



# Corpografias no cinema e na televisão

**CELSO MATTOS  
HERTZ WENDEL DE CAMARGO**

(ORGS.)



syntagma





# Corpografias no cinema e na televisão

**CELSO MATTOS  
HERTZ WENDEL DE CAMARGO**

(ORGS.)



**syntagma**

Copyright © 2010, Syntagma Editores Ltda.  
**Capa e Planejamento Gráfico** | Hertz Wendel de Camargo  
**Coordenação Editorial** | Celso Mattos  
**Revisão** | ?????  
**Impressão** | Gráfica Renovo

#### **Conselho Editorial**

Dr. Milton José de Almeida, Faculdade de Educação (Unicamp)  
Dr. Wenceslao de Oliveira Junior, Faculdade Educação (Unicamp)  
Dr. José de Arimathéia Custódio, Labted, (UEL)  
Dr. Paulo César Boni, Mestrado em Comunicação (UEL)  
Dr. Miguel Contani, Departamento de Comunicação (UEL)  
Dra. Esther Gomes de Oliveira, Pós-graduação em Estudos da Linguagem (UEL)  
Dr. Acir Dias da Silva, Mestrado em Letras (Unioeste)  
Dra. Regiane Regina Ribeiro, Faculdade de Comunicação (UFPR)  
Dr. Silvio Demétrio, Faculdade de Comunicação (UEL)  
Dra. Beatriz Helena Dal Molin, Faculdade de Letras (Unioeste)  
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata, Faculdade de Letras (UFG)  
Dr. Cleomar de Sousa Rocha, Faculdade de Artes Visuais (UFG)

#### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

C822    Corpografias no cinema e na televisão: percepções  
sobre o corpo midiático. / organizado por Celso Mattos e Hertz  
Wendel de Camargo — Londrina : Syntagma Editores, 2010.  
150p.

ISBN: 978-85-62592-02-7

1. Cinema. 2. Televisão. 3. Vídeo. 4. Artes. I. Mattos, Celso  
II. Camargo, Hertz Wendel de.

CDU - 791



**syntagma**

E D I T O R E S

[2010]

Todos os direitos desta edição reservados à  
Syntagma Editores Ltda. - Londrina (PR)  
[www.syntagmaeditores.com.br](http://www.syntagmaeditores.com.br)



*Encontro pela vida milhões de corpos;  
desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas,  
amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado  
me designa a especialidade do meu desejo.*

**Roland Barthes**



# S U M Á R I O

Imagens reveladas do corpo midiaticado

**11**

Os autores

**15**

## CINEMA

---

CARTOGRAFIAS DO CORPO NO CINEMA

[Isaías Dichi]

**21**

A ESTETIZAÇÃO DO CORPO OLÍMPICO EM LENI RIEFENSTAHL

[Hertz Wendel de Camargo]

**33**

DE OLHOS BEM FECHADOS NO OBSCURO DESEJO ENTRE OS CORPOS

[Ricardo Desidério]

**41**

MURNAU E O CORPO FÁUSTICO INSACIÁVEL

[Luciano Pascoal]

**51**

JAKE SULLY E O SEU *SER* GRANDIOSO AVATAR

[Carla Maria Lima Braga]

**59**

O CORPO COMO PASSAPORTE PARA *GATTACA*

[Celso Mattos]

**65**

V... DE “VOCÊ”

[José de Arimathéia Cordeiro Custódio]

**73**



## TELEVISÃO

---

O EVANGELHO DE V

[José de Arimathéia Cordeiro Custódio]

**83**

O CORPO DISFORME DE *OS OBLONGS* E AS DEFORMIDADES DO SOCIAL

[Hertz Wendel de Camargo]

**91**

A GORDINHA RITA DE *MALHAÇÃO*

[Carla Maria Lima Braga]

**101**

A ARQUITETURA DOS CORPOS NA TELEVISÃO

[Ricardo Desidério]

**107**

*EVA BYTE* E A IMATERIALIDADE DO CORPO

[Celso Mattos]

**115**

O DISCURSO FISIONÔMICO DA TELEVISÃO POLICIALESCA

[Luciano Pascoal]

**121**

MORTE AO SOM DE BIZET

[José de Arimathéia Cordeiro Custódio]

**129**



## P R E F Á C I O

**IMAGENS REVELADAS  
DO CORPO MIDIATIZADO**

São tantas as possibilidades de estudos sobre as percepções do corpo no passado, no presente e até no futuro. O corpo é uma espécie de escrita viva no qual as forças imprimem vibrações, ressonâncias, e abrem caminhos. O sentido no corpo se desdobra e nele se perde como em um labirinto onde o próprio corpo traça os caminhos. Temos o corpo das modelos, o corpo perfeito produzido nas academias, o corpo modificado pelas cirurgias estéticas, o corpo mercadoria dos garotos e garotas de programas, o corpo pós-humano dos ciborgues, o erotismo sem corpo e o corpo transexualizado.

Um estudo sobre o corpo nos dias de hoje poderia partir de qualquer uma dessas visões, mas o caminho adotado neste livro é o de percorrer os labirintos imagéticos do corpo no cinema e na televisão, entretanto, em muitos dos ensaios aqui reunidos esses temas terão ressonâncias. Estudos sobre o corpo existem desde a Grécia Antiga com reflexões profundas de Platão e Aristóteles que, posteriormente

foram redimensionadas no Renascimento e racionalizadas na Modernidade por filósofos como Descartes, Marx, Nietzsche, Engels, Espinosa e, mais recentemente por Deleuze e Foucault.

Sensibilidade, subjetividade, visibilidade. A um só tempo o corpo é construção social, cultural e simbólica que desafia filósofos, antropólogos, sociólogos, médicos, religiosos, artistas e comunicadores sociais que procuram entender as diferentes grafias do corpo: as corpografias. Para esta coletânea de ensaios houve o encontro de três jornalistas, uma psicóloga, um publicitário, um médico e um educador sexual. Um encontro marcado, planejado. Cada um deveria escrever sobre o corpo midiático com enfoque no cinema e na televisão.

A proposta deste livro é justamente a diversidade de olhares sobre o corpo que se apresenta em filmes, desenhos animados, programas jornalísticos e seriados. É uma espécie de voyeurismo acadêmico ou de auto-voyeurismo, como diz o antropólogo italiano Massimo Canevacci “observar é claramente um observar-se também”. Afinal, olhar o corpo que cai, o corpo que se desnuda, o corpo que morre, o corpo que se excita, o corpo que sangra, o corpo que se esconde, o corpo que se modifica é sempre instigante e desafiador. Mas este olhar vem carregado não só de interpretações pessoais, mas também de ideias garimpadas nos repertórios culturais e científicos que cada um dos autores possui dentro de seu campo de pesquisa.

Este livro se constitui em um exercício de olhar e olhar-se, ou seja, uma espécie de “Espelho de Narciso”. Ao fazer um percurso analítico sobre o corpo midiático, refletimos também nossa própria existência corpórea. O cinema e a televisão são máquinas narcísicas como bem definiu Muniz Sodré. E em uma sociedade dominada pela imagem em que perdemos a noção sobre realidade e ficção, real e virtual, carne e pixels, humano e pós-humano como afirma o sociólogo alemão Dietmar Kamper sobre a virtualização do corpo: “Nós vivíamos em uma sociedade produtora de bens e agora adentramos numa sociedade produtora de signos. Não queremos um corpo, queremos a imagem de um corpo, o que é uma forma de abolir o próprio corpo” (1997).

O leitor vai encontrar aqui 15 ensaios, sendo sete sobre cinema e oito sobre televisão. São textos singulares e que fogem ao academicismo, permitindo uma leitura prazerosa sobre temas contemporâneos, mas obedecendo a um rigor interpretativo e analítico das representações do corpo midiático. A proposta é estabelecer uma ponte entre o pensamento teórico e o discurso da práxis com o objetivo de suscitar

um interesse genuíno e permanente pelas reflexões acerca das percepções do corpo no cinema e na televisão, pois o corpo é o ponto de atração das imagens midiáticas e o próprio corpo midiaticizado possui outros atratores que se expandem quando observados.

Partindo desta percepção, os ensaios buscam na epiderme das produções cinematográficas e televisivas os mais diversos sentidos do corpo: o estético, o erótico, o religioso, o demoníaco, o artificial. E cada um destes aspectos nos causam inquietações enquanto estudiosos do discurso midiático. E são estas inquietações que movem nossas mentes para o que está além da pele enquanto revestimento do corpo. O que nos interessa são grafias invisíveis a olho nu onde se escondem Eros e Tânatos que nos dividem entre humanos e animais, belos e feios, desejosos e desejados, santos e pecadores, homens e desertores. São as imagens reveladas do corpo midiaticizado.

*Os organizadores*





## A P R E S E N T A Ç Ã O

## OS AUTORES

**CARLA MARIA LIMA BRAGA** | Psicóloga e mestre em Educação pela UEL. Doutora em Psicologia pela PUC-Campinas. Docente do Departamento de Psicologia e Psicanálise Universidade Estadual de Londrina.

**CELSO MATTOS** | Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela UEL. Mestre em Comunicação Midiática (UNESP/Bauru), especialista em Bioética e em Comunicação Comunitária (UEL). Professor Universitário e Jornalista da Coordenadoria de Comunicação Social da UEL. É um dos autores do livro “Mídia: novas leituras e diálogos”.

**HERTZ WENDEL DE CAMARGO** | Publicitário e doutorando em Estudos da Linguagem (UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Unicamp). Autor do livro “Outros Nós, roteiros sob a pele”. Editor da revista Grafias, de Comunicação e Cultura. Docente do curso de Comunicação Social – Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Faculdade Pitágoras Londrina.

**ISAÍAS DICHI** | Formado em Medicina pela Faculdade de Ciências Médicas da UERJ. Mestrado e doutorado em Fisiopatologia em Clínica Médica na Faculdade de Medicina de Botucatu – UNESP. Professor do Centro de Ciências da Saúde da UEL. Autor de mais de 45 artigos nacionais e internacionais sobre Nutrição e Metabolismo, Cinema e Educação Médica. Diretor do Centro de Ciências da Saúde da UEL (2006-2010). Comentarista de filmes.

**JOSÉ DE ARIMATHÉIA CORDEIRO CUSTÓDIO** | Jornalista e professor universitário. Tem doutorado em Estudos da Linguagem (UEL) e especializações em diversas áreas, como Fotografia, História Social e Teologia Bíblica. É funcionário da Universidade Estadual de Londrina desde 1993, com atuação na área de assessoria de imprensa e, desde 2006, em Comunicação e Educação.





**LUCIANO SCHMEISKE PASCOAL** | Jornalista e mestre em Antropologia Social pela UEL. É professor do curso de Comunicação Social da Faculdade Pitágoras de Londrina e Coordenador da Pós-graduação em Cinema e Documentário da Pitágoras.

**RICARDO DESIDÉRIO** | Mestre em Educação para a Ciência (UEM). Professor e Educador Sexual. Autor dos livros “Se você não fala, eu falo! - Sexualidade em artigos” (2007), “Quando a conversa sobre sexo chega à escola”(2010) e organizador e coautor do livro “Mídia, Educação e Sexualidade” (2011). Membro da SBRASH - Sociedade Brasileira de Estudos em Sexualidade Humana; e pesquisador do NUDISEX – Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Diversidade Sexual da Universidade Estadual de Maringá (UEM), atuando na linha de pesquisa Mídia & Sexualidade.





Cinema





*Há espetáculos para os quais cooperam  
todas as magnificências materiais de que o homem dispõe.*

*Honoré de Balzac*

## CARTOGRAFIAS DO CORPO NO CINEMA

ISAÍAS DICHÍ

Através do tempo, inúmeros filmes retrataram o corpo em suas mais variadas dimensões. Neste ensaio, tentaremos dar a visão de um cinéfilo sobre um assunto tão palpitante. A grande maioria dos filmes citados faz parte do amplo conjunto conhecido como obras imperdíveis. Muitos deles são clássicos do século passado que compõem um acervo indispensável para os apreciadores da sétima e demais artes.

**Corpo estético** – Na década de 1930, em plena ascensão do nazismo, a cineasta Leni Riefenstahl realizou vários documentários que se tornaram clássicos no gênero, como *O Triunfo do Corpo* (*Triumph des Willens*, 1934) e *Olímpiadas* (*Olympia*, 1938), em que se ressaltava a busca da perfeição estética por meio da exibição do corpo, principalmente do corpo ariano. As anatômicas e musculosas formas greco-romanas eram revividas, porém essa notável beleza exterior era acompanhada

do que se convencionou chamar, após Hannah Arendt<sup>1</sup>, de banalização do mal. Alguns excelentes filmes mostram situação inversa, ou seja, pessoas disformes que apresentam grande sensibilidade. Assim, temos *O Homem Elefante* (The Elephant Man, 1980), de David Lynch e *Marcas do Destino* (Mask, 1985), de Peter Bogdanovich.

**Corpo Eros e Tânatos** – A decantada relação psicanalítica Eros-Thânatos encontrou no cinema alguns de seus melhores exemplos. Talvez o primeiro grande filme a mostrar tal unicidade tenha sido o *Noir Pacto de Sangue* (Double Indemnity, 1945), de Billy Wilder, que recebeu doses de elevada voltagem erótica no mais moderno *Corpos Ardentes* (Body Heat, 1981), de Lawrence Kasdan, mas que mesmo assim manteve a grandeza do filme original. Enquanto naquele um tolo Fred MacMurray era hipnotizado pela beleza sutil de Barbara Stanwyck, nesse havia tal química tornada explícita entre William Hurt e Kathleen Turner que impedia ao espectador qualquer possibilidade de desvendar o desfecho. No *western Duelo ao Sol* (Duel in the Sun, 1946), de King Vidor, temos uma das cenas final mais marcante do cinema, protagonizada por Jennifer Jones e Gregory Peck, em que a relação amor-morte encontra o seu clímax. *Um Corpo que Cai* (Vertigo, 1958), do mestre Alfred Hitchcock é outro notável exemplo, no qual vemos a vertigem de James Stewart, que dá o título original ao filme, e o transforma em uma espécie de psicose, em que ele não distingue mais fantasia e realidade quando presencia a morte e posterior reaparição da exuberante Kim Novak.

O discípulo de Hitchcock, Brian de Palma, cria em *Dublê de Corpo* (Body Double, 1984), a partir da vertigem (transformada aqui em claustrofobia) e do voyeurismo de James Stewart em *Um Corpo que Cai* e *Janela Indiscreta*, ambos de seu mestre, uma relação inusitada na qual neurose e fetiche passeiam pelo filme, embalados pelo fantástico tema musical de Pino Donaggio. Em *A Vida dos Outros* (Das Leben der Anderen, 2006), de Florian Henckel von Donnersmarck, um policial da Stasi (antiga polícia política da Alemanha Oriental) espiona a vida de dois possíveis inimigos do estado, o escritor de peças teatrais e sua atraente atriz-amante.

A partir da paixão platônica que o policial desenvolve pela atriz, ele acaba questionando os métodos do regime em que trabalha, e sua própria existência. O filme mostra reviravoltas no seu enredo e um final

1 Filósofa política alemã de origem judaica. Uma das mais influentes do século XX.

tão emocionante, que podemos dizer, sem medo de errar, que se trata de um filme que nasceu clássico. Finalmente, aquele que é considerado o melhor filme de todos os tempos no coração dos cinéfilos (*Cidadão Kane* o é no cérebro), *Casablanca* (*Casablanca*, 1942), de Michael Curtiz, em que assistimos a morte espiritual do apaixonado casal Ingrid Bergman - Humphrey Bogart, vencido pela necessidade das circunstâncias da Segunda Guerra, ao som de *As Time Goes By*...

**Corpo ausente** – Há filmes em que o corpo ausente é tratado e sentido de formas diferentes. Em *Johnny vai a Guerra* (*Johnny Got his Gun*, 1971), de Dalton Trumbo, vemos o filme ser contado sob a perspectiva do personagem Johnny em estado comatoso, sendo considerado, portanto, pelos seus “cuidadores” como estando em vida vegetativa, e sofrendo toda a sorte de agruras pelas pilhérias que lhe são lançadas. Como contraponto, tem-se *Fale com Ela* (*Hable con Ella*, 2002), de Almodóvar, em que o enfermeiro Benigno trata de modo dedicado e amoroso, a bailarina Alizia que se encontra em coma.

**Dissipação do corpo** – A dissipação do corpo com a chegada da morte anunciada deu origem a filmes como o magnífico *Viver* (*Ikiru*, 1952), de Kurosawa, no qual um funcionário público com seis meses de vida procura o sentido da existência por meio de pacto ou afirmação amorosa com Mefistófeles, o encontrando onde menos esperava. O temor do homem ocidental pela morte é mostrado em toda a sua dimensão em *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, 1956), de Ingmar Bergman, quando mesmo diante de sua inexorabilidade, ela é desafiada pelo homem em decisivo jogo de xadrez. Em *Mar Adentro* (*Mar Adentro*, 2004), de Alejandro Amenábar, e *Invasões Bárbaras* (*Les Invasions Barbares*, 2003), de Denys Arcand, são discutidas questões relacionadas à eutanásia e à ortotanásia.

No primeiro, o livre arbítrio do personagem tetraplégico interpretado pelo extraordinário Javier Bardem é confrontado com a determinação de um padre em memorável diálogo. A imaginação de Bardem sempre flui para o mar, confirmando a trilogia das cores de Krzysztof Kieslowski de que *A Liberdade é Azul* (*Trois Couleurs: Bleu*, 1994). Em *Invasões Bárbaras*, o personagem Remy cerca-se de seus entes queridos, além de seus amigos e amantes para a sua despedida. Temos a oportunidade então de assistir a uma sensível e utópica retrospectiva política, amorosa e de costumes, que sacudiu toda uma geração e desembocou

nos problemas e perspectivas da geração atual. Em *Filadélfia* (*Philadelphia*, 1993), de Jonathan Demme, a perspectiva da morte do personagem com AIDS, vivido por Tom Hanks, transforma-se em bandeira de luta contra a intolerância sexual. O definir físico da personagem é contraposto a reverberante voz de Maria Callas, interpretando a famosa ária *La Mamma Morta*, enquanto as suas sensibilidades encontram-se em cena antológica.

**Corpo superação** – Com o passar dos anos, Clint Eastwood, um dos maiores cineastas da atualidade, explora a experiência dos personagens, na maioria das vezes vivida na tela por ele próprio, usando o corpo envelhecido como ferramenta da sabedoria adquirida. É o que se vê no *western Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), em que inicia a sua parceria com Morgan Freeman, e em *Gran Torino* (*Gran Torino*, 2008). Esse último pode e deve ser visto como uma analogia cine biográfica da vida e obra de Clint, haja vista a transformação do personagem, veterano da Guerra da Coreia, de velho rabugento e intolerante com outras etnias, em ser humano de enorme sensibilidade e grandeza. Em nível mais modesto, mas não menos marcante *Rocky Balboa* (*Rocky Balboa*, 1997), de Sylvester Stallone, e *A Luta pela Esperança* (*Cinderella Man*, 2005), de Ron Howard, seguem a mesma trilha. No primeiro, vemos a volta do velho Stallone mostrando ao filho que ainda pode muito em cima de um ringue. No segundo, o pai de família personificado por Russell Crowe, apesar da idade, não tem outra opção que ganhar a vida derrubando adversários. *Meu pé esquerdo* (*My Left Foot*, 1989), de Jim Sheridan, mostra a superação de um irreconhecível Daniel Day-Lewis em atuação excepcional.

**Corpo que flutua** – O insuperável Charles Chaplin construiu a carreira de Carlitos por meio de mímica e de coreografia comparável a um balé, levando o espectador a desfrutar de momentos da mais pura magia que somente a sétima arte consegue proporcionar. A mímica e as cenas de contorcionismo com domínio corporal inacreditáveis ainda podem ser vistas nos filmes de Buster Keaton. Nos grandes musicais de Hollywood, o corpo adquire o dom de flutuar. Assim, Fred Astaire e Gene Kelly corporificam a insustentável leveza do ser em algumas das mais belas cenas do cinema.

Em *Cantando na Chuva* (*Singin in the Rain*, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly, o musical de cabeceira de todo cinéfilo, a dança da dupla

Gene Kelly e Cyd Charisse fica gravada na mente do cinéfilo como uma das mais belas de todos os tempos. Mais recentemente, o célebre personagem Tony Manero é revivido com toda a força e extravagância pelo seu criador John Travolta, agora na pele de um gangster de segunda, em *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, 1994), de Quentin Tarantino.

**Corpo erótico** – Desde os tempos do cinema mudo, astros e estrelas começaram a despertar a libido de seus fãs. Essa jornada tem início com as caras e bocas de Póla Negri e Rodolfo Valentino, culminando com a inocente nudez de Heddy Lamar em *Êxtase* (*Ekstase*, 1933). Com o advento do cinema falado, as Vênus e Afrodites modernas surgem mais ousadas, muitas vezes conduzidas pelo seu descobridor. Assim, na década de 1930, surge Marlene Dietrich como O Anjo Azul (*Blaue Engel*, 1930), de Josef Von Sternberg, a clássica história da dançarina de cabaré idolatrada por um velho professor, e que o coloca literalmente cacarejando de quatro para satisfazer os seus caprichos. No cinema americano, na década de 1940, surge Rita Hayworth como *Gilda* (*Gilda*, 1946) que, com o tirar de sua luva preta, deixou extasiado Orson Welles, celebrizando-a definitivamente em *A Dama de Xangai* (*The Lady from Shanghai*, 1948), assim como a todos os soldados da Segunda Guerra Mundial. Ava Gardner, considerada por Jean Cocteau o animal mais belo do mundo, começa a mostrar a sua deslumbrante beleza em *Os Assassinos* (*The Killers*, 1946), de Robert Siodmak, e deixa embevecidos os espectadores como Maria em *A Condessa Descalça* (*The Barefoot Contessa*, 1954), de Joseph Mankiewicz.

Na década de 1950, Marilyn Monroe rouba a cena em uma ponta de *A Malvada* (*All About Eve*, 1950), também de Joseph Mankiewicz, e torna perene a sua erótica ingenuidade nas comédias *Quanto mais Quente Melhor* (*Some Like it Hot*, 1959) e em *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, 1955), de Billy Wilder, *Adorável Pecadora* (*Let's Make Love*, 1960), de George Cukor, e *Bus Stop* (*Bus Stop*, 1956), de Joshua Logan.

*“Sou um apaixonado por Cinema. Só Deus sabe como gosto de uma boa fita, o prazer que me traz ver Cinema, discutir, ponderar, escrever, até fazer Cinema na imaginação”. (Vinicius de Moraes). As poucas palavras acima conseguem resumir o que o cinéfilo sente diante de um filme, podendo ser um filme marcante, um filme de puro entretenimento ou um filme que consiga reunir tal número de qualidades para se tornar um clássico.*

Também fazem sucesso as “gélidas” louras de Hitchcock, Grace Kelly em *Ladrão de Casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), Kim Novak em *Um Corpo que Cai*, Janet Leigh em *Psicose* (*Psycho*, 1960) e Tippy Hedren em *Marnie, Confissões de Uma Ladra* (*Marnie*, 1964). Enquanto filha de Tippy Hedren, Melanie Griffith brilha com sua voz de menina e corpo endiabrado em *Totalmente Selvagem* (*Something Wild*, 1987), de Jonathan Demme, a filha de Janet com Tony Cutis, a ótima comediente Jamie Lee Curtis, com seu corpo escultural, protagoniza um delicioso e desengonçado *strip-tease* para o marido (Arnold Schwarzenegger), cuja identidade desconhece em *True Lies* (*True Lies*, 1994), de James Cameron. Na França, Roger Vadim descobre Brigitte Bardot, em vários sentidos, em *Deus Criou a Mulher* (*Et Dieu...Créa La Femme*, 1956), enquanto Sophia Loren e Claudia Cardinale iniciam as suas trajetórias em comédias e dramas dirigidos por alguns dos maiores cineastas italianos. Assim, vemos Sophia Loren em *Ontem, Hoje e Amanhã* (*Ieri, Oggi, Domani*, 1963) e *Matrimônio à Italiana* (*Matrimonio All' Italiana*, 1964), de Vittorio De Sica, e em *Um Dia Muito Especial* (*Una Giornata Particolare*, 1977), de Ettore Scola, todos na boa companhia de Marcello Mastroianni, enquanto Cláudia Cardinale, conhecida como “Deusa do Amor”, sem nunca ter mostrado o corpo, é vista em *Rocco e seus Irmãos* (*Rocco i suoi Fratelli*, 1960) e *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti, e em *A Moça com a Valise* (*La Ragazza con la Valigia*, 1961), de Valério Zurlini. O emergir das águas de Ursula Andress em seu biquíni branco faz a plateia masculina delirar em *007 contra o Satânico Dr. No* (*Dr. No*, 1962) de Terence Young, iniciando o culto às Bond girls, enquanto Anne Bancroft deixa atordoado um Dustin Hoffman em início de carreira em *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, 1967), de Mike Nichols, ao som de Mrs. Robinson da dupla Simon e Garfunkel. Sônia Braga caputula a libido nacional em *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto e faz carreira internacional em *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco.

A suspeita de crime Ellen Barkin e o detetive Al Pacino se revistam antes de fazerem amor em *Vítimas de uma Paixão* (*Sea of Love*, 1989), de Harold Becker, filme de altíssima voltagem erótica. Enquanto Michele Pfeiffer sucumbe à sedução de John Malkovich em *Ligações Perigosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988), de Stephen Frears, com um vestido vermelho canta e encanta Jeff Bridges sobre um piano em *Suzie e os Baker Boys* (*The Fabulous Baker Boys*, 1989); e tem romance erótico-platônico com Daniel Day-Lewis em *A Idade da Inocência* (*Age of Innocence*, 1993),

de Martin Scorsese.

