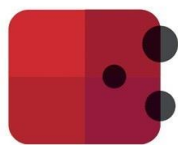




rebeca



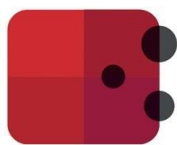
Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Figurar o desejo, recriar o corpo: um estudo comparado de Tsai
Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues**

Edson Pereira da Costa Júnior¹

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

¹ Doutor (FAPESP 14/09365-4) em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisador de pós-doutorado com bolsa PNPd/CAPES no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.
Email: jredsoncosta@gmail.com

**Resumo**

O artigo discute o lugar central do desejo sexual na forma fílmica e na representação do corpo de *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), de Tsai Ming-liang, *Bom trabalho* (*Beau travail*, 1999), de Claire Denis, e *O fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues. Em comum, as obras exploram a plasticidade da imagem e a performance corporal com o objetivo de figurar a economia libidinal que medeia a experiência dos personagens com o universo a que pertencem. Em face disso, almeja-se debater como, na lida com o desejo, o corpo resiste às forças sociais e afetivas que lhe são impostas.

Palavras-chave: Corpo; Desejo; Cinema contemporâneo; Estética cinematográfica.

Abstract

This work aims to analyze how sexual desire is a central element of the film form and the representation of the body in *Goodbye Dragon In* (*Bu San*, 2003), by Tsai Ming-liang, *Good work* (*Beau travail*, 1999), by Claire Denis, and *Phantom* (*O fantasma*, 2000), by João Pedro Rodrigues. Despite their peculiarities, the works share visual procedures to portray a libidinal economy that marks the relationship between the characters and the universe to which they belong. Taking this into account, it is a matter of discussing how, through desire, the body resists social and emotional forces.

Keywords: Body; Desire; Contemporary cinema; Film Aesthetic.

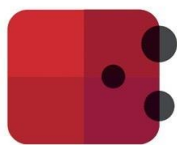


O cinema é reduto privilegiado para a representação do corpo desde o final do século XIX. Naquele momento, as trucagens em filmes de pioneiros como Georges Méliès apresentavam o alcance aparentemente ilimitado do meio: retratos ganhavam vida, corpos eram clonados, mutilados ou permaneciam vivos mesmo quando decapitados. Os experimentos se alinhavam às transformações da figura humana na cultura visual da modernidade ocidental, notadamente a desvinculação de um idealismo antropomórfico a partir da estética da fragmentação.² Mais de um século depois, a tematização do corpo mantém-se capital para o cinema, seja para a história de suas formas, seja para a expressão das forças sociais que agem sobre o sujeito. Sinal da perenidade apontada é o interesse que um conjunto de filmes tem suscitado na crítica e na pesquisa acadêmica das últimas décadas.

Desde os anos 1990, tem despontado como tendência de certa produção fílmica a representação do corpo destituída de acento metafísico e simbólico, com a figura humana engajada em ações ordinárias do cotidiano, sem finalidade clara dentro da trama. Os gestos parecem ter perdido o amparo do ilusionismo ficcional, como se realizados sob o signo de uma literalidade a-significante. Tais obras apresentam forte inclinação realista e são estruturadas por narrativas com dramas diminutos. A decupagem prioriza planos abertos e de longa duração, em que, à primeira vista, pouco ou nada acontece. As comuns redes de referência proporcionadas pela estética do cinema clássico, como os diálogos, o drama, o universo diegético coeso e a *mise en scène* transparente, são substituídas por ambiências rarefeitas. A montagem nem sempre ajuda a localizar o espectador na nuvem de opacidade, pois os planos possuem certa autonomia, assemelhando-se a blocos espaço-temporais independentes, desierarquizados, sem lógica clara de articulação.

As linhas gerais que descrevemos suplantam as fronteiras territoriais e apontam para uma sensibilidade comum no modo de representar o corpo em filmes realizados por cineastas da América Latina, América do Norte, Europa e Ásia. Diz-se isso sem desconsiderar a heterogeneidade das cinematografias, a poética singular de cada autor e tampouco as condições históricas que marcam suas obras. Trata-se de um recorte que privilegia as pontuais correspondências, reconhecendo os efeitos de um “mundo transnacional” (SHOAT, STAM, 2014: 7) tanto para os contextos de produção e de recepção, como para a estética fílmica. É por esse ângulo que obras de Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Claire Denis, João Pedro Rodrigues, entre

² Consultar Moraes (2012) sobre o imaginário do dilaceramento no modernismo europeu. Em sentido próximo, Nochlin (1994) discute a recorrência da figura humana decomposta, despedaçada, em diferentes representações visuais, como metáfora para o sentido social, psicológico e mesmo metafísico da experiência de choque produzida pelo capitalismo do início do século XIX.



outras, têm sido convocadas por abordagens comparatistas. A crítica e a pesquisa acadêmica atentaram para a importância conferida às sensações, aos afetos dos corpos em cena mediante o abandono da causalidade narrativa e da significação patente do universo ficcional. Seguem por essa via noções como a de “estética do fluxo” (OLIVIERA JR., 2013) e “realismo sensório” (VIEIRA JR., 2014).

O objetivo deste artigo é mais modesto que o das propostas conceituais mencionadas. Em vez de uma teorização, busca-se extrair um saber sobre o corpo a partir da análise das propriedades figurativas da imagem (AUMONT, 1996) e da gestualidade dos atores. São critérios que permitem compreender como três realizadores contemporâneos - Tsai Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues - investigam em seus filmes meios visuais para figurar o desejo sexual homoafetivo, expondo-o por intermédio dos espaços, dos objetos e da imagem do corpo.

