOS, M. “brincar: brincagogia dançante”. *IV Fórum – “forinho”: o Brincar, a Improvisação e a Dança*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Balangandança Cia., 2014.

- a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume –“

Paula Tavares

(“Cerimónia de Passagem”, idem)

A alma ancestral encontra eco e guarita na produção poética daqueles que continuam a fidelidade à herança que portam na criação do novo. Deliciosa contradição entre o ancestral e o contemporâneo, já afirmava Hampate Ba¹¹, pensador malinense em seu “*A Tradição Viva*”, atesta a infantilidade das “*rupturas*” e das “*vanguardas*” crentes de que portam a novidade, a criatividade e a “*revolução*” pautados exclusivamente pela razão, pela ciência previdente e pelo futuro controlado. O mundo ocidental e sua tradição cultural ainda são devedores dos iluminismos rebeldes e adolescentes do século XVIII: a crença de que a razão seria a guiadora e redentora da humanidade. História antiga, remonta Prometeu, titã enciumado do sagrado que lhe rouba a centelha para ser, diante dos mortais, o herói civilizador que “*rompe*” com a natureza e se transforma, ele próprio, no Cíclope (monstro de um olho só), farol enciclopedista para redimir o populacho em gente culta (“*por une société de gens de lettre*”¹²). Vai agonizar, preso ao rochedo, com o fígado comido pela águia de Zeus. Ele não sabia brincar. Muito menos dançar.

As danças de salão no mundo iluminista são também guiadas pela Razão: dança geométrica, alinha os pares em ordem, cedendo o primeiro lugar hierárquico aos pares mais importantes na sociedade, evoluem pelo espaço retangular com gestos comedidos, giros controlados e todos cum-

11 HAMPATÉ BÂ, Amadù. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2ª. Edição revisada. Capítulo 8, Brasília: UNESCO, 2010.

12 Este é o subtítulo da obra principal do iluminismo: “*A Enciclopédia*” (sec. XVIII) de Diderot e D’Alembert.

prindo a mesma coreografia que prima pelo sincronismo, tal qual relógio: a máquina emblemática da modernidade. Hoje, apenas se tornou digital e perdeu ainda mais o possível encanto.

A pedagogia herdeira desta tradição também é convergente: controlada, planejada, uniforme, homogênea. O guia está à frente no comando dos gestos (evidentemente, exige comando), até que os gestos não são mais importantes. A metáfora obsessiva do controle racional se importa apenas com as cabeças que devem, alinhadas, prestarem atenção ao mestre tagarela que muito diz por não ter nada a dizer. As mãos se prestam apenas à tarefa manual e operária de “reproduzir”: copiam, copiam, copiam à exaustão no caderno. Pode ser também no tablet: auge tecnológico da mesma tarefa mediocrizante. Se abole o corpo. Ou se tenta... já que ele resiste nas rebeldes e teimosas manifestações de “*indisciplina*”.

Esta herança pedagógica ocidental remonta o mundo grego também: aquilo que chamo (para desespero de meus alunos e alunas nas aulas inaugurais nos cursos de Pedagogia) de “*tríplice maldição do pedagogo*”.

Este era aquele que “*conduzia*” (*gogós*) os infantes e jovens (*paidós*) aos centros de iniciação (*thiasói*) – ainda não se trata da “*escola*” (*eskholé*) como conhecemos hoje – onde os mestres de verdade (*didáskalos*) ensinavam os vários ofícios e artes: música, poesia, ginástica, dança...

Estes pedagogos eram, necessariamente, os prisioneiros de guerra escravizados por Atenas. Portanto, além de não serem livres, eram também estrangeiros. Porém, como eram velhos e não serviam mais para o trabalho na agricultura, eram destinados ao trabalho mais ameno de conduzir estes jovens aos centros de iniciação e protegê-los do perigo do assédio de outros cidadãos gregos – o homossexualismo e a pedofilia eram práticas correntes e faziam parte da iniciação da vida na cidade (*polis*) e protegê-los também dos “*perigosos*” amantes do saber (*philósophos*) que poderiam iniciar uma “*perigosa*” conversa pelas esquinas. Não é à toa que Sócrates foi preso e condenado por “*corrupção*” da juventude.

Desta forma, todo pedagogo é herdeiro desta tríplice maldição: es-

cravo, velho e estrangeiro.

Se atualizarmos a figura arquetípica para os tempos contemporâneos: escravo do Estado na rede pública ou escravo do Mercado nas escolas particulares; velho porque perdeu a capacidade de rejuvenescer-se com a dúvida, a curiosidade e a busca e limitou-se a reproduzir os modelos impostos; e, finalmente, estrangeiro, pois embora viva em sua sociedade, não conhece a realidade de seus alunos e comunidade, seqüestrado pelas imagens e discursos da mídia e do mundo escolar (escolas e universidades). Não sabe brincar. Muito menos dançar.

Nada mais díspar em relação às nossas matrizes afro-ameríndias brincantes e dançantes.

A epígrafe da poetiza angolana, Paula Tavares, nos ajuda na intuição poética dos círculos e ciclos na concepção naturalista de que somos herdeiros. A ferida acidental da zebra (me parece ser o animal matizado por excelência assim como o tigre asiático, entre as rajas brancas e negras que o constitui; *alma tigrada*, diria Gilbert Durand) torna a pedra, que a fere, o próprio lume do caminho. Passa a ser um coração palpitante com o sangue emprestado do animal sinalizando o caminho para o aprendiz sempre desatento. E o círculo se abre: a moça provou do sangue que vira fruto que a mulher semeará no campo. Campo que torna possível e madurará o vinho (talvez, o sangue da terra e sua comunhão vegetal) que o homem beberá para crescer um canto. O ancestral começou o círculo que encerra em si os princípios. Desta dança se abre o caminho que colocará, novamente, desavisados, aprendiz-animal de alma tigrada e uma pedra.

Ressonâncias de uma imagem arquetipal nas mitologias orientais: o arquétipo do velho sábio e da bailarina: morte e vida, sabedoria e viço, coxeio e graça, fim e início do círculo que se juntam na contradança dos diferentes que se acoplam na unicidade do caminho (o *Tao*), tigrando a pele e a alma, numa sístole e diástole que se ritma com o compasso do cosmos.

A repetição encerra em si o ritmo da dança que põe em jogo as destinações numa brincadeira profunda das aprendizagens e das possibilidades de *en-sinar* (ajudar o Outro a encontrar a sua própria sina, sua própria

destinação) até o ponto em que, pela redondeza do círculo e sua espiralidade, pela marcação percussiva do batimento cardíaco da terra, trocam de lugar na horizontalidade dos iguais e se tornam uno e múltiplo ao mesmo tempo. Na mesma dança.

Mas, a intuição poética deste instante (pois é disto que se trata e não de metodologias) soçobra nas vagas do mar do desconhecido. Só sobra para quem pode divagar, de vagar, nas vagas dos sentidos na sofreguidão de um tempo não-cronológico.

Digo “sofreguidão”, pois se trata de outro termo bellissimo em português, esquecido pelas modernagens e constrição de vocabulários no falar midiático de hoje. Não se trata apenas do sentido de “sofrer” como na herança judaico-cristã das penitências e da “culpa” – marcas estruturais do Ocidente junto com a lógica aristotélica e o pensamento cartesiano. Mas, diz respeito à possibilidade de sintonizar-se com o que ocorre ao Outro, ao que lhe passa: *pathós*. Assim, nossa capacidade mamífera de “*compaixão*”, ou ainda de “*simpatia*”, ou ainda de “*empatia*” que nos distancia das “*apatias*”. A sofreguidão seria a capacidade de sentir a lassidão do acontecimento enquanto se passa, destilando os sentimentos. Está diretamente ligada à capacidade de “*estesia*”: prazer estético e fruição do momento junto com o Outro.

Quanto menos experimentamos esta possibilidade humana, mais nos aproximamos das “*patologias*” com a “*anestesia*” dos sentidos existenciais e corporais. Sobretudo num mundo que, aparentemente, está ligado ao prazer e às imagens. Prazeres peremptórios de um consumismo patológico que ultrapassou a mercadoria e atingiu as relações humanas. Imagens velozes e vazias num “*carnaval mental*” (diria Paula Carvalho) que só atesta o narcisismo de um tempo em que Prometeu acorrentado ainda se lamenta com sua dor hepática da dificuldade de lidar consigo mesmo, e foi substituído por um *Dr. Fausto* que vendeu sua alma pela glória, fama e celebridade ao primeiro Mefistófeles que lhe garantisse a transação (hoje talvez um maior número de seguidores em seu *facebook*). Contrato assinado com o próprio sangue do *Dr. Fausto*. Curioso notar que o “*príncipe*

dos poetas” no mundo ocidental, Goethe, dá forma ao mito no personagem que não é mais um titã, nem pobretão, nem príncipe ilustrado, nem comerciante, nem industrial: mas, um acadêmico. Sinal dos tempos. Ele também não sabia brincar. Muito menos dançar.