Apesar de começar a sua caminhada como sex symbol no lamentável e, portanto, antierótico *9 ½ Semanas de Amor* (*9 ½ Weeks*, 1986), de Adrian Lyne, Kim Basinger se recupera e, dona de notável corpo e talento, entra de corpo e alma na pele de uma prostituta cujo *look* nos remete à Verônica Lake, no indispensável colorido *noir* *Los Angeles - Cidade Proibida* (*LA Confidential*, 1997), de Curtis Hanson. Após alguns filmes sem grande repercussão, Sharon Stone, após cruzada de perna fatal, estoura como *femme fatale* em *Instinto Selvagem* (*Basic Instinct*, 1992), de Paul Verhoeven, enquanto Monica Bellucci em *Malena* (*Malèna*, 2000), de Giuseppe Tornatore, e *Pacto dos Lobos* (*Le pacte des loups*, 2001), de Christophe Gans, retoma a trajetória das musas italianas, ausentes das telas desde que a deslumbrante Laura Antonelli, para gáudio do público feminino, vingava-se do marido Marcello Mastroianni, cego aos seus encantos, em *Esposamante* (*Mogliamante*, 1977).

O corpo masculino, totalmente coberto durante muitas décadas, mostra-se com Burt Lancaster em cena de praia com Débora Kerr em *A Um Passo da Eternidade* (*From Here to Eternity*, 1953), de Fred Zinnemann, e a seguir William Holden revela o seu belo físico e dança para Kim Novak, para desespero dos provincianos locais, em *Férias de Amor* (*Picnic*, 1955), de Joshua Logan.

**Corpo negro** – No primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), vemos o ator branco Al Jolson com o corpo pintado, interpretando um cantor negro; curiosamente alguns anos após uma artista negra, Lena Horne, que sofria preconceito de todos os lados por não ser inteiramente negra, fazer sucesso ao interpretar o clássico *Stormy Weather* (1943) no filme de mesmo nome. As aparições dos artistas negros à época se davam exclusivamente em números musicais, tendo como expoente maior Louis Armstrong, ou em trabalhos domésticos, como Hattie McDaniel em *E O Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939).

O movimento pela igualdade de direitos civis associado à ascensão da população negra americana à classe média propiciou o surgimento de protagonistas que fugiram aos estereótipos citados acima. Assim, Sidney Poitier alavanca a sua carreira nos **libelos** antirracistas *Acorrentados* (*The Defiant Ones*, 1958) e *Advinhe quem vem para Jantar* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967), ambos de Stanley Kramer, e no clássico *naïf* *Ao Mestre, com Carinho* (*To Sir, with Love*, 1967), abrindo espaço para outros atores negros. Morgan Freeman e Denzel Wa-

shington são seus sucessores com maior sucesso de público e crítica, donos de uma filmografia invejável. Embora, muitas vezes, não como protagonistas principais, deve-se destacar a atuação de outros atores negros em papéis marcantes, como o atlético Woody Strode em *Spartacus* (*Spartacus*, 1960), de Stanley Kubrick, e *Audazes e Malditos* (*The Trial of Sergeant Rutledge*, 1960), de John Ford e seu sucessor Djimon Hounsou em *Gladiador* (*Gladiator*, 2000), de Ridley Scott e *Diamante de Sangue* (*Blood Diamond*, 2006), de Edward Zwick. Também fazem sucesso as atrizes Angela Basset em *Tina* (*What's Love Got to Do with It*, 1993), biografia de Tina Turner, e Halle Barry no notável drama *A Última Ceia* (*Monster's Ball*, 2001), de Marc Forster, e também como *Bond girl*, em que surge das águas em referência explícita à Ursula Andress em *Um Outro Dia para Morrer* (*Die Another Day*, 2002). Papéis eróticos marcantes são destinados a Cathy Tyson no policial *Mona Lisa* (*Mona Lisa*, 1986) e a Jaye Davidson no instigante *Traídos pelo Desejo* (*The Crying Games*, 1992), ambos de Neil Jordan.

**Corpo humanoide** – Desde o seu primórdio, os humanoides deixaram a imaginação de seus criadores para surgirem nas telas. A primeira grande aparição é de Maria (Brigitte Helm) e se faz em *Metropolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang. *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, é **libelo** pacifista, no qual pela primeira vez os extraterrestres, liderados por Klaatu interpretado por Michael Rennie, vêm a Terra com a intenção de acabar com os conflitos, em uma ótima alegoria à Guerra Fria que imperava à época. O conto *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip Dick, é adaptado de modo magistral por Ridley Scott em *O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1972), que prima pela originalidade na abordagem dos replicantes, final humanista e com primoroso figurino da personagem interpretada por Sean Young, propicia o retorno *fashion* aos anos 1940.

A polêmica gerada pelo filme é intensa, haja vista que o diretor não aceita a versão final, entretanto essa se mostra muito superior a versão original do diretor. *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*) e *O Exterminador do Futuro 2* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991), ambos de James Cameron, nos traz Arnold Schwarzenegger ameaçando (no primeiro) e defendendo (no segundo) os humanos de extinção, em clássico que se torna referência no gênero. O desejo de Pinóquio em ser um menino real é transportado para a ficção científica no terno e assustador *Inteligência Artificial* (*Artificial Intelligence: AI*, 2001), de Ste-

ven Spielberg, em que razão e emoção se encontram no pai e na mãe do menino que deseja ser real para ser amado.

**Corpo sem mente** – O desejo de domesticar cirurgicamente o ser humano por meio de lobotomia é visto com alguma frequência em filmes memoráveis. *De Repente, no Último Verão (Suddenly, Last Summer, 1959)*, de Joseph Mankiewicz, mostra-nos a personagem de Katharine Hepburn, propondo a construção de um Hospital ao neurocirurgião, interpretado por Montgomery Clift, em troca de que este fizesse lobotomia em sua sobrinha protagonizada por Elizabeth Taylor, pois ela sabia coisas demais a respeito de seu filho. *Um Estranho no Ninho (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)*, de Milos Forman, retrata o problema da internação de doentes mentais ou pessoas não adaptadas à sociedade. Jack Nicholson é o simpático libertário que lidera os internos do Hospital psiquiátrico a se rebelarem contra a autoritária ordem constituída. O filme é uma apologia à liberdade como só as pessoas que sofreram em regimes fechados, como é o caso de Forman nascido na recém-invasada Checoslováquia, poderia entender. *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange, 1971)*, de Stanley Kubrick, é alegoria ao som de Beethoven de uma violenta juventude de uma sociedade sem rumo e igualmente violenta.

**Corpo que se vende** – A dita profissão mais velha do mundo, geralmente tem suas personagens retratadas com ternura nas telas. É o caso de *As Noites de Cabiria (Le notti di Cabiria, 1957)* de Federico Fellini, e *Irma La Douce (Irma La Douce, 1963)*, de Billy Wilder, em que vemos Giulietta Masina e Shirley MacLaine, prostitutas de bom coração, a quem todos enganam. Em *Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's, 1961)*, de Blake Edwards, a inesquecível Audrey Hepburn como Holly Golightly consegue fisgar o seu príncipe George Peppard ao som de Moon River.

*“Aqueles filmes estavam vivos e falaram comigo”.  
A paráfrase do original de Henry Miller “Aqueles livros estavam vivos e falaram comigo”, mostra a interação que se estabelece quando o diretor consegue que nos identifiquemos com os personagens ou situações das quais ele retrata no filme. A partir daí ficaremos hipnotizados, à mercê das imagens e seguindo-as com deleite até o final.*

Catherine Deneuve dá vida a Séverine em *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), de Luis Buñuel, na qual interpreta mulher “bem-casada”, entediada e em crise existencial, procurando por aventuras em bordéis parisienses. Bem diferente é *Klute*, *o Passado Condena* (*Klute*, 1971), de Alan J. Pakula, em que Jane Fonda ajuda na investigação de um assassinato. Diga-se de passagem, e a seu favor, que além de Bardot, Roger Vadim, cineasta de parques recintos, realiza a proeza de descobrir tanto Fonda quanto Deneuve. Jodie Foster é personagem fundamental em *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976) de Martin Scorsese na pele da prostituta pré-adolescente Iris, que se torna o mote para a redenção de Travis Bickle, personagem inesquecível de Robert De Niro. No Brasil, Marília Pêra protagoniza cena marcante em *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1981) de Hector Babenco. *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, 1969), de John Schlesinger, traz John Voight (Joe Buck) seguindo Dustin Hoffman (Ratso), dois personagens memoráveis, pelas ruas de Nova York e se prostituindo para seu sustento físico e espiritual, pois é o que lhes aparece na pior solidão, a da cidade grande.

**Corpo tatuado** – O grande ator Charles Laughton, no único filme que dirige *Mensageiro do Diabo* (*The Night of the Hunter*, 1955), mostra Robert Mitchum na pele de um psicopata que tem nos dedos das mãos a dualidade essencial de amor e ódio (*LOVE-HATE*). Harvey Keitel personifica a miséria humana, quando corpos tatuados eram vistos apenas em figuras à margem da sociedade, em *Taxi Driver*, e serve de justificativa para o banho de sangue que Robert De Niro perpetra, nesse que nasceu *Cult*, tornando-se um clássico. O mesmo Scorsese refilma *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, 1991), trocando Robert Mitchum na versão original por Robert De Niro, seu parceiro em sete filmes, o qual tem o corpo coberto de tatuagens.

**Corpo entorpecido** – O primeiro filme a abordar os problemas de um personagem com o alcoolismo foi *Farrapo Humano* (*The Lost Weekend*, 1945), de Billy Wilder, no qual vemos a destruição física e moral do personagem interpretado por Ray Milland. *Vício Maldito* (*Days of Wine and Roses*, 1961), de Blake Edwards, e *Ironweed* (*Ironweed*, 1987), de Hector Babenco, mostram a mesma problemática na história de dois casais representados por Jack Lemmon e Lee Remick no primeiro, e Jack Nicholson e Meryl Streep no segundo, enquanto *Despedida em Las Vegas* (*Leaving Las Vegas*, 1995) traz o encontro sem cobrança e sem

esperança de alcoolista e prostituta, interpretados por Nicholas Cage e Elizabeth Shue.

*O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955) de Otto Preminger é a primeira e corajosa abordagem do mundo das drogas ilícitas, tendo como personagem principal um viciado Frank Sinatra. Também temos filmes marcantes em que os personagens conseguem a redenção apesar do vício. Assim, em *O Veredito* (*The Verdict*, 1982), de Sidney Lumet, Paul Newman protagoniza um advogado alcoolista, defendendo paciente em complicado caso de erro médico. Em *O Despertar de Rita* (*Educating Rita*, 1983), de Lewis Gilbert, Michael Caine é um triste, erudito e alcoolista professor que, como o Professor Higgins de *My Fair Lady* (*My Fair Lady*, 1964), ensina o bom uso da língua inglesa à alegre cabeleireira das classes populares londrinas, havendo então entre ambos uma saudável troca entre conhecimento e amor à vida.

O Corpo no Cinema é tema instigante e susceptível a vários tipos de abordagem. Nos 13 tópicos acima, procurou-se dar ao leitor um panorama bastante ampliado de assunto inesgotável, na expectativa de que o atual ou futuro cinéfilo desfrute das delícias de se assistir a um bom filme.

## REFERÊNCIAS

BEYLIE, Claude. **As obras primas do cinema.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

TRUFFAUT, François. **Os filmes de minha vida.** Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MORAES, Vinicius de. **O Cinema de meus olhos.** São Paulo: Schwarcz, 1991.





*Observar é claramente um observar-se também.*

*Massimo Canevacci*

## **A ESTETIZAÇÃO DO CORPO OLÍMPICO EM LENI RIEFENSTAHL**

HERTZ WENDEL DE CAMARGO

Não restam dúvidas de que o corpo contemporâneo é traspassado pelo *ethos* midiático. Hoje, ser fotogênico é o imperativo de uma cultura feérica que só se mantém viva graças a uma autofagia de valores e conceitos narcísicos, todos traduzidos por uma infinita gama de imagens que simulam aquilo que se pensa ser, de fato, a realidade. No centro de tudo: o corpo. É por meio do corpo que o homem se relaciona com o outro, com seu “eu” e com a cidade. Especialmente, por meio dos olhos, ouvidos e das pontas dos dedos – atomizados, cada um em sua casa – os homens simulam o estar-junto social e assim se confortam na sensação de integrar a cidade, a coletividade, esse espaço plural cujo imperativo, paradoxalmente, é o fetiche do individual.

Sendo a realidade midiática um duplo da realidade, vivemos a mesma situação do mitologema de Narciso: nosso reflexo, nosso duplo, passa a ser mais importante que nós mesmos, que o original. E o corpo, centralidade do simulacro da realidade, passa a ter uma existên-

cia própria, como se não mais precisasse de suas origens, a ponto de o copiarmos, de tê-lo como modelo. Somos nós donos de um esforço sobre-humano de sermos sua imagem e semelhança. Mas o corpo real é uma cópia cruel do corpo simulado; ele engorda, envelhece, não pode ser retocado, não é eterno, não pode ser arquivado, o corpo real morre. Por isso, o corpo midiático exerce encantamento, ele é eterno e, acima de tudo, é fetiche. A fotografia, o cinema, a televisão e a publicidade são os palcos em que atua o corpo como fetiche de saúde, hedonismo, juventude e poder.

O corpo é o ponto de atração das imagens midiáticas e o próprio corpo midiaticizado possui outros atratores que se expandem quando observados. Nada, nem a imagem fotográfica é inerte quando com ela nos deparamos nas ruas. As palavras do antropólogo italiano Massimo Canevacci (2008), estudioso do fetichismo visual, são hipodérmicas. Ele explica que quando um atrator fixa o olhar de quem o observa, é ele mesmo que se move, os seus lados fetichistas se dilatam, circundam e penetram o interior do corpo do observador através das pupilas. O corpo midiático e o corpo do espectador se conectam.

A memória visual dos diversos públicos é constantemente revirada ao mesmo tempo em que as imagens requerem do público um repertório de imagens e significados que se construiu através dos tempos. Constante morte e renascimento dos sentidos. Isto tem muito a ver com o conceito de “mobilidade da imagem” de Bachelard (2001, p. 01). Resumidamente, a natureza de cada imagem é fluidica, ela escorre para outras imagens. Faço questão de trazer suas palavras: “Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação”. Neste sentido, para Bachelard, existe a percepção, a lembrança de uma percepção, a memória que é familiar, habitual nas cores e nas formas. Na visão do autor, o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*, no qual o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua rede imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. No psiquismo humano, a imaginação é a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade.

O corpo contemporâneo é repleto de acessórios culturais. Há muito tempo ele deixou de ser natural. E, novamente, Canevacci esclarece muito bem a ligação do corpo com a cidade. Para ele o corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constan-

temente preenchido por sinais e símbolos. Não somente não há nada de natural no corpo, mas também a pele não é o seu limite: e quando a pele transpõe seus limites, ela se liga aos tecidos “orgânicos” da metrópole. Neste sentido, o corpo é expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens. Fetichismo visual.

O olhar não é inocente nem manipulável, mas está condicionado a uma decodificação. A forma de compreender o mundo, essa “leitura” tão aclamada no meio acadêmico das humanidades, é fruto de uma educação estética e visual, com políticas próprias – interpreto tais políticas como regras, manuais, disciplinas, comportamentos e escolhas que, muitas vezes, são assim porque são, não possuem um momento bem definido em que começaram a ser aplicados. A comunicação é impregnada dessas políticas.

Buscar compreender como nosso olhar é educado, portanto, condicionado, adestrado e ensinado, é uma forma de interpretar os sentidos despertos pela mídia. Em relação à presença do corpo nos meios de comunicação, buscamos também compreender alguns dos mecanismos por meios dos quais ele é representado e alçado à categoria de objeto de desejo, fetiche da perfeição. Ou, ainda, simplesmente compreender com qual jeito e ordem devemos olhar o corpo.

Preparar o corpo para a batalha é a essência da educação física. *Fisis*, no grego, significa *natureza*, portanto, educar o corpo é educar a natureza. Domar, controlar e disciplinar. A preparação do corpo para o esporte é o mesmo que prepará-lo para a guerra. Significa moldar o corpo para ser uma máquina perfeita, pronta para derrotar o inimigo. Na cultura narcísica atual, os inimigos estão espalhados por todos os lados, entre todas as classes sociais, entre o popular e o erudito: a gor-

*“[...] Solidário dessas técnicas industriais é o simulacro, entendido como a produção artificial (mecânica, química, eletrônica) de uma imagem, que não precisa referir-se a um modelo original nem gera imagens ambivalentes, a exemplo da obra de arte. É antigo o culto (religioso) de imagens. O conceito de simulacro, entretanto, é absolutamente moderno (tem suas bases assentadas nas teorias da autonomia imagística, correntes a partir do século XVI), na medida em que libera a imagem de suas cauções (metafísicas) externas, colocando-a diante do ‘livre olhar’ de sujeitos históricos”.*  
Muniz Sodré



Fonte: frames do DVD

dura localizada, a flacidez, o colesterol, a fadiga, a disfunção erétil, o tabagismo, o alcoolismo, o câncer de mama, o estresse. Ninguém mais tem o direito de ser gordo, flácido, fumante, feio. Ser saudável hoje, ter autocontrole e controlar o outro, além de narcísico é darwinista. O mais saudável e belo sempre está, competitivamente, em vantagem no ambiente urbano. E assim, se sobrevive.

Os discursos midiáticos demarcam o corpo saudável, belo e perfeito como território do êxito profissional, sexual e social. Telenovelas, filmes, publicidade, revistas, telejornais, a moda, todos os meios buscam educar nosso olhar para que a essência da guerra persista entre nós, pois nossos inimigos, até a própria naturalidade do corpo, são o mal que deve ser extirpado. E o tempo todo, a mídia, didaticamente, mostra o certo e o errado, o bem e o mal, para que todos percebam o que fazer para ser maiores, melhores, superiores. No *ethos* midiático, as imagens dos corpos são ordenadoras, disciplinantes, controladoras do indivíduo.

É por meio das imagens do corpo que o homem contemporâneo, a um só tempo, observa e se observa no outro. O cinema agrega à objetividade realística da fotografia, uma visualidade muito próxima do fantástico, do onírico e que, posteriormente, tudo se mistura na linguagem da televisão. Mas recorro ao cinema para buscar uma provável gênese de um jeito de olhar o corpo. Nada mais central que o corpo no documentário *Olympia* (1938), sobre as Olimpíadas de 1936, em Berlim. Obra emblemática da cineasta Leni Riefenstahl, o documentário é uma superprodução patrocinada pelo departamento de propaganda do Reich e vencedora de diversos prêmios em sua época, dentre estes uma medalha de ouro dada pelo Comitê Olímpico Internacional, depois da Segunda Guerra.

Em *Olympia*, Leni alça o corpo ao universo dos deuses, religando o humano e o divino por meio da linguagem cinematográfica. Seu objetivo era documentar a disciplina e o domínio do corpo perfeito, saudável e superior da raça ariana. O filme busca claramente manter os ideais do

*“Podemos expor o corpo com menos pudores do que no passado, mas há novos pudores em gestação. Até que ponto o imperativo de ser fotogênico em todas as partes físicas – inclusive as mais íntimas – não teria substituído ou mesmo atualizado o antigo imperativo moral de ser virtuoso?”*

*Denise Sant’Anna*

nazismo que utiliza com maestria o cinema como ferramenta de propaganda política. Leni mostra uma Alemanha aberta às diferenças raciais e culturais do mundo, moderna, disciplinada e disciplinante.

O prólogo do documentário leva o espectador ao universo olímpico, dos deuses e dos templos gregos. Em fusões lentas, acompanhando a música, estátuas, ícones da cultura grega, transformam-se em corpos vivos, em movimento, como se a linguagem cinematográfica as preenchesse de alma, de vida. Corpos dançam ao ritmo da montagem. As fusões remetem a corpos sobrepostos, pele sobre pele, para atingir em catarse visual a alma do espectador. Por ter formação em dança, Leni traduz os movimentos dos corpos em imagens e sons que bailam e colam na retina. Assim como desejava Hitler.

O documentário é pontuado no começo, meio e fim por passagens mais simbólicas e montagens mais esmeradas. Entre o prólogo e o epílogo do filme, nos deparamos com corpos em movimentos rítmicos, repetitivos e vigorosos. Em cada esporte documentado, os corpos lembram o fascínio da era moderna pelas máquinas. As imagens dos corpos remetem às imagens de indústrias, locomotivas, construções, da marcha do progresso. Uma perfeita migração do fascínio pela máquina para o fascínio pela máquina humana.

A natureza pontua todo o filme, o céu, a luz do sol, as águas, árvores. Precisamente, em uma cena longa no meio do filme, a natureza surge como ambiente de ninfas e faunos. Assim como na abertura do documentário, atletas surgem correndo, a câmera transita entre árvores, registra animais, lagos, raios solares. À beira do lago, os atletas têm seus corpos refletidos no espelho d'água. Narcisos uns dos outros. Logo, desnudos, seus corpos representam o elo entre o natural e o cultural. Atletas alemães, homens e mulheres, mas travestidos da linguagem cinematográfica e catártica de Leni.

Em entrevista à revista *Filmwelt*, em 29 de julho de 1936, que Almeida (2001) cita em seu artigo “Corpo e História”, antes do lançamento do filme, Leni fala que a construção vai se basear em três princípios; os conceitos de competição, de beleza e Olympia. “A competição deve ser representada não só do ponto de vista de um documentário cinematográfico, mas como forma geral expressiva e potente de força de vontade. Mostrarei o prepotente, ardente espírito da juventude que se exprime na competição. O segundo princípio é a beleza de um corpo educado harmonicamente pelo esporte [...] A idéia olímpica – o terceiro princípio – dará ao filme a sua forma interior”.

Almeida (2001, p. 82-83) ainda aponta que “podemos imaginar essa forma interior como o conjunto dos diferentes elementos – enquadramentos, cenas, músicas, palavras, símbolos – interagindo ao ritmo e à sintaxe da edição – cortes, seqüências, ligações”. O autor ainda analisa que a obra de Leni é um conjunto de partes em movimento que, em ideologia técnica e estética, visual e sonora, conduz e imerge o espectador, ao longo da projeção do filme, na “ideia olímpica”, ao mesmo tempo em que trabalha sua memória e a refaz.

Em quase todos os esportes documentados, a cineasta brinca com o tempo. Imagens lentas dão poesia ao movimento dos corpos. Próximo do encerramento do documentário, Leni abusa de ângulos e das temporalidades da montagem, brinca com corpos que flutuam no ar em saltos ornamentais, aproxima literalmente os homens e mulheres do céu divino. Para o registro dos jogos, Leni criou diversos mecanismos como *travellings*, gruas, trilhos, imagens aquáticas que acompanhavam cada movimento dos atletas. A câmera leniana é invasora e consciente quando busca na alma do objeto-corpo-movimento o sentido com o qual deseja seduzir o espectador.

Curiosamente, muitos dos recursos, ângulos e equipamentos ainda hoje são utilizados para a cobertura de jogos, olímpicos ou não. O *contraplongé* de Leni diviniza o corpo. O recurso da câmera lenta ainda hoje é usado quando, na cobertura esportiva da televisão, é possível voltar no tempo e olhar com detalhe e precisão o corpo em foco, seus movimentos e sentidos. Leni, com esses recursos, lembrando que tratase da década de 1930, criou uma estética que narra e descreve o corpo. A partir da linguagem leniana, questiono: quando diariamente o discurso midiático alça corpos ideais como principal modelo culturalmente aceito, o que nos impede de achar que o corpo assim promovido não traz em si a roupagem da estética nazista – não no sentido literal desta palavra, mas como sinônimo de poder? As imagens do corpo perfeito são sempre signos do poder disciplinante.

Leni revela o corpo como elemento panorâmico, em narrativa visual. Ela foi um gênio pelos resultados, considerando que os recursos atuais de produção e montagem não existiam na época. Apontando para a ideia de educação estética e visual, é interessante observar o quanto a estética criada por Leni persiste no cinema, mas principalmente nos telejornais e, mais claramente, no registro de eventos esportivos. É como se fosse uma memória que poucos tiveram acesso às suas fontes, mas que se manifesta sempre que pensamos no corpo

como máquina de glórias, maravilha da natureza humana e produto revelado pela mídia.

O corpo humano contemporâneo, em vivisseção pelas diversas representações da mídia, é revelado numa anatomia visual como o outro. Na autobusca narcísica, o homem contemporâneo conhece a si mesmo no outro, sendo espectador de sua própria biografia visual. Assim como uma procuração em que uma pessoa pode fazer tudo em nome de outra, as imagens desempenham este papel, substituem o homem perante o mundo. São seus dublês de corpo. “Estar bem na imagem” é hoje a segurança de ser personagem de uma história bem narrada e, de certa forma, de preeditar a interpretação alheia, na segurança de que o seu verdadeiro “eu” não seja completamente revelado. Neste processo, desvela-se o corpo como suporte ou canal da cultura e como ambiente onde enredos, clímaxes e desfechos se desenvolvem em cada imagem na mídia. Permeando e sendo permeado pela cultura. “O corpo ele mesmo se tornou um sintoma da cultura, isto é, o corpo virou uma ancoragem entre o gozo e os imperativos da vida em sociedade”. (SANTAELLA, 2004:141). Mas sempre é bom lembrar que toda imagem é morta e só tem algum sentido enquanto estamos vivos, olhando para ela.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José. A liturgia olímpica. In: SOARES, Carmen. **Corpo e História**. Campinas: Autores Associados, 2001.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação em movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos Visuais**: corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Senac, 2005.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.



*Sou desses sobre os quais a imaginação tem grande domínio. Todos são atingidos por ela, mas alguns há que ela derruba. Ela me persegue e eu me esforço por fugir da impossibilidade de lhe resistir.*

**Michel de Montaigne, 1961.**

## DE OLHOS BEM FECHADOS NO OBSCURO DESEJO ENTRE OS CORPOS

RICARDO DESIDÉRIO

Algumas obras da brilhante filmografia de Stanley Kubrick (1928-1999), um dos cineastas mais importantes do século XX, são dignas de menção antes de adentrarmos no filme deste ensaio, foco de um olhar mais atento, o *De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999). *Lolita* (*Lolita*, 1962), imerso em polêmicas, aborda a relação entre um homem de meia-idade e uma adolescente, o que se torna um grande sucesso de crítica na época. Lembro que o filme foi uma das referências para a minissérie *Presença de Anita*, exibida em agosto de 2001, pela rede Globo.