Antes de tudo, cabe apresentar breves linhas a respeito de cineastas não estritamente contemporâneos, e cujos interesses nem sempre são convergentes. Ming-liang nasceu na Malásia e se tornou realizador em Taiwan, onde dirigiu os primeiros filmes no início dos anos 1990. Além do interesse realista e da percepção de mundo apoiada na religião budista (MELLO, 2015), a coesão estilística de sua obra é constituída pela recorrência de motivos como a incomunicabilidade e os espaços em transformação. Também data da década de 1990 a produção inicial da francesa Claire Denis. Em sua filmografia, a encenação sublinha a sensualidade dos corpos e a plasticidade das imagens, sendo frequente também o olhar sobre o estrangeiro e as relações interculturais – por vezes, assombradas pelo espectro do colonialismo. Já Rodrigues teve uma estreia mais tardia quando comparado a Denis e a Ming-liang. Seu primeiro longa, *O fantasma*, corresponde ao início dos anos 2000. Desde então, seu cinema lida com as metamorfoses e *travestilidades* corporais associadas ao universo *queer*. Em alguns filmes, esses temas são desenvolvidos em tensão com a iconografia cristã e a história de Portugal.

A despeito das singularidades de cada realizador, gostaríamos de aqui defender a possibilidade de um estudo comparado, analisando as correspondências existentes em: *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), de Ming-liang; *Bom trabalho* (*Beau travail*, 1999), de Denis; e *O fantasma* (2000), de Rodrigues. São obras em que o desejo sexual é apresentado como o elemento que medeia a experiência e que estabelece a tensão entre o corpo e o mundo. Dito isso, a hipótese a ser investigada é a da existência naquelas obras de uma economia libidinal que coordena a estrutura fílmica e condiciona a figura humana à reelaboração dos traços identitários. Torna-se necessário recriar o corpo a fim de acolher a experiência dos personagens na busca pelo prazer sexual e na reiterada tentativa de se adaptar aos universos afetivo e social em que vivem.



De prazeres inacessíveis e desejos reprimidos

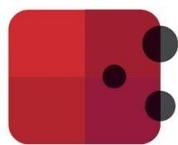
O primeiro passo a ser dado diante do *corpus* delimitado é entender a tendência, ora mais, ora menos intensa, de ancorar tanto os corpos representados como o desejo sexual dentro de um universo concreto, imanente, relativo ao que pode ser experimentado pelo toque. Os filmes aqui citados declinam de referências que possam soar exteriores à vivência corporal, aproximando-se, talvez, de um *baixo materialismo* – recordando a expressão de Bataille (1968)³. Nessas condições, o drama é reduzido a uma estrutura delgada: já não se impõe aos personagens e nem orchestra imperativamente suas ações dentro de um quadro simbólico pautado em causas e efeitos. As nuances psicológicas e a participação ativa junto a um universo histórico-social são igualmente atenuadas. Recobrar a dimensão política dos corpos requer, então, o exame de suas sensações, aproximar-se de sua experiência empírica. O que quer que se desenrole advém, antes, da dimensão física e, sobretudo, carnal envolvendo a figura humana.⁴

As condições apresentadas se desenham com clareza em *Adeus, Dragon Inn*. O filme se passa durante o último dia de funcionamento de um antigo cinema de Taipei. Em meio à sessão de *Dragon Inn* (1967, de King Hu), alguns espectadores se levantam para ir ao banheiro ou caminhar por corredores e demais dependências do lugar. Saem em busca de sexo, afeto ou mero flerte com outros homens, que por lá também vagam. A decupagem adota o plano geral para mostrá-los, acentuando o comportamento dos corpos em detrimento da retórica fisionômica, dos sentimentos manifestos no rosto. Deambulando em silêncio pelo cinema, sem emoções faciais, as figuras assemelham-se a fantasmas presos a um ir e vir mecânico. Permanecem numa encruzilhada labiríntica de desejos latentes, incapazes de consumarem seus anseios. A enfática tentativa de trocar olhares, encontrar gestos ou sinais de aquiescência às suas pulsões se repete sem êxito. Não se sabe nada a respeito da história destas figuras, salvo sua procura vã, recorrente e morosa por afetos.

A impossibilidade de comunicação entre os corpos se estende também à funcionária do cinema. Manca de uma das pernas, ela, lentamente, caminha por corredores, sobe e desce escadas. O percurso se arrasta por minutos e em ampla

³ Trata-se, grosso modo, da interpretação direta dos fenômenos, da evidência das coisas em si mesmas: pensa-se a matéria livre de enquadramentos ontológicos, de modo a desclassificá-la, desierarquizá-la, extirpá-la de amarras conceituais e do que mais a pressupõe dentro de aparência fixa, de antemão prefigurada. O baixo materialismo nos serve como inspiração para compreender os procedimentos que em Ming-liang esvaziam parcialmente a figura humana de uma rede semântica ou de um drama transcendente a coordenar suas ações.

⁴ Consultar o debate de Baltar (2015) a respeito da pedagogia das sensações/dos desejos – embora a noção seja cunhada em referência a certo cinema *queer* lésbico realizado a partir dos anos 2010.



profundidade de campo. Na dilatação espaço-temporal, a única ação é a passagem da figura, sem grandes surpresas, do primeiro plano ao fundo da imagem. O gesto de deslocamento sublinha a condição física do corpo ao mesmo tempo que sinaliza os sentimentos da personagem. Nessa última noite de abertura do cinema, o longo itinerário silencioso da funcionária é a tentativa de encontro com o projetorista.