Desta forma, é que tentamos provocar as reflexões sobre o obsoleto do modelo pedagógico ocidental e sua possível aproximação às matrizes afro-ameríndias. Deixar de “*conduzir*” para a “*escolarização*”, e conduzir para a brincadeira. E mais: uma brincadeira dançante que envolva aos dois, três, quatro, aos vários que estarão vivenciando a apreensão do mundo e dos Outros com seu corpo inteiro numa linguagem expressiva que faz do corpo a palavra sagrada que se profere em gesto. Gesticulação cultural que se transforma em segunda natureza humana e se “*incorpora*” nas atitudes, nas relações, em sua própria existência. Aberto a deixar o sangue das feridas e dos imprevistos marcado feito lume nas pedras que nos lembram da resistência do mundo.

Uma brincagoria, neste sentido, é a capacidade de conduzir à brincadeira e participar dela. Não com a autoridade emprestada e tagarela das informações didáticas e das “*grades*” curriculares. Mas, com a confiança de quem dança **com** o Outro, dança com o corpo coletivo ancestral que marca nossa espécie. Pois a brincadeira é o modelo epistemológico por excelência da espécie humana: experimentação, sem a qual, não colocamos em movimento a imaginação e os processos criativos. É a gratuidade da brincadeira (sem objetivos programáticos nem pedagogismos) que faz dela a experimentação das potencialidades humanas, puro jogo em que se apreende o jogo da existência: contradança.

Esse é o tempo dos pássaros: *gwyrá rupá*. Desde o majestoso vôo do condor nas alturas da cordilheira e no mar de árvores amazônico até a doméstica visita benfazeja do colibri beijando as flores do jardim. Na concepção guarani, faz referência à sua concepção ancestral de educação: quando as crianças chegam barulhentas aos gritos e risos no centro da aldeia sedentos, se refrescam, se alimentam, se divertem, se protegem no

seio do coletivo da aldeia e depois, repentinamente, saem novamente para a mata. Para mim, sempre ficou a imagem de um passarinho: água e alpiste no piso do passarinho, telhado para proteger das intempéries e depois de saciados, alçam vôo novamente, pois o passarinho não tem paredes. Escola se fosse boa, aprendia a lição e não teria paredes. Principalmente, as de dentro.

Nada mais convergente que pensar num “*ninho*” para estes pássaros, “*arrastar as asas*” para um outro horizonte. Ninho redondo, aconchegante e sem paredes na dança das asas de um amanhecer.

Arrastando as asas para a questão que tanto me encanta deste outro poeta divinizado a garças e abençoado a bois, nosso pantaneiro, Manoel de Barros: “*o que fazer com esta manhã desabrochada a pássaros?*”

A corporeidade da criança é que dialoga com o mundo, com o outro e consigo mesma. O tônus de sua musculatura, as possibilidades e limitações de sua estatura, o desequilíbrio de seu crescimento, as alegrias e angústias de romper o cordão umbilical com os pais, a ritualização e extravasamento da violência no rompimento das pinhatas (nos aniversários), os sinais de sua maturação e a necessidade de novos desafios, o desabafo do pranto e o toque, o olhar e o sorriso de reconhecimento. Por isso, podemos dizer que as concepções de Therezita se lastreiam numa matriz *orgânica*. Para além dos referenciais teóricos de um pensamento colonizado, como educadora brasileira, constrói sua concepção no exercício corporal da brasilidade e na memória vivenciada no corpo (o que chamamos de *gesticulação cultural*¹³), no diálogo com outras referências em seus questionamentos, mas sem a conformação aos modismos pedagógicos e à provinciana filiação norteamericana ou européia de modelos escolares.

Todavia, o cerne desta concepção orgânica está no respeito à pessoa. É aqui tratamos da concepção ancestral de pessoa como nas tradições afro-brasileiras ou ameríndias: a pessoa tem uma construção cotidiana e

13 FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, Rogério de. *Antropológicas da Educação*. São Paulo: Képos, 2011.

inacabada que, incessantemente, dialoga com seu caráter pessoal e único; mas, ao mesmo tempo, com a sua pertença a uma comunidade sócio-cultural. Próxima desta concepção ancestral de *pessoa* e muito convergente está a tradição existencial e antropológica do *personalismo* (N. Berdyaev, E. Mounier, J. Lacroix, P. Ricoeur, entre outros) que se estruturou no combate ao pensamento totalitário do nazi-fascismo nos anos 30 e 40. Aqui pessoa é entendida em seu radical grego, como *prosopon*, ou seja, *aquele que afronta com sua presença*. Distante da noção mais usual de *persona*, no latim, como construção social a esconder aquilo que se é. Desta forma, a noção de pessoa pressupõe um campo de forças incessante e inacabado, recursivo e em permanente abertura, entre as nossas pulsões e desejos mais íntimos, de um lado; e de outro, as resistências do mundo objetivo.

Neste campo de forças de princípios antagonistas, mas ao mesmo tempo, complementares (assim como o *yin* e *yang* da mônada chinesa taoísta – o *chi*), somos, neste presente momento, o resultado temporário do embate entre estas duas polaridades, buscando sua equibração.

A perspicácia, inteligência arguta, rapidez de raciocínio, intuição exercitada e em prontidão, lastreada por várias décadas de experimentação e experiência, fazem de Therezita Pagani, uma mestra na leitura respeitosa e provocadora das *peessoas*. Além de sua simples *presença* que nos afronta a responder, igualmente, com nossa possível presença.

Este respeito à pessoa (inclusive da pessoa da criança) se percebe igualmente na multiplicidade colorida dos objetos e das manifestações das culturas populares brasileiras que atravessam o cotidiano da Te-arte. São inúmeros os exemplos desde a tradição afro-brasileira nos bois-bumbá, cavalos-marinhos; nos vários instrumentos musicais ameríndios e na própria constituição do recinto central da escola em forma de *oca* indígena¹⁴; aos festejos da religiosidade cristã popular e de outras manifestações trazidas pelas famílias atendidas (orientais,

14 Cabe lembrar que o termo guarani *oca* que designa a habitação indígena tem como elemento principal o fato de seu centro estar vazio, pois ali habita o *sagrado*.

judaicas, etc.).

Esta forma de articulação, inclusive com repertório clássico musical, em diálogos com o erudito, na recepção das crianças na primeira hora da manhã, atesta a *arquitetura musical* (presente na concepção de *pessoa*) e que permeia a vida na Te-arte. A própria Therezita afirma no filme: “*fui alfabetizada pela música!*” e prossegue dizendo que a música é o primeiro elo do ser humano e assim deve ser a educação desde quando se nasce até quando a vida acaba. Os diferentes universos sonoros e as diferenças dentro de cada universo sonoro ressoam nas modulações possíveis do Ser. Aprende-se, nesta miríade de possibilidades, que há várias maneiras diferentes e distintas de Ser. Há que se mencionar aqui a contribuição constante do mestre maranhense de boi-bumbá, Tião Carvalho, como diz uma das crianças: “*O Tião é o nosso amigo da música*”. Esta presença da música evidencia a *harmonia conflitual* que pauta as relações humanas na escola. Assim como na música é a partir do conflito entre notas musicais distintas, mas que, arpejadas em conjunto, simultaneamente, se obtém um acorde e, conseqüentemente, uma harmonia. Os conflitos não são escamoteados ou negligenciados. Ao contrário, são os conflitos a matéria prima da compreensão mútua. Por isso, a fala significativa da memória de uma ex-aluna no filme: “*na Te-arte eu posso chorar.*”

E, ainda, para aqueles que bradam as necessidades de letramento na educação infantil para além das “*brincadeiras*” – como se estas não fossem coisa “*séria*” – percebemos o mesmo respeito pelo tempo e ritmo das crianças que convivem, o tempo todo, com outras crianças de faixas etárias diferentes; pois, desta forma, aprendem-se umas às outras.

O recinto central da Te-arte se converte, rapidamente, com a ajuda das próprias crianças em carteiras escolares alinhadas horizontalmente para a “*hora da letrinha*”, em que cada um, segundo seu momento de apropriação, exercita sua relação com o letramento. Não se trata de “*transformar*” o espaço da sala de aula em outro espaço possível, mas, precisamente, o seu contrário. De transformar o espaço livre, naquele momento, em um espaço de letramento mais conforme ao modelo escolar. Mas, mesmo aqui,

ainda se continua brincando: brincando de letras... No filme, a educadora Renata Perin, dá seu testemunho de haver aprendido na Te-arte a respeitar este tempo das crianças, e esperar pelas “*pipocas*”: forma carinhosa de tratar das evidências das crianças de sua capacidade de leitura da palavra escrita. Pois, desta forma, a aprendizagem da escrita e da leitura não se pauta por um modelo arbitrário e exterior, mas se insere na rede de significações das experiências vividas pelas crianças no cotidiano da Te-arte.