O conhecido 2001: *Uma Odisséia no Espaço* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) foi considerado o melhor filme de ficção científica já produzido, ousando no uso de efeitos especiais, o que garantiu um *Oscar* da categoria. Acusado de incitar a barbárie, *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971) foi outro filme que causou polêmica ao focar a violência humana e, principalmente, a violência da juventude e as formas de sua “correção”. O longa-metragem *De Olhos Bem Fechados* é o último fil-



Fonte: frame do DVD

me do diretor que não viveu para vê-lo finalizado. A obra fílmica é uma adaptação do livro *Traumnovelle* (na Viena dos anos 1920), escrito pelo romancista austríaco Arthur Schnitzler, em 1926. Na versão brasileira, o livro recebeu o título de *Breve Romance de Sonho*, mas Kubrick atualizou a temática do filme adaptando a história à Nova Iorque do final dos anos 1990.

No filme, os protagonistas Tom Cruise e Nicole Kidman interpretam um casal em crise. O ponto de partida deste ensaio é a interpretação do obscuro desejo que nos desafia e sempre nos fascina, em que estes desejos e fantasias nos revelam uma complexidade do corpo e da alma, o que para Sodré (1994) tudo não se passa de um jogo entre a imagem e o real, no qual os olhos assumem o poder de registro e início da ilusão. Afinal, quando desejamos além do que os nossos olhos podem ver e do que garantem as paixões é porque ainda existe um universo misterioso em que nenhum momento pode ser revelado por nossos pensamentos. Assim, os desejos são alimentados por imagens que estão imersas em nossa alma, presentes em nosso corpo. Com precisão cirúrgica, especialmente o filme *De Olhos Bem Fechados*, faz-nos uma incisão indolor no peito, mas depois sutura sem anestesia. A obra faz exatamente o que afirmou Ismail Xavier (1983, p.33), “a imagem sugere, nós deduzimos”, pois o filme percorre e nos faz percorrer os caminhos sinuosos de nossas fantasias, de nossa imaginação, de nossos sonhos, além de abordar questões tão atuais como o casamento, a fidelidade e as próprias diferenças com que o homem e a mulher lidam com suas

sexualidades. Há um clima de revelação e engano bastante instigante no filme, tal como escreveu Xavier, em que as imagens produzem a cada momento novas revelações, que nos conduzem a novas visões que vão além das existentes na tela.

O filme começa com os preparativos de um casal, Dr. William Harford e sua esposa Alice, indo a uma festa. Uma festa de desconhecidos, exceto o anfitrião, Victor Ziegler, paciente do Dr. William. Por um determinado instante, Alice por estar sem o marido, dança com outro homem que a assedia. Enquanto William, em outra parte da festa, é convidado por duas mulheres a ir para um lugar mais privado, já que também se encontrava sozinho naquele momento. Mas nem Alice e nem William cederam às investidas tentadoras dos demais personagens, o homem e as duas mulheres, por mais atraentes que fossem. No retorno ao lar, o casal, já despido das roupas festivas, abraçados, estão frente ao espelho. William fecha bem os olhos, enquanto Alice olha com atenção para a imagem refletida, à medida que a letra da música ao fundo, em livre tradução, diz: “eles fizeram uma coisa errada”. Entretanto, essas “coisas erradas” não chegam a se concretizar. Neste momento, o filme nos apresenta duas possibilidades: seria errado o próprio acontecimento na festa, ou esta cena estaria nos passando que errado é justamente o casal não ter ido além, enfim, ter cedido aos desejos?

Na noite do dia seguinte, Alice acende um baseado e fuma com seu marido, conversando ainda sobre a festa da noite anterior. Mergulham, então, no que no livro Arthur Schnitzler (2003, p.07) afirma ser uma “conversa mais séria sobre os desejos ocultos, quase insuspeitos que, mesmo nas almas mais puras e cristalinas, logram produzir turbilhões

*Kubrick recorre às máscaras como se a sociedade fosse um palco teatral que disfarça a identidade de homens e mulheres que se lançam ao fetiche do desejo entre os corpos. O protagonista vai perdendo, no decorrer do filme suas camadas até restar uma única e verdadeira. Ao revelar sua identidade sob a máscara, tem outras camadas arrancadas que são as imagens do médico trabalhador, confiável e promissor, o bom marido e pai de família. Tudo desfeito ao expor sua última pele. Cotidianamente ficamos à mercê de máscaras, mas a sociedade deseja a verdadeira face ou deseja as identidades encenadas?*

perigosos e sombrios” e começam a comentar sobre as situações da noite anterior, sobre as pessoas que chegaram perto de cada um, tanto sobre o homem com quem ela dançou, como sobre as duas mulheres que estavam conversando com ele. As perguntas feitas por ambos têm sentido malicioso, como se esperassem por “confissões”, para se saber sobre as “reais traições”, mas, ao mesmo tempo, no sentido de confirmar que nada havia se passado concretamente. Ela pergunta, então, o que ele havia feito durante todo o tempo que havia sumido. Ele conta que tinha ido atender a uma mulher que estava com Victor Ziegler, em um banheiro, e por isso ele pedia discrição e segredo. Alice reluta um pouco, procurando por mais detalhes e depois se convence da resposta do marido. Ele, como que surpreso pela dúvida que ela parece ter quanto à sua fidelidade, diz que a havia visto dançando com um estranho, mas que não tinha ficado com ciúmes. Alice, indignada com essa resposta, comenta que ele tinha muita confiança em si próprio. Ele diz que não, que tem confiança nela.

A partir de então o clima muda e Alice começa a ter uma crise de risos, até quase perder o fôlego. A princípio, William ri também, mas depois começa a ficar chateado com as insinuações que ela faz sobre a confiança depositada nela. Ele diz que tal ataque de riso poderia ser devido à maconha, explicando assim a alteração de consciência de sua esposa neste momento, como que justificando tal situação embaraçosa. Mas, ao ouvir o marido, Alice afirma que tem uma visão diferente acerca dos desejos sexuais femininos e relata que em outro ano, quando viajaram, ela viu um homem no hotel em que estavam e ficou totalmente perturbada com sua presença. Disse que teria largado tudo, o casamento, a filha, sua vida toda para ficar com aquele homem, caso ele a quisesse. Isso só não aconteceu por ele ter ido embora do hotel no dia em que ela resolvera se aproximar dele. Enquanto ouvia o discurso de sua esposa, sua expressão em acreditar ou querer acreditar que a natureza masculina é ligada a uma sexualidade na qual os desejos sexuais seriam muito mais fortes do que o da natureza feminina, que busca mais estabilidade e não tem desejos sexuais tão fortes, se rompe, e a partir dessa “confissão” tudo parece ter se modificado; a fantasia de William sobre seu casamento feliz, sobre ter controle e confiança em sua mulher parece ter se rompido.

Adalto Novaes (1990, p.15), em *O desejo*, aborda que o problema desse tipo de pensamento é que a partir do momento que ele é provocado, não sabemos como nos livrar dele. E quanto mais nós pensamos,



*Fonte: frame do DVD*

mais nos alucinamos. Ele ainda revela que “esta é uma das origens da superstição do que afirma que o pensamento nada pode”, e que esquecemos que a força dessa imaginação na verdade está em nosso corpo, nos tornamos assim impotentes de nossa própria imaginação. Mas de fato, se sua mulher realmente não o traiu, por que o médico ficou tão abalado? Ou seria pela confissão de Alice, o desejo dela por outros homens? Fantasiar que alguém possa ou poderia ter tocado o corpo da esposa o teria deixado assim? Ou talvez ele tenha se excitado com a história e esta excitação o levaria a se sentir “livre” quanto aos seus próprios instintos sexuais. Foi justamente o que Freud descobriu quando disse que a sexualidade reprimida não era necessariamente a sexualidade vivenciada, mas que poderia ser também a sexualidade imaginada.

Para Marilena Chauí (1999), quando imaginamos, a alma não tem ideia da imagem; simplesmente possui uma representação desta, razão pela qual “reproduz figuras das coisas”. E é exatamente nesse momento que ficamos perdidos para a realidade, assim como o próprio personagem nos mostra. A alma é profunda e complexa, e fantasiar é a grande porta que abre o seu mistério. Entretanto, ainda muito confuso, eis que um chamado telefônico interrompe sua conversa com a esposa. A filha de um de seus clientes avisa que o pai tinha acabado de morrer em casa e pede que ele vá para lá. William sai de sua casa e no trajeto de táxi, começa a fantasiar a relação sexual de sua esposa com aquele outro homem, mesmo não tendo acontecido.

William, ao chegar à casa de seu cliente, recebe uma inesperada



Fonte: frame do DVD

declaração de amor da menina, embora estando para se casar, não consegue mais calar o profundo sentimento que nutre pelo médico. Sedução e traição se fazem presente neste momento. William deveria se entregar ou mais uma vez agir pela razão de não enxergar e reconhecer o desejo de outra mulher? Para Novaes (1990, p.17), “agir através das paixões é agir pela virtude do outro, mas se o homem for conduzido pela razão jamais será levado a obedecer”. Enfim, ele tenta convencer-se de que isso só está acontecendo por ela estar profundamente abalada pela morte do pai, daí não agir com lucidez. Minutos depois, aparece seu noivo na casa. Constrangido pela presença do homem, sabendo que sua noiva não lhe é verdadeira, William vai embora. Ainda confuso, perambulando pela cidade, é como se percorresse os labirintos da alma feminina, nos quais os desejos de Alice, tais como os desejos dessa outra mulher, tornam-se cada vez mais obscuros.

Nesse caminhar, a cidade parece contribuir para que seu repertório de imagens cresça, reproduza e se multiplique, no qual cada vez mais continua fantasiando a “transa” de Alice com o outro homem, fantasia essa que vai se tornando mais intensa e provocando fúria. “O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá”, escreveu Ítalo Calvino (1990, p.29). Nessa noite, várias situações são vivenciadas por ele, o encontro com uma prostituta que o convida para ir até o seu apartamento, mas nada acontece entre eles. Logo depois, andando sem rumo pela noite, chega a um bar onde um antigo amigo de faculdade, que havia abandonado a medicina para se dedicar

ao piano, estava tocando, Nick Nightgale. O amigo vem à mesa saudar William e conta sobre uma festa misteriosa, na qual ele tocava piano vendado. O pouco que havia visto indicava que era uma fantástica orgia sexual. Essa história excita o médico que, de todo o jeito, deseja ir a esse lugar. Porém, a festa era à fantasia, estritamente fechada e precisava ter uma senha para entrar, *fidélio*. É com base nesta senha, palavra que vem do latim, *fidele*, e significa *fiel*, que o próprio tema “fidelidade” é abordado no filme, em que a ilusão de um amor exclusivo e eterno até nos desejos é quebrado com a confissão da esposa. Para Foucault (1997), esta confissão é uma tarefa difícil de dizer, de dizer a si mesmo e ao outro, principalmente quando se envolve e se relaciona com o jogo do prazer, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo, estão diretamente ligadas com o sexo.

Durante a madrugada, o médico aluga uma fantasia (máscara e capa) em uma loja na qual o proprietário utiliza-se do corpo da própria filha para atrair e satisfazer seus clientes. Num clima de mistério e expectativa, William vai à festa e assiste, num canto de uma sala enorme, uma cena interessantíssima: fazendo uma grande roda, mulheres também de máscaras e capas, ao som de mantras, despem-se das capas, ficando de sapatos, máscaras e *lingeries*, e “escolhem” homens que estão na sala. Para deleite e medo do médico, ele é um dos escolhidos. Ele acompanha a mulher, passando por salas onde acontecem as orgias. Mas a mulher, em determinado momento, avisa-o para ir embora enquanto pode, pois todos sabiam que ele era um penetra e que o dono da festa não tolerava essa invasão. Mas não há tempo. William é desmascarado frente ao dono do evento, então é obrigado a retirar sua máscara na

*Devemos nos sentir culpados por revelarmos nossos próprios desejos? Nossa verdadeira identidade? Nossas fantasias, sonhos? Ou devemos nos permitir viver cada momento sem nos preocuparmos? Afinal, como magnificamente escreveu Fernando Pessoa “O valor das coisas não está no tempo em que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis!”. Faça também de seus momentos inesquecíveis e inexplicáveis. Viva intensamente os seus mais profundos e obscuros desejos.*

frente de todos e é alertado para não comentar sobre o que vira ali, pois estaria correndo perigo de vida.

Tudo então naquela noite se acaba com o corpo de Mandy, a mesma mulher que ele teria ajudado a se recuperar na festa do início do filme, sendo agora oferecido em sacrifício para salvá-lo, e, em seguida, é obrigado a se retirar do ambiente. Muito assustado, ao chegar em casa, a mulher conta que estava tendo um sonho, no qual tinha relações sexuais com aquele homem que ela havia falado antes. William não conta nada a ela a respeito do que tinha vivido naquela noite. A noite termina sob os desejos dele, percebidos intensamente antes de voltar à sua casa e os desejos dela, durante seu sonho.

No dia seguinte, querendo se defender da estranheza que tinha vivido durante a noite, tentando se convencer de que não teria se passado de um sonho, William procura explicações, agora sob a luz do dia, sobre o que teria realmente acontecido com Mandy e descobre evidências, um assassinato decorrente de sua intromissão na festa. A morte é tida como algo acidental e como é ameaçado, ele prefere parar com as investigações sobre o homicídio. Ele conta à mulher o que houve e voltam a conversar sobre seu relacionamento.

Se o principal objetivo do cinema é retratar as emoções, certamente em *De olhos bem fechados* é revelado tudo isso, pois ressalta a importância de sonhar, a importância do que é desconhecido a nós mesmos, as nossas fantasias, nossas máscaras. O filme termina é claro, com aquele modelo exemplar de família, mas em seu decorrer nos apresenta uma mulher que exerce dois papéis sociais: a mulher assexuada, enquanto esposa, e a mulher sexuada, oculta aos olhos da sociedade, a amante. Talvez esta tenha sido a causa de tanto estranhamento por parte do marido, pois para os homens, a traição é típica da natureza masculina, enquanto a traição feminina necessita de uma justificativa que comprove um erro cometido pelo homem. E assim, termino acreditando que tudo não se passou de um sonho. De William ou Alice? Ou seria o próprio Kubrick, querendo nos revelar o fascínio do poder de nossa imaginação? De nossos sonhos? Desejos? Corpos? Agora, a certeza que podemos ter é que alguém estava de olhos bem fechados no obscuro desejo entre os corpos que se entrelaçarão novamente. Certeza esta registrada pelo desejo de Alice na última palavra dita no filme: “tregar”.



Fonte: frame do DVD

## REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

**DE OLHOS BEM FECHADOS**. DVD. EUA, cor. 159min. Warner Bros, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

GOLDENBERG, Mirian. **Infiel**: notas de uma antropóloga. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. de Sérgio Milliet, Biblioteca dos Séculos: Globo, 1961.

NOVAES, Adalto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

SCHNITZLER, Arthur. **Breve romance do sonho**. Trad. de Sérgio Tellaroli. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso**. 3ed. São Paulo: Cortez, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_. 2003. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



*Ardeu em gritos dementes  
Na sua paixão sombria...  
E dessas boras ardentes  
Ficou esta cinza fria.  
– Esta pouca cinza fria.*  
**Manoel Bandeira**

## MURNAU E O CORPO FÁUSTICO INSACIÁVEL

LUCIANO PASCOAL

A figura mitológica de *Fausto* foi apresentada como arquétipo do homem moderno por Marshall Bermann. O “fomentador” era capaz de reunir recursos materiais, técnicos e espirituais para transformar a estrutura social de sua época. O modelo fáustico criaria um novo tipo de autoridade, aberta ao infinito, sempre se renovando, buscando a velocidade incessante da modernidade. Nem que para isso precisasse vender a alma ao diabo. De lenda aldeã a personagem do mais importante livro da literatura alemã, *Fausto* consegue reunir sob a sua áurea diversas interpretações, leituras e dissertações. Existem registros da existência de um indivíduo chamado Johannes Georg Faust no vilarejo de Knittlingen, hoje uma cidade no Sul da Alemanha, entre 1480 e 1540.

Para o germanista Erwin Rosenthal (1990) era uma espécie de semideus entre os seus: “Jactava-se de poder reanimar os mortos, dizia-se médico, praticava a astrologia, era vidente, profeta e quiromante.” Este homem *multimídia* influenciou Goethe a gestar, durante 59 anos, sua obra máxima. Mas o mito não se contenta com a infinitude de um livro.

Durante os séculos vindouros ele se impregnou no imaginário da cultura alemã, construiu dogmas na cultura universal, influenciou artistas aventureiros e foi assimilado pelos anseios da pós-modernidade. E a sétima arte deu uma grande contribuição para a vasta galeria imagética da lenda. A primeira representação conhecida aparece em 1904, numa época em que a linguagem cinematográfica ainda tentava se definir. A obra, dirigida pelo francês Georges Fagot, fez parte da mais importante companhia dos primórdios do cinema, a *Pathé Frères*. Mas, certamente a criação visualmente mais impressionante saiu da mente de um gênio da escola expressionista alemã: Friedrich Wilhelm Murnau.



Fotograma do filme: *Fausto*, 1926. Direção: FW. Murnau

O *Fausto* de Murnau foi realizado em 1926, quando o expressionismo dava seus últimos suspiros como movimento genuíno. Mesmo assim a película traz toda a força dramática e os elementos de choque que procuravam expressar um sentimento de opressão e de revolta em relação ao mundo. Os detalhes visuais, os cenários, os personagens perturbados, a maquiagem exagerada, a interpretação angustiante, tudo se harmoniza sob direção do mestre alemão. Embora o amor, com sua força devastadora, seja a mensagem consoladora diante do terror

imposto por Mephisto, a película versa sobre um dos pecados prediletos do diabo: a vaidade. O que está em jogo é muito mais do que a preocupação moral de um homem que sacrifica sua fé para salvar seu povo. As imagens soberbas mostram um velho decrépito seduzido pela possibilidade de recuperar o vigor juvenil.

O corpo doente, frágil, desgastado, carcomido pelo tempo, é substituído por outro sadio, esbelto, cheio de energia, voraz, concupiscente, desejoso de todos os prazeres que a vida oferece e que lhe foram negados durante a vida miserável. Mephisto sabe, quando aceita o desafio de um anjo do Senhor, que “ninguém consegue resistir ao mal.” E o mal se esconde nas entranhas da carne.

Para convencer um velho alquimista a lhe vender a alma, Mephisto impinge, com autorização do firmamento, uma praga devastadora sobre a aldeia. A peste devora impietosamente os corpos do lugar e em poucos dias a cidade está sobre o leito da morte. Corpos putrefatos são destruídos em fogueiras. Profetas surgem para clamar o sacrifício dos sobreviventes. É preciso expurgar os pecados que habitam nossos corpos imundos por meio da penitência, do jejum, da oração. Desesperado diante da indiferença divina, o ancião conclama as forças do mal numa encruzilhada. É preciso destacar os impressionantes cenários e efeitos especiais da UFA (*Universum Film Aktien Gesellschaft*), um conglomerado de estúdios e realizadores de onde saíram dezenas de obras-primas do cinema mundial. Uma tempestade artificial varre o cenário, como se as portas do inferno estivessem abertas. E diante de um Mephisto apoucado, encurvado e asqueroso, Fausto assina o contrato com uma gota de sangue. O velho, com seu corpo deteriorado, sai para realizar os milagres que seu povo tanto precisa. Mas o diabo é ardiloso, tem sempre um plano medonho sob seus trapos. Mephisto joga a população contra o seu salvador que,

*Friedrich Wilhelm Murnau nasceu em Bielefeld, Alemanha, em 1888, tornou-se uma referência do cinema mundial principalmente pelo filme Nosferatu, uma sinfonia de horrores, rodado em 1922. Foi uma das primeiras adaptações da novela Dracula, de Bram Stoker. Infelizmente boa parte de sua obra se perdeu, principalmente depois da ascensão do nazismo. Murnau mudou-se para a Califórnia em 1927 onde realizou a sua obra-prima: Aurora. Morreu prematuramente num acidente de carro em 1931.*

num último ato de desespero, tenta o suicídio. Fausto é interrompido com outro argumento irresistível do tihoso: *Porque busca a morte se ainda não viveu? A sua vida é feita de poeira e livros velhos. O prazer é tudo. Ofereço a felicidade suprema: a juventude.* Numa cena assustadora, com efeitos especiais soberbos, o ator Göltz Ekmann sofre uma mutação incrível.

O corpo tosco e repugnante do velho sábio dá lugar ao invólucro esbelto de um moço na flor da juventude. O diabo faz o mesmo. Mephisto deixa o corpo abjeto e repulsivo para encarnar num ser impecavelmente vestido, envolto numa capa preta, com cabelos lustrosos, sorriso arrebatador. O ator Emil Jannings exhibe a genialidade que o tornou um dos maiores nomes do cinema alemão. E para tentar a carne de sua vítima pela última vez, a figura de uma mulher nua, envolta num véu transparente, invade, luminosa, o quarto escuro. Seu corpo sedutor, alvo como a lua, de ancas largas e seios delicados, flutua no ambiente. Não há como resistir ao apelo hedonista e Fausto se entrega, delirante, aos prazeres do mundo.



Fotograma do filme: *Fausto*, 1926. Direção: F.W. Murnau

O protagonista tem pressa. É preciso saciar a sede devassa da carne jovem. Fausto se livra não somente do corpo estéril e nauseabundo, mas também da velha ordem, das velhas regras. Ele se liberta, transformando-se em um novo tipo de pessoa, que se afirma e se conhece, “uma autoexpansão interminável”, sem descanso. Graças às interven-

ções sobrenaturais do servo diabólico, é preciso ser veloz para se desfrutar do deleite vital. Quanto maior a velocidade, mais masculino, mais sexual, mais prazer acumulado. De delírio em delírio, experimentando sensações orgásticas sem fim, eis que o corpo, mesmo jovem, cansa da farrá. A mente de Fausto, despregada da libertinagem corporal, suplica por um sentido naquele mundo de delícias. O protagonista pede ao seu servo diabólico que o leve de volta a sua casa, a sua cidade, a sua gente. O homem que se alimentou durante toda a vida com o néctar do conhecimento sente sua alma ser devorada pela fatuidade do prazer desmedido.

Na volta à terra natal, um capricho divino prega um golpe fatal nas ambições malévolas. Durante as celebrações da Páscoa (a ressurreição do corpo de Cristo), Fausto esbarra no corpo esguio de Gretchen nas escadarias da igreja. A atriz Camilla Horn, uma musa do cinema mudo alemão, surge com duas longas tranças, rosto pálido e olhos delineados, convidando-o à efusão. Seus olhos se encontram e despertam seus corpos férteis. Diante da iminente ameaça aos seus propósitos, Mephisto tenta dissuadir sua vítima: “É apenas uma menina inocente que vai para o Padre. Ela não é para você. Conheço mocinhas mais disponíveis”. Mas o corpo em brasas sente a semente do amor germinar. Diante da paixão, o manhoso usa seus ardis. Obedecendo a seu amo, Mephisto consegue unir os dois amantes. Mas o preço é caro. Mais uma vez a tragédia desaba no caminho tortuoso da Fausto. Morte, traição e desespero irrompem a história. E diante do martírio da amada, Fausto se arrepende e lamenta: *Eu nunca devia ter desejado a juventude. Só me trouxe miséria! Maldita desilusão da juventude!* E o fogo inquisidor consome a morada do pecado. Nenhum crime ficará impune diante do juízo final. A pira incandescente é a única salvação para alma doente, e o amor é o único elixir

Aurora (Sunrise – a song of two humans) 1927. *É considerada por muitos críticos como uma das mais belas obras cinematográficas de todos os tempos. Murnau narra, de maneira genial, um jogo que envolve a situação limite de uma decisão humana diante da sedução e da aventura. Um embate entre as tradições imutáveis do meio rural e as fantasias irresistíveis do mundo urbano moderno. Embora realizado num estúdio norte-americano, o filme traz diversos aspectos estéticos do Expressionismo, além de efeitos especiais inovadores.*

para expurgar o mal.

A super-produção acaba sendo um fracasso de público. Mas a obra reflete, como o idealismo expressionista, o clima histórico de sua época. O movimento ganha força no cinema justamente num período sombrio. O marco inaugural é a obra máxima de Robert Wiene, o *Gabinete do Doutor Galigari*. O filme é rodado em 1919, quando o povo alemão recolhe os cacos e os despojos da Primeira Grande Guerra. Estão presentes as principais características da obra de arte: defender a liberdade individual, espalhar o irracionalismo, o arrebatamento e os temas proibidos, como o demoníaco, o perverso, o excitante. E acima de tudo refletir o mundo interior e subjetivo do artista. Assim, num ambiente desestruturado, o cinema expressionista revelou o pessimismo, a angústia existencial, a alienação, a solidão da sociedade moderna e industrial. A realidade precisava ser distorcida para causar o impacto, o choque no espectador.

Embora Murnau insistisse em se desvincular deste enunciado, a sua obra está repleta dos elementos que compõem esta escola. E seu último filme realizado em seu país soa como um libelo, uma súplica, um alerta à ameaça horrenda que engendrava a tomada do poder político. É preciso lembrar também a efervescência cultural que tomava conta de Berlim no início dos anos 1920. Apesar da crise econômica do pós-guerra, a capital alemã viveu uma intensa excitação intelectual. A cidade estava repleta de teatros, cinemas, shows de *vaudeville*, que arrastavam multidões ávidas por diversão e sublimação. Tudo acompanhado de perto por avanços científicos e técnicos. Kracauer (1988) lembra que as pessoas “viram-se refletidas em dramas visionários que anunciavam, para uma humanidade suicida, o evangelho da nova era de fraternidade.”