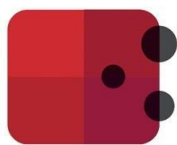
Adeus, Dragon Inn confia a narrativa às ações mais elementares: deambulações, olhares e corpos que fumam, mastigam e urinam. São atos que não vêm para ancorar as figuras dentro de um naturalismo, mas que constituem por si mesmos a fábula. A marcha da funcionária e dos espectadores pelos corredores amplos, vazios, porta consigo o estigma da solidão. Assim, o filme tece uma malha de desejos recalçados, sem vazão de um corpo a outro. O resultado é uma lógica circular, serial, um dispositivo em que o comportamento das figuras é por vezes reduzido a atos mecânicos. Na impossibilidade de efetivar seus anseios, aprisionam-se num universo de pequenas repetições. O espaço labiríntico do cinema somente reforça os desencontros e demarca a distância inelutável dos corpos, a cisão entre o desejo sexual e a sua consumação em prazer.⁵

Como se vê até aqui, a desordem mecânica da figura humana tem uma fonte: o outro. Quer seja um ser amado, quer seja um mero objeto de desejo, o que se sabe é que os afetos têm uma causa fora do corpo.⁶ Projeta-se na exterioridade a unidade vital que falta ao ser, e toda a performance se reduz ao penoso reconhecimento dessa ausência necessária para recuperar a autonomia do gesto, o controle de si, a saída do circuito de afetos desencontrados. Nessa procura sem êxito, os personagens assemelham-se a autômatos – seres frequentes na filmografia de Ming-liang.

Os filmes de Rodrigues e Denis repetem, sob outros alicerces, a impossibilidade de concreção do prazer. *O fantasma* enfoca a rotina de um gari de Lisboa, Sérgio, e seu impulso sexual por um rapaz que conhece durante um turno de serviço. A atração se

⁵ À primeira vista, a cisão entre desejo e prazer, envolvendo uma compulsão dos corpos à repetição, poderia remeter ao papel atribuído por Freud (2010) ao *princípio do prazer*, mecanismo segundo o qual o aparelho psíquico é responsável por conservar a quantidade de excitação nele existente a mais baixa ou, pelo menos, a mais constante possível. A regulação, tendo em vista a estabilidade, acontece pela produção do prazer ou pela evitação do desprazer, sendo qualquer ruptura da constância almejada encarada como disfuncional. A analogia com o filme de Ming-liang seguiria nos termos de uma violação do princípio de constância pelo aumento de uma excitação não convertida em ato sexual, tendo como resultado hipotético o comportamento disfuncional dos corpos, fadados à repetição motriz. Coincidências à parte, devemos evitar a facilidade da comparação. Quando Freud associa a compulsão por repetição ao princípio do prazer, o faz considerando que a primeira traz de volta experiências traumáticas do passado, impulsos instintuais reprimidos. Ora, dada a já manifesta superficialidade da figura humana em *Adeus, Dragon Inn*, pelas personagens sem nuances psicológicas e sem história previamente compartilhada com o espectador, dificilmente teríamos base para uma comparação mais justa entre a psicanálise freudiana e a ação dos corpos em cena.

⁶ Emprega-se afeto como o que indica ou exprime “o estado que o próprio corpo ou alguma de suas partes tem porque sua potência de agir ou sua força de existir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (SPINOZA, 2017).

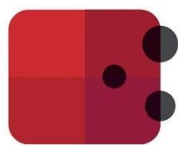


desenrola de modo abrupto e intempestivo, com o protagonista a perseguir o homem desejado, visitando os endereços que frequenta. Em uma dessas ocasiões, encontra uma sunga puída e rasgada do rapaz. Examina-a e a cheira repetidas vezes. Guarda consigo a peça e depois a veste, tentando, seja pelo olfato, seja pelo toque, experimentar ou fantasiar a presença do outro.

A despeito do empenho, as investidas de Sérgio são frequentemente recusadas. Suas ações seguem, então, no sentido de tentar colmatar o abismo que o separa do homem desejado: procura por trajes e objetos dele, toma banho na mesma piscina ou sob o mesmo chuveiro. É dessa maneira que *O fantasma* potencializa a figura humana a partir da ênfase dada à pele e ao toque como meios de expansão do corpo (SEIJA-VERGEZ, 2005). A epiderme é transformada em órgão dotado de pregnância, durabilidade das sensações, fazendo perdurar o que inicialmente seria efêmero. Estende-se a permanência do rapaz desejado numa temporalidade indefinida ou, em todo caso, mais longa do que aquela restrita à presença física. Se em *Adeus, Dragon Inn*, a ausência de comunicação e a inacessibilidade do prazer pareciam converter a caminhada da figura humana em gesto serializado, em *O fantasma* a cisão entre dois corpos irá desencadear uma hipertrofia sensorial, expandindo a corporeidade e a dimensão tátil do protagonista a partir dos objetos e espaços vestigiais de outro ser.

Já em *Bom trabalho*, o impedimento do prazer acontece a partir de um código social e moral. O filme mostra a rotina de soldados de uma base da Legião Francesa em Djibouti, no sudeste africano, incluindo os treinamentos físicos na paisagem desértica, sob o sol escaldante. O universo nos é apresentado pelas lembranças de um homem de meia idade, o ex-sargento Galoup (Denis Lavant). O olhar retrospectivo que conduz a narrativa expõe sua admiração pelo rigor e pela disciplina militar e, igualmente, sua aparente inveja do jovem soldado Sentain. A trama dos desejos não é tão explícita como em Ming-liang e Rodrigues ou, pelo menos, a disciplina militar tenta camuflá-la. No universo diegético, há um véu a anuviar e a tornar ambígua a relação entre os corpos. Na base e nos treinos militares, os soldados parecem alheios ao universo sexual, restringindo-se a obedecer às ordens e às estruturas de poder da Legião. A tumultuada relação entre Sentain e Galoup, por exemplo, é ambivalente: não se sabe se resultante de ciúmes, de rivalidade ou de um desejo reprimido.

O contexto militar impõe um regramento na própria gestualidade da figura humana. Por mais intensos que sejam os treinamentos e as condições ambientes de Djibouti, a encenação de *Bom trabalho* preserva a placidez das ações a partir da disciplina, com os corpos dos soldados movimentando-se coordenadamente, mantendo-se firmes independentemente das atividades que fazem. Mesmo sofrendo as agruras de temperatura e da aridez do relevo, nada deixam transparecer. A moral estoica, pela



contenção das emoções, é reafirmada a cada vez que se malogra o corpo sem, contudo, resultar na expressão do sofrimento. Ao longo do filme de Denis, busca-se abolir o fraco e o individual daquele universo em que deve imperar a força decalcada da coletividade. Onde está a dor desses homens? O rosto dos jovens soldados é uma máscara de pedra. Do início ao fim, a fisionomia pouco revela – não é ali, mas nos corpos que se deve buscar as paixões.