Uma das últimas seqüências do filme mostra Therezita preparando o almoço e pede às crianças adivinharem o prato do dia (cação ensopado) enquanto que uma das crianças, acreditando ser sardinha, começa a chorar por conta de poder encontrar espinhas, não acreditando na réplica de Therezita de que “*naquele peixe não havia espinha*”. No momento seguinte, o menino se recusando a comer, é chamado por Therezita que o acompanha com o prato, junto a outra criança e começam a discutir. O menino chora e vai tentando argumentar para não comer, pois queria comer em casa, queria mudar de escola, que não gostava de peixe, testando o limite dentro de sua relação com Therezita. No entanto, a posição firme de Therezita de que ele poderia fazer tudo, depois de comer aquele peixe e que não havia espinhas. Entremeadas de cenas de outras crianças, vimos depois o mesmo menino terminando de comer seu prato e verificando, por conta própria, que ali não havia espinhas.

Costumo dizer que a espinha fica, na realidade, em nossa garganta, pois enquanto não vemos o desfecho da seqüência, muitos acreditam que a “*boa velhinha*” do filme, não era tão boa assim... num possível deslize de autoritarismo. No entanto, ao sabermos que foram 40 minutos de discussão com o menino lhe testando os limites, podemos verificar que se trata da firmeza de princípios que não se flexibilizam e, ao mesmo tempo, de muita paciência. Aliás, como diz Therezita no início do filme, como uma espécie de *mantra* para si mesma: “*calma e paciência, calma e paciência*”.

A frase de Therezita, lapidar no final da seqüência com o menino do caso do peixe, depois de parabenizá-lo: “*homem e mulher fortes, juntos*”. O mesmo princípio de complementaridade das comunidades ancestrais: o

masculino e o feminino juntos. Assim como o menino foi forte na birra, ela também foi forte para fazer com que o menino, por si mesmo, verificasse que o que ela estava dizendo era verdade: “*não havia espinha neste peixe*”.

Ela não cedeu ao autoritarismo fácil de mandar calar a boca, largar o prato, deixar o menino ir embora, fraquejando no estabelecimento dos limites da relação entre ela e o menino; mas, perseverou para mostrar a verdade.

Relacionar-se com a verdade é um dos princípios explícitos das concepções de Therezita. Ou como diria Mahatma Gandhi, “*das minhas experiências com a verdade*”. Assumi-la, mesmo quando se faz algo de errado, é motivo de elogio, afeto, abraço. Aqui vale o reconhecimento pela coragem da experiência com a verdade e não o castigo pela falta cometida e confessada.

Assim, podemos, parafraseando Fabiana Rubira¹⁵, dizer que os princípios são os *príncipes* de nossas próprias narrativas; somente sendo-lhes fiéis é que eles se *realizam em ações*. Ou seja, depois das necessárias provações, eles se convertem em *reis*, alcançam a *realeza*, e por conseguinte, a *realidade*. E podem desposar a princesa de nossas almas. Mas, entre os princípios e a sua consecução em ações reais, sempre haverá a necessidade de muita firmeza amorosa, calma e paciência.

Assim, vai terminando o filme com Therezita em seu desabafo numa reunião com pais e educadores: “*eu vou continuar defendendo as crianças... pais: não terceirizem a educação de seus filhos, por favor!*”

Num aparente jogo de palavras a Te-arte é um tear. O tear da Therezita tecelã, a outra potência feminina neste filme, assim como Fernanda Heinz, a diretora do filme, nos parece ser Ariadne; Therezita aqui assume o valor simbólico de Penélope em Ítaca ao fiar durante o dia e desfilar durante a noite, o tecido que impôs como prazo para a escolha de outro pretendente, em função da demora do regresso de seu amado, Ulisses. É sua capacidade de construir o tempo na trama cotidiana da escola.

Mas, Therezita, potência múltipla, tem vocação de *anima mundi*, a “*alma do mundo*” no sentido de dialogar com as profundezas da natureza

15 RUBIRA, Fabiana Pontes. *Contar e ouvir estórias*: um diálogo de coração para coração acordando imagens. São Paulo: FEUSP, dissertação de mestrado, 2006.

humana nas experiências de sua autoformação. Desta maneira, Therezita se inscreve numa espécie de *gnose* renascentista atualizada no bairro do Butantã: *conhecer o interior do mundo e nele os segredos do mundo interior*. Aqui está a *Sophia* amada dos filósofos e dos sábios: o *saber*, com todos os *sabores* da culinária brasileira.

Mas, não é a protetora das tecelãs e a personificação da filosofia com sua coruja de olhos *glauco*s (aquela que vê na escuridão), a bela *Palas Athena*? Aquela que saiu da própria cabeça de Zeus, guerreira sem derramar sangue, distribuidora de justiça e amante do conhecimento.

Curioso notar que *Palas Athena* tem em seu peitoral a cabeça da Górgona ou Hidra de Lerna (aquela que petrifica com seu olhar), troféu que Perseu, seu herói protegido, lhe presenteou nas peripécias para salvar Andrômeda. Quando, pela mitologia comparada, verificamos que a origem oriental da potência feminina conhecida como *Ishtar*, muito complexa em sua manifestação para o mundo helênico, foi, progressivamente, separada em entidades distintas: a face maléfica nas Górgonas e, posteriormente, na Hidra de Lerna; a face benéfica, na paladina *Palas Athena*. O seu peitoral atesta a junção daquilo que havia sido partido: a potência feminina da doação da vida e do trânsito pela morte na mesma deidade.

O caráter pagão desta potência feminina se encontra em todas as árvores. Por isso, a tradição latina denominava de *pagus* todas as árvores, pois os considerados pagãos pelo cristianismo nascente, eram os adoradores dos espíritos da floresta e da natureza personificados na árvore e ali faziam seus cultos e orações, sob a árvore. Por isso, a nomenclatura de *gentios* ou *pagãos*.

Ainda mais curioso e significativo quando vemos no sobrenome de Therezita¹⁶, o vestígio de sua pertença a esta velha herança ancestral: *Pagani*. Não seria a própria Therezita a pilastra-árvore no centro da sua *oca* na Te-arte?

16 *Theresa*, etimologicamente, tem entre outras possibilidades, a partir do grego *thera*, aquela que trás o verão ou que porta a verdade. Também associado aos animais selvagens (em sua verdade primária) ou próximo a *Ceres* (ou *Deméter*, deusa da vegetação), aquela que porta espigas de milho.

ALGUMAS PROVOCA-AÇÕES...

O belo trabalho de que já nos referimos anteriormente de Elni Willms¹⁷ assinala com muita propriedade o caráter iniciático que a brincadeira possui na Te-arte. Trata-se de uma iniciação à tarefa cotidiana de construção da humanidade em cada criança, em cada educador, em cada membro da família.

Neste sentido, a Te-arte logra alcançar resultados profundos e significativos de alta complexidade através do *simples*. Não se trata de rebuscar com teorias complicadas aquilo que é mais ancestral no ser humano: sua destinação a ser.

Portanto, a experiência da Te-arte é irreproduzível. Não se trata de pensar em modos de multiplicar a experiência através de alguma política pública. Aqui se mataria a experiência em sua nascente. As políticas públicas, enquanto ações destinadas a serem massificadas, só podem ser concebidas de maneira homogênea e disforme. Jamais contemplam as diferenças e as nuances. São, normalmente, concebidas em gabinetes por “*iluminados*” experts agraciados pela atual gestão para serem implantadas, goelas a baixo, na rede pública ou particular. Seria, absolutamente, grotesco acreditar que esta concepção orgânica pudesse ser matéria de alguma política pública.

Acreditamos que a função do Estado deve ser a de manter e disponibilizar espaços, mas o que se deve fazer nestes espaços não deve ser pautado pelo Estado. Aqui as políticas públicas deveriam ceder espaço às *poéticas públicas*: aqui que nós, pessoas comuns, podemos fazer, na comunidade e nas ações coletivas, nos espaços públicos. Aqui cabe o processo criativo, poético, da construção do consenso possível, orientado pela utopia.

Lembrando o poeta uruguayo, Eduardo Galeano, em entrevista recente:

“a utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos.

