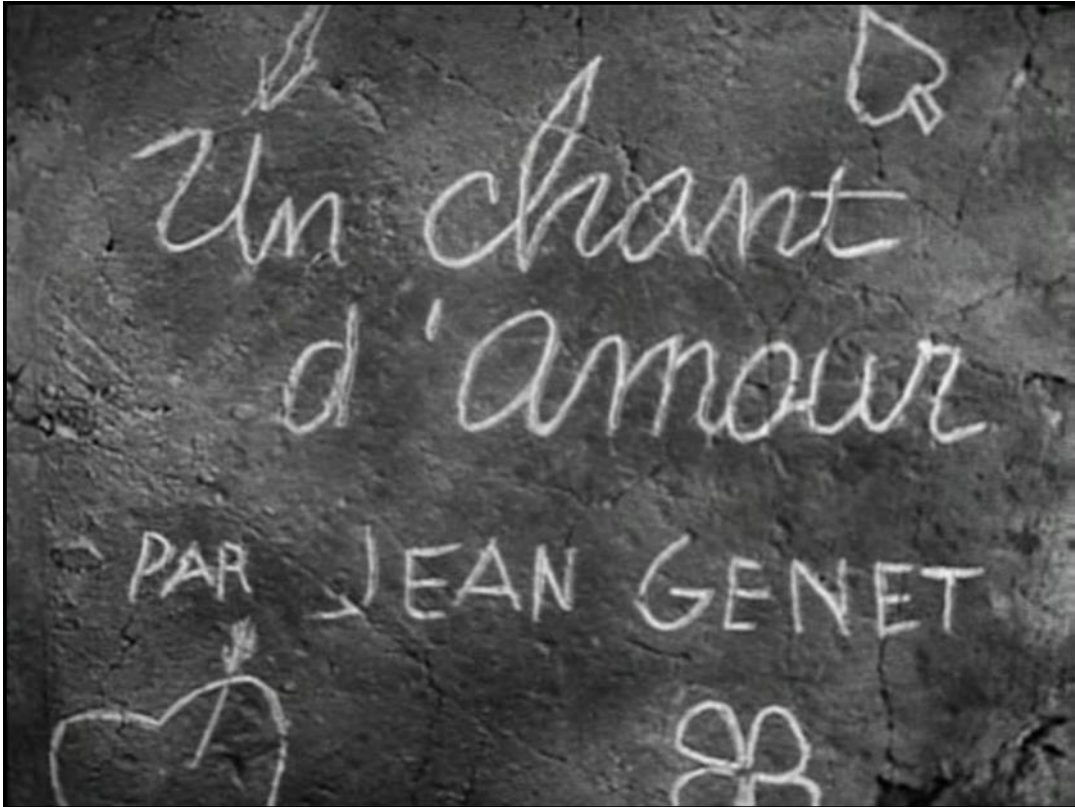


Corpos em cena: Jean Genet no cinema

Geisa Rodrigues¹



Primeiro e único filme escrito e dirigido por Jean Genet, em 1950, *Un chant d'amour* traz uma carga erótica muito forte, o que faz com que muitos o insiram no gênero pornografia, outros no gênero “filme de arte”. Esta é uma questão que na verdade sempre permeou grande parte do trabalho de Jean Genet, e em particular sua obra literária. O próprio Genet, segundo Edmund White, sempre padeceu da dúvida de que um texto seu fosse mera pornografia, na relação instável que estabelecia com suas obras. Apesar da categoria em que o filme poderia se inserir, as experiências sensoriais e afetivas, propiciadas pelo erotismo e pelas ações

¹ Professora da Universidade Federal Fluminense. Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: geisa leit@hotmail.com

baseadas nos corpos, apresentam um “potencial político” capaz de atravessar a linha do tempo, revelando o caráter transgressor, na atualidade, de um filme produzido em 1950. E é exatamente no que se pode chamar de “constituição de pontos de fuga” às relações de poder por meio do corpo em *Un chant d’amour* que este artigo se fundamenta.