A representação da figura humana talvez recupere, e algumas entrevistas de Denis (2001; 2013)⁷ corroboram tal suspeita, algo do neoclassicismo pictórico, pelo menos no que tange à associação entre o corpo masculino e um discurso de contenção das paixões, força plácida e beleza viril. Ao figurar jovens militares em pontual correspondência com esses traços, Denis parece sugerir uma espécie de rede de constrangimentos impostas aos corpos, e associada ao código militar. A patente sensualidade que envolve os exercícios físicos e posturas corporais se mantém em tensão com a performance circunspecta, impeditiva dos excessos gestual e passional. A virtual potência homoerótica é controlada pelo estilo equilibrado e rigoroso dos movimentos, como se qualquer disposição dionisíaca fosse acolhida em formas apolíneas. Em outras palavras, a dinâmica da Legião Francesa está situada entre a disciplina e a sensualidade, a lei e o desejo. O homoerotismo seria, assim, mantido sob a cortina do rigor gestual e do código militar.

Economia libidinal

Mas, afinal, o que aconteceria com e para onde vai o desejo acumulado, negado ou reprimido? Descritos os filmes, podemos desenvolver nossa hipótese central: na impossibilidade de alcançar o prazer, o impulso que impele os corpos se converte em economia libidinal que contamina e transforma as leis do universo figurado. Começemos por Ming-liang. Na sua obra, a pulsão sexual geralmente se desenvolve para além dos limites corporais. Talvez não seja segredo que o desejo encontra uma vazão nos filmes do realizador pela água que geralmente escoia ininterruptamente, desce pelo teto, transborda pelos cômodos, infiltra-se por todos os espaços (REHM et al., 1999). Assim, para além de *Adeus, Dragon Inn*, longas como *O rio* (*He liu*, 1997) e *O buraco* (*Dong*, 1998) são assomados, em um momento ou integralmente, por fortes chuvas ou por

⁷ A realizadora evoca a Antiguidade grega como uma referência indireta para a representação dos legionários, no tocante à beleza escultural e à delicadeza dos traços dos corpos e rostos, mas também à performance ativa dos soldados – como se próximos aos deuses. Uma vez que a pintura neoclássica retoma do mundo antigo (grego e romano) os ideais e uma estética envolvendo a figuração plácida e contida de corpos, inserindo-os num contexto de heroísmo patriótico (FRIEDLAENDER, 2001), aos nossos olhos, a fala da realizadora alimenta a associação, mesmo que limitada, do filme com o universo neoclassicista.

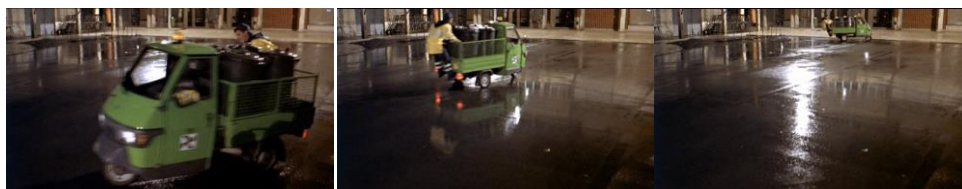


vazamentos. Irrompe uma força indomável, insensível a todas as barreiras que tentam contê-la. Estabelece-se uma espécie de dialética: o que o corpo guarda, o espaço expõe. O furor caudaloso é a válvula de escape do desejo que os corpos não conseguem consumir. O impulso a movê-los rumo à mera comunicação, ao sexo e ao amor nunca é inteiramente recalçado.

Enquanto os espectadores se cruzam pelos corredores do cinema em *Adeus, Dragon Inn*, num flerte latente que jamais conhecerá a luz, o cinema é inundado: goteiras por todos os lados, anseios por todos os poros. Enquanto pai e filho de *O rio* estão na escuridão da sauna num sexo incestuoso, sem se reconhecerem, o cômodo da casa da família que possuía um vazamento é completamente inundado. Enquanto os dois vizinhos de *O buraco*, ela no andar de baixo e ele no apartamento de cima, vivem em seus respectivos universos, a infiltração servirá de pretexto para criar uma passagem entre os dois imóveis. Nesses casos, o desejo é representado a partir de uma força incontida que transborda em todas as direções e estabelece uma espécie de *contaminação*. Corpos, objetos e espaço serão atravessados e amalgamados pela mesma potência, numa espécie de circuito.

Parece ser uma questão, tanto para Ming-liang como para os demais realizadores aqui tratados, descobrir como canalizar o desejo. Somente existe uma certeza nesse processo: não importa o suporte que o acolha, a fruição jamais acontecerá de maneira serena e ordenada. O impulso sexual é transformado em elemento vital da figura humana. Por isso mesmo, potente e difícil de ser administrado. Seus efeitos são diversos: enquanto Ming-liang faz o espaço ruir – ou se liquefazer – em razão de vazamentos incapazes de serem contidos, nos filmes de Rodrigues e Denis já não é o exterior, mas o próprio corpo a sofrer o tormento de uma pulsão que precisa ser extravasada.

Em *O fantasma* e *Bom trabalho*, o ponto nodal é converter o desejo sexual em força capaz de subverter a ordem dada pelo drama e pelos papéis sociais da figura humana. Tal quadro depende da criação de uma economia que remodela o universo figurativo, anunciando um mundo subterrâneo, um duplo do primeiro, sua inversão ou seu desvio.



Figuras 1-3 – Filme *O fantasma*.
Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O fantasma* (Rodrigues, 2000).



Figuras 4-6 – Filme *O fantasma*.
Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O fantasma* (Rodrigues, 2000).