17 WILLMS, Elni Elisa. *Escrevivendo: uma fenomenologia Rosiana do brincar*. 2013. 354 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação – FE-USP, São Paulo, 2013.

Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”.

Desta forma, a experiência da Te-arte não nos interessa como algo a ser reproduzido, pois seu caráter efetivo está na especificidade da escola, de seus alunos, da comunidade atendida, dos educadores ali formados e formadores, e do caráter único de Therezita. O que nos interessa na experiência da Te-arte são os *princípios* que norteiam a experiência. São estes princípios que podem nos inspirar, nos animar (no sentido preciso de dar-nos “*ânimo*”, *anima*, alma) a deixarmos de ser *mortos-vivos* perambulando pelos corredores escolares cumprindo as políticas públicas de assassinar crianças com escolarização precoce, embotar-lhes a alma com reproduções *ad infinitum*, obstaculizar-lhes o processo criativo, negar-lhes o direito a brincar e, assim, construir conhecimento de maneira autônoma, livre e responsável; produzir pessoas insensíveis, assépticas e desumanas como vemos a exaustão nos noticiários de televisão, jornal e internet.

Talvez, inspirados pelos princípios praticados na Te-arte, magistralmente, captados pela lente respeitosa do filme, possamos enfrentar as realidades vividas em nossos cotidianos, opondo-lhes aquilo que é mais precioso de nossas formações como educadores: nossas utopias e nossos sonhos.

Não tratamos aqui de quimeras ou modismos, pois lembrando outro mestre argentino, Atahualpa Yupanqui, músico e folklorista: “*eu só posso ser universal, se eu cantar a minha aldeia*”.

É pela veia comunitária e pessoal que as transformações possíveis se efetuem: quando somos nós mesmos a mudança que queremos para o mundo. Ainda, inspirado em Mahatma Gandhi, talvez isso exija uma boa e saudável dose de desobediência civil, de afrontamento aos autoritarismos e às institucionalizações. Desescolar a educação para que ela sobreviva. A experiência da Te-arte nos mostra a possibilidade efetiva disto. Afrontar o poder com a potência. Mas, mesmo aqui, a escolha é pessoal e intransferível.

Simbolicamente, não é gratuito que o filme comece, exatamente, falando dos sonhos e da morte. Aprendê-la é fundamental. Ainda que pareça

insólito para a cultura ocidental, mas todo educador – se coerente com sua prática e digno deste ofício – tem como místico aprender a sua própria morte. Tornar-se desnecessário, pois o trabalho bem feito e a contento, transforma o que seria aprendiz em um semelhante que tem como tarefa, a partir do encontro com o mestre, trilhar seu próprio caminho em direção à mestria.

E ao mestre de então cabe retirar-se ao silêncio e sua inutilidade, tal qual o centauro *Quíron* – protótipo mítico dos mestres - que, conquistando, finalmente a morte, se transforma na constelação de sagitário: a flecha nos céus que segue nos indicando nosso caminho, um oriente, já em outra dimensão. Este é o engendramento silencioso das linhagens de alta estirpe: no silêncio dos olhos, na palavra fecundante dos diálogos de alma, no abraço sincero e na pausa, no meio do caminhar, em memória dos que nos antecederam na caminhada.

Assim termina o filme de Fernanda Heinz e, me parece, não poderia ser diferente. Therezita, com seu andador e num traje azul com uma pala sobre o peito (*athenéica*) pára um instante frente à imagem do Espírito Santo no muro. Medita. Respira. E volta a caminhar altaneira se fundindo com as árvores e plantas do corredor... retorna à sua potência.

Como diz a epígrafe inicial que utilizamos da poetiza angolana Paula Tavares, que se aplica aqui a Therezita: as sementes todas arrumadinhas no pequeno útero verde da casca. O trabalho cotidiano de boi ao longo de anos lavram o solo deixando espaço para a semente, a palavra, a solidão. E na visão panorâmica do espaço, para lá do cercado, Fernanda Heinz, entre os chifres de perfil faz com seu cine-olho uma obra que paralisa a eternidade.

“esse é o nada mais sagrado do mundo” (criança em off no final do filme)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (Orgs.). *Cinema e contemporaneidade*. São Paulo: Képos, 2012.
- ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (Orgs.). *O cinema como itinerário de formação*. São Paulo: Képos, 2011.
- HAMPATÉ BÂ, Amadù. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2ª. Edição revisada. Capítulo 8, Brasília: UNESCO, 2010.
- BUITONI, Dulcilia Schoeder. *De volta ao quintal mágico: a educação infantil na te-arte*. São Paulo: Editora Agora, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo, Editora Cortez, 1986.
- FERREIRA-SANTOS, M. “brincar: brincagogia dançante”. *IV Fórum – “fo-rinho”: o Brincar, a Improvisação e a Dança*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Balangandança Cia., 2014.
- FERREIRA-SANTOS, M. “Fazer (com): a estesia – contribuições do filme ‘Sementes do nosso quintal’”. *Revista Apase*, ano XII, n.o 14, p. 54-69, junho de 2013.
- FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, Rogério de. *Antropolíticas da Educação*. São Paulo: Képos, 2011.
- FERREIRA-SANTOS, M. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi* - 2a. edição. São Paulo : Editora Zouk, 2005.
- FERREIRA-SANTOS, M. “Fundamentos antropológicos da arte-educação: por um pharmakon na didaskalia artesã”. *Revista @mbienteeducação*. , v.3, p.59 - 97, 2010.
- FERREIRA-SANTOS, M. “Matrices de la persona afro-ameríndia: escritura como obra de vida”. In: FLORES, C.M. (Org.). *Urdimbres*. Cali (Colombia): Editorial Buenaventuriana, 2010, p. 219-248.

FERREIRA-SANTOS, M. “Experimentação pelas creanças: a brincagogia sensível”. In: *Brincar: um baú de possibilidades*. São Paulo: Sidarta & Unilever, Projeto Aqui se Brinca, 2009.

FERREIRA-SANTOS, M. “Mitohermenéutica de la creación: arte, proceso identitário y ancestralidad”. In: CAO, M. (Org.). *Creación y Posibilidad, Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid : Editorial Fundamentos, 2006, p. 197-242.

FERREIRA-SANTOS, M. “Música & Literatura: o Sagrado vivenciado”. In: SANCHEZ TEIXEIRA *et al.* *Tessituras do Imaginário: cultura e educação*. Cuiabá/São Paulo: UNIC/CICE, 2000.

MUNDURUKU, Daniel. *O Banquete dos deuses: Conversa sobre a origem e a cultura brasileira*. São Paulo: Global editora, 2009

RUBIRA, Fabiana Pontes. *Contar e ouvir estórias: um diálogo de coração para coração acordando imagens*. São Paulo: FEUSP, dissertação de mestrado, 2006.

TAVARES, Paula. *Ritos de Passagem: poesia*. Luanda: Editorial Caminho, coleção Outras Margens, 71, 2007.

WILLMS, Elni Elisa. *Escrevivendo: uma fenomenologia Rosiana do brincar*. 2013. 354 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação – FE-USP, São Paulo, 2013.

FILMES CITADOS

Sementes do nosso quintal (2012, Brasil, Fernanda Heinz Figueiredo)



A MECÂNICA DO CORPO E A INTELIGÊNCIA DA MÁQUINA

Cristian Borges

A virada do século XX foi acompanhada, de modo marcante, por duas técnicas relativamente jovens e altamente eficazes de registro de imagens: a fotografia instantânea, surgida em 1858 na Inglaterra,¹ e o cinema, cuja primeira exibição pública ocorreria em Paris no final de 1895.² Ambos eram produtos mais ou menos diretos do rápido processo de industrialização por que passava parte do mundo nessa época, algo que se refletia igualmente na profusão dos meios de transporte e de comunicação. Entre eles, encontrava-se justamente a cronofotografia, a meio caminho entre a fixidez da fotografia instantânea e a mobilidade (ainda que aparente) própria ao cinema.

O “modelo cinematográfico” que Henri Bergson propôs para o pensamento em *A evolução criadora* (1907) – no qual interpreta, entre o vazio e o cheio e entre o agora e o devir, a mobilidade como uma sucessão de instantes imóveis, assim como os fotogramas da película de cinema – vem confirmar, filosoficamente, o irmanar dessas duas técnicas e, por conseguinte, da fixidez com a mobilidade:

-
- 1 *A pistolgraph*, primeira câmera instantânea em forma de pistola, foi criada pelo inventor britânico Thomas Skaife.
 - 2 A primeira sessão pública dos filmes produzidos pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière foi realizada no *Grand Café de Paris*, em 28 de dezembro de 1895.