É neste ambiente narcisístico e dionísio que Murnau concebe seu *Fausto*, cheio de angústia diante do sofrimento da sua gente, mas capaz do sacrifício eterno para encontrar o caminho seguro para um futuro iluminado. É preciso substituir o corpo *deformado* da sua existência por algo novo, cheio de vida. Faz-se mister dar contornos precisos e suaves aos cenários/ambientes distorcidos da sua fantástica realidade. Não se pode mais se adaptar à compreensão de um mundo preexistente, e sim construir um universo próprio, sem artificialismos. Murnau dá vida a um herói que imola o próprio corpo para vencer os elementos obscuros e desgraçados da natureza. Esse herói se liberta com o seu próprio sangue, com a força do seu corpo, com o poder do seu amor.

Mas o mito não foi capaz de evitar o surgimento da pior peste que se abateu sobre o continente europeu. Mephisto não se deu por vencido e metamorfoseou-se numa hedionda máquina devoradora de corpos.



*Fotograma do filme: Fausto, 1926. Direção: F.W. Murnau*

#### REFERÊNCIAS

BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang.** São Paulo: FAPESP, 2003.

NAZÁRIO, Luiz. **De Galigari e Lili Marlene: cinema alemão.** São Paulo: Global, 1983.





*Somos muito pobres se somos apenas são.*

*Winnicott*

## JAKE SULLY E O SEU SER GRANDIOSO AVATAR

CARLA MARIA LIMA BRAGA

O filme norte-americano de ficção-científica *Avatar* apresenta seu enredo localizado no ano de 2154, podendo ser discutido à luz de temas como a condição humana e a natureza, ou sobre a velha discussão a respeito dos conflitos existentes entre colonizadores versus nativos, que entram em guerra pelos recursos do planeta e a continuação da existência da espécie nativa. Mas gostaria de abordar aqui o filme sobre o aspecto psíquico de seu protagonista e discutir a condição humana do ser e do existir.

O título do filme refere-se aos corpos Na'vi-humanos híbridos, criados por um grupo de cientistas por meio de engenharia genética para interagir com os nativos de Pandora. Vejamos a história. Jake Sully (Sam Worthington) ficou paraplégico após um combate na Terra. Ele é selecionado para participar do programa Avatar em substituição ao seu irmão gêmeo, falecido. Jake viaja a Pandora, uma lua extraterrestre, onde encontra diversas e estranhas formas de vida. O local é também o lar dos Na'Vi, seres humanoides que, apesar de primitivos, possuem

maior capacidade física que os humanos. Os Na'Vi têm três metros de altura, pele azulada e vivem em paz com a natureza de Pandora.

Os humanos desejam explorar a lua, de forma a encontrar metais valiosos, o que faz com que os Na'Vi aperfeiçoem suas habilidades guerreiras. Como são incapazes de respirar o ar de Pandora, os humanos criam seres híbridos chamados de Avatar. Eles são controlados por seres humanos, por uma tecnologia que permite que seus pensamentos sejam aplicados no corpo do Avatar. Desta forma Jake pode novamente voltar à ativa, com seu Avatar percorrendo as florestas de Pandora e liderando soldados. Até conhecer Neytiri (Zoe Saldana), uma feroz Na'Vi que encontra acidentalmente e que serve de tutora para sua ambientação na civilização alienígena. Além da experiência pessoal, esta missão poderia ser a oportunidade de andar novamente, pois lhe fora prometida uma medula restaurada se ele conseguisse informações sobre os Na'vi.

Jake Sully ao perder os movimentos dos membros inferiores em um combate fica sem nenhuma vontade de continuar a lutar. Depois de um período depressivo, ele começa a fazer parte de um projeto em que tem a oportunidade de partir para uma aventura emocionante no Planeta fictício de Pandora, onde logo experimenta uma sensação de liberdade, pois ao ser transportado como Avatar para esse mundo, sua projeção virtual não possui nenhuma paraplegia, fato que o deixa muito feliz. Em seu novo mundo, um mundo de sonho, Jake corre, pula, voa e é acolhido, aprendendo a ser como um deles; passando por diversos testes e aventuras; e, além disso, seu relacionamento com a nativa se aprofunda.

O protagonista do filme não aceita a sua condição de vida atual, a paraplegia, e o seu sentido de vida fica fragilizado. Há um desconforto eminente na relação com o seu corpo, ou seja, sua morada. A sua vida criativa perde o sentido de ser e Jake vive para a recuperação de seu eu por meio do ego ideal, em uma busca incessante para a recuperação de seus movimentos (ou da sua vida?). De acordo com Winnicott (1975), psicanalista inglês, o indivíduo poderá utilizar o seu corpo e suas funções corporais de maneira satisfatória e prazerosa somente a partir do arranjo psique-soma. Caso contrário, o corpo pode ser sentido como algo estranho à esfera individual para constituir um aspecto não integrado de sua personalidade, tornando-se, muitas vezes, origem da patologia humana.

O sentido de viver em seu próprio corpo é essencial para o indiví-

duo alcançar a integração necessária e tornar-se saudável ao longo da vida, situação gradualmente conquistada nos primeiros meses de vida, se a mãe fornecer ao bebê os cuidados suficientes para garantir a morada de seu ser. No entanto, esta capacidade ou possibilidade não é uma conquista definitiva, mas sempre instável, sempre dependente das condições pessoais e ambientais.

O sentido da vida é, de certa forma, recuperado pela experiência de aprendizado com a loucura e com a morte, dados da experiência de cada um. A negação da loucura só faz produzir uma enorme quantidade de sintomas, que nasce da incapacidade de suportar este lugar de instabilidade e insegurança que é o lugar próprio do humano. Quando se pode aceitar a condição incompleta, não divina, dependente, vulnerável, da experiência humana, pode-se aprender com ela. A saúde psíquica tem a ver com a descoberta de que nossa experiência é sempre sofrida. Tem a ver com a construção de uma visão singular desta dor de cada um, uma singularidade ligada à história do desejo e da frustração do desejo de cada um. Tem a ver com a aceitação criativa, não resignada, não submissa desta experiência de sofrimento e dor; está ligada à história de cada um que permite a fundação de si.

Jake não aceitava sua condição atual e na sua busca encontra a si mesmo em um Avatar, seu ego ideal, um ser alegre que pode correr, lutar, amar e ser amado. Em sua nova forma, ele torna-se um líder forte. Mas, como é a sua vida enquanto Jake? Em sua experiência como Avatar experimenta sensações que há muito não possuía, recupera a vontade de viver, expressada pela brincadeira. Essa recuperação nasce da possibilidade de brincar e da não sensação de desistência pela vida.

Neste sentido, o brincar de Winnicott (1975) é essencial porque é por meio dele que se manifesta a criatividade. A criação não pode ser feita apenas com disciplina; ela manifesta-se em um espaço propriamente criativo. A grande obra de criação de que estamos falando, seguindo o pensamento de Winnicott, é o próprio eu, ou o verdadeiro *self*. Trata-se de um trabalho que se realiza quando se permite um conjunto de brincadeiras, de contrastes, de associações de partes que antes estavam dissociadas. O eu é ao mesmo tempo descoberto e construído, e este

*“É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)”. (WINNICOTT, 1975, p.80).*



Fonte: frame do DVD

trabalho só pode se dar plenamente no ambiente da brincadeira. De outro modo, o que se tem é uma comunicação falsa e artificial, autoritária ou, simplesmente, a comunicação não existe. A verdadeira comunicação se dá neste ambiente de brincadeira, uma comunicação profunda sem ser direta. Entendemos que Jake vivia essa falta de comunicação consigo mesmo e precisava buscar se encontrar na brincadeira, mas só consegue viver isto novamente em sua nova forma, como um Avatar.

O brincar criativo é um modo de se enfrentar com a realidade que valoriza esta alegria de estar vivo. Frente a um cansaço de sujeição, o brincar com a realidade se apresenta como a possibilidade de criar, de colocar um tom pessoal na experiência, de rearranjar campos. Não apenas desmontar a pretensão narcísica, mas impregnar a realidade com o desejo. É neste ponto que surge a capacidade do brincar, o que também é, para Winnicott, uma maneira do ser humano poder encontrar a si mesmo. (FULGENCIO, 2008).

Podemos afirmar que o relaxamento que nasce de experiências de confiança é a base para a atividade criativa e que se manifesta na brincadeira. A soma das muitas experiências de relaxamento e criação é que permite a formação de um sentimento verdadeiro de *self*. É no brincar que o indivíduo experimenta liberdade suficiente para criar e criar-se.

Para Fulgencio (2008), o brincar e a brincadeira do adulto dizem

respeito a uma determinada relação com o mundo, com o seu trabalho, com as pessoas com quem convive, com suas atividades etc. Ela corresponde à possibilidade de habitar uma área intermediária na qual há uma união e uma separação do mundo subjetivo e do objetivamente dado, o que certamente não ocorre o tempo todo. É a esta área que Winnicott (1975, p.79) se refere como sendo “o lugar em que vivemos”, a área da experiência na qual o brincar se realiza – e que mais tarde compreenderá o espaço da arte, da religião, do trabalho, e da vida social em geral: “Para mim, o brincar conduz naturalmente à experiência cultural e, na verdade, constitui o seu fundamento.”

Portanto, quando penso em Jake e na sua condição humana do ser e existir, imagino que ele, frágil em sua existência, transforma-se em seu grandioso Avatar e assim e só assim vivencia a vida novamente. Desta forma, prefere uma vida ideal a sua vida real. Jake prefere, então, morrer em seu corpo sofrido a ter que buscar novas formas de viver de maneira criativa e real.

*O brincar criativo é um modo de se enfrentar a realidade que valoriza esta alegria de estar vivo. Frente a um cansaço de sujeição, o brincar com a realidade apresenta-se como a possibilidade de criar, de colocar um tom pessoal na experiência, de rearranjar campos. Não apenas desmontar a pretensão narcísica, mas impregnar a realidade com o desejo.*

## REFERÊNCIAS

ABRM, J. **A linguagem de Winnicott**. Dicionário de palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.

FRANCO, S. G. **O brincar e a experiência analítica**. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica. Rio de Janeiro, v.6 n.1, p. 43-59, 2003.

FULGENCIO, L. **O brincar como modelo do método de tratamento psicanalítico**. Revista Brasileira de Psicanálise. São Paulo, v. 42, n. 1, p. 124-136, 2008.

WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.





*Somos muito pobres se somos apenas são.*

*Winnicott*

## O CORPO COMO PASSAPORTE PARA GATTACA

CELSO MATTOS

Ao som da peculiar trilha sonora composta por Michael Nyman, somos apresentados às primeiras cenas do filme *Gattaca*: a experiência genética (1997), dirigido pelo cineasta neozelandês, radicado em Londres, Andrew Niccol. Em escala ampliada, podemos ver a olho nu células da pele, fios de cabelo e minúsculos pedaços de unhas se chocarem contra o solo. Sobre essas imagens surgem na tela os créditos iniciais fazendo referência às letras do código genético humano. Na sequência, observamos um jovem nu que procura eliminar os vestígios de seu corpo, mais precisamente procura higienizar-se de informações genéticas que permitam identificá-lo com um ser inválido.

Como define Cagliani (2005), *Gattaca* é um acróstico formado a partir das iniciais das bases nitrogenadas do DNA: *Guanina, Adenina, Timina, Timina, Adenina, Citosina e Adenina* que além de dar título ao filme, é uma corporação aeroespacial que prepara jovens válidos (geneticamente perfeitos) para serem astronautas em uma sociedade futura distópica e transumanista em que a manipulação genética em humanos



*Fonte: frame do DVD*

se tornou uma prática comum. O jovem apresentado é Vincent (Ethan Hawke), concebido de forma natural em uma época em que é dada aos casais que desejam ter filhos a oportunidade de manipular a interação entre seus códigos genéticos, o que possibilitaria o nascimento de crianças com a melhor combinação de qualidades genéticas possível.

O que não é o caso do jovem Vincent que nasceu com “defeito de fabricação” porque veio ao mundo de uma relação sexual amorosa de seus pais. Esta condição de imperfeição e de perfeição é vivida da forma mais cruel possível por Vincent, que algum tempo depois ganha um irmão, geneticamente planejado e, portanto, livre de qualquer problema ou dificuldade inerentes a todos aqueles que surgiram de forma “natural”.

Vincent é inferior ao irmão Anton (Loren Dean) em praticamente tudo o que faz. É mais baixo, mais fraco, menos veloz, tem fôlego mais reduzido e, como consequência, tem menor expectativa de vida e menos chance de se dar bem na sociedade, pois é vítima da discriminação contra todos aqueles que nasceram de forma natural. É importante fazer aqui uma referência histórica lembrando que o imperador romano Marco Antonio se identificava como Hércules e, por isso, inventou um filho de Hércules chamado Anton, de quem ele afirmava descender.

Já Vincent, que em latim significa “conquistador”, deseja ser astronauta e participar da viagem espacial a lua titã, mas por ter um corpo geneticamente imperfeito (inválido) não pode fazer parte da elite genética de *Gattaca*, na qual a discriminação não tem origem na raça, no

sexo ou na cor da pele, mas na genética. Como observa Oliveira (1999), ser um inválido era fazer parte de uma “gentilha genética” desterritorializada e não organizada pelos valores de perfeição que se exigiam dos corpos e mentes devido aos objetivos de colonização extraplanetária acalentados em *Gattaca*.

**Um falso alpinista em *Gattaca*** – Decidiu a reverter seu destino e ser um membro da elite genética, Vincent encontra o jovem Jerome Eugene Morrow (Jude Law), um ex-campeão de natação que possui um DNA perfeito, mas que ficou paraplégico devido a um acidente de carro. Em sua cadeira de rodas, Eugene, como gosta de ser chamado, diz: *Eu te darei meu corpo e você me dará seus sonhos*. Aqui vale abrir um parêntese, Eugene em grego significa “bem nascido” e é a raiz da palavra *eugenesia*. É então que Vincent adota a identidade de Jerome Morrow e somos, assim, levados à cena de abertura do filme. Todas as manhãs Vincent tomava emprestado a identidade falsa de Eugene, como nos conta o protagonista: *E foi assim, todos os dias eu me livrava dos fios soltos, limpava unhas e pelo para limitar os resquícios de meu corpo “inválido” que eu deixava no mundo “válido”*. Ao mesmo tempo, Eugene lhe dava amostras de seu corpo para que Vincent pudesse se passar por ele. Bolsas com amostras de sangue e urina para os frequentes exames, pontas de dedos falsas para passar pela segurança e frascos cheios de outras substâncias corporais. Além disso, Vincent precisou passar por uma correção dentária e um doloroso processo de aumento ósseo de suas pernas, para atingir a altura de 1,85 de Jerome.

É desta forma que Vincent torna-se um “falso alpinista” como eram chamados os inválidos que tentavam driblar a rigorosa segurança de

*Os nomes dos personagens do filme não foram dados por acaso pelo diretor e roteirista Andrew Niccol. Além dos já citados no texto, temos ainda a personagem Irene (Uma Thurman), que significa em grego divindade da paz. Ela traz paz ao atormentado Vincent. Temos também Lamar (Xander Berkeley) que em latim significa local de fama. Era ele quem fazia os exames que permitiam o acesso a *Gattaca*. O diretor de *Gattaca* era Joseph (Gore Vidal) que vem do hebraico Yoseph e significa Deus acrescenta, e ainda Marie (Jayne Brook) que interpreta a mãe de Vincent, cuja tradução é Maria, nome da mãe de Jesus.*

*Gattaca*. Com a identidade de Jerome Morrow, Vincent faz-se um membro da elite genética e começa sua preparação para ser um astronauta rumo à lua titã. No abominável mundo novo de *Gattaca*, o controle era totalitário, absoluto e disseminado o que nos remete à sociedade de controle descrita por Gilles Deleuze ou à metáfora da “Gaiola de Ferro” de Max Weber, ou seja, uma alegoria da sociedade pós-moderna em que só resta às pessoas adaptar-se ou se autoincinerar, como acontece com Eugene na cena final.

**O DNA como religião** – Nesta sociedade distópica e transumanista, as células passam a ser o currículo das pessoas. Não importa onde ela nasceu, mas como. Sobre isso, Le Breton (2003, p.117) profetiza que o DNA transformou-se em uma nova religião muito próxima da gnose. “Nela, o corpo também é o local da queda, o enfeite irrisório que encerra a alma, isto é, o DNA.” Assim como Vincent, nosso destino está inscrito nos genes. No filme *Gattaca* a valorização do DNA está presente até mesmo na arquitetura como podemos observar na casa de Eugene a escada que dá acesso ao piso superior tem a forma de um caracol que simboliza o modelo de hélice do DNA.

*Gattaca* baseia-se na ideia da seleção artificial voltada para uma evolução forçada geneticamente, que contraria a própria natureza e coloca o corpo acima da condição humana. Um ser criado a partir da combinação de genes perfeitos pode ser considerado perfeito em sua concepção de vida sem levar em consideração as suas experiências corporais? No mundo contemporâneo já se tem o predomínio de atividades extracorpóreas, onde se valoriza não a relação do corpo, mas a sua ocupação. O capitalismo automatiza a vida das pessoas de tal forma que seus sonhos são substituídos por metas para que possam alcançar o nível que as insiram na sociedade, como observa Sennett (1988), a cultura do corpo é uma nova forma da ética protestante.

Esta observação de Sennett sobre o corpo como capital surge no filme quando Vincent procura o negociador de identidade que lhe apresenta Jerome Morrow e que lhe emprestará seu DNA em troca de 20% do seu salário em *Gattaca*, os outros 20% ficarão com o negociador de corpos. É quando este diz a Vincent, referindo-se a Jerome: *Para os superiores geneticamente, o sucesso é mais fácil, mas não garantido. Afinal, não há o gene da fatalidade* (ele se refere ao acidente de carro). *E, quando, por uma razão ou outra, um membro da elite sofre uma desgraça, sua identidade genética vira uma mercadoria para inescrupulo-*

sos. Um perde e outro ganha. Preso a uma cadeira de rodas, o corpo geneticamente perfeito de Jerome vira uma mercadoria para os “inválidos” terem a esperança de uma vida melhor em uma sociedade eugênica e perversa.



Fonte: frame do DVD

### O corpo como parte de uma estrela

– As referências religiosas, filosóficas e científicas presentes nesta ficção-científica possibilitam diferentes leituras sobre *Gattaca*, entretanto, nossa proposta neste ensaio é o dualismo corpóreo entre Jerome Eugene Morrow e Vincent Freeman. Durante o filme percebemos um Eugene amargo e depressivo que em certo momento confessa a Vincent que quando se jogou na frente de um carro não estava bêbedo, mas sóbrio. Ou seja, mesmo sendo portador de um corpo perfeito, Eugene sentia-se imperfeito. Admirava os sonhos de Vincent e o seu desejo de viajar ao espaço. Em uma cena simbólica, Vincent nos dá uma pista importante sobre seu interesse pelo espaço: *Sabe... dizem que quando você flutua é parecido com estar em um útero*. Uma metáfora que nos aponta para um sonho de retorno. A nostalgia de um passado perdido e o retorno a um cenário menos opressor.

*Em seu livro Mercado da Angústia (1979), Henri Pradal faz um profundo estudo do homem e sua angústia desde a infância até a fase adulta. Para o autor, privar o homem de sua angústia para melhor dominá-lo, é despojá-lo de sua verdade, arrancar sua coragem, inocência e sua alegria – também seu desgosto – de viver. É querer reduzir à animalidade, é pecar contra seu espírito. Entretanto, é desta natureza humana que as organizações industriais tiram seus maiores lucros. Para Henri Pradal, o mercado da angústia jamais fecha suas portas.*



Fonte: frame do DVD

Jerome Morrow é a célula estranha àquele corpo social. Quando Vincent, o doador de seus sonhos, vai embora, o verdadeiro Jerome perde o único expediente que acredita prender-lhe à vida e comete suicídio. Incinerando-se no compartimento destinado a eliminação de vestígios do corpo inválido de Vincent. Com este ato, Jerome revela-se um sujeito igualmente inválido. Não restaria um lugar para ele naquela sociedade, considerando que fora constituído somente para se encaixar na pretensa perfeição que guiava seu horizonte. Jerome é o retrato daquilo que Pradal (1979) chama de “microscopia da angústia”, belo e perfeito, mas incapaz de lutar contra o fracasso, entrega-se ao vício e ao suicídio.

Jerome é “filho da ciência”, Vincent é “filho da fé”. O nascimento do primeiro foi programado geneticamente; o do segundo foi fruto de uma relação sexual. Temos então o encontro entre um corpo profano e um corpo sagrado. Ao nascer, o destino de Vincent foi anunciado como uma profecia pela enfermeira: problemas neurológicos: 60% de probabilidade; depressão: 42%; distúrbios de concentração: 89% e doenças do coração: 99%. Potencial para morte prematura. Entretanto, a profecia não se cumpre. O filme termina com Vincent a caminho das estrelas e Jerome incinerado em uma estufa. O sagrado vence o profano racionalismo científico.

Sobre isso Le Breton (2003, p.15) nos lembra que, no discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. “Ontologicamente distinto do sujeito,

torna-se uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem”. O autor observa ainda que a fantasia de um corpo livre de seus antigos pesos naturais resulta principalmente no mito da criança perfeita, fabricada pela ciência e carimbada como de boa qualidade morfológica e genética.

A caminho das estrelas, Vincent põe fim à longa história de fuga da opressiva narrativa com que insistiam em vê-lo. Sua última fala refere-se à observação de que cada parte do corpo, algum dia, fora parte de uma estrela, talvez ele não estivesse partindo: talvez ele estivesse finalmente voltando para casa. Manhã realmente nova que deixa para trás o drama torturante da repetição estéril de um modelo cruel. Manhã realmente nova: devir, enfim.

## REFERÊNCIAS

CAGLIANI, Bia. **Corpo, tecnologia e controle: Gattaca e o homem-máquina**. In: Revista Caos, nº 8, mar/2005, UFPB, p. 7-16.

**GATTACA** – a experiência genética. DVD. Estados Unidos, cor. 106min. Columbia Pictures, 1997.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.

OLIVEIRA, Sérgio. **Gattaca: sobre governo totalitário das identidades**. In: Revista Lugar Comum, nº 9-10, set/1999 a abril/2000, UFRJ, p.175-193.

PRADAL, Henri. **Mercado da angústia**. Trad. Nancy Miertle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.





*Sob esta máscara, há mais do que carne.  
Sob esta máscara há uma ideia, Sr. Creedy.*

*E ideias são à prova de balas..*

*(V)*

## V... DE “VOCÊ”

JOSÉ DE ARIMATHÉIA CORDEIRO CUSTÓDIO

“V de Vingança” é um espetáculo teatral, baseado em uma história em quadrinhos, cheio de citações de clássicos literários, projetado numa tela de cinema. É no primeiro aspecto que nos concentramos neste ensaio, mas sem perder de vista os demais. Afinal, é um filme de cinema, uma forma de arte que já exibiu inclusive várias das obras literárias. Mas é como teatro, uma arte que não existe sem o ator e seu corpo, que o filme se destaca.

Originalmente em quadrinhos, a história retrata uma Inglaterra de um futuro próximo, sob um regime totalitário, bastante semelhante à obra *1984*, de George Orwell. Até um “Grande Irmão”, que aparece em uma tela enorme nas reuniões de cúpula, faz parte do enredo. Outros clássicos, como *Macbeth* e *O Conde de Monte Cristo*, são também mencionados.

Rostos, máscaras e espelhos são elementos importantes do filme, assim como do teatro, não são duas máscaras (tragédia e comédia) o símbolo de arte teatral? Logo nos primeiros minutos, quando os dois

protagonistas, V e Evey, são apresentados, eles estão terminando de se arrumar para sair. Diante de um espelho, ele ajusta a máscara, ela se maquia, numa sequência que sugere que ambos são os dois lados de uma mesma moeda.

Este paralelismo ou oposição é frequente no filme, assim como alguns nomes são simbólicos. Evey é como uma Eva (é a mesma pronúncia, em inglês), mulher, em oposição ao líder totalitário, homem, que se chama Adam. De fato, ao longo da trama, ela colabora com a “queda” de Adam. Os membros da Polícia Especial do regime são os Homens-Dedo. Se o Chanceler Adam é o rosto do regime, quem suja as mãos em seu nome são os homens-dedo.

Como em qualquer país regido sob um regime totalitário, a Inglaterra de V é oprimida. Há toque de recolher; pinturas, livros e músicas são proibidos e destruídos; pessoas são presas e executadas à revelia da Justiça; e os meios de comunicação são manipulados. Diante desta castração, as pessoas comuns tornam-se submissas, dóceis, temerosas, recatadas, e procuram se perder no anonimato. Chamar a atenção, por qualquer motivo, pode ser perigoso. Ou fatal. Pois, entre outras, a sexualidade também é reprimida, os homossexuais são perseguidos, presos e executados.

Evey era assim no início do filme: anônima. Após uma sequência de acontecimentos nem sempre premeditados, ela acaba envolvida no plano de vingança de V. Em princípio, é bem tratada (como em *A Bela e a Fera*), mas tem que ficar escondida. Depois vai embora, mas é aprisionada a fim de que confesse onde encontrar V. E aí começa a grande transformação de Evey em uma nova mulher.

Colocada numa cela escura, tem seu cabelo raspado e é vestida com uma roupa qualquer. Quase tudo lhe é tirado: liberdade, privacidade, saúde (a comida é horrível e há ratos na cela), dignidade. Num buraco da parede, ela encontra anotações de uma ex-prisioneira e em suas palavras encontra alento e força. Diante da notícia de que será executada, afirma que não tem mais medo. E por causa disso ganha a liberdade. Na verdade, todo o seu sofrimento havia sido causado por V, que testa sua integridade.

A transformação interior de Evey é marcada pela mudança em sua imagem corporal. Ela mantém o cabelo raspado, sorri muito menos, não manifesta sentimentos como antes, veste-se diferente. Não é mais reconhecida na rua, nem por seus ex-colegas de trabalho. Livre da prisão, Evey vai para o telhado e toma uma forte chuva. Aliás, são várias as

cenas de Evey na chuva. Não há como não pensar num batismo, sinal da nova vida. E se Evey foi batizada com água, V foi batizado com fogo, como algumas cenas repetidas mostram ao longo do filme.