Uma cena banal de *O fantasma* dá os contornos do que se descreve (figuras 1 a 3). Nela, a personagem Fátima dirige um pequeno carro, com Sérgio na carroceria. Não vão a lugar algum. É apenas uma sequência, como tantas outras do filme, de dispêndio de energia: o automóvel vai e vem pelo espaço descrevendo uma trajetória sinuosa. Simples brincadeira de adolescentes? Ali, aparentemente, se engendra um processo de contaminação entre matérias (o automóvel e a figura humana) que continua na próxima cena (figuras 4 a 6), com os dois personagens brincando com um objeto fálico, pressionando-o contra a base do abdômen. Em determinado momento, Sérgio se senta atrás de Fátima e a ajuda a manipular o objeto, num ritmo cada vez mais intenso. O ruído do material sugere o atrito de dois corpos transando. Ora, em um filme que a todo momento evoca o sexo, a cena com a presença fálica do objeto, a posição e o gesto conjunto do casal é mais do que suficiente para insinuar que um jogo inocente é progressivamente impregnado pela libido. A suspeita não nos parece temerária e nem pode ser descartada, uma vez que logo após a brincadeira os dois vão para o chão, Sérgio lambe o rosto de Fátima e a ação termina em sexo. No próximo plano, os dois aparecem no quarto dele na manhã do dia seguinte, vestindo-se. As imagens da transa, a única heterossexual do filme, são omitidas pela elipse – a elisão reafirma o que já deve estar claro para o espectador: o interesse de *O fantasma* é pelas relações homoafetivas e pelos corpos masculinos.

O ziguezague do carro no início da sequência sinaliza, cremos, a existência de uma energia cuja modulação envolve conjuntamente o corpo das figuras e o automóvel, as matérias orgânica e inorgânica. A cena seguinte, com o objeto fálico, dá prosseguimento a essa espécie de comunicação entre os seres, independentemente de

suas respectivas ontologias. Efetivamente, não se trata de total simetria. Em todo caso, apesar da constituição díspar de uma e de outra espécie, elas acolhem e partilham de um mesmo fluxo. Trata-se de algo recorrente em *O fantasma*: objetos e espaços são contaminados pela pulsão sexual dos corpos. Assim constatamos nas cenas em que: a) Sérgio toma banho com uma ducha e usa o objeto para interromper o fluxo de sangue, impulsionar a ereção; b) faz carícias numa motocicleta como se estivesse diante de um corpo humano; c) lambe as paredes de um banheiro e toma banho nas mesmas águas que o homem desejado, a fim de tentar prolongar a presença deste último. Em comum nos momentos descritos, espaços e objetos são tratados como se suas propriedades fossem parcialmente itinerantes: já não podem ser definidos em *si mesmos*; derivam, sim, do que o desejo, encarnado pelo gesto, consegue deles extrair. Guardam uma funcionalidade virtual, mas passível de ser concretizada.

A sequência que inicia com o carro e termina com o sexo evidencia traços de uma *economia libidinal* capaz de atravessar e contaminar indistintamente figuras, objetos e espaços, convertendo-os em vetores pelos quais a pulsão de um corpo é capaz de ser transmitida de um ser ou de um reino a outro. Independentemente das respectivas ontologias, de animados ou não, os seres se tornam instrumentos de vazão ou de usufruto do desejo sexual dos personagens. *Bom trabalho* não é completamente estranho a essa lógica transformadora.

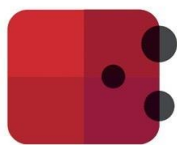


Figuras 7-9 - Filme *Bom trabalho*.
Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Bom trabalho* (Denis, 1999).



Figuras 10-12 - Filme *Bom trabalho*.
Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Bom trabalho* (Denis, 1999).

À explicitação de *O Fantasma*, o filme de Denis prefere a sutileza da ambiguidade. As imagens ora tendem ao registro documental, ora são matizadas com erotismo, numa pulsão escopofílica. Dessa maneira, uma das sequências mostra os



soldados parados, em duplas. Bruscamente, lançam-se em direção aos seus pares e os abraçam com força, enquanto urram (figuras 7 a 9). Com o mesmo impulso, desenlaçam-se e voltam à posição inicial. Repetem o gesto inúmeras vezes, mesmo depois dos primeiros sinais de cansaço. O efeito da reiteração é a desnaturalização da dimensão marcial, a conversão de um mero treinamento militar em ritual de afetividade e sensualidade. A coreografia desnuda a tensão sub-reptícia, libidinal, que aflui sob cada um dos contatos entre os soldados e sob cada uma de suas aparições, explicitando o que a doutrina militar vela sob o código moral e a disciplina gestual.

Como em *O Fantasma*, o desejo sexual ronda os corpos e percorre os espaços, desviando as menores ações em direção a outro domínio, ou nelas identificando a verdadeira força motriz. Diferentemente do filme de Rodrigues, a nova dimensão que se revela no seio das relações entre os corpos de *Bom trabalho* depende de um elemento externo, fora do núcleo que participa da ação: o olhar. O balé de corpos é endereçado a um sujeito diegético que irá corroborar a mudança de regime do treinamento, o comandante Bruno Forestier. No último plano da sequência (figura 12), seu olhar exacerba o erotismo já presente na gestualidade dos soldados. Ainda que o personagem seja opaco e parcialmente insondável ao longo do filme, um ou outro diálogo ou olhar mostra que tanto quanto Galoup, Forestier não é incólume à trama dos desejos. Está aí a base para a resignificação do que inicialmente é um treinamento. O desvio de uma ordem para outra acontece em rede: primeiramente, um corpo marca o outro, o de um soldado sobre o seu respectivo par; depois, os pares se comunicam pela coreografia conjunta; por fim, alinhando e carregando ainda mais de afecção o que está em cena, deslocando-a de seu significado original, efetivando a dimensão do desejo sexual, o olhar de Forestier.