O móvel foge incessantemente sob o olhar da ciência; esta sempre lida apenas com a mobilidade. Na menor fração perceptível de segundo, na percepção quase instantânea de uma qualidade sensível, talvez haja trilhões de oscilações que se repetem: a permanência de uma qualidade sensível consiste nessa repetição de movimentos, assim como a persistência da vida é feita de palpitações sucessivas. [...] Mas, tanto quanto podemos, desviamos o olhar da mobilidade do movimento: o que nos interessa [...] é o desenho imóvel do movimento antes que o próprio movimento.³

Assim, o instantâneo fotográfico – que torna possível desvelar “o transitório, o fugaz, o efêmero, o qualquer, enquanto a estética clássica de Lessing demandava o instante singular, emblemático, pregnant” – e o cinema dos primórdios – “elaborado e apreendido enquanto experiência absoluta do movimento, mais particularmente humano” – vão interagir nessa virada de século, e esse frutífero diálogo transbordará nas artes visuais.⁴

Encontramos alguns exemplos disso no futurismo italiano. A pintura futurista – representada na Itália por nomes como Umberto Boccioni, Giacomo Balla e Luigi Russolo – era altamente influenciada pelas ideias de Bergson e buscava representar não apenas as coisas, mas o seu deslocamento no espaço reduzido do quadro e num tempo que, tornado elástico, deformava a imagem, pois as figuras não mais cabiam em seu contorno, extrapolando-o e interpenetrando-se continuamente, acentuando assim seu caráter dinâmico através do uso de cores fortes e do alto contraste. Boccioni, em seu “Manifesto técnico da escultura futurista” (1910), defenderá que:

A escultura deveria dar vida aos objetos tornando sua extensão no espaço palpável, sistemática e plástica, porque ninguém pode continuar negando

3 Cf. BERGSON, Henri. “O mecanismo cinematográfico do pensamento”. In: BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 295-398.

4 Cf. GUIDO, Laurent. “Les saccades paradoxales du nouvel ‘inconscient optique’”. In: GUIDO, Laurent; LUGON, Olivier (Orgs.). *Fixe/Animé: Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*. Lausanne/Paris: L’Age d’Homme, 2010. p. 21-36.

que um objeto prossegue no ponto em que outro começa, e que tudo ao redor do nosso corpo (garrafa, automóvel, casa, árvore, rua) o intercepta e o divide em porções que formam um arabesco de curvas e linhas retas. [...] Não se deve esquecer o tique-taque e o movimento dos ponteiros de um relógio, o sobe-desce de um pistão em seu cilindro, o entrosar e desentrosar de duas engrenagens com o contínuo desaparecer e reaparecer de seus pequenos retângulos de metal, o frenesi de um volante, o turbilhão de uma hélice, são todos elementos plásticos e pictóricos dos quais o trabalho escultural futurista deve fazer uso. Por exemplo: uma válvula abrindo e fechando cria um ritmo tão belo, embora infinitamente mais novo, quanto o de uma pálpebra viva.⁵

Essa “poética do dinamismo” naturalmente conduziu os artistas futuristas italianos à assimilação da fotografia, e em particular da fotografia científica, como uma possível matriz dos instrumentos formais da arte futurista. Muito embora, por outro lado, o caráter “imobilista” da fotografia convencional representasse a antítese do projeto futurista, pois “interrompia o tempo de modo arbitrário”, obstruindo “a dimensão energética do ato” e representando, em última instância, “uma mídia ontologicamente refratária a qualquer percepção dinâmica da realidade como devir absoluto, como campo de forças em ação, como reino de todos os possíveis, espaço virtual e infinito da liberdade criadora”.⁶ Desse modo, após um primeiro momento de resistência por parte do movimento futurista em relação à fotografia, surgem o *fotodinamismo* dos irmãos Bragaglia e a *fotoperformance* de Giannina Censi, do Studio Santacroce, de Cesare Cerati e do alemão Edmund Kesting.

Annateresa Fabris, em seu artigo “A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo”, aponta com precisão as diferenças essenciais

5 BOCCIONI, Umberto. “Manifesto técnico da escultura futurista” (1910). Disponível em inglês em: <<http://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

6 Cf. LISTA, Giovanni. *Cinéma et photographie futuristes*. Milão: Skira, 2008, p. 161-165.

entre a técnica criada pelos irmãos Bragaglia e o cinema ou as cronofotografias de Marey ou Muybridge:

Cinematografia e cronofotografia [...] não só reproduzem a realidade de maneira “precisa, mecânica e glacial” como negligenciam aquilo que constitui a essência do movimento, a trajetória. As experiências de Marey não chegam a ser nem propriamente analíticas: fragmentam e atomizam o gesto em várias imagens instantâneas, ainda mais autônomas do que as imagens cinematográficas. [...] O cinema, finalmente, subdivide o movimento de maneira arbitrária, desintegrando-o e fragmentando-o sem qualquer preocupação estética para com o ritmo. É incapaz de analisar o movimento porque o fragmenta arbitrariamente; e, ainda mais, é incapaz de sintetizá-lo porque só reconstrói alguns fragmentos anteriormente estilizados.⁷

Em seu livro *Fotodinamismo Futurista* (1913), Anton Giulio Bragaglia proporá a seguinte analogia:

Vulgarmente poderíamos comparar a cronofotografia a um relógio cujos ponteiros marcam apenas os quartos de hora, a cinematografia a um que marca também os minutos e a Fotodinâmica a um terceiro que indica não só os segundos, mas também os minutos intermomentais existentes entre os segundos, nas passagens, sendo quase um cálculo infinitesimal do movimento.⁸

Contudo, encontramos ainda outros exemplos desse transbordamento dos registros técnicos do movimento (o instantâneo fotográfico e o cinema) nas artes visuais no movimento conhecido como orfismo ou cubismo órfico francês⁹, que empregava cores vibrantes, buscando a pura abstração, e teria marcado a passagem do cubismo à arte abstrata, sob influência do

7 FABRIS, Annateresa. “A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo”, in *Ars* v. 2, n. 4, São Paulo, 2004, p. 61.

8 Apud FABRIS, Annateresa. “A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo”, in *Ars* v. 2, n. 4, São Paulo, 2004, p. 62.

9 Espécie de dissidência do cubismo batizada pelo poeta Guillaume Apollinaire em 1912, ao defini-la como: “a pintura pura, tão anti-figurativa quanto a música”.

fauvismo e dos escritos de Paul Signac e Charles Henry. Alguns de seus membros mais ilustres foram o tcheco František Kupka e Robert Delaunay, além de Francis Picabia, Fernand Léger e Marcel Duchamp.

A MECANIZAÇÃO DO CORPO HUMANO

Na mesma época em que Paul Souriau propunha sua “estética do movimento”¹⁰ e Muybridge e Marey realizavam suas séries cronofotográficas, ou seja, nas últimas décadas do século XIX, surgiram o kinetoscópio de Edison, o cinematógrafo dos Lumière e foram publicados os primeiros textos modernos de teoria da dança, acompanhando e de certo modo impulsionando o advento da modernidade no seio dessa arte que se caracteriza pelo uso do corpo para exprimir movimentos previamente estabelecidos (a partir de uma coreografia) ou improvisados (na dança livre). François Delsarte e Stéphane Mallarmé foram alguns dos primeiros a refletir sobre essa arte, seguidos por outros amantes, curiosos ou praticantes, tais como Loie Fuller, Isadora Duncan, Valentine de Saint-Point, Wassily Kandinsky, Rudolf Steiner, Paul Valéry, Rudolf Laban, Marinetti e Nijinski, entre tantos outros.¹¹

Kandinsky, por exemplo, previa uma “dança do futuro”, em seu ensaio *Do espiritual na arte (e na pintura em particular)* (1911), ao advogar em favor daquilo que denominou “movimento simples”: um gesto ordinário, porém arrancado de sua banalidade cotidiana por uma falta, ainda que temporária, de razão concreta, já que, para ele, quanto menos motivado for o movimento, mais puro, profundo e interior será seu efeito. Desse modo:

Um movimento muito simples, cujo objetivo é desconhecido, provoca por si só o efeito de um movimento importante, misterioso, solene. E isso durante o tempo em que desconhecemos sua finalidade exterior, prática. Ele age então como uma ressonância pura. Um trabalho simples, executado em comum

10 Cf. SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement* (1889). Paris: Elibron Classics, 2006.

11 Uma coletânea considerável de trechos desses textos pode ser encontrada em MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou, 2011.