No fundo, o importante é seu estado de alma: ao perder o medo, ganha a liberdade plena diante do sistema totalitário. Mas, como no teatro, é preciso um signo visual, corporal, para marcar a mudança, e o signo mais evidente é seu **cabelo raspado**.

Evey é instruída, conhece os clássicos e conta no filme que sempre quis ser atriz. De certa forma, ela tem seu desejo realizado, pois desempenha um papel fundamental nos planos espetaculares de V. De fato, é ela que os conclui. É importante ressaltar que, no clímax do filme, todos aqueles que acabam trabalhando a favor de V colocam uma máscara igual à dele. Todos, exceto Evey. Ela é única que preserva a sua própria face, a sua própria *persona*, nome da máscara usada no teatro para caracterizar um personagem. Evey não precisa de uma máscara de V, ela já passou por sua própria transformação.

A máscara/persona de V é, no entanto, outro elemento essencial do espetáculo produzido por ele. A máscara é um ícone do rosto de Guy Fawkes, um homem que quis matar o rei da Inglaterra em 5 de novembro de 1605, explodindo o Parlamento Inglês, mas foi capturado antes de tentar, e enforcado. Até hoje, crianças inglesas festejam a chamada “Noite do Bonfire”: saem pedindo “dinheiro para o Guy” e gastam tudo em fogos de artifício.

V retoma o plano de Fawkes, transformando-se nele, assumindo a sua *persona*. Na verdade, V é um experimento médico mal sucedido, e um homem que teve todo o seu corpo queimado. Por isso criou um personagem. V também é muito culto e cavalheiro, completamente diferente de sua aparência física, nunca mostrada no filme, mas sugerida.

*Na História, os cabelos sempre foram signos de posição social e pertencimento a um grupo. Os romanos raspavam a cabeça das pessoas de condição inferior: escravos, prisioneiros, traidores. Monges orientais raspam para simbolizar sua castidade. O Antigo Testamento traz a conhecida história de Sansão, que perdeu sua grande força depois que lhe cortaram os cabelos. Na América, eram conhecidos os índios escalpeladores. E, ainda, os judeus presos em campos de concentração tinham suas cabeças raspadas.*



Fonte: frame do DVD

A certa altura, ele mesmo diz: “Há um rosto por trás da máscara, mas não sou eu”. O homem atrás da máscara havia morrido num incêndio criminoso, e dado lugar a V de Vingança. Apenas uma *persona*.

Outras *personas*, ou personagens, atuam como coadjuvantes no decorrer da trama. Mas todos se destacam por algum detalhe corporal, que são imprescindíveis visando o desfecho do filme. Vamos a alguns exemplos. Uma apresentadora de TV dá a notícia da morte do porta-voz do regime. Evey sentencia de imediato: *Ela está mentindo* (sobre a real causa da morte). V quer saber como ela pode ter certeza, e Evey é categórica: *Ela pisca muito quando sabe que a notícia é falsa*. Evey, a atriz, lê linguagem corporal.

Lewis Prothero, o porta-voz assassinado, é narcísico ao extremo. Mandou despedir um iluminador que, segundo seu critério, não o iluminou bem no estúdio. Em seu *box* do banheiro, tem três televisões, pelas quais fica se vendo e ouvindo o tempo todo.

Uma das médicas responsáveis pelos experimentos obscuros que geraram V também é morta por ele. Mas sua morte, diferente de todas as outras, é suave e indolor, sem sangue nem armas brutais. Ela morre em sua própria cama, como quem cai no sono (envenenada), conversando calmamente com V. Ela até esperava morrer nas mãos dele, por causa do remorso. E este remorso a salvou de uma morte cruel, violenta e infame.

Gordon, o comediante de TV e amigo de Evey, exagera na crítica ao

regime e acaba preso. É deste personagem uma outra frase emblemática do filme: “Após usar uma máscara por tanto tempo, você esquece quem é”. Em seu último programa, Gordon brinca demais com a ineficiência do Poder em capturar V. Ao final, quando, no programa, Adam desmascara V, descobre seu próprio rosto. Mais um jogo de símbolos entre *personas*.

Como exemplo final, temos a história de Valerie, que fora deixada escrita num papel higiênico e encontrada por Evey, em sua cela. Valerie começa contando que nasceu em 1985. Pode não ser um detalhe inocente: seria numa época posterior a um regime de exceção (1984, de George Orwell), simbolizando que deveria ser uma nova era de paz e liberdade. Porém, veio o regime totalitário de Adam Sutler, que perseguiu dissidentes políticos, artistas e homossexuais. Era o caso de Valerie. Novamente, uma relação entre corpo e liberdade.

Ao mesmo tempo, por usar a mídia (TV), V acaba alcançado milhões de pessoas, e mobilizando grande número de moradores de Londres. Envia a cada um uma máscara de Fawkes e os convoca a usá-la diante do Parlamento, em 5 de novembro. De repente, há uma multidão de V's andando pelas ruas. A polícia não pode enfrentá-los, são cidadãos comuns. O verdadeiro V jamais poderá ser descoberto, poderia ser qualquer um.

Mas a questão é: a esta altura, existe apenas um verdadeiro V? Naquele momento, todos se tornam V, à medida que todos abandonam suas casas, bares, desacatam o toque de recolher a vão para as ruas cheias de soldados. Todos os que se insurgem contra a opressão e a castração são V. Logo, qualquer um pode ser V. Inclusive você.

Todos assumem a mesma *persona*, mas não se despersonalizam, porque estes é que manifestam opinião firme, decisão tomada, propósito e finalidade. Os soldados, a polícia, nenhum deles usam máscara,

*Em Comunicação, persona se refere aos diferentes comportamentos que as pessoas adotam em contextos distintos. É uma espécie de protocolo: uma apresentação de uma orquestra é diferente de um estádio de futebol. Um almoço de negócios é diferente de um churrasco de fim de semana. Para o Marketing, é um tipo idealizado como parte de um público alvo. Já para a Psicologia Junguina, persona é a face da pessoa voltada ao mundo exterior, às relações sociais. O termo vem de personare (soar através de).*

mas eles são mascarados, pela mídia ou pelo sistema. É exatamente ao colocar a máscara de Fawkes que as pessoas ganham personalidade.

Evey havia questionado o método explosivo de V de fazer as coisas, indagando: *Destruir um prédio vai fazer deste mundo um lugar melhor?* V responde: Um prédio é um símbolo. Um corpo é um símbolo. Um corpo é um templo: *Derrubem este templo e em três dias eu o reerguerei*, disse Jesus em relação ao próprio corpo, mas não entenderam. E V acrescentou à resposta a Evey: *Um símbolo sozinho pode não representar nada, mas se todos se juntam, um símbolo pode significar muito, pode significar a mudança de um país*. Quando, pois, um V se tornou uma multidão, a mudança finalmente tomou corpo.

Ao final, Evey chama V de Edmond Dantés, o homem injustiçado e vingativo da obra *O Conde de Monte Cristo*, aquele que friamente leva sua vingança a termo, e não é detido nem pelo amor. Mas apesar do filme se chamar *V de Vingança*, não é disto que trata. A vingança é apenas um pretexto para reflexões políticas e filosóficas, fundamentadas em citações literárias e linguagem midiática, projetada no cinema como uma peça de teatro. *O mundo é um palco*, disse Hamlet. E no palco da tela se desenrolam papéis de pessoas comuns que, como atores de um espetáculo teatral, emprestam seus corpos aos personagens para dar ao público a dramaticidade necessária. Emprestam suas vozes, seus rostos expressivos, seus cabelos, sua pele.

Passado o clímax, todos os manifestantes retiram suas máscaras, e aí todos os rostos são revelados. E lá estão o bom policial, a apresentadora de TV que pisca demais, o comediante Gordon, a menina que pichava um “V” no muro e que foi morta por um homem-dedo; Valerie e sua namorada. Mas... não morreram? Não. V já havia dito: *Sob esta máscara há uma ideia, e ideias são à prova de balas*. Os corpos morrem e desaparecem, as pessoas são caladas e castradas, são transformadas em massas temerosas e silenciosas, mas as ideias e as *personas* permanecem.

## REFERÊNCIAS

CAGLIANI, Bia. **Corpo, tecnologia e controle: Gattaca e o homem-máquina.** In: Revista Caos, nº 8, mar/2005, UFPB, p. 7-16.

**GATTACA** – a experiência genética. DVD. Estados Unidos, cor. 106min. Columbia Pictures, 1997.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade.** Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

OLIVEIRA, Sérgio. **Gattaca: sobre governo totalitário das identidades.** In: Revista Lugar Comum, nº 9-10, set/1999 a abril/2000, UFRJ, p.175-193.

PRADAL, Henri. **Mercado da angústia.** Trad. Nancy Miertle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.





# Televisão





*Nenhum de vocês é feio?*

*(Personagem Chad Decker, à Anna, líder dos V's)*

## O EVANGELHO DE V

JOSÉ DE ARIMATHÉIA CORDEIRO CUSTÓDIO

Eles vieram em paz. Assustaram a população mundial com a repentina chegada de seus gigantescos discos voadores, nas 29 principais cidades do mundo. Mas assim que sua líder, Anna, transmitiu sua mensagem inicial a todos os povos da Terra, a cada um em sua própria língua, numa reedição do Pentecostes, os Visitantes (V) começaram a ganhar a simpatia de todos.

O jornalista Chad Decker, um dos personagens principais da série “V” (Warner Channel, terças, 22 horas), proferiu a primeira pergunta que fez com que todos desconfiassem dos extraterrestres: “Nenhum de vocês é feio?” E completou: “Todos vocês são aquilo que chamamos de ‘atraentes’”.

A líder V, interpretada pela brasileira Morena Baccarin, gostou da sagacidade da pergunta, cooptando Decker para ser o assessor de imprensa dos Visitantes. Deixou muito claro que ele só deveria apresentar ao público fatos e palavras que tornassem positiva a imagem dos extraterrestres. Aos poucos, a estratégia de Anna ficou muito clara:

transformar os Visitantes em objeto de simpatia, amizade, devoção e, finalmente, dependência.

A beleza estética dos Visitantes é um dos elementos principais. Outro é o uso manipulado da mídia, especialmente a televisão. Anna demonstra conhecimento da Psicologia humana e usa os humores e emoções a seu favor, criando comoção quando lhe convém. O terceiro elemento importante na estratégia de conquista da Terra reside na exploração de um sentimento muito comum ao homem secularizado do século XXI, o apego à vida terrena.

Os Visitantes seduziram rapidamente a população ao abrirem “centros de cura” e anunciarem o fim de doenças que matam milhões a cada ano. Câncer, aneurisma, lesão medular, glaucoma, estas e outras moléstias foram curadas rapidamente. Paralíticos levantaram de suas cadeiras de rodas, cegos voltaram a enxergar, mulheres inférteis ou estéreis começaram a engravidar. Os extraterrestres parecem ter vindo para se opor à morte, para vencer as doenças, e estabelecer a utopia dos corpos saudáveis (eles que são todos assim) pelo caminho mais curto, embora científico. Os Visitantes são o cumprimento do ideal tecnológico: máquinas que emitem uma luz sobre o corpo e o tornam saudável.

É interessante lembrar que esta aparente resposta aos flagelos da Humanidade veio do Céu. De onde mais tiraria legitimidade?

Estes são, pois, os três elementos que constituem objeto de reflexão deste ensaio.

Os personagens de “V” não são belos apenas porque se trata de uma série de TV, que exige um certo padrão estético, a beleza dos Visitantes é parte essencial da caracterização dos extraterrestres, até porque ela é uma beleza dissimulada. Sob a falsa pele humana, os extraterrestres são répteis bípedes, grotescos do ponto de vista humano.

Como os seres humanos provavelmente rejeitariam extraterrestres de aparência réptil, e a rejeição é apenas um passo aquém da reação violenta, os Visitantes decidiram se disfarçar. Muitos já haviam chegado à Terra, como espiões, anos antes. Infiltraram-se em todos os espaços sociais.

A beleza física tem a espessura da pele, já foi dito uma vez. De fato, o ser humano mais belo do mundo viraria um monstro se apenas lhe tirassem a pele. É o que ocorre com os Visitantes. Sem a pele, revelam-se “monstros” de sangue frio, ovíparos, predadores, carnívoros, de natureza traiçoeira.

Tudo neles é aparência: os corpos, os gestos, os olhares, as inten-

ções. Mas tudo sintetiza-se na aparência física, pois Anna, mais do que todos os extraterrestres, conhece a relação arquetípica e instintiva da qual os humanos fazem entre a beleza e a virtude: igualam uma à outra. Atualizando **Platão**, as pessoas naturalmente associam o belo ao bom: “Ela é tão linda, só pode ser uma boa pessoa”. Anna conhece bem as relações humanas entre Ética e Estética. Estava estabelecida a relação de simpatia.

Porém, não é preciso estudar a História de V para entender que nem sempre a virtude segue a beleza. Por trás de uma voz doce, de um sorriso simpático, de um olhar terno, podem se esconder intenções e atos muito pouco nobres.

Quando os meios de comunicação de massa entraram nesta equação, como fizeram na sociedade humana do século XX, a dissimulação aumentou exponencialmente. São meios, ou seja, mediatizam uma relação, entre as pessoas e a realidade. O que se vê na televisão são personagens, mesmo nos chamados *reality shows*. Mesmo sendo pessoas reais, para o telespectador existe uma distância intransponível. O telespectador não está lá, então ele acredita no que vê e no que ouve. Mas é sempre uma verossimilhança, nunca uma verdade.

A primeira aparição de Anna foi numa grande tela de projeção, a partir da superfície de sua própria espaçonave. Ela sempre se dirige ao público pela imprensa, por entrevistas coletivas. Chegando ao ponto de mandar espancar a própria filha (e lhe deu pessoalmente o primeiro hematoma), para depois curá-la, mas sem tirar as marcas do rosto, o que seria fácil pela Medicina V. Por quê? Ela mesma explicou: para que as câmeras pudessem mostrar ao mundo o que os “inimigos dos V’s” fizeram com sua filha. Anna e sua filha simularam horror, desapontamento, dor, tudo para as câmeras. Tudo falso. Tudo produzido. Tudo pode para a mídia.

*Platão nasceu em 428 a.C e morreu em 347 a.C. Viveu em Atenas e foi discípulo de Sócrates e mestre de Aristóteles. Uma de suas principais ideias é a Teoria das Formas, que explica que existem dois mundos: o sensível (material) e o inteligível (mundo das ideias), sendo que o primeiro é apenas uma sombra do segundo, daí a alegoria da Caverna. O pensamento platônico foi assimilado pelo Cristianismo, especialmente na figura de Agostinho, um filósofo cujas ideias prevaleceram por oito séculos.*

Diante das câmeras todos os Visitantes aparecem controlados, bem educados e bem vestidos. Anna abusa um pouco: apesar do ar recatado, exhibe suas pernas delineadas.

Sua ligação com o assessor de imprensa é várias vezes tensa. Ela quer manipulá-lo e ele quer se mostrar livre de qualquer manipulação. Neste jogo de forças, a vitória foi de Anna. Ao ser examinado num Centro de Cura, o jornalista ficou sabendo que desenvolverá (a Medicina V é bem mais acurada) um aneurisma inoperável pelas técnicas humanas. Não só Decker teve que confiar e se submeter aos V's para ser curado, como a perspectiva de morte o fez produzir uma matéria sobre os Centros com ainda mais paixão, ainda mais convincente. Mais que isso: ele agora se sente em dívida com Anna e os Visitantes. Cede à elaborada manipulação. E mais uma vez o corpo foi a chave.

O assessor foi decisivo quando Anna, depois de uma explosão numa das naves, no que teria sido um atentado, anunciou que fecharia os Centros de Cura e deixaria a Terra. Chegou a ordenar que a nave sobre Shanghai fosse embora. Decker mobilizou a opinião pública, que cobrou das autoridades uma ação enérgica. A ideia de perder os estabelecimentos médicos apavorou a Humanidade que, apegada à vida material e hedonista, nunca abriria mão da possibilidade de se curar facilmente de qualquer coisa. Estava criada a relação de dependência, semelhante àquela que o viciado tem com seu fornecedor traficante.

A TV atuou como agente catalisador. Foi ela quem avisou aos humanos doentes (e não se trata apenas de doenças corporais, mas psíquicas e morais): “Cuidado, a fonte e promessa de nossa perfeição física ameaça ir embora para sempre. O que você faria para evitar isso?” Questões como esta são feitas diariamente nos telejornais e nos outros meios de comunicação, só que disfarçadas de outra coisa.

Secularizados e midiaticados, os seres humanos de “V” obrigam seus governos a garantir a integridade física dos Visitantes na Terra. Todos querem ser felizes. Em outras palavras, todos querem saúde e beleza, estes são os componentes da felicidade em “V”. Anna sabe disso, e oferece exatamente aquilo que as pessoas querem. E pela TV.

Os Visitantes não trouxeram questões filosóficas ou espirituais para serem respondidas. Quando falam em compartilhar conhecimento científico, a primeira coisa mencionada é a Ciência Médica. Eles vieram resolver questões mais simples e imediatas. Problemas com os quais todos os seres humanos têm de lidar: os problemas de saúde, o confronto com a morte. Necessariamente, então, estamos falando do corpo.



Fonte: frame do DVD

A pior dor de todas não é a do parto nem a do câncer; é aquela que você está sentindo agora, neste momento, disseram certa vez. Assim, aquele que for capaz de tirar esta dor, é no mínimo digno de gratidão. Se for o caso de uma dor crônica, uma doença incurável, um tumor inoperável, então gratidão é pouco, porque a cura é quase um milagre. A cura “milagrosa” exerce um forte efeito psicológico sobre o indivíduo curado, sua família e todos aqueles que testemunham a cura. Tal cura afeta também o espírito humano, mexe com sua fé. Os sentimentos então se misturam, o agente da cura torna-se alvo de devoção, seguindo uma **tradição bíblica**.

Um dos protagonistas da série é um padre, que entra em crise de fé com a chegada dos Visitantes. Ele se indaga se os extraterrestres também são filhos de Deus, e tem que lidar com as reações de seus paroquianos, que oscilam entre o medo, a desconfiança e até a devoção, face aos “milagres” operados. Um de seus fieis aparece na igreja só para mostrar que foi curado de uma paraplegia. É uma releitura do “Levanta-te e anda” dos Evangelhos. É de se pensar se os produtores da série não puseram uma pitada de teologia veterotestamentária, negando o

*Na Bíblia, a cura de doenças sempre foi sinal de Deus, e o Judaísmo antigo associava a saúde física (incluindo uma família numerosa, signo de fertilidade) a um bom relacionamento com Deus. Um dos três Arcanjos chama-se Rafael, que significa “Deus cura”, figura citada na Bíblia e no Alcorão. No Antigo Testamento, um dos profetas que operou as curas mais milagrosas, inclusive uma ressurreição, foi Eliseu (Livro dos Reis). No Cristianismo, é o próprio Verbo encarnado, Jesus, que dá a vida.*

Novo, ao fazer o telespectador desconfiar de todo aquele que chega prometendo curas milagrosas, afinal, “só Deus pode curar”. E se os V’s não são Deus, logo são demoníacos. A lógica é simplista, mas eficiente. O Maniqueísmo funcionava mais ou menos assim. O Neopentecostalismo está aí para demonstrar.

O que Anna não contou para nenhum ser humano, porém, é o que realmente os Visitantes querem em troca de tanta generosidade. Nem o telespectador sabe direito ainda. Mas, pelo que já mostrou a primeira temporada, parece se tratar de alguma substância retirada do corpo humano, mais uma vez, o corpo humano. Na série original dos anos 1980, os Visitantes vieram para levar a água do planeta (sim, há um quarto de século já se falava disso) e seres humanos, para serem servidos numa bandeja.

Na série atualizada, há algo mais. Um grande número de humanos – em comum, aparentemente, apenas seus potenciais não devidamente explorados – foi convidado a viver nas espaçonaves. O que parecia ser um sonho de ficção científica realizado, tornou-se um pesadelo médico. Em salas ocultas de corredores proibidos, estas pessoas são submetidas a procedimentos excruciantes e dolorosos. Mas deve haver mais: a primeira temporada termina com a invasão iminente de uma frota de naves e uma alteração na atmosfera terrestre.

De certa maneira, esses “experimentos médicos” resgatam os relatos de abdução por extraterrestres, tão comuns no tempo da Guerra Fria. Por outro lado, fazem também referências às experiências nazistas. E em última instância sinalizam: Cuidado! Cuidado com “estrangeiros” que acenam com promessas milagrosas e soluções rápidas e definitivas. O preço pode ser alto.

O inglês tem uma palavra melhor: *outsider*. Designa todo aquele que não pertence ao seus. Os antigos diziam “gente alheia”. Todos seriam motivo de desconfiança.

Infelizmente, a carne é fraca.

## REFERÊNCIAS

CAGLIANI, Bia. **Corpo, tecnologia e controle: Gattaca e o homem-máquina**. In: Revista Caos, nº 8, mar/2005, UFPB, p. 7-16.

**GATTACA** – a experiência genética. DVD. Estados Unidos, cor. 106min. Columbia Pictures, 1997.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.

OLIVEIRA, Sérgio. **Gattaca: sobre governo totalitário das identidades**. In: Revista Lugar Comum, nº 9-10, set/1999 a abril/2000, UFRJ, p.175-193.

PRADAL, Henri. **Mercado da angústia**. Trad. Nancy Miertle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.





*Me abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado, com tanto cuidado como se abraçasse o corpo ainda presente de Ana, [...] enfiava devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta [...].*

**Caio Fernando Abreu**

## O CORPO DISFORME EM OS OBLONGS E AS DEFORMIDADES DO SOCIAL

HERTZ WENDEL DE CAMARGO

Diferente do cinema, o desenho animado é mais abstrato. Poucas linhas e formas preenchidas de cores que, ilusoriamente, movem-se em 16 a 24 quadros por segundo, são capazes de hipnotizar o olhar e alcançar facilmente a alma do telespectador. A essência do desenho animado é engano e revelação. Engano porque seu movimento é síntese de uma sequência de quadros, que burlam a retina, enganam o olho para que ele não perceba a mudança de um fotograma ao outro. É também revelação porque suas linhas e formas coloridas são capazes de revelar, a seu modo, o mundo em que vivemos, vislumbrar a natureza humana e revelar nossa capacidade de projetar a nós mesmos nas coisas. Essencialmente narcisos, projetamos nossa alma às coisas. *Animar* é palavra que vem do latim, significa impregnar de *ânima*, preencher de alma. O desenho animado está repleto de alma. Como nossos duplos, seus personagens falam, sentem, choram, pensam, planejam, fazem coisas certas e erradas, apaixonam-se.

Podem ser uma árvore, uma pedra, um carro, um rato, um filhote de leão, uma chaleira, um castiçal, um coioote, um coelho, um herói, um guerreiro, uma esponja-do-mar. Seja qual for o objeto de origem, a antropomorfização do mundo nos parece natural. Fica mais fácil compreender as coisas quando elas possuem olhos, expressões, movimentos e humores semelhantes aos nossos. Talvez seja por isso, por uma estratégia de mercado baseada no narcisismo, que certas imagens televisuais agora fazem parte da memória coletiva visual: *Flintstones*, *Jetsons*, *Simpsons*, *Adams*. A televisão, máquina de Narciso, como já havia apontado Sodré (1994), é a ambiência fecunda para os sentidos despertos pela animação, que sutilmente participa da educação estética, política e visual do homem contemporâneo.

Produto da cultura de massa, o desenho animado comunica-se de forma incisiva com as pessoas de todas as faixas etárias. Na evolução estética do desenho animado, seu grande barato são as agruras dos personagens, sempre caindo de um precipício, amassados por um rolo compressor, mutilados, vítimas de bombas ou tendo seus corpos queimados. Tudo numa cena para, logo em seguida, ressurgirem intactos, saudáveis, vivos, voltando a brincar com sua imortalidade de acetato, tinta e fotograma. A maioria dos pais acha que desenhos animados são produções inocentes e por isso não veem problemas em deixar seus filhos sozinhos com eles. A indústria por trás das animações é gigantesca e mobiliza diversos setores da economia. Sendo assim, ela não é nada inocente e sabe muito bem o que deseja. Desenho animado sempre foi coisa de gente grande. Enfim, é sobre a animação que me debruço para traçar alguns apontamentos.

No Brasil, os desenhos animados para adultos são transmitidos pela televisão fechada, ganhando o sotaque, a gíngua e o humor típico dos brasileiros com dublagens que possuem fama internacional em termos de técnica e criação. Os desenhos animados americanos têm tratamento de série e são produzidos por “temporada”. Se alcançam audiência vão permanecendo no mercado e, se isso não for suficiente, vão se renovando, buscando uma marca diferenciada. Nessa categoria temos o tradicional *Os Simpsons* (*The Simpsons*), transmitido no Brasil desde o final dos anos 1980, inicialmente pela Rede Globo, aos domingos. *Os Simpsons*, transmitido em horário nobre nos EUA, é um reflexo fiel do estilo de vida da família de classe média americana e boa parte do êxito de Matt Groening, criador da série, está no humor negro somado à presença das caricaturas de celebridades. Um produto da cultura midiáti-

ca que aborda a si mesmo, numa espécie de meta-animação da cultura midiática.

Na história da cultura de massa televisionada, as famílias sempre fizeram sucesso como *Os Flintstones*, *Os Jetsons* e a *Família Adams* (criada nos anos 1930, transformada em série dos anos 1960 e em desenho animado nos anos 1970). Curiosamente, todos produzidos pela Hanna-Barbera. Esta última família levava o humor negro ao extremo, com Wandinha torturando o irmão Feioso, além de um comportamento mórbido e uma forma de levar a vida no mínimo estranha dos demais membros da família. Talvez resida no sucesso dos *Adams* uma aceitação natural, e também uma predileção do público adulto pelos cacos e piadas sarcásticas, ácidas e fúnebres, quase um rir na cara da morte, um rir das mazelas humanas e das limitações do corpo como objeto que pode ser dilacerado, retalhado, ferido e maltratado, além de ridicularizado ou lançado de um precipício. Nesse sentido, vemos que *Futurama* (1999), *South Park* (1997), *Uma Família da Pesada* (Family Guy, Fox, 1999), *American Dad!* (2005) e *The Cleveland Show* (2009) são as criações mais recentes com aparência de pessoas comuns, mas com uma visão contracultural, mas bem próxima do que as pessoas pensam sobre a vida. São obras que, ao retratar o americano, passam a ser um “quase como a vida é”.