Em outras sequências, é o ponto de vista da câmera que converte os exercícios dos legionários em potência sensual, com a objetiva a perscrutar as curvas das figuras, seja enfatizando o volume corporal sob as roupas, seja direcionando a atenção para as partes desnudas, em especial as nádegas e as pernas. Em todo o filme, o olhar da câmera ou dos personagens estabelece um pacto malicioso frente aos corpos em cena.

Recriar o corpo

No percurso feito até aqui tentamos apresentar como a trama dos desejos é construída em filmes de Ming-liang, Denis e Rodrigues por meio de uma estrutura que envolve o acúmulo de uma pulsão libidinal e a dificuldade de convertê-la em sexo. A principal consequência identificada foi a conversão do desejo em economia libidinal que envolve a figura humana, mas a ela extrapola. Se entre dois corpos não se sucede uma relação física e concreta, é o próprio mundo fenomênico e social que passa a sofrer o



impacto do desejo. Por meio do gesto, objetos e espaços são convertidos, reorientados em conformidade com a pulsão sexual. Ao mesmo tempo, tal energia porta consigo uma espécie de clarividência, de *revelação* de um mundo até então sub-reptício, latente. Como argumento final, tentaremos associar tal configuração à tentativa de subverter as normatizações que se impõem sobre os personagens. Analisaremos como esse aspecto requer uma espécie de transformação da identidade da figura humana em *O fantasma* e *Bom trabalho*. Os dois filmes talvez lidem com a sexualidade dos corpos de maneira próxima àquela anunciada por Deleuze e Guattari (2010: 158), quando discutem a capacidade do desejo de desestabilizar a ordem de uma sociedade, perturbar “as estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia”.

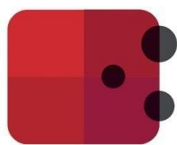
O momento paroxístico de *O fantasma* para o cenário descrito é o desfecho, quando Sérgio, em traje *rubber*, vai até a casa do rapaz que deseja e, lá, o amordaça e o algema a fim de levá-lo consigo. Abandonando o corpo na rua, desistindo do que quer que fosse fazer, o protagonista inicia então uma pequena peregrinação que marca um ponto de inflexão. Caminhando pelas ruas de Lisboa, espreitando-se pelas sombras, aproveitando-se da escuridão como lugar de permeabilidade de fronteiras, atravessando grades – outro motivo a reforçar a ideia de passagem entre territórios –, Sérgio chega até o aterro sanitário da cidade. Lá, desloca-se ora encurvado (figura 13), ora movimentando-se com mãos e pés no chão. Chafurda no lixo, fricciona o corpo contra objetos com os quais se depara e devora restos de comida. Ao beber a lama que encontra no caminho, o faz sem utilizar as mãos, preferindo curvar-se com a cabeça em direção à poça (figura 14). A cena sugere uma metamorfose. O traje *rubber* deixa de ser fetiche sexual para sinalizar outra forma de representar o corpo. A mudança de pele demarca uma mudança de identidade.



Figuras 13-14 – Filme *O fantasma*.

Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O fantasma* (Rodrigues, 2000).

O conceito de “animismo”, ou de uma ontologia anímica, em conformidade com o campo da antropologia, auxilia a pensar o processo vivenciado por Sérgio. Um dos alicerces daquela noção é o de que entre homens, animais e vegetais existe uma

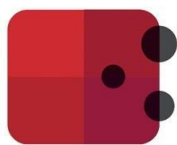


contiguidade e uma identidade interna, um substrato ou essência espiritual que a todos é comum. Os limites categoriais entre os seres são suscetíveis a uma permeabilidade, pois existiria uma comunidade substancial de toda a matéria do mundo. Haveria uma extensão partilhada que permite falar em disposição humanista das plantas e dos animais, uma vez que “a alma da qual são dotados permite tanto comportarem-se segundo as normas sociais e os preceitos éticos dos humanos, como também estabelecerem com estes últimos e entre si relações de comunicação” (DESCOLA, 2005: 183). O que estabeleceria a descontinuidade entre as diferentes espécies seria a fisicalidade. A diferença entre humanos e animais não se daria pela alma, mas pelo corpo, o real diferenciador ontológico (CASTRO, 2004). Dessa maneira, a forma, o envelope carnal, a pele, estão entre os critérios cruciais de distinção entre os seres.

O brevíssimo passeio pela antropologia não deve ser mal-entendido: o ponto de vista adotado em nossa análise não é antropológico e tampouco *O fantasma* tem, em sua estrutura e em sua fábula, qualquer referência a uma mitologia anímica. O desvio por tal domínio somente é profícuo admitindo-se que permite estabelecer dois eixos válidos para o filme de Rodrigues: uma identidade comum, mesmo que não simétrica, entre espécies – humana e animal –, fundada nos comportamentos de Sérgio; e a mudança de epiderme como sinal da passagem a outro patamar de enquadramento no mundo. Assim, o envelope carnal manifesta a existência de uma interioridade que transborda, de estados turbulentos de libido que transformam a identidade. A desilusão amorosa ou a recusa sexual produz uma figura situada no interregno entre espécies, sem lugar preciso no mundo. Sérgio parece aceitar a tirania de Eros: sem zelo pela temperança, o personagem se entrega aos prazeres carnis, à experiência dos sentidos, aos riscos do desejo, fazendo do excesso uma prática comportamental e figurativa de si.⁸ É o corpo quem acolhe, transforma-se pela torrente afetiva e libidinal, demonstrando o fracasso de todas as contenções em recalcar o seu desejo.