(por exemplo, os preparativos para se erguer um grande peso), adquire, quando se desconhece seu objetivo, uma importância tão singular, tão misteriosa, tão dramática e tão pungente que involuntariamente paramos, como diante de uma visão, como diante de uma vida em outro plano, até que bruscamente o encanto seja quebrado e a explicação prática surja de um só golpe, esclarecendo o trabalho misterioso e sua finalidade. Existe no simples movimento, sem motivação externa, uma mina inesgotável de possibilidades. Tais casos se produzem sobretudo quando estamos mergulhados em profundos pensamentos abstratos.¹²

Existe em Kandinsky, portanto, uma atenção ao gesto cotidiano. Porém, ele lhe confere uma sutil distinção, pois o que lhe interessa é o descolamento desse gesto, desse *movimento simples* de uma intenção prática, de um contexto, ou se quisermos, de uma “narrativa”. Ao não querer dizer nada, esse movimento “não belo”, que tende (ainda que temporariamente) à pura abstração, torna-se belo. E é a partir daí, segundo ele, que começa de fato a “dança do futuro”.¹³

Esse elogio do movimento ordinário executado pelo corpo humano em seus afazeres corriqueiros nos faz lembrar do modo poético como Charles Chaplin ironiza os gestos fabris, mecânicos e automatizados, em *Tempos Modernos* (1936). Mas também remete à maneira como esses mesmos gestos fabris serviram de base para estudos tayloristas e bélicos, tais como os dos engenheiros e estudiosos do movimento Frank e Lilian Gilbreth, nos anos 1910-20.¹⁴ Podemos observar, a partir desses dois exemplos tão diversos, como conviviam em criativa tensão, nas primeiras décadas do século XX, a exploração capitalista do corpo humano em sua gestualidade moderna (sempre em busca de

12 Apud *ibid.*, p. 43.

13 Cabe aqui lembrar das premissas da Biomecânica de Meyerhold, que também se preocupava em mimetizar os gestos exteriores dos trabalhadores que serviriam de modelos para os atores.

14 Ver a versão editada por James S. Perkins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g3sj7G7KSSU>. Acesso em: 31 ago. 2016.

maior eficiência e economia na produção), por um lado, e sua representação poética em chave crítica, por outro.

Talvez um dos filmes mais emblemáticos dessa relação seja *Balé Mecânico*, realizado em 1924 pelo pintor francês Fernand Léger e o cineasta norte-americano Dudley Murphy, com música original (ou “sincronismo musical”, como creditado no filme) de Georges Antheil. Mais do que qualquer outro filme feito até então, ele associa a movimentação frenética da modernidade naquele início de século XX – com a mecanização da vida cotidiana associada a novos padrões de velocidade, além de ritmos sugeridos pelos meios de transporte e pela indústria em plena efervescência – ao movimento do aparato cinematográfico: a câmera e a montagem, que parecem incorporar simbioticamente o frenesi daquilo que é filmado. Curiosamente, o título conjuga o aspecto mecânico da vida contemporânea a um tipo de dança, o balé.

A mecânica desse novo corpo urbano e fabril aparece também em um filme de encomenda realizado por Willard van Dyke e Ralph Steiner, cujo título extremamente sucinto, *Mãos (Hands, 1934)*, refere-se ao seu protagonista absoluto: as mãos dos trabalhadores e trabalhadoras em suas diversas tarefas cotidianas – uma obra que lembra alguns dos filmes britânicos realizados pelo grupo de documentaristas liderados por John Grierson.

Por outro lado, ao conceber o corpo humano como um novo meio (mídia) artístico a ser representado através de formas esculturais ou arquitetônicas que reduziriam a figura a um jogo rítmico de superfícies côncavas, convexas e planas, o pintor, escultor e professor da Bauhaus, Oskar Schlemmer, militava por uma “dança matemática” em relação constante e intrínseca com o espaço:

O ser humano é tanto um organismo de carne e sangue quanto um mecanismo composto de números e medidas. É um ser do sensível e da razão, e de muitas outras dualidades, que concilia em permanência esses dois polos contrários em si mesmo, bem melhor que nas obras de arte abstratas que lhe são exteriores. [...] Quero falar das criações que, na dança cênica, emanam da espacialidade e do sentimento do espaço. O espaço que, como toda arquitetura,

é primeiramente uma estrutura de números e medidas, uma abstração no sentido de um contrário, senão de uma oposição, à natureza [...] Da geometria do solo, da sucessão de linhas retas, de diagonais, do círculo e das curvas surge quase de si mesma uma estereometria do espaço pela verticalidade da figura dançante em movimento. Se representamos o espaço preenchido por uma massa plástica e mole, na qual as etapas do movimento do dançarino se solidificam como formas negativas, evidenciamos a relação imediata entre a planimetria do solo e a estereometria do espaço. O próprio corpo pode explicitar sua matemática ao desencadear sua mecânica corporal.¹⁵



Fig 1 – Alguns momentos da reconstituição do *Balé Triádico* (Das triadische Ballett), a partir da obra de Oskar Schlemmer, realizada para a televisão alemã em 1970.

Ao por em prática sua visão da dança, do corpo e do espaço, Schlemmer concebe em 1912 o *Balé Triádico*, que ele desenvolverá nos anos seguintes até estrear com sucesso em Stuttgart, em 1922, com música de Paul

15 Apud MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou, 2011, p. 74-75.

Hindemith. Seu nome, “triádico”, vem do fato de que a peça se compõe de três partes (diferenciadas pela cor do fundo do cenário: amarelo, rosa e preto), é interpretada por três dançarinos e surge da união entre dança, figurino e música: “a particularidade do balé encontra-se no figurino plástico-espacial colorido-formal, no corpo humano revestido de formas matemáticas elementares, com os movimentos espaciais correspondendo a elas [...] mantendo-se a pura mecanicidade, do puro grotesco e do puro patético-heroico”.¹⁶ A peça seria reconstituída para a televisão alemã em 1970, com música de Erich Ferstl e consultoria artística da viúva de Schlemmer e de dois de seus antigos pupilos da Bauhaus.¹⁷ Essa versão nos permite observar como a mecanização dos gestos e certa desumanização dos corpos humanos, em jogo na obra de Schlemmer, acabam por torná-los, de fato, agentes privilegiados de dinamização dos espaços que ocupam mimeticamente.

A HUMANIZAÇÃO DA MÁQUINA

Mas se, de um lado, o corpo humano aparece por vezes mecanizado, de outro, as máquinas podem ser de certo modo “humanizadas”, chegando inclusive a “dançar” através do cinema. Essa *dança das máquinas* protagoniza, de maneira soberana, o curta de Ralph Steiner, *Princípios mecânicos* (*Mechanical Principles*, 1930), no qual a pura movimentação de pistões, roldanas, manivelas e outros mecanismos industriais cria por si só uma dança bastante peculiar.

Encontraremos uma variação dessa dança das máquinas no curta de encomenda que Alain Resnais realiza para uma fábrica de plásticos em 1958, *O canto do estireno* (*Le chant du styrène*), no qual se consegue a proeza de transformar os poucos humanos presentes no filme em meras engrenagens dentro da longa cadeia que envolve a produção do poliestireno, cujas partículas, por outro lado, “ganham vida” graças ao cinema. Mas enquanto

16 *Ibid.*, p. 76.

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpUpA>. Acesso em: 31 ago. 2016.

que, no exemplo anterior, tínhamos uma câmera fixa com enquadramento central dos motivos que “dançam”, aqui é a própria câmera que opera o balé, aliada à montagem, conferindo movimento (como diria Diderot) a estruturas gigantescas e imóveis, aproveitando-se das curvaturas das tubulações e da valsa sugerida pela música. O mesmo que faz Shirley Clarke com as pontes de Nova York, em *Bridges-go-round* (1958), só que através do emprego adicional de sobreposição de imagens.

Jean Epstein, no livro *A inteligência de uma máquina*, publicado em 1946, já refletia sobre a forma como a máquina cinematográfica pode servir a *pensar*, funcionando não apenas como instrumento de uma arte, mas também de uma filosofia.¹⁸ Nele, discute-se, entre outras coisas, o paradoxo da continuidade/ descontinuidade inerente ao cinema:

Que uma realidade possa acumular continuidade e descontinuidade, que uma sequência sem fissuras seja uma soma de interrupções, que a adição de imobilidades produza o movimento, é com isso que a razão se espanta desde os eleatas. Contudo, o cinematógrafo surge como uma mecânica misteriosamente destinada ao domínio da falsa justeza do famoso raciocínio de Zenão sobre a flecha, à análise dessa sutil metamorfose do repouso em mobilidade, do lacunar em pleno, do contínuo em descontínuo, transformação que surpreende tanto a geração do vivo a partir do inanimado.¹⁹

Numa época em que o específico fílmico era constante e ansiosamente buscado – pois dele dependia, em certa medida, a validação do cinema como *arte* e não apenas como uma forma de entretenimento de massas –, os primeiros teóricos franceses, muitos deles também realizadores, encontravam no *movimento* a chave para sua conquista.²⁰

18 Cf. EPSTEIN, Jean. “L’Intelligence d’une machine”. In: *Ecrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers, 1974, p. 255-334. No Brasil, alguns trechos foram traduzidos em XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 283-292.

