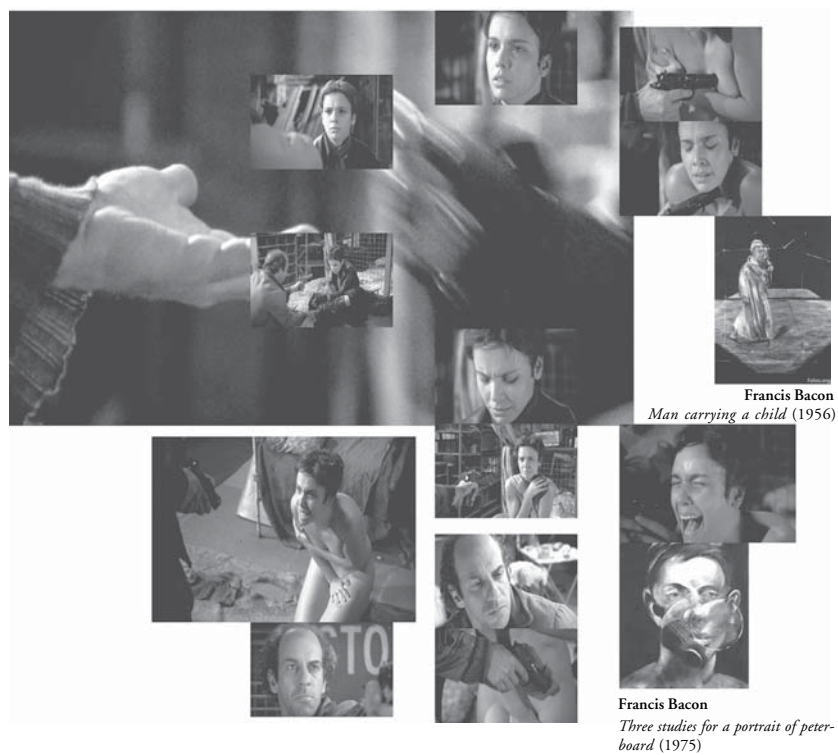


INVISÍVEL E NÃO ENUNCIÁVEL: CINEMA BRASILEIRO E AMNÉSIA DE IDENTIDADES*

ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM**



* Versão modificada da apresentação no II Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica, em setembro de 2006. Agradeço o diálogo com o prof. dr. Milton José de Almeida (coordenador do grupo "OLHO", da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP) e suas gentis sugestões.

** Professor do Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte da Faculdade de Educação da UNICAMP. *E-mail:* acamorim@unicamp.br

Pinturas de Francis Bacon e congelamentos de imagens de cinema de Débora Falabella incorporando, pela primeira vez, no filme *Dois perdidos em uma noite suja*,¹ a personagem Rita, nome que não assume, sexualidade que não é permitida, desnudamento violento pelas mãos de seu amigo, desejo de amante. A versão do filme a que me refiro é a lançada em 2003, ambientada em Nova York, sob a direção de José Joffily.

Colagem. Desnudamento humilhante. O desnudamento, ato violento da pintura que Bacon busca, e que Gilles Deleuze (2005) atenta para sua possibilidade de fuga da representação: é uma pintura em que a superfície nos traz tudo junto ao mesmo tempo. É Débora Falabella-Rita-Paco-Brasil-Nova Iorque-Minas Gerais e uma fuga da narrativa ou da busca simbólica. “Com a narrativa e o jogo de significação, a figuração obtém apenas a violência da representação; ela não expressa nada da violência da sensação” (Deleuze, 2005: xv).

A sensação relaciona-se com aquilo que afeta nosso sistema nervoso, nosso cérebro. A sensação é o que deforma a matéria. No estudo que Gilles Deleuze faz das obras de Francis Bacon, a sensação associa-se à violência, ao horror, àquilo que se localiza em certos órgãos (que mereceriam ser apresentados em movimento) e à paralisação ou o momento instantâneo do movimento, o que poderia recompô-lo sinteticamente e toda sua continuidade. As palavras do próprio Francis Bacon afirmando sua obra como “um nada e a vida” são potências que Gilles Deleuze destaca.