O filme de Denis igualmente recria a identidade e a representação que um corpo faz de si. O programa de sobriedade gestual e não afetação de *Bom trabalho* é rompido na cena final, quando um processo similar ao de *O fantasma* acontece. Dessa vez, a transformação é ocasionada por uma gestualidade que se opõe fortemente à agenda corporal edificada ao longo do filme pelo código militar, pelo comportamento presumido

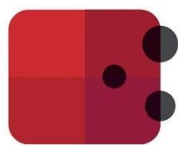
⁸ Há um contraponto com o que Foucault (2013) demonstra sobre as raízes da sexualidade ocidental: situadas na Antiguidade greco-romana e pautadas num cuidado ético, numa hermenêutica de si ligada tanto a modos de subjetivação como a códigos comportamentais, sistemas prescritivos dados culturalmente. Embora não elida o prazer enquanto fim da prática sexual, como o cristianismo, o pensamento clássico preza pela arte da temperança, pelo uso equilibrado dos prazeres, entre outras razões por reconhecer na prática sexual a possibilidade de desmesura, de transbordamento dos limites que lhe são fixados.



para um legionário, pelo estado que se supunha ser o ideal. Trata-se do momento posterior à dispensa de Galoup da Legião Francesa. A saída do exército acontece em razão da postura injusta que teve para com o soldado Sentain – por ciúmes ou por desejo latente.

Na cena, o ex-sargento Galoup está numa boate, vestido de preto e com sapatos bicolores, a fumar um cigarro enquanto toca *Rhythm of the Night*, da cantora Corona. O rigor impassível continua a estampar o seu rosto, como o de qualquer militar, mas o corpo já não é o mesmo. Com os movimentos suavizados, mais femininos do que a Legião Francesa permitiria, ele caminha pela pista de dança, sondando o ambiente com um ligeiro ar de desprezo. Para um momento, traga o cigarro e então inicia uma dança pontuada por instantes de desequilíbrio e por uma dialética entre o extravasamento e o refreamento, com movimentos estridentes e bruscas tentativas de interrompê-lo. A dinâmica entre lei e desejo que se vê ao longo de *Bom trabalho* é evidenciada pela forte dualidade coreográfica. Entre um polo e outro, Galoup ameaça cair. Caso não estejamos forçando o olho, o desequilíbrio ressoa a posição intermediária do personagem de nem permanecer completamente no rigor da disciplina e de nem se entregar ao desejo por Sentain. A performance evidencia uma retórica fundamentada na fisicalidade. O corpo da figura se torna o lugar de resistência, de ação contra o sistema de vigilância e regimento gestual da Legião, elaborado sob a égide de um aparente neoclassicismo e dos preceitos militares.

Ao final da cena, a sobriedade do personagem é definitivamente abandonada, inclusive a do rosto, o último bastião da contenção militar, a última máscara a cair. A dança termina com movimentos espasmódicos, desmesurados: o corpo se contraindo e se expandindo, curvando-se para frente e lançando os membros e cabeça para trás, com os braços descrevendo aros no ar em várias direções, enquanto os joelhos estão sempre em flexão e distensão. Pulando e rodopiando, Galoup se projeta contra as paredes e contra o solo. Como outros analistas já observaram (VIEIRA JR., 2014), a dança do personagem deve ser entendida pela liberação de uma energia que até então vinha sendo represada no filme. Extravasa-se o drama vivenciado, responde-se a uma aflição a partir do movimento. A performance corrobora em certa medida o que Laban (1978) discute sobre o movimento na dança não se prestar à orientação no mundo exterior, mas a aperfeiçoar a orientação do homem em seu mundo interior, em que os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape. Para além disso, observamos que a dança em *Bom trabalho* reorienta o corpo por um desvio das normas dominantes. Desarranja-se o código militar que se impunha sobre a figura para então lançá-la em um regime imprevisto. A dança passa a ser o mais próximo da liberdade num filme que desde o princípio, das poses ao movimento, controlou o corpo.



Considerações finais

A essa altura, talvez seja possível recordar, à luz dos filmes analisados, a lição cara a pensadores como Michel Foucault: a de que o corpo é indissociável de um campo político, em que “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1999: 25). Se seguirmos por esse caminho, quais seriam, afinal, as forças de dominação apresentadas? Como a economia do desejo expõe uma microfísica do poder sobre a matéria e os gestos corporais? As respostas assertivas são sempre arriscadas quando se trata das tramas rarefeitas de um certo cinema contemporâneo, como o que aqui discutimos. Já havíamos mencionado na abertura do texto: Ming-liang, Denis e Rodrigues não nos entregam uma encenação transparente, portadora de um discurso fechado sobre o mundo. Seus filmes não nos nomeiam as macroestruturas histórico-sociais, pelo menos não de modo a facilitar uma leitura categórica sobre as relações de poder que operam sobre os sujeitos. Optam, sim, por apresentar a imersão em um universo de sensações, afetos e desejos que atravessam a figura humana. Sem desconsiderar isso, é possível sugerir alguns caminhos junto às respectivas poéticas de cada realizador. Retomemos por essa perspectiva cada um dos filmes.

Adeus, Dragon Inn, demonstrou-se, apresenta o comportamento aparentemente autômato dos corpos como corolário ao desejo sexual, não convertido em prazer. Tudo se passa dentro de um tradicional cinema de Taipei que irá fechar definitivamente suas portas. A situação é similar à de outros filmes do realizador em que o entorno da figura humana está em vias de desaparecer ou de ser reconfigurado. São temáticas recorrentes na obra e também nas entrevistas de Ming-liang (1999; 2013) as transformações urbanas, as temporalidades diferentes que se sobrepõem em um mesmo espaço, e os lugares como relicários da memória. A figuração do corpo em *Adeus, Dragon Inn*, em suas pequenas desordens, morosas caminhadas, automatismos gestuais, talvez responda a esse estado de efemeridade. Em meio às ruínas, diante do trabalho do tempo e das incertezas do porvir, o desejo faz as vezes de resistência, ou pelo menos de esperança: a busca do prazer no corpo do outro é o vestígio irremediável de uma vida pulsante, de um ímpeto que, apesar de tudo, habita e anima a figura humana.