19 Cf. EPSTEIN, Jean. “L’Intelligence d’une machine”. In: *Ecrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers, 1974, p. 260.

20 Como se percebe, particularmente, no capítulo “A essência do cinema e a

Para Germaine Dulac, por exemplo, o que faltava ao cinema americano dos anos 1910/20 era justamente o movimento – não a agitação vã, inútil, mas o movimento coordenado, significativo, algo que permitisse a “expressão visual da vida interior”, a “visualização do sentimento” en-dereçando-se “à sensibilidade e à inteligência através do olho” e não por intermédio de uma “história em moldes literários”:

Ora, um filme verdadeiro não deve poder se contar, pois deve possuir seu princípio ativo e emotivo nas imagens feitas de vibrações visuais inusitadas. Narra-se um quadro? Uma escultura? Certamente não. Podemos apenas evocar a impressão que eles provocaram. As obras da tela, para serem dignas do sentido profundo do cinema, não deveriam encerrar um relato; o poder da imagem deve agir com exclusividade e prevalecer sobre qualquer outra qualidade. (“Films visuels et anti-visuels”, 1928)

Para ela, um filme se compõe de: a) movimento interior (sensação/ sentimento/ vida interior do artista/ drama íntimo dos processos naturais); b) imagens em movimento (vibrações luminosas que expressam o movimento interior que lhes deu origem); c) novo movimento percebido (sensação/ emoção/ experiência psicológica do espectador) – um esquema que tenta dar conta do processo como um todo, indo desde a primeira fagulha conceitual na cabeça do artista até a recepção sensível do filme por parte do espectador. Ela concebia o cinema como uma “sinfonia visual” ou uma “ponte para o invisível” – pois, como a música, o filme deveria ser uma obra construída a partir de sensações, visando provocar sensações, só que através do olho. Mas enquanto Dulac faz o elogio de um movimento orgânico, Jean Epstein faz o elogio dos deslocamentos no tempo e no espaço, pois ao se descartar a narração como dimensão organizadora das imagens, reduz-se o problema da temporalidade no cinema à esfera sensorial do ritmo plástico das imagens.

psicologia do movimento”, de XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Para esses mesmos teóricos-cineastas franceses, a essência do cinema também passava pelo ritmo. Para Dulac, na *continuidade* harmônica e integrada da imagem. Para Epstein, na *descontinuidade* e na *simultaneidade* que aproximava as disparidades entre diferentes pontos de vista, lugares ou momentos, já que na vida (e, por extensão, no cinema), não há histórias, só *situações* e o cinema as conjuga sempre no presente.

Mas, em última instância, para os franceses, a essência se encontrava na *fotogenia*. O termo (oriundo da fotografia, e mais precisamente do movimento conhecido como Pictorialismo) adquire, com Ricciotto Canudo, o sentido de um “valor essencial” que advém não de um rosto ou paisagem, mas da imagem (luminosa) deles. Delluc dizia que a fotogenia é “este aspecto poético extremo das coisas ou dos homens suscetível de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema”²¹, algo que já estaria no mundo, mas que só o cinema seria capaz de revelar – o cineasta sendo, no limite, um mero “assistente de sua câmera”. Para Jean Epstein, no entanto, a fotogenia, como “a mais pura expressão” do cinema, seu específico, seria uma “mobilidade simultaneamente no tempo e no espaço”, podendo afetar tanto os seres vivos (os rostos na tela) quanto os objetos ou as paisagens: “a fotogenia não admite estagnação [...] somente os aspectos móveis e pessoais das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogênicos”.²²

Aplicada ao cinema, a fotogenia seria então, segundo Jacques Aumont, como um “pensamento do tempo”,²³ com dois pontos de ancoragem privilegiados: o movimento e o rosto. O cinema sendo capaz, graças à fotogenia, de enxergar uma “vibração” das coisas do mundo, algo

21 XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 95.

22 Cf. sobre este assunto, notadamente na obra de Jean Epstein: “De quelques conditions de la photogénie” (Conferência de 1923, publicada em *Le Cinématographe vu de l’Etna* [1926]) e “Photogénie de l’impondérable” (1935), ambos retomados em *Écrits sur le cinéma I, op. cit.*; e *Esprit de cinéma* (1955), retomado em *Écrits sur le cinéma II*. Paris: Seghers, 1975.

23 AUMONT, Jacques. “Cinégenie, ou la machine à re-monter le temps”. In: AUMONT, Jacques (Org.). *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998, p. 90.

imponderável que escapa à racionalidade, invisível a olho nu e da qual só suspeitamos através dele; além disso, ele seria uma máquina cuja inteligência ultrapassa a do seu criador, o homem. Aumont resume da seguinte forma a primeira das teses de Epstein sobre o “aspecto fotogênico”: “a fotogenia só existe no movimento [...] ela habita o inacabado, o instável, aquilo que tende a um estado, sem atingi-lo. Ela é essencialmente mutável, fugidia, descontínua”.²⁴

Essa inteligência da máquina, essa capacidade algo mágica e misteriosa de captar a alma dos seres e das coisas, Aumont nomeará, num texto de 1998, *cinegenia* – e poderíamos, então, dizer que uma pessoa é *filmogênica*. Ele conclui, porém, que uma “estética da ascensão” do profundo (invisível) à superfície (visível) acaba convergindo, na história do cinema, para uma “estética da imitação”, pois espera-se sobretudo que a *aparência* das coisas seja captada pelo cinema, e não a sua essência²⁵ – algo que podemos apenas vislumbrar ou pressentir em obras como *Mario Banana n. 1* (1964), de Andy Warhol, através da vibração dos grãos da imagem fílmica e da expressão em primeiro plano de Mario Montez no simples ato de comer uma banana de maneira insinuante.²⁶

UMA SÍNTESE HOMEM-MÁQUINA?

Nas últimas décadas, já distantes da efervescência da modernidade, depa-ramo-nos com a fusão do corpo humano representado pelo cinema (pós-moderno, muitas vezes desumanizado) com a máquina que antes buscava de algum modo roubar-lhe a alma.

Da emblemática figura dos replicantes de *Blade Runner, o caçador de andróides* (1982) aos robôs com formas e sentimentos humanos da série sueca *Real Humans* (2012-13), passando pelas versões de *RoboCop - o policial*

24 AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992, p. 86-91.

25 Cf. AUMONT, Jacques. “Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps”. In: AUMONT, Jacques (Org.). *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998, p. 101.

26 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1Ku9sGT2Ugg> >. Acesso em: 31 ago. 2016.

do futuro e *Exterminador do futuro*, chegando a impressionantes clipes musicais da era digital – tais como *All is full of love* (de Chris Cunningham para música de Bjork, 1997)²⁷ ou o recente *Wide Open* (de Dom & Nic para música dos Chemical Brothers, 2016)²⁸ – o que encontramos na produção contemporânea é, cada vez mais, uma espécie de síntese dos extremos homem/máquina, na tentativa (talvez vã) de se recuperar nesse hibridismo (cada vez menos improvável em nosso universo cotidiano) algo de uma humanidade perdida, quiçá depositado nas máquinas, engrenagens e corpos virtuais dessas obras audiovisuais – supostos depositários de parcelas da alma, assim como já ocorria há décadas com os animais e as animações. Mas essa já é uma outra história...



Fig. 2 – Imagem do clipe da música *Wide Open*, dos Chemical Brothers, antes e depois de adicionados os efeitos digitais de pós-produção.

27 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AjI2J2SQ528> >. Acesso em: 31 ago. 2016.

28 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BC2dRkm8ATU> >. Acesso em: 31 ago. 2016.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. “Cinégenie, ou la machine à re-monter le temps”. In: AUMONT, Jacques. *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998. p. 87-108.

AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.

BERGSON, Henri. “O mecanismo cinematográfico do pensamento”. In: BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 295-398.

EPSTEIN, Jean. *Ecrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers, 1974.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma II*. Paris: Seghers, 1975.

FABRIS, Annateresa. “A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo”. In: *Ars*, v. 2, n. 4, São Paulo, 2004. p. 50-77.

GUIDO, Laurent. “Les saccades paradoxales du nouvel ‘inconscient optique’”. In: GUIDO, Laurent; LUGON, Olivier (Orgs.). *Fixe/ Animé: Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*. Lausanne/Paris: L’Age d’Homme, 2010. p. 21-36.