Com Francis Bacon, e na relação que faço com as imagens de Rita/Paco/Débora Falabella, há toda uma vida não-orgânica, pois o organismo não é a vida, ele a aprisiona. Da mesma forma, a sensação, quando atinge o corpo pelo organismo, assume um andamento excessivo e espasmódico, rompendo os limites da vida orgânica. Nas imagens, ao redor de um enquadramento (paralelepípedo ou câmera), há o encontro com o estranho e a desfiguração.

Em *Man carrying a child* (2005), a área redonda ou o paralelepípedo que isola a figura em si transformam-se num motor; e Bacon não abandonou o projeto que uma escultura móvel poderia conseguir mais facilmente: neste caso, o contorno do suporte deslizaria ao longo do comprimento da armadura de modo que a figura pudesse fazer seu círculo diário, carregando a criança (Deleuze, 2005).

Em *Dois perdidos numa noite suja*, o corpo irrompe, espasmo descontrolado e as câmeras fazem dos tempos uma inarrável história de

“si”: “com a luz dramática, eu não escondi o rosto dos atores em nenhum momento; às vezes as paredes sumiam, apareciam, mas a câmera estava colada no rosto”, afirma Nonato Estrela, diretor de fotografia. Como na pintura de Francis Bacon, a cor da tela começa a vomitar a tinta. A imagem começa a transbordar.

Uma suspensão do que é de natureza reprodutiva, representativa, referencial, do que remete, primordialmente, à celebração da função de registro da câmera, com a ascensão de uma processualidade em que as imagens se nutrem de outras imagens (...) irrompe nos interstícios de um espaço-tempo não sem produzir rimbos numa configuração visual habitual, daí o tremido, o desfocado, o anamórfico, como traços. (Teixeira, 2000, p. 99)

Em *Dois perdidos em uma noite suja*, vestígios de um país apresentam-se como resultado de uma situação distópica (anomalia de um órgão, devido a problemas congênitos). É essa a nova versão do cinema nacional para as identidades nacionais com o fim das utopias?²

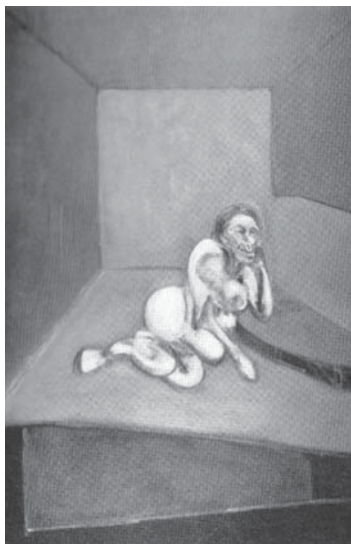
Os interesses em explorar as potencialidades das imagens como pensamento para a educação passeiam com fotografias e com imagens de cinema.³ Em ambas as situações, o desejo é o mesmo do cenário da inutilidade, de pretender ao não-senso, à insignificância, à banalidade, ou até mesmo ao desaparecimento e à ausência. Em especial, este tipo de pensamento desconstrói a narrativa e a centralidade nas identidades. “A expectativa é que não houvesse mais rosto, não houvesse mais olhar, não houvesse mais corpo – órgãos sem corpo, fluxos, moléculas de fractal” (Jean Baudrillard, s/d).

Prefiro apostar nas relações entre identidades e culturas como *escritas em dispersão*, incorpóreas como os sons e as imagens de cinema. A lógica da dispersão cria estranho jogo entre ausência e presença, jogo em um campo sempre deslocando do significado; um lugar onde o texto e a textualidade comutem a velocidade cega do lugar, como inspiração do DJ Spook e sua mixagem sonora. Fantasmagórico.

Trabalhar as imagens como pensamento e ausência de sentidos que se respaldem na representação tem-me permitido e a algumas de minhas orientandas (Wunder et al., 2006) apostar na potência do conceito de superfície, em que o cinema, a tela e a inscrição das imagens são escritas sem sujeitos, em deslocamentos, nômades e constantes. Adentro no filme *Ônibus 174*⁴ (José Padilha, 2002), buscando-o nesta/desta forma.

O filme explora duas narrativas: a do episódio de violência e a da vida do infrator Sandro do Nascimento.