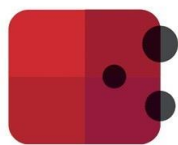
Em *Bom trabalho*, Denis faz da corporeidade dos soldados o lugar de convergência das relações interculturais entre França e Djibouti, expondo as marcas de um colonialismo ainda presente nas relações de poder, sobretudo, entre os legionários e as mulheres locais. Junto a isso, é na materialidade, na fisicalidade dos corpos



masculinos, na lida com a aridez da paisagem e sob o sol escaldante, que os soldados franceses surgem como sujeitos desterritorializados. Estrangeiros, sem raízes culturais numa paisagem que a todo instante os castiga, é sob a disciplina da Legião e do regramento por ela imposto que se afiliam, que encontram um solo comum, um modo de pertencimento social. Nessa condição, a expulsão de Galoup da Legião, em razão de ciúmes ou desejo por um soldado mais novo, é significativa. Tratava-se do único lugar que o acolhia. Sua performance final, na dança que analisamos, é uma investida contra o código moral, militar, pautado numa masculinidade heterossexual e viril a que se sujeitava e que o formava como sujeito. Pelos movimentos, reelabora a si mesmo, ocupa uma posição que até então lhe era impensável, subvertendo - ou pelo menos acenando contra - uma normatividade de gênero. A dança reivindica uma liberdade, embora como passagem ao desconhecido, ou ao novo mundo que o espera.

Já *O fantasma* segue uma direção mais ambivalente, ou difusa. Se, por um lado, o trabalho de gari parece não ser determinante para o comportamento de Sérgio, também é verdade que sua jornada erótica é realizada com os despejos da sociedade lisboeta. Parte dos objetos com os quais o protagonista alimenta suas fantasias e prazeres sexuais, incluindo o traje *rubber*, foram catados no lixo, são materiais residuais que recebem novos usos, outros desígnios por intermédio do gesto. Dessa maneira, a relação do corpo com o desejo é mediada pelo que pertence à margem, às sombras. Seria demasiado raso inferir daí uma analogia entre tal condição marginal e o desejo homoafetivo, dada a constante tensão de ambos em face de normatividades sociais? Se sim ou se não, o que podemos observar em *O fantasma* é que a transformação figurativa e identitária de Sérgio, envolta que seja pelo trabalho e pela sexualidade, é desencadeada pelo amor não correspondido, pelo prazer negado. Em termos comparativos, a metamorfose é ainda mais ampla que a de Galoup em *Bom trabalho*: extrapola a questão de gênero para recriar a figura, a forma humana, tornar fluido o seu estatuto ontológico, resgatar uma pulsão anímica e sexual incapaz de ser usufruída placidamente. Essa transversalidade entre domínios tem continuidade nos filmes posteriores e por vezes se torna mais direcionada a um grupo social específico, como a travestilidade de *Morrer como um homem* (2009). Em *O fantasma*, porém, trata-se de questionar, de modo um tanto geral, o invólucro corporal inadequado ou incapaz de acolher as pulsões sexuais e a frustração amorosa. Como nos filmes de Ming-liang e Denis, é novamente o desejo que tudo envolve, como se somente no corpo do outro restasse a possibilidade de qualquer *telos* do sujeito.

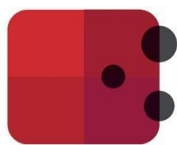
Os filmes analisados lidam, cada um à sua maneira, com estruturas que, a princípio, impossibilitam ou limitam as relações afetivo-sexuais. A partir da falta de comunicação e da inicial repressão do desejo, suas obras figuram o impulso sexual



como força que encontrará vazão por outras vias. Seus efeitos se dão a ver desde a potencialização do gesto corporal, cuja envergadura se amplia, de maneira a abranger não apenas o sujeito da ação, mas a ter um efeito transformador nos espaços e nos objetos com os quais trava contato. As narrativas expõem a mudança operada conjuntamente entre a figura humana e o meio em que habita. O corpo revela algo de extraordinário, desconhecido e involuntário, portando consigo uma condição ou um elemento em razão do qual é impelido a agir fora dos regimes que até então se sujeitava. Esse mesmo corpo não é dado de antemão, mas constantemente sondado a fim de revelar o que o constitui e quais são suas possibilidades de enfrentamento, quais figuras (sociais, sexuais e simbólicas) são possíveis dele extrair para encontrar, e sobretudo para criar, um lugar no mundo.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A quoi pensent les films?* Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1996.
- BALTAR, Mariana. "Feminismos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica, 2015.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". In: *O que nos faz pensar*, v. 14, n. 18, set. 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DENIS, Claire. "Ce poids d'ici-bas": entrevista concedida a Jean-Philippe Renouard e Lise Wajeman. *Vacarme* 14, 2 de janeiro, 2001.
- _____. "Corps d'armée": entrevista a Anne-Laure Chanel. *France culture*, 8 de março, 2013. Programa de rádio.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 2013.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 20ª edição. Vozes: Petrópolis, 1999.
- FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer". In: _____. *Obras completas - Volume 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.



MELLO, Cecília. "O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas." In: _____ (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, p. 15-33.

MING-LIANG, Tsai. "Entrevista concedida a Cecília Antakly Mello". *Rebeca*, v. 2, n. 1, 2013.

_____. *Repérages*. "Entrevista concedida a Danièle Rivière". In: REHAM, J.; JOYARD, O.; RIVIERÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*, Paris: Éditions Dis Voir, 1999.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NOCHLIN, Linda. *The body in Pieces*. Nova York: Thames & Hudson, 1994.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

REHAM, Jean-Pierre.; JOYARD, Olivier.; RIVIERÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*. Paris: Éditions Dis Voir, 1999.

SEIJA-VERGEZ, Sarah. (org.). *La peau: un continent à explorer*. Paris: Éditions Autrement, 2005.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: Routledge, 2014.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Autêntica, 2017.

VIEIRA JR, Erly. "Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo". *Revista FAMECOS*, v. 21, n. 3, 2014, p. 1219-1240.