LISTA, Giovanni. *Cinéma et photographie futuristes*. Milão: Skira, 2008.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FILMES CITADOS

Balé Mecânico (Ballet mécanique, 1924, França, Fernand Léger/Dudley Murphy)

Blade Runner, o caçador de andróides (Blade Runner, 1982, EUA/Hong Kong/Inglaterra, Ridley Scott)

Bridges-go-round (1958, EUA, Shirley Clarke)

Mãos (Hands, 1934, Canadá, Ralph Steiner/Willard Van Dyke)

Mario Banana n. 1 (1964, EUA, Andy Warhol)

O canto do estireno (Le chant du Styrène, 1959, França, Alain Resnais)

O exterminador do futuro (The Terminator, 1984, Inglaterra/EUA, James Cameron)

Princípios mecânicos (Mechanical Principles, 1930, EUA, Ralph Steiner)

RoboCop - o policial do futuro (RoboCop, 1987, EUA, Paul Verhoeven)

Tempos modernos (Modern Times, 1936, EUA, Charles Chaplin)

SOBRE OS AUTORES

Christine Greiner

Professora no Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP e coordenadora do Centro de Estudos Orientais. O seu último livro publicado em 2010 é *O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*.

Rogério de Almeida

Professor da Faculdade de Educação da USP, onde se bacharelou em Letras e se doutorou em Educação. Coordena o GEIFEC – Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura e, em parceria com Marcos Ferreira Santos, o Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura. Site: www.rogerioa.com.

Joon Ho Kim

Doutorado no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, realiza pesquisa sobre corpo, deficiência física e biocibernética e é colaborador do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Possui bacharelado em Ciências Sociais e mestrado em Antropologia Social com a dissertação intitulada *Imagens da cibercultura: as figurações do ciberespaço e do ciborgue no cinema*.

Guita Grin Debert

Professora Titular do Departamento de Antropologia da UNICAMP, possui graduação em Ciências Sociais, mestrado e doutorado em Ciência Política pela USP; pós-doutorado no Department of Anthropology da University of California/Berkeley. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: velhice, família, curso da vida, gênero e violência.

Pedro Maciel Guimarães

Mestre e Doutor em cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III) e Pós-Doutorado na ECA-USP. Autor de *Créer Ensemble: la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira* (EUE, Sarrebruck,

2010). Tem textos publicados na França, no Brasil e em Portugal sobre estética e história do cinema.

Victor Andrade de Melo

Professor dos Programas de Pós-Graduação em História Comparada/Instituto de História e Educação/Faculdade de Educação. Coordenador do Sport: Laboratório de História do Esporte e do Lazer. Pesquisador do Laboratório de Pesquisas em Educação do Corpo (Labec/UFRJ).

Julio Groppa Aquino

Professor Titular do Departamento de Filosofia da Educação e Ciências da Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Doutor em Psicologia Escolar pelo Instituto de Psicologia da USP e Pós-doutor pela Universidade de Barcelona.

Renata Meirelles

Mestre pela Faculdade de Educação da USP. Autora do livro *Giramundo e outros brinquedos e brincadeiras dos meninos do Brasil*, vencedor do Prêmio Jabuti em 2008. Co-diretora de filmes de curta metragem sobre o brincar e idealizadora do Projeto BIRA – Brincadeiras Infantis da Região Amazônica e do Projeto Território do Brincar.

Adriano Denovac

Formado em História (UFSC) desenvolve pesquisa de mestrado na Universidade Estadual de Santa Catarina, na área de concentração história do tempo presente – linha linguagens e subjetividade.

Ana Cristina Zimmermann

Professora da Escola de Educação Física e Esporte/USP, com formação em Educação Física (UFSC/UFSC) e doutorado em Educação (UFSC). Desenvolve pesquisas acerca de aspectos socioculturais e filosóficos do movimentar-se. Idealizadora e Coordenadora do Projeto Cinema e Corpo.

Soraia Chung

Professora na Escola de Educação Física e Esporte / USP, doutora em Antro-

pologia do Imaginário (FE-USP) e bacharel em Filosofia (FFLCH – USP). Orientadora nos Programas de Pós-Graduação da Faculdade de Educação – USP (Cultura, Organização e Educação) e da Escola de Educação Física e Esporte – USP. Desenvolve pesquisas na área do movimento humano (lazer, brincar, atividade física e esporte) e corporeidade com ênfase na área do Imaginário. Idealizadora e Coordenadora do Projeto Cinema e Corpo.

Marcos Ferreira Santos

Folklorista, arte-educador e pedagogo, Doutor (FE-USP, 1998) e pós-doutoramento em Hermenêutica Simbólica pela Universidad de Deusto (Bilbao, País Basco, 2003). Atualmente é professor de mitologia, livre-docente na FE-USP. Membro do Lab_Arte - laboratório experimental de arte-educação e cultura da USP e do Conselho Consultivo da Aliança pela Infância no Brasil. Tem atuação em pesquisa, ensino e extensão na área de Antropologia da Educação, sobretudo nos seguintes temas: mitologia comparada, antropologia do imaginário, mitohermenêutica, religiosidade, e arte-educação.

Cristian Borges

Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Este texto decorre de pesquisas realizadas nos últimos anos, com auxílio FAPESP, acerca dos movimentos nas/ das imagens e das relações entre o cinema e a dança.

AGRADECIMENTOS

Departamento de Pedagogia do Movimento do Corpo Humano, à seção de Relações Institucionais e Comunicação e à Biblioteca Cyro de Andrade da Escola de Educação Física e Esportes (EEFE-USP)

Afonso Moretti	Joon Ho Kim
Alexandre Fernandez Vaz	José Miguel Soares Wisnik
Ana Julia Travia	Juli Roberto Groppa Aquino
Ana Lúcia de Viveiros de Santana	Juliana Domingos de Lima
Ayume Oliveira	Marcos Ferreira Santos
Breno Benedykt	Marcos Kurtinaitis
Bruna Carvalho	Maria Aparecida Santos
Bruna Mass	Maria José Ipólito
Carolina Rodrigues Silva Souza	Maria Julia Paes da Silva
Christine Greiner	Maria Noemi de Araújo
Cristian da Silva Borges	Mariani Ohno
Daiana Pereira Buffulin	Matheus Rufino
Daniel Ifanger	Nina Giacomo
David Reeks	Patricia Moran
Denilson Lopes	Paula Zogbi
Eduardo Azevedo	Pedro Cortese
Eliane Robert de Moraes	Pedro Maciel Guimarães
Esthe Império Hamburger	Rafael Makoto Fuzitani
Felipe Albanit	Rafael Nantes
Fernanda Heinz Figueiredo	Rafael Nantes
Flávio Kunreuther	Rena Zóe
Fransueldes de Abreu	Renata Meirelles
Guita Grin Debert	Renato Albuquerque
Henrique Figueiredo	Ricardo Miyada
Ismail Norberto Xavier	Rodrigo Neves
Jacqueline Praça	Rogério de Almeida
Jader Lago	Rossana Foglia

Rubens Rewald
Thiago Almeida de Oliveira
Thiago Batista
Thiago de André
Thiago Quadros
Uva Costriuba
Victor Andrade de Melo
Yasmin Afshar

CONSELHO CIENTÍFICO DA COLEÇÃO

Consuelo Lins

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges

Universidade de São Paulo

João Luis Vieira

Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla

Universidad de Buenos Aires

Laura Mulvey

Birkbeck, University of London

Oliver Fahle

Ruhr-Universität Bochum

Robert Stam

New York University

Steve Dixon

La Salle College of the Arts

COLEÇÃO CINUSP

1 Robert Bresson (2011)

Daniel Ifanger, Rafael Nantes e Ricardo Miyada (Orgs.)

2 Machinima (2012)

Patrícia Moran e Janaína Patrocínio (Orgs.)

3 Jonas Mekas (2013)

Patrícia Mourão (Org.)

4 Mondo Tarantino (2013)

Marcos Kurtinaitis (Org.)

5 Željimir Žilnik e a Black Wave (2014)

Alfredo Suppia e Henrique Figueiredo (Orgs.)

6 Quebrada? - Cinema, vídeo e lutas sociais (2014)

Wilq Vicente (Org.)

7 Realismo Fantasmagórico (2015)

Cecília Mello (Org.)

8 CineGrid: Futuros Cinemáticos (2016)

Thiago de André, Jane de Almeida e Cícero Inácio da Silva (Orgs.)

9 Cinema e Corpo (2016)

Ana Cristina Zimmermann e Soraia Chung Saura (Orgs.)

*Este livro foi composto nas tipologias
PT Serif e Trade Gothic LT Std*



ESCOLA DE
EDUCAÇÃO FÍSICA
E ESPORTE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