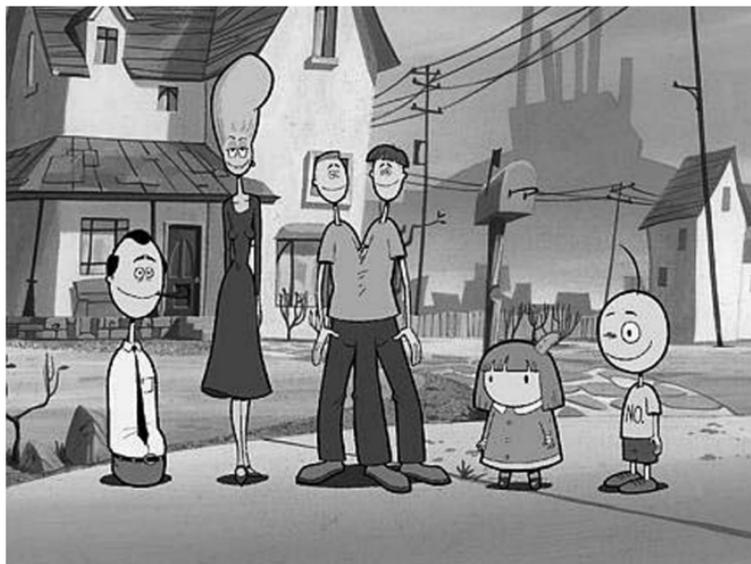
Os desenhos animados para adultos rememoram as limitações do corpo e bailam com a morte. Essa atração pela morte tem estreita conexão com uma das características mais marcantes do desenho animado que é a capacidade dos personagens ressuscitarem, como mágica, na cena seguinte. Um mito revisto do eterno retorno. Por outro lado, o corpo dilacerado, cortado, dividido, perfurado e o espanto do personagem ao perceber o estado do seu corpo, nessas situações, é a deixa para risos.

*Só o desenho animado possibilita ao espectador perceber, vivenciar ou refletir sobre a essência das coisas. Como um inseto, uma árvore ou um cão pensam? Quais seus sentimentos? A animação possibilita essa troca momentânea de papéis entre o espectador e os elementos da alteridade. Que o digam as cenas em que os personagens Bambi (Bambi, EUA, 1940) e Simba (The Lion King, EUA, 1993) se dão conta da morte da mãe e do pai, respectivamente, levando o espectador às lágrimas em épocas distintas.*

Há um nível de sadismo no olhar do espectador que lida, com uma suposta naturalidade, com o corpo do outro em vivisseção. Na narrativa da animação, é comum o personagem ter o corpo cortado ao meio por uma motosserra, ter a cabeça ou o braço decepados por um machado ou, durante uma luta corporal, fazer o sangue alheio jorrar. Enfim, um completo desprezo pelo corpo do outro, tanto por parte do espectador como por parte dos personagens da animação. É o que se vê nas atuais séries americanas, bem diferente da gula incontrolável, no passado, de Fred Flintstone por um “bife de brontossauro”.

Mas as séries animadas em que famílias protagonizam as narrativas trazem quase sempre personagens aparentemente normais, equilibrados e que são desvendados em suas nuances com o transcorrer de cada capítulo. Descobre-se aos poucos sua mesquinhez, maldade, manias, obsessões, estranhezas, deformidades de caráter. Ganham nossa confiança lentamente: primeiro com uma imagem simpática e normal, para logo mais aceitarmos suas psicopatias.

Em meio a esse oceano de séries animadas, uma sempre me chamou a atenção por apresentar personagens que já identificamos como estranhos logo no primeiro olhar. Considero a série americana de animação adulta *Os Oblongs* (*The Oblongs*) a combinação perfeita entre humor negro, reflexão sobre a atual sociedade e crítica ao estilo ame-



Fonte: frame do DVD



Fonte: frame do DVD

ricano de viver. Lançada em 2001 nos EUA pela Warner Bros, e cancelada no mesmo ano, a série durou apenas uma temporada, com 13 capítulos. Criada por Angus Oblong, 87 anos, a partir dos personagens do seu livro *Creepy Susie and 13 other tragic tales for troubled children*, algo como “*Susie Sinistra e outros treze contos trágicos de crianças problemáticas*”, em tradução livre, foi transmitida no Brasil há quatro anos, nas madrugadas do SBT. Com passagem no *Cartoon Network*, no bloco *Adult Swim*. No universo televisual, a animação abala todos os conceitos que temos de famílias politicamente incorretas.

O olhar que lançamos para as demais séries de animação não deve ser o mesmo para *Os Oblongs*. Nas demais, a família sempre é o tom fora de hora, seus personagens são dissonantes em relação a um mundo dito normal e sua escatologia extravasa os limites da sua célula familiar, exibindo sua cômica anomalia social. Em *Os Oblongs* a anomalia não é emocional, mas física, visível, tangível e, por isso, incomoda porque não esconde a verdade. Ao primeiro olhar, percebe-se que não se trata de uma família normal. Diferente dos personagens das outras séries, em que são descobertos, revelados, desfraldados a cada diálogo, ação, enredo.

*Existem animações japonesas para crianças e adolescentes aos montes, mas o público adulto tem animes filosóficos, bélicos, mitológicos, eróticos, pornográficos, de temática gay ou lésbica, futuristas, medievais, de ficção científica, dramáticos, humorísticos, de suspense, terror, enfim, o público adulto é o grande vilão de mercado. Há muito tempo os animes já apresentaram adequação ao público, segmentando suas narrativas conforme o espectador, reflexo de um mercado já consolidado pelos mangás.*

O pai desprovido de membros e a mãe careca, tísica, alcoólatra e viciada em cigarros protagonizam cenas de pura paixão carnal. Os filhos mais velhos são siameses, possuem três pernas, brigam pela perna do meio e são completamente diferentes um do outro: um é agitado e esportista, o outro calmo e zen. Quando um precisa de privacidade ou realizar atividades como natação, o outro entra em coma. A caçula, aparentemente a mais equilibrada, possui um tumor róseo na cabeça.

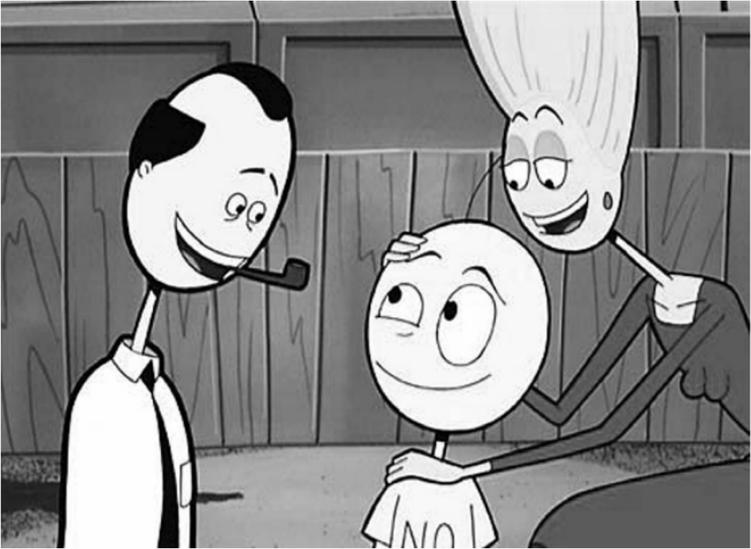
A avó da família está em estado vegetativo, nada fala, baba o tempo todo, emite sons de flatulência e, em grande parte dos capítulos, é um corpo que cai, jogada para todos os cantos. Atirada ao chão e de escadarias nas mais diversas situações, a avó-vegetal é quase um objeto decorativo, surge quase como um ornato das cenas da família. Nem o cão e o gato da família escapam: um é narcoléptico por ter sido cobaia de experiências com pesticidas, e o outro é fumante, igual à mãe da família.

Milo é o filho do meio. Caolho, cabeça grande, um fio de cabelo, sente falta de atenção e possui problemas emocionais profundos, é um belo caso para psicopedagogos. A roda de amigos de Milo inclui uma gótica com impulsos suicidas, uma garota sem maxilar com sérias dificuldades de dicção mas, mesmo assim, faz-se extremamente comunicativa e uma garota com obesidade mórbida e aparência de um batráquio que jura ser linda e aceita socialmente.

A série é um circo de horrores físicos e psíquicos deliciosamente em contraponto com a atual cultura midiática do corpo perfeito e controlado. Seus protagonistas são fora de controle e vivem na normalidade que eles constroem o tempo todo. Em nenhum momento, o mundo parece dar-lhes sinais de que eles são anormais e com isso levam a vida sem muitos constrangimentos.

Em oposição a esses personagens estão os donos da fábrica em que o pai dos *Oblongs* trabalha. Seus proprietários são um casal milionário e pais da patricinha Debbie. Como exemplos a serem seguidos por quem se julga fora dos padrões estéticos da sociedade, as Debbies são um grupo de garotas fúteis seguidoras da patricinha e, como verdadeiras barbies, representam a perfeição física, a plena aceitação social e a pura falta de personalidade. Todas são idênticas e não possuem atitudes próprias. São a representação do mundo real dentro da animação. Os maniqueísmos se sucedem na série, criam contrastes e abrem espaço para o conflito e para o humor: feios e belos, pobres e ricos, perfeitos e imperfeitos, empregados e patrões.

*Os Oblongs* e seus amigos, mesmo cheios de conflitos, não se aba-



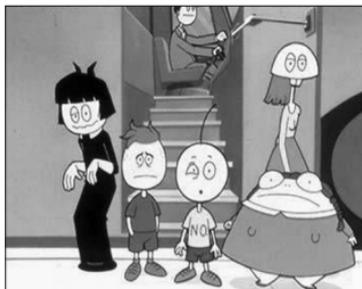
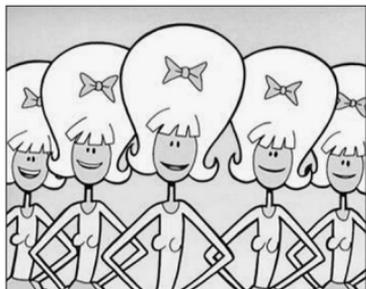
Milo é o filho do meio, cheio de complexos numa família disforme, logo, é normal.

Fonte: frame do DVD

lam com sua condição. São superiores, otimistas, felizes, sem limitações, tão unidos que parecem se fundir uns aos outros. O que o autor do livro e diretor da série faz é mostrar que a sociedade é anômala e não *Os Oblongs*, e que a escatologia vem de fora para dentro da família, está no olhar de quem os assiste. O escárnio se dá por percebermos que o mundo é que deforma o indivíduo. É o mundo que possui as maiores deformidades e se incomoda em vê-las presentificadas numa série que foi abolida da TV americana.

Em psicanálise, o narcisismo foi descrito por Freud no ensaio *Sobre a introdução do conceito de narcisismo*, de 1914, como um modo particular de relação com a sexualidade, uma fase localizada entre o autoerotismo e o amor objetal. No seu desenvolvimento, o ser humano busca dimensionar e investigar o próprio corpo, tendo prazer em explorá-lo. Essa libido do eu, ou amor a si mesmo, foi classificada por Freud como um narcisismo primário e também possui função de proteção psíquica e de composição da imagem corporal. A libido objetal, chamada de narcisismo secundário, é quando parte da libido do eu é transferida ao outro (objeto), mas sua fonte energética, os desejos, continua sendo o eu, portanto, permanece narcísica.

A aderência entre a televisão e a composição do narcisismo midiático possui um poder retórico altamente eficiente, do ponto de vista



Aqui fica evidente a oposição entre as Debbies – sem personalidade – e os amigos de Milo cuja diversidade psíquica se expressa por meio do corpo.

Fonte: frame do DVD

mercadológico, e causticante do ponto de vista sociológico. Aqui entra em cena um novo tipo de narcisismo, não regulado por instâncias individuais, mas pela lei capitalista do valor, um “narcisismo social”, a qual podemos chamar de *tecnonarcisismo*, como bem expôs Sodré (1994).

Seja como for, a simbiose entre televisão e narcisismo está em concordância com a sociedade da imagem na qual o homem contemporâneo está inserido. Hoje, o imperativo é ser visto cada vez mais idêntico às imagens da mídia, idêntico ao duplo, ao reflexo no espelho d’água, o que acaba por revelar uma necessidade não apenas de ter um corpo fotogênico, mas também a atitude, o estilo de vida e a alma vistos como ideais. Na busca da diferenciação, o homem torna-se idêntico ao seu duplo.

Sendo o corpo um sintoma da cultura, talvez tenha incomodado perceber e conviver com a própria imperfeição corporal dos personagens. Os personagens do desenho animado *Os Oblongs* são, em sua superfície e em relação às demais séries, o mais próximo da atual sociedade midiática: disformes, alienados, anestesiados. Mas, o telespectador não deseja esse reflexo no espelho midiático – que tem na televisão sua principal manifestação.

A série não sobreviveu nem para ser transformadas em produtos de massa como, por exemplo, em brinquedos, bonecos, lancheiras. Afinal, a mãe fumante deseja um reflexo saudável e as jovens um reflexo das Debbies, e não de vítimas de *bulling*. Um objeto oblongo é algo que se estende, que é mais longo que largo. A série *Os Oblongs* é assim: estende-se para outros sentidos que não os restritos ao acetato e à computação gráfica. Traspassa o peito e a alma do espectador que resolve assisti-los desprovido de preconceitos. Só o desenho animado

possibilita ao espectador perceber, vivenciar ou refletir sobre a essência das coisas.

#### REFERÊNCIAS

FALCÃO, Antonio Rebouças et al. **Lições com o cinema:** animação. São Paulo: FDE, 1996.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo:** a vida americana numa era de esperanças e declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos:** história, criação, desenho, animação, roteiro. São Paulo: Makron Books, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso:** televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez Editora, 1994.





*A gente tem fome de quê?*

**Titãs**

## **A GORDINHA RITA DA MALHAÇÃO**

CARLA MARIA LIMA BRAGA

O título do trabalho faz referência a uma chamada no *site* da Rede Globo de Televisão ([www.globo.com](http://www.globo.com)) sobre o programa *teen*, da edição do ano 2010, apresentado todas as tardes. Esse estereótipo, marcado pela formas do corpo, ou por seus quilos a mais da personagem Rita (Olivia Torres), na trama, não é o único. Vários temas são abordados de forma a contribuir para que o telespectador se identifique ou, o mais provável, “force” uma identificação com os personagens que desfilam na telinha. Assim como não é a única personagem que resolve as suas questões com o emagrecimento (a personagem Domingas (Carolinie Figueiredo) também emagrece e, depois vira uma modelo de sucesso) há uma ideia de superação para que cada personagem esteja enquadrado no padrão exigido e assim ser aceito pelos amigos e poder despertar o interesse dos garotos.

Por que trabalhar com esta personagem? Qual a importância de *Rita* no contexto social e na contemporaneidade? Rita é uma personagem que nos permite uma reflexão sobre a importância que a mídia dá

ao tema do corpo na adolescência. Tal personagem nos possibilita pensar sobre as formas de identificação que os adolescentes estabelecem com a mídia e a influência de tais processos no seu psiquismo; adolescentes que vivem questões próprias de sua idade, buscando construir sua própria identidade, processo que envolve o afastamento natural do ambiente familiar e, desta forma, busca se encontrar em algum lugar que possa se ver; a saber, como os personagens da televisão.

O programa *Malhação* apresentado todas as tardes é muito expressivo na mídia brasileira. Exibido há 15 anos pela Rede Globo, o programa, que se pauta pela classe média brasileira, aborda assuntos que interessam aos adolescentes e atrai com sucesso o público-alvo. Diversos são os temas abordados ao longo dos capítulos diários, tais como: gravidez na adolescência, relacionamento entre pais e filhos, namoros, amizades, corpo, drogas, delinquência, vestibular etc, tendo como pano de fundo um cenário que lembra a classe média: uma academia de ginástica, uma escola particular de ensino médio etc.

O sucesso do programa está vinculado ao fato de que as tramas apresentadas tratam do universo adolescente pautado. A história recorrente entre as temporadas diz respeito a namoros desfeitos, de amores impossíveis geralmente marcados por diferenças sociais e proibições dos pais. Seria este o mundo de nossos adolescentes? Parece que sim, pelo menos é o que mostra tais programas! Mas eles não são só isso e nem vivem só isso. Suas angústias são bem maiores, mas, muitas vezes, preferem assistir a essas tramas que falam de si e assim poderem se reconhecer de alguma forma, mesmo que de forma fantasiosa, talvez seja pela solidão que vivem em suas casas tão equipadas tecnologicamente, ficando sozinhos em frente de suas TV's nos finais de tardes dos dias de semana.

O tema tratado neste ensaio diz respeito às várias adolescentes comuns espalhadas no nosso país, em que vivem as transformações de seu corpo de menina em um corpo jovem, e, na maioria das vezes, em um corpo verdadeiro e não aquele produzido nas revistas ou televisão que seria o corpo idealizado e fantasiado, hiperinvestido de uma representação ideal de perfeição. As adolescentes são bombardeadas pela ideia do sucesso que teriam se fossem magras, ou pela recompensa se tivessem a coragem para superar o seu corpo. Ao mesmo tempo em que são bombardeadas com propagandas que de um lado estimulam o uso de produtos dietéticos e cultuam um corpo esteticamente perfeito, de outro, instigam ao consumo de lanches tipo *fast food*. Neste

conflito, situa-se o adolescente, que deseja comer o sanduíche e consumir um modelo de vida descontraído, jovem, moderno, mas, também, querendo manter-se magra segundo padrões estabelecidos. Assim, ela necessita ser desejada e aceita, mantendo o corpo bonito, esbelto, esguio, pois isso representa a expressão maior do erotismo/desejo. Desta forma, encontramos uma grande maioria de jovens com sérios problemas com a alimentação, sendo eles a bulimia, anorexia, distúrbios alimentares e depressão por não conseguirem um corpo perfeito; muitos desses sentimentos são vinculados as angústias acima mencionadas. Sendo assim, as angústias próprias da idade muitas vezes são acentuadas pela privação de contato familiar real.

Como vemos em Winnicott (1967), a privação não é exclusividade de jovens carentes, já que não está somente relacionada ao poder aquisitivo, mas às estruturas familiares e às condições sociais. Dessa forma, pode-se dizer que os adolescentes de classe média brasileira são os mais atingidos pela mídia, já que possuem mais acesso aos diversos meios de comunicação disponíveis hoje. Assim, atingidos por informações de todos os lados, com a rapidez e a descartabilidade características do mundo contemporâneo e da cultura ocidental, os adolescentes de classe média estão suscetíveis ao poder da mídia e às mensagens por ela veiculadas, sendo guiados pelos ideais oferecidos ou pelos produtos vendidos. (MENEGAZ e SAPIRO, 2005).

A condição para que sejam mais atingidos, pode ser pensado a partir de sua fragilidade egoica e das falhas ambientais referentes ao diálogo familiar e a aceitação de si próprio frente ao ambiente em que vive. Essas falhas ambientais dizem respeito à falta de empatia da mãe (que poderíamos expandir para a família, enquanto primeiro representante social de todo indivíduo), quanto também a educação rígida, situações de repressão, educação com altas idealizações, dentre outros contextos, impossibilitando a participação de um meio ambien-

*As adolescentes são bombardeadas pela ideia do sucesso que teriam se fossem magras, ou pela recompensa se tivessem a coragem para superar o seu corpo. Ao mesmo tempo em que são bombardeadas com propagandas que de um lado estimulam o uso de produtos dietéticos e cultuam um corpo esteticamente perfeito, de outro, instigam ao consumo de lanches tipo fast food.*

te empático e responsivo, que reflita a verdadeira face. Assim, a pessoa não consegue ser, verdadeiramente, ela própria, e passa a carregar consigo uma sensação de “falta de sentido”. Por outro lado, é essencial que a criança sofra falhas moderadas e progressivas por parte dos pais. Essas falhas empáticas e discretas de uma mãe suficientemente boa promovem desenvolvimento adequado mais próximo à realidade. (WINNICOTT, 1975).

De acordo com Winnicott, a criança mal assistida pode desenvolver o chamado narcisismo secundário, voltando-se para suas próprias ambições e tornando-se autocentrada, sem a preocupação e cuidados genuínos com o outro e, sim, prevalecendo o desejo de aparecer, agradar e ser bem-sucedida a qualquer preço. É comum, nesses casos, a pessoa até mesmo conseguir êxito social, profissional, sendo que tais áreas não sofreriam comprometimento, pois, certamente, estamos tratando de algo que não é da ordem do intelectual. O sujeito em que predomina o falso *self* fica sem a vivência de unidade e de sentido. Não se sente, verdadeiramente, responsável por si, e sim, ao contrário, permanece numa posição de sujeito passivo de sua própria história. Em alguns sujeitos o falso *self* é mais próximo da realidade e, em outros, o falso *self* torna-se patológico.

Winnicott (1987) afirma que pode surgir como decorrência da formação do falso *self*, um quadro clínico estampado de irritabilidade generalizada e distúrbios da alimentação. Mentir e burlar são manobras típicas do falso *self* e quem desenvolve essa estrutura apenas repete, não desenvolvendo a criatividade. São pessoas que possuem uma atitude de passividade frente ao meio e facilidade de adaptação. Por outro lado, ficam com a sensação de serem, essencialmente, falsos e a imitação é sua especialidade.

A tese apresentada por Winnicott é a de que para que o indivíduo olhe criativamente e veja o mundo, ele deve ter internalizado a experiência de ter sido olhado e visto pela mãe. Assim, quando o bebê vê, quando ele olha para o rosto da mãe, ele vê a si mesmo. Dias (2003, p.223) afirma: “a mãe está olhando para o bebê e seu rosto e olhar refletem o que ela vê, ou seja, a sua visão do bebê. Para tanto, ser visto pelo olhar da mãe é uma das bases fundamentais do sentimento de existir” e de se sentir real.

Winnicott afirma que “sentir-se real é mais do que existir; é descobrir um modo de existir como si mesmo, relacionar-se aos objetos como si mesmo e ter um eu (*self*) para o qual retirar-se, para relaxamento”.

(WINNICOTT, 1967, p.154). Para isto acontecer, o indivíduo deve ter tido a oportunidade de exercer a potencialidade herdada pela participação direta do ambiente e se constituir como ser real. Quando os bebês olham para a mãe e não se veem no olhar dela, a sua capacidade criativa fica abalada, pois são bebês que olham e veem o rosto da mãe, portanto, não se veem, não se cumpre como a função de espelho.

No contexto da adolescência, na normalidade dos eventos, escreve Winnicott:

*[...] quando a menina normal investiga seu rosto no espelho, ela está adquirindo a tranquilidade de sentir que a imagem materna se encontra ali, que a mãe pode vê-la e se encontra em rapport com ela. Quando meninas e meninos, em seu narcisismo secundário, olham com o intuito de ver beleza e enamorar-se, já existem provas de que a dúvida neles se insinuou a respeito do amor e cuidado contínuos de suas mães. Assim, o homem que se enamora da beleza é inteiramente diferente daquele que ama uma moça e acha que ela é bela e pode perceber o que é belo nela. (WINNICOTT, 1967, p.155-156).*

O sentir-se real do indivíduo vai se constituir pela compreensão da mãe acerca das necessidades de seu bebê, e pela comunicação que aí se estabelece: uma comunicação profunda e silenciosa, sem palavras, em que a confiança será estabelecida.

Nesse contexto, pensar na personagem a qual iniciei o presente

*Gordura é pecado mortal. Ruga é contraversão. Roubar pode, envelhecer não. Estria é caso de polícia. Celulite é falta de educação. A sociedade consumidora, a que tem dinheiro, a que produz, não pensa em mais nada além da imagem, imagem. Imagem estética, medidas, beleza. Nada mais importa. Não importam os sentimentos, não importa a cultura, a sabedoria, o relacionamento, a amizade, a ajuda, nada mais importa. [...] Uma sociedade de adolescentes de anoréxicas e bulímicas, de jovens lipoaspirados, turbinados, aos vinte anos não é natural. Não é, não pode ser. Que as pessoas discutam o assunto. Que alguém acorde. Que o mundo mude. (Herbert Vianna)*

ensaio, é pensar que o emagrecimento rápido e valorizado pelos amigos de seu contexto social, pode representar um falso eu, no sentido de simplesmente estar buscando responder ao desejo do outro a custo de seu próprio psiquismo. Isto não é abordado pelo programa; assim como a valorização do eu verdadeiro e do não incentivo ao preconceito, ou ao diferente, não é tratado.

#### REFERÊNCIAS

BRAGA, C. M. L. **Comunicação e isolamento: uma análise clínica de diários e blogs de adolescentes.** Tese de Doutorado. PUC-Campinas, 2009.

DIAS, E. O. **A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott.** Rio de Janeiro: Imago, 2003.

MENEGAZ, C.; SAPIRO, C. M. A função da Malhação no processo de subjetivação dos adolescentes brasileiros contemporâneos. In: I Simpósio Internacional do Adolescente, **Anais...**, 2005.

SERRA, G. M. A. **Saúde e nutrição na adolescência: o discurso sobre dietas na Revista Capricho.** Dissertação de Mestrado Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública. 136 p., 2001.

WINNICOTT, D. W. **Privação e Delinqüência.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. **O brincar & a realidade.** Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. **Tudo começa em casa.** São Paulo: Martins Fontes, 1967.