Essas duas histórias são relatadas com o auxílio de uma linguagem híbrida, que mescla expedientes de cinema com os de televisão, no caso, do telejornalismo. De um lado a vida de Sandro, desde menino até homem feito, construída com o respaldo dos depoimentos de pessoas que viveram ao lado dele: a tia, os colegas de rua, a assistente social, os parceiros do crime (...). De outro lado, o episódio do seqüestro do ônibus, amplamente documentado pelas imagens da TV. (De Grande, 2004, p. 207 e 208)



Francis Bacon
Crouching nude, 1961

Nesta produção cinematográfica, a política de representação das identidades requer uma construção narrativa em que há *centralidade no sujeito e nos efeitos que podem se efetuar na organização espacial (Sociedade, Governo e Leis)*. Reforça-se a ação do Estado no estriamento do espaço social.

Esta política de representação, demarcada pelas relações entre disciplina, saber e poder, ausenta-se em algumas passagens e nos permite pensar em sua efetuação em corpos em desaparecimento, corpos que irão morrer, corpos que estão desfocados, corpos de *multidão*, “*crouching nude*”, subjugados e humilhados.

Corpos nômades, sem marcas fixas no espaço, é no tempo que acontecem (o tempo do cinema, da superfície da tela, da memória). Os nômades não fazem trajetória, não vão de um ponto para o outro, feito os turistas, ou os passageiros do ônibus. Mesmo confinados em um espaço físico *existencial, corporal*, é no tempo do filme que fazem da *travessia* seu espaço liso, sua efetuação.

As margens e transbordamentos das imagens nas fronteiras do espaço-país-nação, da moral e da sexualidade são a feiúra e a abjeção com que as utopias se chocam em ambos os filmes. É neste encontro que as imagens buscam ser o invisível e o não-enunciável que nos fazem esquecer.

Com seu valor de documentário, verossimilhança da fotografia, *Ônibus 174* auxilia em classificações e estereotipagens. Insiste na representação, quer dizer dos sujeitos em sociedade, e esta é sua ação política, próxima das Ciências Humanas, com já anunciou Foucault em seus estudos. Resistência, ideologia, submissão. Interessa às imagens que se engendrem em relações de poder e, quem sabe, o multipliquem.

Dois perdidos numa noite suja, ao subtrair as marcas do espaço, da língua, das origens, ou seja, de se deixar contaminar pela *multidão*, excede aquilo que Plínio Marcos assinala como persistir na *arte como política* – que pode também ser educação como estética. A retirada do poder do centro do jogo é o que acordaria o ser humano que está dormindo...

Notas

1. Uma das peças mais montadas de Plínio Marcos, escrita e estrelada em 1966.
2. Consulte Nagib (2006).

Invisível e não enunciável: cinema brasileiro e amnésia de identidades

3. Aproximações com o projeto de pesquisa “*Escritascurrículo, diferenças em acontecimentos*”, financiado pelo CNPq (Proc. n. 401356/2006-0), no qual o campo do currículo tem interface com os estudos de cinema, vídeo, arte e museografia.
4. O filme reconstrói o episódio que ficou conhecido pela imprensa como “o caso do ônibus 174”. Na data, os passageiros do ônibus que fazia a linha 174 (Central do Brasil – Rocinha) foram vítimas de um assalto frustrado que acabou se convertendo em seqüestro, e ficaram retidos sob a mira de um revólver por cerca de cinco horas.

Referências Bibliográficas

DE GRANDE, A.M. *Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: the logic of sensation*. London: Continuum. 2005.

HARRISON, M. *In camera: Francis Bacon, photography, film and the practice of painting*. London: Thames & Hudson. 2005.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 216p.

SZOKA, E. The spirit of revolution in contemporary Brazilian theatre. An interview with Plínio Marcos. *Journal Storage*, Cambridge, v. 34, n. 1, p. 70-82, 1998.

TEIXEIRA, F.E. Cinema e poéticas da subjetivação. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 71-100

WUNDER, A. et al. Imagens que acontecem nos deslocamentos em/de pesquisas. In: PAGNI, P. (Org.). *Perspectivas contemporâneas da Filosofia da Educação – coletânea de textos do I Simpósio Internacional em “Educação e Filosofia”*. Marília: FFC/UNESP, 2006. 14p. (CD-ROM).