*Historicamente, os sujeitos tornam-se conscientes de seus corpos na medida em que há investimento disciplinar sobre eles.*

**Guacira Lopes Louro, 2007**

## A ARQUITETURA DOS CORPOS NA TELEVISÃO

RICARDO DESIDÉRIO

Diante de uma multiplicidade de visões, crenças e atitudes permeadas entre seus diversos atores, a sexualidade nem sempre ganha espaços considerados “nobres” em rede nacional ou, porque não dizer, mundial. A sexualidade que é uma dimensão exclusivamente humana e que perpassa a dimensão biológica, devendo ser compreendida como uma construção social, cultural, histórica e política ainda nos deixa encabulados quando o assunto muitas vezes está relacionado à nossa própria sexualidade. Hoje, a necessidade que as pessoas têm de buscar informações sobre possíveis compreensões/esclarecimentos do/sobre o corpo são muito grandes.

Os educadores de Ciências Biológicas, por exemplo, muitas vezes em seu próprio ambiente de trabalho são admirados como uma espécie que eu denomino “médicos pedagógicos”. É muito provável algum professor ou funcionário de escola perguntar *o que é bom para isso ou aquilo?, ah, estou com uma dor aqui, o que posso fazer?*, como se esses profissionais fossem “médicos” propriamente ditos. E quando o



*Fotografia da tela de televisão*

assunto está relacionado a fatores sexuais, somos bombardeados de perguntas o tempo todo. É interessante que essas perguntas, na grande maioria das vezes, dizem respeito às questões corporais, puramente biológicas, o que nos mostra o quanto a sexualidade ainda é entrelaçada e denominada exclusivamente como fator biológico.

Assim, tirar dúvidas em relação ao conhecimento do seu próprio corpo ou simplesmente ouvir de um especialista a confirmação ou o esclarecimento de algo que talvez para elas até já esteja certo, faz do seu papel de “ouvinte” uma necessidade de autoafirmação para vivência de sua própria sexualidade, muitas vezes até similares ao que encontramos em um consultório terapêutico. Alguns professores, amigos e alunos nos chamam para conversar em um espaço reservado. Querem desabafar ou, talvez, tentar encontrar respostas para algo que estão vivendo, ou apenas “ouvir” uma opinião diferente ou similar. É impressionante como se sentem após esta “terapia”, este desabafo, esclarecimento.

Com isso, algumas produções midiáticas, como cinema, programas de televisão, rádio, documentários, reportagens especiais, jornais e revistas acenam de certa forma para algo “contracultural” quando o assunto é sexo, porém, em sua grande maioria estão imersos por um conservadorismo muito aparente. Especificamente na televisão, que é reconhecida como uma poderosa mídia de massa, a sexualidade é abordada com a clara intenção de obter audiência, que é a essência

comercial da televisão. O sexo e a sexualidade estão presentes nos roteiros das teledramaturgias, no apelo dos comerciais, nos noticiários dos telejornais, nos filmes, nos programas de auditórios e humorísticos. E de tempos em tempos, a temática ganha espaços na grade de programação exclusivos para se discutir o comportamento sexual, travestido de ciência e informação. Na história da televisão brasileira conhecemos muitos exemplos, a começar com o surgimento de Marta Suplicy.

Na década de 1980, Marta tinha acabado de chegar de um Congresso Internacional de Sexologia, no México, e recebe um convite por telefone de Marília Gabriela para fazer um programa sobre sexo na TV, na Rede Globo. O diretor do programa, Nilton Travesso, diz a ela que seriam cinco minutos diários em um novo programa, *TV Mulher*. Marta Suplicy aceita o convite, mesmo com muito medo. Porém, sem dúvidas, *a proposta era uma experiência desafiadora e, de certa forma, que veículo melhor para educar do que a TV?* E de forma excepcional, Marta Suplicy foi a primeira a falar de sexo educacional na TV, em uma época em que nós brasileiros saíamos da

ditadura militar. Marta certamente quebrou muitos preconceitos e tabus em meio à tantas polêmicas da época. Em 26 de novembro de 1982, seu quadro *Comportamento Sexual* na TV Mulher foi retirado do ar. Uma carta enviada ao programa, assinada pelo vice-presidente da Rede Globo, J. B. de Oliveira Sobrinho, foi lida por Marília Gabriela. O motivo: falar de sexo. Após uma semana, devido à inúmeras cartas, manifestações públicas, telefonemas, o programa volta ao ar em 03 de dezembro de 1982. Entretanto, todas essas manifestações públicas, entre elas, passeata e plebiscito no centro de São Paulo para a volta do programa, provam o quanto o assunto era e continua sendo de grande interesse do público.

*A televisão, que é reconhecida como uma poderosa mídia de massa aborda, a sexualidade com a clara intenção de obter audiência, que é a sua essência comercial. O sexo e a sexualidade estão presentes nos roteiros das teledramaturgias, no apelo dos comerciais, nos noticiários dos telejornais, nos filmes, nos programas de auditórios e humorísticos. E, de tempos em tempos, a temática ganha espaços na grade de programação exclusivos para se discutir o comportamento sexual, travestido de ciência e informação.*

Um programa que completaria 30 anos esse ano cumpriu de forma extraordinária seu papel de informar as dúvidas sexuais das pessoas e que, surpreendentemente, ainda permanecem muito parecidas nos dias atuais. A desinformação sobre sexo persiste, principalmente, em se tratando de questões ligadas ao corpo. A necessidade das pessoas em buscar informações a este respeito é fruto de um assunto que não é abordado como qualquer outro. Marta Suplicy no quadro *Comportamento Sexual*, na TV Mulher, recebia inúmeras cartas e a televisão servia como um elo entre ela e os telespectadores que, a partir das mudanças de visões da sexualidade nas últimas décadas, deixaram muitos pais “perdidos” quando o assunto era sexo, ainda mais porque eles vêm de uma geração em que tudo era proibido, e de repente a televisão, um fortíssimo meio de comunicação, passa a “transmitir” valores sexuais de forma rápida, os quais antigamente levariam décadas para se modificar em uma família.

Informações básicas sobre a anatomia e funcionamento dos órgãos sexuais sempre fizeram parte dos principais questionamentos da maioria das pessoas. O que nos mostra o quanto a biologia está na raiz de tudo, ganhando força quando falamos de sexualidade, da mecanização do sexo, da vivência sexual precoce, sem preparo. O conservadorismo é muito presente e mesmo que essas temáticas sirvam como “fontes de recursos” de audiência, nota-se que estes programas nunca ganharão espaços nobres na televisão. E é este conservadorismo, o não falar sobre o tema que gera o desejo entre as pessoas de encontrar respostas, “receitas prontas” para seus problemas, conflitos sexuais, o que dificulta a reflexão sobre o assunto. Afinal, quando pensamos em tudo no que o sexo se refere, mesmo quando não estamos diretamente falando ou pensando sobre ele, existe uma conotação erótica a uma *insistência dominante na estabilidade dos corpos, no corpo como um fato e na transmissão de informações óbvias*. É uma insistência em fantasiar e acreditar naquilo que *os corpos dizem o que eles querem dizer e querem dizer o que eles dizem*. É exatamente como nas colocações de Deborah Britzman (2007) que estes programas de sexo se desenvolvem.

Em 1999, foi a vez de Babi Xavier assumir o cargo de apresentadora da MTV Brasil, na qual comandou o programa *Erótica MTV*, em que conversava juntamente com o médico Jairo Bouer sobre sexualidade e comportamento. O programa que parecia causar algo mais “picante”, até mesmo pelo próprio nome do programa e pela cama de motel em



Fonte: TV Mofo, YouTube

que a apresentadora e convidados ficavam, não passou de um produção conservadora. A ideia da MTV de sempre tentar promover uma conversa descontraída sobre um determinado assunto, acabou perdendo um pouco a noção da realidade. Sempre pessoas “bonitinhas” e “gostosas” eram convidadas para discutirem os temas, que eventualmente pareciam “polêmicos”, mas todos os assuntos discutidos de forma “técnica” ou com base nos princípios do “politicamente correto” acabavam passando uma sexualidade natural e é exatamente ao contrário, a sexualidade é uma construção cultural, social, historicamente construída. E essas “técnicas” que nos modelam o tempo todo têm profundas implicações para nossa compreensão do corpo, do sexo e da nossa sexualidade.

Já em 2001, *Noite Afora* foi um programa de gênero erótico da RedeTV!. Apresentado por Monique Evans que dava dicas de sexo, além de entrevistas, matérias e até prevenção contra HIV/Aids. O programa era exibido por volta da meia-noite, típico de qualquer programa que tenha como conteúdo principal esta temática. Sabe-se que a técnica redacional para a televisão, a produção do roteiro, exige que, por se tratar de uma mídia que atinge diversos públicos indistintamente, a linguagem seja simples, universal, compreensível para todos. Mas o que a apresentadora fez foi tornar a linguagem simplista, banal e beirando a vulgaridade. Resumidamente, ela prova tudo isso em seu discurso no

*Fruto de seu trabalho pioneiro na TV Mulher, Marta Suplicy publica pela primeira vez, em 1982, o livro Conversando Sobre Sexo; uma obra que apresenta as cartas tiradas do seu quadro “Comportamento Sexual”, TV Mulher em 1980. Em 1999, o livro chegou a sua 20ª edição. Última revisão feita pela autora até o momento. Para Marta, o livro não se trata do que ela acha mais importante, mas do que as pessoas, quando escreviam ao programa, gostariam de conversar; daí o nome Conversando Sobre Sexo.*

último programa: [...] *Quem sabe a titia pode fazer muita gente rir e dar aulas de outras coisas. Sexo. Três anos de sexo. Eu nem conseguia mais fazer sexo em casa, ficou tão bobo pra mim, tão chato. Tô afim de fazer coisas novas, mas de continuar fazendo você rir [...]*. Neste mesmo ano estreava o programa *Ponto Pê* na MTV, apresentado por Penélope Nova, no qual a apresentadora tirava as dúvidas a respeito de sexo dos telespectadores que entravam em contato via telefone e internet. Talvez a única vantagem do programa fosse o jeito cativante que apresentadora tinha, porém sua linguagem era muito semelhante ao de Monique Evans, apenas sua extroversão era seu diferencial. O programa durou seis anos e em 2007 foi substituído pelo *Podsex*, tratando da mesma temática, porém apresentado por Kika Martinez e Titi Müller.

Reformulando sua grade de programação na época, em 2006 o SBT estreou o *Aprendendo sobre Sexo*, apresentado pela psicóloga Carla Cecarello. Fortemente inspirado no *Talk Sex with Sue Johanson* (*Falando de Sexo com Sue Johanson*) da GNT, em que uma senhora canadense dá dicas e revela curiosidades sobre sexo. Talvez esses dois programas sejam os mais conservadores de todos. As respostas típicas de qualquer manual básico de sexualidade são apresentadas apenas com uma “pitada” de versão tecnológica.

Já no final de 2009 no Multishow, o *Papo Calcinha* surgia. Um programa voltado para mulheres. Pietra, Shai, Bianca e Luhanna apresentam o programa que é exibido nas madrugadas de segunda-feira. O programa garante conversar sobre tudo que toda mulher fala, mas não mostra. A intenção também é ótima, porém, com quatro lindas garotas, como não há de ser? Mas, novamente o “politicamente correto” nos deixa a desejar, e muito. E para nossa surpresa, o que não poderia faltar, é que parece que um *Papo Cueca* está para surgir também entre as programações do Multishow. Basta esperarmos para ter certeza do quão conservador este novo programa também será e que, é óbvio, será apresentado por quatro homens dentro do padrão midiático de beleza.

Afinal, qual seria o programa ideal? É muito simples de responder. O programa ideal deve ser aquele que trate de todas as questões possíveis: corpo, sentimentos, necessidades, impulsos, possibilidades, desejos, comportamentos, moda e identidades de gênero e sexuais para uma sexualidade que não seja privada, mas compreendida em suas dimensões social e política. Hoje um excelente programa que atende a tudo isso é o *Saia Justa*, da GNT. Um programa que estreou em 17 de

abril de 2002 e que já contou com diversas apresentadoras ao longo dos anos: Fernanda Young, Rita Lee, Marisa Orth, Marina Lima, Luana Piovani, Ana Carolina e Soninha Francine. Atualmente, o programa é apresentado por Márcia Tiburi, Betty Lago, Maitê Proença e a âncora Mônica Waldvogel, que está desde a estreia do programa. Assim, de forma descontraída e informal, o programa de maior audiência do canal não fala especificamente de sexo, mas trata de todas as questões sociais e políticas. Talvez o *Saia Justa* possa definitivamente mostrar que a sexualidade tem tanto a ver com nossas crenças, mitos, tabus, imaginações, quanto com o nosso corpo físico. É exatamente o que Carole Vance (1984, p.34) afirma ao dizer que “o órgão mais importante nos humanos é aquele que está entre as orelhas” e o programa trabalha exatamente com este precioso órgão.

Enfim, por meio de todos estes programas, produtos da cultura midiática, mas que simulam a realidade em que vivemos, somos levados a uma construção visual e estética do corpo. A televisão assumiu o papel da antiga ágora. Hoje, ela é o espaço público no qual decisões políticas perpassam antes de tudo uma decisão estética. Sendo assim, a televisão é o local das discussões, dita padrões de comportamento, modismos e define estilos de vida. Quando o assunto é sexo, a televisão atua em duas esferas que se complementam: a esfera imagética, que impõe um padrão visual e estético do corpo, transformando-o em objeto, que o fetichiza; e a esfera textual, do texto roteirizado e falado, simulando o diálogo, que dita como se deve utilizar o corpo, como um manual de instruções. O que percebemos é que a arquitetura dos corpos por meio dos meios de comunicação e, principalmente, pela televisão esbarra num estranhamento que quase sempre não é percebido e nem entra em discussão. A imagem televisiva diz, impõe e educa para a busca de um corpo ideal (um corpo midiático), portanto, com sua sexualidade plena, perfeita e “natural”. Enquanto os roteiros dos programas ratificam o corpo ideal por meio de um discurso de que todos devam ter uma sexualidade ideal, padronizada, mecanizada e alinhada estritamente com a biologia, os programas são conservadores no sentido de arquitetarem uma sexualidade e um corpo exatamente condizentes com o discurso visual e estético da mídia. E juntos, esses discursos, de imagens e roteiros, vão construindo os corpos, de forma a simular uma utópica realidade desejada de ser alcançada por quem tem a televisão como principal fonte de lazer, entretenimento, informação ou companhia.

## REFERÊNCIAS

AULA DE SEXO ANAL NO SBT – PARTE 2. **Aprendendo sobre sexo.** São Paulo, SBT. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6xy7hLOPEcA>>. Acesso em: 05 de junho de 2010.

AS VÁRIAS FORMAS DE FAZER SEXO ORAL. **Papo Calcinha.** Rio de Janeiro, Multishow, 24 de dezembro de 2009. Programa de TV.

BRITZMAN, Deborah. **Curiosidade, sexualidade e currículo.** In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

**ERÓTICA MTV.** Erótica MTV – Babi Xavier. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=181ZW1BZk8Y>>. Acesso em: 10 de junho de 2010.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

**NOITE AFORA.** Despedida de Monique Evans no último Noite Afora. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=vJ\\_24a73vfg](http://www.youtube.com/watch?v=vJ_24a73vfg)>. Acesso em: 05 de junho de 2010.

**SAIA JUSTA.** Rio de Janeiro, GNT. Programa de TV. Disponível em: <[www.gnt.com.br/saiajusta](http://www.gnt.com.br/saiajusta)>. Acesso em: 10 de junho de 2010.

**SEXO ANAL.** Falando de Sexo com Sue Johanson. Rio de Janeiro, GNT, 4 de maio de 2010. Programa de TV.

SUPLICY, Marta. **Conversando sobre sexo.** 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

VANCE, Carole. **Pleasure and danger: towards a politics of sexuality.** In: VANCE, Carole. Pleasure and danger: exploring female sexuality. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.



*Todos nós nascemos originais e morremos cópias.*

*Carl Gustav Jung*

## **EVA BYTE E A IMATERIALIDADE DO CORPO**

CELSO MATTOS

“O corpo é o primeiro e último reduto da experiência humana”. É a partir desta reflexão de Malena Segura Contrera (2002, p.60) que iniciaremos nossa incursão sobre a virtualização do corpo na mídia televisiva. Para a autora, ao mesmo tempo em que existe um excesso de imagens sobre o corpo, faltam experiências que estimulem o contato corporal direto na concretude espaço-temporal. Esta imaterialidade do corpo fica evidenciada na criação de *Eva Byte*, a primeira apresentadora virtual da televisão brasileira, que estreou no programa *Fantástico*, da Rede Globo, em 2004. Idealizada por artistas gráficos da Central Globo de Produções, juntamente com profissionais da Central Globo de Jornalismo, ela visava representar a mulher brasileira como um todo, para isso foram agregados na sua composição traços de diversas jornalistas da própria casa, utilizando o perfil médio corporal das brasileiras, com quadril largo, pernas grossas, cinturinha fina e seios fartos.

Para aproximar mais o virtual do real, os criadores de *Eva Byte* tiveram a preocupação de representá-la com alguns defeitos: aos 30 anos

de idade ela tinha sardas no rosto, olheiras, pintinhas no colo e vincos na face. Afinal, como sabemos quanto mais imperfeito é o ser virtual, mais próximo ele estará do ser humano. A composição da fisionomia de *Eva Byte* demorou três meses e durante este período ela teve mais de 200 fisionomias. Depois de alcançar a “imperfeita perfeição”, ela ganhou emprego no *Fantástico*, onde permaneceu por um ano apresentando reportagens sobre tecnologia e variedades.

Essa busca do real pelo virtual convive com as experiências de pura simulação, a partir de máquinas que funcionam não mais como próteses de nossos olhos e ouvidos – no caso, os equipamentos de vídeo e de som –, mas como próteses de nossas mãos. O controle remoto, a magia do *mouse*, as telas táteis, os capacetes de visão, tudo o que Philippe Dubois (2004) chama de “dispositivos de frustração”, contraditoriamente, buscam oferecer ao usuário um modo de “tocar a realidade”. Sobre isso, Dubois afirma que: “As telas se acumulam a tal ponto que apagam o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis pensando que poderiam nos fazer sentir”. (DUBOIS, 2004, p.67). Além disso, a virtualização do corpo que foi potencializada com a popularização das mídias digitais mudou radicalmente nossa percepção sobre a subjetividade humana, que segundo Donna Haraway (2009), é uma construção em ruínas.

Entretanto, nossa proposta neste ensaio é mais modesta e não pretende entrar no universo antropológico e vertiginoso de Haraway sobre a humanização dos ciborgues. Nosso objetivo é, a partir da criação de *Eva Byte*, refletir como a temática do corpo vem sendo, ao longo dos anos, alvo de inúmeras discussões, constituindo um território múltiplo e polissêmico. O corpo tem sido transformado em objeto de conhecimento, manipulável e ao mesmo tempo submisso ao propagador do poder, como observa Nóbrega (2003, p.01), “nossa sociedade inventou e continua a reinventar o corpo como objeto de inúmeras intervenções sociais, técnicas e tecnológicas”. Mas essa reinvenção do corpo não é recente como nos mostra Richard Sennett em *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* (2008), em que discorre sobre as diferentes visões do corpo desde a Grécia antiga até o século XX.

Primeiramente o corpo deixou de ser um elemento inquestionável, território de um conhecimento proibido, tornando-o descoberto, investigado, esmiuçado, fragmentado, ampliado e até mesmo projetado. Nesse novo ambiente, termos como virtualidade, presença, hiper-presença, pós-humano, imaterialidade, liquidez, hiper-corpo e orgânico-

inorgânico parecem adequar-se bem às discussões da atualidade, contribuindo para uma reflexão da existência do corpo. Neste sentido, *Eva Byte* nos permite repensar o corpo e como as novas tecnologias têm colaborado para o surgimento de novas configurações do corpo, novas possibilidades de relações entre indivíduos e meios, bem como novas formas de utilização do espaço e do tempo.

**O virtual não se opõe ao real** – Geralmente a palavra virtual tem sido utilizada para justificar a ausência da existência, a não realidade, a ilusão. Porém, alguns autores como Lévy (2003) apontam outras perspectivas de significação do virtual. “Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”. (LÉVY, 2003, p.15). Com essa definição de Lévy, podemos dizer que a atualização é a criação, a invenção de uma solução a partir de um problema complexo. A virtualização faz o inverso: parte de uma solução dada, a outro problema, ou seja, transforma a atualidade inicial em um tipo particular de problema. É, portanto, a passagem do atual ao virtual e não a desrealização.

Este processo de virtualização se inseriu no corpo, tornando nossa interioridade orgânica transparente. A tecnologia invade o corpo e passa a compor seu repertório. Já não se sabe mais o que é real e o que é virtual. Sobre isso, Lévy (2003) acrescenta que a virtualização do corpo é, portanto, sua multiplicação e não sua desencarnação. Esse corpo virtualizado, disperso, pode ser visto por um grande número de pessoas ao mesmo tempo. Esse compartilhamento do olhar é denominado por Lévy como “olho coletivo”. No mundo virtualizado não há mais fronteiras, já não se sabe o que é vivo e o que não é. A identidade do

*O livro Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano (2009) traz o ensaio de Donna Haraway Manifesto do Ciborgue, publicado pela primeira vez nos Estados Unidos na década de 1980, em que a autora utiliza a imagem do ciborgue para problematizar uma série de pressupostos do pensamento contemporâneo sobre subjetividade, tecnologia, ciência, gênero e sexualidade. O ciborgue, segundo Haraway, coloca em xeque o mito de origem, as nostalgias de restauração, as fantasias de unidade e totalização e os raciocínios teleológicos.*



corpo agora se dissipa, se perde. Não sabemos mais distinguir o que é verdadeiro e o que é falso, o que é do corpo e o que não é. Enquanto *Eva Byte* ficou no ar como uma das apresentadoras do *Fantástico*, muitos telespectadores não acreditavam que ela não era uma mulher de verdade, mas uma criação digital. O mesmo acontece com a inserção de cenários digitais em produções televisivas e cinematográficas em que apenas olhares mais treinados são capazes de distinguir que se tratam de paisagens produzidas artificialmente.

Como nos adverte Ferreira (2001), nesse cenário as percepções do corpo são alteradas, não se fala mais em corpo individual, mas em um hiper corpo híbrido, imaterial, deslocado, mundializado e inorgânico que pode exercitar uma série de emoções possibilitadas pelos avanços da tecnologia. *Eva Byte* podia sorrir, chorar, fazer cara de brava, surpresa e assustada, dependendo da notícia por ela apresentada. Ferreira (2003, p.44) acrescenta: “o corpo físico desaparece como algo circunscrito a concretude material da própria pele, osso e carne e passa a ter outra complementaridade”. Esse corpo convive em um espaço novo, existente ou até mesmo inexistente.

E para finalizar nossa reflexão sobre a imaterialidade do corpo, retornamos a Malena Segura Contrera (2002, p.60) com a qual iniciamos este ensaio. “O que perdemos quando perdemos o sentido corporal de orientação?” Perdemos o sentido de sujeito, do humano e, com isso, perdemos a sensibilidade estética, ética, os valores, o espírito, a consciência. Reificamos o sujeito e os desejos. Então chegando ao mundo descrito por Ballard *apud* Le Breton (2003), onde os homens vivem em telas de computadores e os contatos físicos são proibidos, ninguém nunca se encontra e a simples ideia de tocar a carne do outro é uma abominação, a sexualidade realiza-se por meio de telas, a procriação é feita *in vitro* e os casais criam filhos, mas sem nunca se encontrarem fisicamente.

*Em 1984 surgiu na Inglaterra a figura de Max Headroom, o primeiro apresentador digital da televisão, que devido à falta de recursos tecnológicos, apresentava um aspecto bastante artificial. Em 2004, 20 anos depois, surgem Ananova e Eva Byte. A primeira trabalhava como apresentadora do telejornal da TV Britânica e, a segunda, no Programa Fantástico da Rede Globo. As duas musas virtuais e Headroom trazem em comum o fato de serem os primeiros apresentadores virtuais da televisão.*

## REFERÊNCIAS

CONTRERA, Malena Segura. **Mídia e pânico:** saturação da informação, violência e crise cultural na mídia. São Paulo: Annablume, 2002.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERREIRA, Mirza. **Novos tempos, novos espaços, novos corpos... uma nova dança.** 2001. 112 f. Dissertação de Mestrado em Educação, Unicamp, 2001.

HARAWAY, Donna; KUNZRU; Tadeu, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual**. São Paulo: Editora 34, 2003.

NÓBREGA, Petrucia Terezinha. **O corpo no cenário da biotecnologia**. Palestra apresentada no Café Filosófico, TV Cultura, 2003.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.



*Soldados possantes que vinham resfolegando de uma luta de quatro horas, caíram, alguns mortos por mulheres frágeis. Algumas valiam homens. Velbas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlbas, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias. E quando se dobravam, sob o pulso daqueles, juguladas e quase estranguladas pelas mãos potentes, arrastadas pelos cabelos, atiradas ao chão e calcadas pelo tacão dos coturnos – não fraqueavam, morriam num estertor de feras, cuspidno-lbes em cima um esconjuro doloroso e trágico.....*

**Euclides da Cunha – Os Sertões**

## O DISCURSO FISIONÔMICO DA TELEVISÃO POLICIALESCA

LUCIANO PASCOAL

O conceito de eterno progresso criou, principalmente na civilização ocidental, a ideia de controlar o futuro por meio da genética. Obviamente que essa obsessão não é exclusividade do mundo contemporâneo. Os espartanos se livraram de recém-nascidos defeituosos e Platão vislumbrava na obra “República” o aperfeiçoamento da espécie mediante processos seletivos. Diversas tribos e civilizações praticaram a eugenia no decorrer da história. E muitas continuam a fazê-lo. Mas a questão ganhou *status* de “política pública” na sociedade moderna. Mesmo diante da panaceia da ciência genética, a discussão sempre toma novo fôlego. E a televisão, principal formadora de opinião pública no país, (A TV é assistida por 96,6% da população brasileira) continua contribuindo para alimentar as mais arcaicas visões sobre a degenera-

ção da sociedade e segue instigando a criminalização das pessoas pobres. Sempre sob a égide da liberdade de expressão. O que está em jogo na programação policial da televisão brasileira não são os aspectos sociais e os limites da sobrevivência numa sociedade injusta. O que está em evidência é a aparência do ser defeituoso, que insiste em perturbar a ordem, e que precisa ser isolado, expurgado, retirado do convívio dos “homens de bem”.



*De Humana physiognomonia, 1586, Giovanni Battista Della Porta*

Fonte: [www.neurologicalcorrelates.com](http://www.neurologicalcorrelates.com)

As tentativas de classificar a “ameaça” acompanham as investigações (pseudo) científicas e artísticas há muito tempo. Durante o Renascimento o artista francês Barthélemy Coclès retratou homens cruéis e irascíveis na sua obra *Physiognomonia*, de 1533. Coclès (apud Silva) afirmava que “pessoas com narizes emproados são vãs, instáveis, infiéis e sedutoras”.

Os traços fisionômicos denunciavam possíveis facínoras, loucos, desvirtuados, alienados, demoníacos. Foi um ótimo argumento para que os fanáticos da Inquisição mandassem para a fogueira milhares de pessoas com nítida aparência de “possuídos”. Um dos perseguidos pelo tribunal da Igreja, o alquimista e filósofo italiano Giovanni Battista Della Porta, também deixou a sua contribuição no imaginário grotesco. A sua obra *Da Fisionomia do Homem*, de 1586, fazia analogias entre o mundo humano e animal para associar comportamentos com aspectos físicos:

*A cabeça muito desonestamente longa é sinal de desfaçatez e na parte dianteira, de insolência. E se é lícito assemelhá-lo a algum animal, ele se parece com os pássaros de unhas curvas. Mas eu estimo que tais pássaros de unhas curvas sejam os corvos e as codornas, os quais têm a cabeça pontuda e são descaradíssimos. (ECO, 2007, p. 258).*

No início do século XIX, o médico alemão Franz Joseph Gall dizia ser capaz de determinar o caráter e a personalidade simplesmente lendo “caroços e protuberâncias” nas cabeças das pessoas. Algumas características atávicas permitiriam identificar uma disposição para o crime: a fronte baixa, regiões malares salientes, assimetrias cranianas, orelhas grandes, “de abano”. Para Gall, um crânio arredondado com olhos salientes e distantes um do outro pertencia a uma pessoa com grande capacidade de memória. A aristocracia britânica procurava os nefrologistas para saber se uma pessoa da plebe poderia ser um bom criado, ou se determinado membro da corte daria um marido promissor. Apesar de ser considerada um equívoco pela medicina moderna, a nefrologia deixou pelo menos uma grande contribuição: foi uma das primeiras teorias a considerar o cérebro como o lar de todas as atividades mentais.



*O Homem Delinquente, 1876.*

Fonte: [www.khm.de/mk/seminar/export/re-active/re\\_active\\_0910](http://www.khm.de/mk/seminar/export/re-active/re_active_0910)

Algumas décadas mais tarde, o médico e cirurgião italiano Cesare Lombroso realimentou as premissas do colega alemão na obra *O Homem Delinqüente*, de 1876. Seguidor dos preceitos positivistas que dominaram o modo de pensar do século XIX, Lombroso lançou as bases da antropologia criminal. Por meio de observações de fenômenos num manicômio em Pádua, ele tentou demonstrar que os traços da mente criminosa tinham estreita relação com anomalias somáticas. O “delinqüente nato” estava carregado de estigmas físicos e morais, e poderia ser identificado pela “pele mais escura, cabeleira mais densa e crespa” além de possuir uma “precocidade para os prazeres venéreos e para o vinho e a paixão exagerada por eles [...]”. (ECO, 2007, p. 260). Alguns brasileiros ilustres foram seguidores das ideias lombrosianas: o filósofo e jurista Tobias Barreto, fundador da Escola do Recife, e o médico e antropólogo bahiano Raimundo Nina Rodrigues, criador da Escola de Antropologia Criminal da Bahia. Para ele, o negro e os mestiços faziam parte de uma raça inferior e constituíam as causas da inferioridade do Brasil em relação à Europa.

Em 1899, publicou *Mestiçagem, Degenerescência e Crime*, tentando provar as tendências criminosas das pessoas de cor. Defendeu a tese de que deveriam existir dois códigos penais, um para brancos, outro para negros. E sentenciou: “A igualdade é falsa, a igualdade só existe nas mãos dos juristas”. Nina Rodrigues foi convidado a examinar a cabeça decapitada do “famigerado”, Antonio Conselheiro, líder de Canudos. No seu laudo, conforme os critérios lombrosianos, ele observa que, por ser um mestiço, o morto era “muito suspeito de ser degenerado”.

A ânsia pela civilização levou o homem moderno a querer melhorar a sua própria imagem. Na passagem do século XX, um novo credo se espalhou pela classe científica: a Eugenia. A Teoria da Evolução, proposta por Charles Darwin, livrara o homem dos desígnios divinos, mas acaba alimentando a ideia de aperfeiçoamento da raça humana. Esta aventura fica muito clara no documentário *Homo Sapiens 1900*, lançado em 1998 pelo diretor Sueco Peter Cohen.

A obra traça a dramática experiência levada a cabo por cientistas de vários países na busca pela limpeza racial. A base deste novo conceito foi lançada pelo antropólogo inglês, e primo de Darwin, Francis Galton: “O que a natureza faz às cegas, devagar e impiedosamente, o homem pode fazer com cuidado, rapidez e carinho”. Para ele, a procriação incontroleável de pessoas “inferiores” atrapalhava o processo evolutivo. A sociedade era como um jardim e as ervas daninhas precisavam ser

separadas das plantas boas e úteis. Galton propôs dois tipos de eugenia.

A “Positiva” vislumbrava a melhoria da raça humana com o cruzamento de espécies *superiores*. Já a “Negativa” precisava evitar que as pessoas *inferiores* se reproduzissem. O objetivo era incentivar o nascimento de indivíduos mais notáveis ou mais aptos. Chegou a desenvolver testes de inteligência para selecionar pessoas destinadas à reprodução seletiva. Os preceitos de Galton logo se espalharam pela Europa, Ásia e América. Uma nova ciência precisava intervir e se ajustar a natureza. E uma nova raça iria transformar a Terra num lugar melhor, mais bonito, mais limpo, mais seguro: a raça eugênica. Nas mãos de fanáticos raciais a nova ciência provocou catástrofes inimagináveis: esterilização em massa, estigma de minorias, extermínio, genocídio e holocausto.

**A execração da escória, a exigência da limpeza** – É muito fácil, assistindo ao noticiário policial no Brasil, chegar a simples conclusão: quem é feio é mau por natureza.

Tomo como exemplo, o programa de maior audiência (entre todos os canais no mesmo horário) em Londrina-PR, 3ª maior cidade do Sul do país. Com um olhar rútilo e um discurso característico dos “guardiões da moral e dos bons costumes”, o apresentador desfila, em mais de 1 hora de programa, os mais variados tipos da escória da metrópole. O único objetivo desse tipo de noticiário é expor a “cara do mal” da nossa sociedade e fazer o maior número de *merchandising*, garantindo um ótimo lucro diante da grande audiência. (Todas as matérias são intercaladas com um anunciante).

Independente da gravidade do delito, o apresentador precisa colocar no ar a face do delinquente. Só assim ele será capaz de encontrar a fisionomia típica do ladrão, do estuprador, do homicida, do travesti, daquele que perturba a ordem estabelecida, que desrespeita a proprie-

*Na obra História da Feiúra, Umberto Eco faz uma aventura pelo lado obscuro da estética. Assim como o precedente História da Beleza, o filósofo e semiólogo italiano traz uma coleção de textos antológicos e “belíssimas” ilustrações que percorrem quase 3 mil anos da história do grotesco. Enquanto o belo ganhou inúmeras definições filosóficas e artísticas durante os séculos, o feio somente foi tratado como o seu oposto. A obra busca resgatar as ricas e imprevisíveis manifestações do feio na história humana.*

dade privada, que atrapalha o caminho do progresso. O rosto criminoso explicitado em horário nobre expõe os traços do perigo. E mesmo quando o preso se nega a ser identificado, geralmente numa posição de humilhação, ou com uma camisa na cabeça, o programa sempre dá um jeito de mostrar a sua “identidade”. Faço aqui a análise de um único programa que foi ao ar em julho de 2010. Num caso específico, um jovem foi preso acusado de tentar assaltar um supermercado. Com a cabeça escondida entre as pernas, o rapaz nega ter participado do crime e pede para ser deixado em paz. O repórter (no caso o apresentador) insiste em retirar alguns comentários para ter material para o programa. Ele pergunta: *Já que você não tem nada a esconder, por que você não mostra a sua cara?* O preso responde: *Para preservar a minha imagem*”.

O apresentador, irascível e acusador, emenda: *Você deveria ter pensado nisso antes de se meter no mundo do crime*. Quando termina a entrevista e a imagem volta para o estúdio, o apresentador aparece com ar de satisfação e anuncia: *Ele não quis mostrar o rosto, mas eu consegui a foto da ficha criminal dele. Olha aí a cara do bandido. Ele já tem ficha por outro crime*. O que aparece na TV é a típica foto do registro policial: o close de um rapaz com uma plaquinha de identificação no peito postado diante de uma régua com sua altura. *Se você souber de alguma outra bronca desse infeliz, entre em contato com a polícia*, pede o apresentador.

Num outro caso, uma câmera de segurança flagra dois jovens invadindo uma *lan house*. O apresentador, por meio da computação gráfica, consegue dar um *close* no rosto dos dois e pede a ajuda da população para localizar os *marginais*: *preste atenção na cara desse moreninho, com boné na cabeça. Olha o outro mala, comparsa dele, conhecido como oreia, que vem logo atrás. Olha lá, parece o Dumbo. Olha a cara do peão. A gente se sente amedrontado diante desses caras*. A coleção de seres degenerados não para por aí. Outro jovem de 18 anos foi vítima de um disparo durante a madrugada num bairro qualquer da periferia. Segundo o apresentador, a polícia precisou pedir reforço para poder atender o caso, já que esses lugares são muito perigosos. O rapaz, atingido na perna, foi socorrido e encaminhado ao hospital. Mas o apresentador percebe algo estranho: *O jovem, conhecido como ‘raspinha’, não quis deixar filmar o rosto dele quando estava sendo atendido pelos socorristas. Por que será? Quem tem vergonha na cara, quem é honesto, não tem problema em deixar que a gente filme ele*.

Para completar o show hediondo, o apresentador se depara com um problema que atrapalha o bom andamento do seu programa. A polícia *logrou êxito* em prender um *meliante* menor de idade, acusado de assalto. *Era um moreninho com cara de bravo. E ele ficou me encarando*, denunciou o responsável pela condução do noticiário. E diante da impossibilidade de mostrar a cara do jovem infrator, sentencia: *A lei não permite que eu mostre a cara dele. A lei protege bandido. A lei tem que proteger quem é bom. A gente precisa mudar esse Estatuto da Criança e do Adolescente. Direitos Humanos só serve pra quem é safado. Se o cara é ordinário, sem-vergonha, vagabundo, não pode ser protegido. Isso é uma frescura. O interesse público supera o interesse do pilantra.*

Este tipo de exposição da marginalia em programas *policialescos* é algo comum em todo o país. A vigilância e a punição parecem os únicos instrumentos educacionais eficientes para “adestrar” a escória que insiste em não obedecer à vontade de quem está no poder, como já previa Foucault. A explicitação do grotesco funciona como uma espécie de sublimação da realidade. Talvez seja esta a principal razão para que tanta gente ainda se delicie diante da televisão assistindo a desgraça do outro. A mensagem é clara: a polícia precisa ter uma ação “profilática” diante da face assustadora do crime.

Em nenhum momento o programa *policialesco* se propõe a discutir as causas que levaram essa *gentalha* feia a se transformar em safados, ordinários, vagabundos, delinquentes, facínoras, enfim, uma ameaça à sociedade. Não existe a preocupação em identificar a situação social, o nível de escolaridade, a estrutura familiar, a falta de oportunidades, que encaminham esses “moreninhos com cara de bravo” para o mundo do crime. Um levantamento da Polícia Civil de Londrina no primeiro

*O documentário Homo Sapiens 1900, do diretor sueco Peter Cohen, é um impressionante panóptico sobre a corrida pela purificação da raça que dominou a ciência na virada do século XIX. Autor do brilhante Arquitetura da Destruição, Cohen vasculhou arquivos históricos e recolheu imagens e filmes que contam a aventura sombria da Eugenia no mundo. Para quem acha que a prática da higiene racial era exclusividade de nazistas assassinos, vai se surpreender. O filme mostra que a Suécia, por exemplo, esterilizou quase 40 mil pessoas entre as décadas de 1930 e 1970.*

semestre de 2010 mostra que 66% dos presos são menores de 25 anos de idade e que 57% deles não têm o Ensino Fundamental completo. Menos de 1% dos criminosos terminaram a faculdade. As estatísticas mostram também que o tráfico de drogas está por trás da maior parte dos delitos na cidade. Para esses programas, os jovens envolvidos com as drogas, com suas faces deformadas pela *noia*, precisam de cadeia e não de tratamento.

A violência no Brasil está muito bem identificada por esses programas: é preta, pobre, periférica e feia. Afinal, muitas deficiências físicas e a aparência mal cuidada são mais comuns em camadas sociais oprimidas pela má nutrição e por doenças não tratadas. Assim como para os precursores da *fisiognomia*, da Antropologia Criminal, bandido nasce bandido, tem cara de bandido e sua aparência ameaçadora precisa ser mostrada, veiculada e difundida. É preciso manter distância desses seres medonhos. A má índole é genética e vem se proliferando nos nossos subúrbios miseráveis. É preciso evitar a mistura, a mestiçagem, o contato com esses “produtos falidos, decaídos e imprestáveis”. Para Lombroso, “ninguém escapa dos limites da raça”. Para o apresentador aqui citado, a “degeneração” da nossa delinquência não pode escapar da mira da sua lente, porque a sociedade precisa identificar a ameaça ignóbil. E esse “desígnio da natureza” ganha contornos bem delineados e nítidos na tela da televisão.

## REFERÊNCIAS

CALHAU, Lélío Braga. **Resumo de Criminologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Impetus, 2009.

ECO, Umberto, 1932 - **História da feiúra**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história das violências nas prisões**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

SIMMEL, Georg. A metrópole e sua vida mental. In: VELHO, Otavio Guilherme. (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SILVA, Welber. **A Fisiognomia e o Dicionário do Cético**. Disponível em <<www.leiturafacial.com.br>>, acesso em 05 de outubro de 2010.



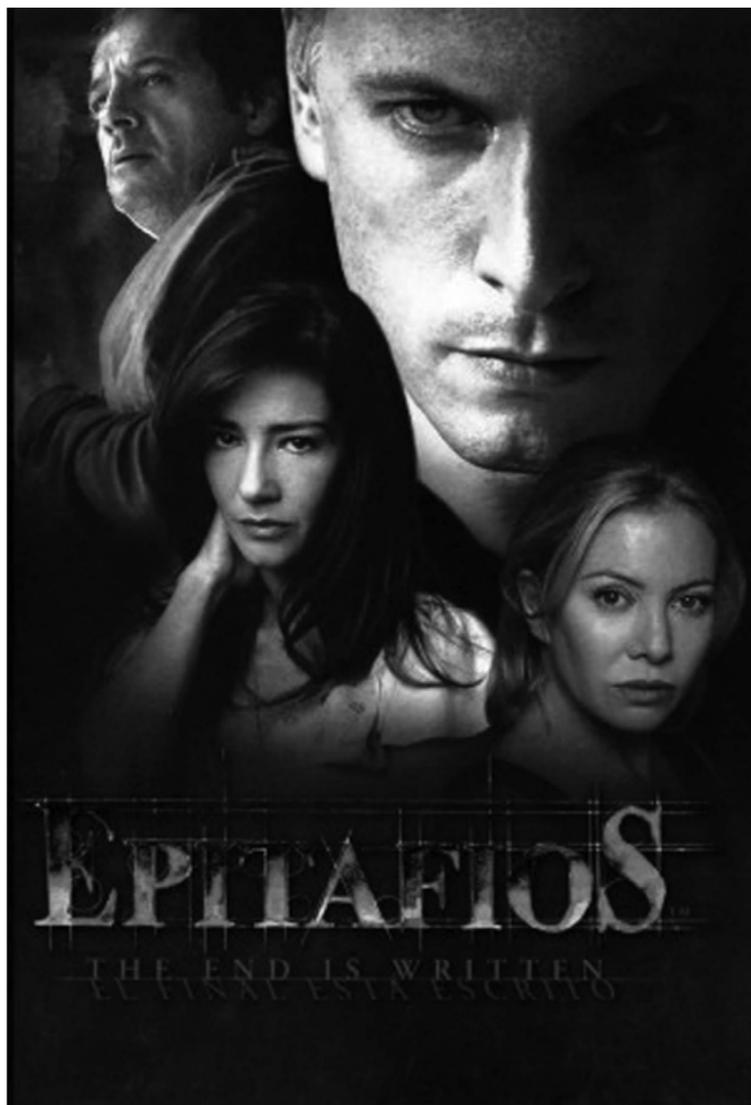
*O final já está escrito*  
*(Frase da chamada da minissérie)*

## MORTE AO SOM DE BIZET

JOSÉ DE ARIMATHÉIA CORDEIRO CUSTÓDIO

A minissérie argentina *Epitáfios*, exibida pela primeira vez em 2004, é um suspense policial de 13 capítulos, produzido pela HBO. Ela conta uma história de tragédia, vingança, crueldade e morte – especialmente morte. O jovem Bruno Costas torna-se um assassino serial depois de perder o amigo, o estudante Alejandro Mujica, numa fracassada ação policial de resgate de reféns. Bruno era apaixonado por Alejandro, e passa então cinco anos planejando cuidadosamente sua vingança contra cada um dos envolvidos na morte do amigo.

A história começa quando a polícia descobre um corpo, o da primeira vítima da sinfonia de morte que Bruno começa a executar. Ele mata com inteligência, ironia e muita dor, cada um dos que tiveram participação, mais ou menos direta, na tragédia anterior. Cinco anos antes, um professor (Santiago) desesperado ao ser demitido por ter sido acusado de abuso sexual por uma aluna, fez reféns quatro estudantes que ficaram até mais tarde no Laboratório de Química, por ordem de outro professor. A polícia foi chamada e começou a negociar



enquanto planejava uma invasão. A estratégia falhou e o sequestrador acabou matando os estudantes queimados, incluindo Alejandro, que havia escapado inicialmente, no entanto, fizeram-no retornar ao laboratório para acalmar o sequestrador.

Cada execução perpetrada por Bruno era antecedida de um epitáfio, enviado à polícia para distraí-la. O texto era sempre figurado, mas sugeria uma analogia entre o pecado cometido pelo morto e a morte que recebeu ou receberia. Um exemplo: o professor que obrigou os

alunos a ficarem até mais tarde no Laboratório (Lasky), para concluir um trabalho escolar, ganhou o seguinte epitáfio: *Aquí yace quien hizo de la curiosidad una obsesión* (Aqui jaz quem fez da curiosidade uma obsessão). Ao diretor da escola (Feldman), que chamou a polícia, o epitáfio dizia: *Aquí yace quien ignoró que la desgracia atiende las veinticuatro horas* (Aqui jaz quem ignorou que a desgraça atende 24 horas). Antes de matá-lo, porém, Bruno decepcionou os mesmos dedos que fizeram a ligação para a polícia.

Para Bruno, não bastava apenas a morte. Como hábil **tanatopraxista** e **necromaquiador**, o assassino tratava os corpos para serem encontrados, enviando uma mensagem. Os cadáveres eram a imagem, os epitáfios eram a legenda. Maquiados, às vezes, os rostos não demonstravam o terror pelo qual passavam.

O assassino passou anos se aproximando e ganhando a confiança dos dois protagonistas da tragédia. Passou anos passeando quatro vezes por semana com os cães que mais tarde matariam o delegado (Benitez), que aliás tinha fobia de cachorros. Laura Santini, a psicóloga que falhou na negociação, e fez Alejandro voltar ao Laboratório, recebia Bruno (sob o pseudônimo de Manuel) como cliente. Já Renzo Marquez, que havia abandonado a polícia e se tornado taxista, tinha uma fornecedora de remédios controlados: Clara, um travesti. Na verdade, era Bruno, disfarçado.

Ele assumiu diferentes faces. Depois que sua identidade foi revelada ao público, mais uma vez ele mudou: cortou e pintou os cabelos, mudou de roupas e de endereço (não sem antes matar todos os vizinhos que poderiam denunciá-lo), fugindo com um vestido de mulher. Ele chegou ao ponto de retirar e estocar grande quantidade de seu próprio sangue, para mais tarde forjar um ferimento grave, enganar testes de DNA e despistar os policiais.

*A tanatopraxia é uma técnica de conservação de cadáveres, pela qual o sangue é retirado e injetado um líquido que deixa a coloração do corpo semelhante à de uma pessoa viva. A técnica desinfecta o corpo e, diante dos familiares, dá ao morto um aspecto melhor. O termo vem de tanatos (do deus grego da morte, Thanatos, filho do deus do sono, Hypnos) e praxia (de práxis, ou prática). Necromaquiagem é o nome dado à maquiagem feita nos mortos. Necro também vem do grego, e significa morte ou cadáver.*

Bruno é um homem extremamente inteligente, engenhoso e hábil. Filho único de um rico empresário do ramo funerário, aprendeu o ofício da tanatopraxia, a preparação dos corpos para o velório e posterior enterro. Mas, na mesma proporção de tais qualidades, Bruno é insano e cruel. Mata os culpados por sua própria dor de forma teatral. A tesoureira da escola, que não quis pagar o professor demitido, foi morta e teve seu aparelho digestivo cheio de moedas de 1 peso. Seu epitáfio, feito em “mármore negro do Brasil”: *Aquí yace quien negó lo justo em el momento inadecuado* (Aqui jaz quem negou o justo no momento inadequado).

Sophia, a aluna que denunciou falsamente o professor por abuso sexual, tornou-se modelo fotográfico, Bruno desfigurou seu rosto antes de matá-la. Seu epitáfio foi *Aquí yace quien hizo del engano um juego* (Aqui jaz quem fez do engano um jogo). O professor de Química, que obrigou os alunos a ficarem até mais tarde, morreu por uma experiência de Bruno, a fim de determinar quanto de sangue é preciso perder para matar um homem. A professora que flagrou Bruno e Alejandro na cama, denunciando seu envolvimento homossexual, foi morta e decapitada, não sem antes ter seus olhos e boca costurados. Para Bruno, ela não entendeu o amor dos dois. Daí seu epitáfio: *Aquí yace alguien incapaz de distinguir entre la basura y el milagro* (Aqui jaz alguém incapaz de distinguir entre o lixo e o milagre). A cabeça foi enviada a Laura. O corpo foi deixado num coreto, vestido de freira e em posição de oração, uma vez que a professora se dizia puritana.

O legista (Dr. Paz) que “profanou” o corpo de Alejandro foi vítima de uma autópsia, vivo e consciente. Seu epitáfio dizia: *Aquí yace quien ocupó la mitad de sus dias em desarmar lo roto por curiosidad*, numa referência aos plantões de 12 horas que os legistas fazem. O agente de viagens (Sidesky) que revelou a identidade de Bruno à polícia foi pego por ele num “momento carnal” (no carro com uma mulher). Bruno o matou, cozinhou sua carne e serviu à policial Marina Segal, naquela altura sua refém.

Marina é uma policial inteligente, formada em Psiquiatria e Medicina Forense, mas também com um passado trágico. Quando menina, encontrou seu pai, também policial (o “velho Russo Segal”), morto na banheira, após ter cometido suicídio. Culpava a mãe, que havia abandonado a família. Adulta, ganha dinheiro em apostas de roleta russa. É Marina que, apenas olhando as fotos dos primeiros cadáveres, deduz rapidamente que o assassino é um tanatopraxista e realiza seus atos

de crueldade num galpão.

Refém de Bruno, Marina convive com a loucura do assassino, é submetida à fome (sua única alternativa seria comer a suspeita carne), à imobilidade, à forte pressão psicológica, e sequer podia ir ao banheiro. Bruno a confronta com os instintos básicos, mais animais, a fim de quebrar seu espírito.

Em seu esconderijo, estrategicamente localizado próximo ao famoso cemitério portenho, de onde ele, de longe, copiava modelos de epitáfios por meio de um telescópio, Bruno ouve sempre a mesma música: “*La Havanera*”, o trecho mais conhecido de “*Carmem*”, de Georges Bizet. Era também a música preferida de sua falecida mãe. Foi o próprio Bruno que preparou o corpo da mãe, conservado em pé, vestido de noiva, num esquite transparente, num dos cantos da enorme Mansão Costas. Seu corpo, de olhos bem abertos, fica numa sala onde um disco de vinil toca “*La Havanera*”, ininterruptamente.

Os detalhes mórbidos vão muito além. O pai de Bruno o flagrou se masturbando enquanto preparava o corpo de um homem. Foi quando o expulsou de casa. “*La bestia*”, definiu para Laura.

*Epitáfios* ganhou uma continuação, com um novo assassino serial, e participação de Renzo e Marina. Exibido em 2009, não foi tão bom quanto o primeiro, mas terminou sugerindo que pode haver nova continuação.

Quem viver, verá.

Para aproximar mais o virtual do real, os criadores de *Eva Byte* tiveram a preocupação de representá-la com alguns defeitos: aos 30 anos

*“O amor é um pássaro rebelde que nada pode domar”, diz um trecho de La Havanera. É o primeiro dos quatro atos da ópera, e a protagonista, a cigana Carmen, canta diante de um grande grupo de soldados. Todos se interessam por ela, exceto Don José, um cabo que mais tarde se rendeu a ela, transformando-se num fora da lei. O final da ópera é trágico e termina numa arena de touros em Sevilha. O autor, Georges Alexandre César Léopold Bizet, nasceu em Paris em 1838 e morreu no ano da estreia de Carmen, em 1875.*





*Próximos lançamentos da Syntagma Editores:*

*Mídia, Educação e Sexualidade*