Pensando na obra de Genet, que sempre foi capaz de se reinventar, não há como se fazer uma classificação ou caracterização muito exata, mas pode-se dizer que em termos de escolhas discursivas o filme estaria mais próximo dos seus livros que de suas peças. Em particular os dois primeiros livros de Genet: *Nossa Senhora das flores* e *O milagre da Rosa*. Não apenas por usarem a prisão como cenário, mas principalmente por seu conteúdo erótico e homossexual. Há também um elemento relacionado à sutil “fala política” nesses textos e no filme, que os diferencia das peças, cujo conteúdo político é muito mais explícito. Mas, apesar das diferenças apontadas, existe sempre um ponto forte em comum, que permeia todas as suas obras: o uso do corpo como forma de resistência. Em *Un chant d’amour*, por exemplo, há cenas que remetem ao sadomasoquismo e à violência, elementos que estrategicamente são usados em algumas das peças de Genet, frequentemente associados a uma influência do teatro da crueldade de Artaud. Vemos então que o corpo tem um papel muito importante na obra de Genet como um todo, mas especificamente aqui, quando o assunto é audiovisual, de que forma isto se manifesta?

Há pelo menos três aspectos com relação ao filme que merecem ser analisados, por estabelecem pontos de fuga para o corpo e pelo corpo, inserindo-o num espaço liso, em que é difícil ser capturado - usando termos presentes no texto sobre a Máquina de Guerra de Deleuze e Guatarri². O primeiro diz respeito ao contato de Genet com os aparelhos

² DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 5. p. 11-111. São Paulo: Editora 34, 1997

disciplinares e ao uso de artifícios estéticos do cinema para estabelecer formas de resistência.

Genet e a resistência aos aparelhos disciplinares

Sem querer caracterizar o filme como uma obra autobiográfica, de qualquer forma a experiência de Genet com os aparelhos disciplinares do Estado está lá. Não é uma escolha aleatória. Além de vários anos passados em prisões, de onde entrava e saía, há ainda a experiência com o exército. Para fugir da colônia penal de Mettray, Genet se alista no exército, e após curtos períodos de vida civil, volta a se alistar, acrescentando ao seu currículo alguns anos de carreira militar, entre 1930 e 1938. Trata-se, portanto, de um autor que passou por duas instâncias importantes dentro do regime disciplinar previsto por Foucault: exército e prisão. Naturalmente se, como observa Foucault, o corpo foi o principal alvo no processo de implementação de biopolíticas pelas Nações-Estado, seria estrategicamente produtivo usar o corpo como forma de resistência. Entretanto, se, como Foucault também pontua, indo contra a hipótese repressiva, no regime disciplinar a sexualidade não foi proibida e reprimida, mas hiperexposta, explorada e manipulada ao extremo (1997, p. 13). E se o discurso crítico contra a repressão faz parte da mesma rede histórica que procura denunciar, da mesma forma a simples exposição da sexualidade e do desejo na obra de Genet não seria suficiente para gerar o efeito transgressor aqui referido, ou melhor, serviria inclusive para alimentar as relações de saber-poder. Mas *Un chant d'amour* não é um filme que poderia ser vendido como hoje se faz com obras sobre a vida de Bruna Surfistinha ou João Estrela, pra citar exemplos nacionais. E não é por conta do seu conteúdo pornográfico, até porque, a exemplo do que pontua Foucault, isto seria facilmente capturável pelas instituições de poder. Quanto mais chocantes as cenas, mais elas instigariam discursos críticos que, obviamente, funcionariam até como um atrativo pra um determinado público.

Quando o filme se inicia, rapidamente abandonamos a tentação de entendermos a carga histórica e as influências que deram origem a ele. Somos

inseridos no tempo e no espaço da prisão, e levados a um mergulho no desejo, nas fantasias e na masturbação dos personagens.



Não há lugar para lembranças, nomes, identidades, antecedentes criminais. Há, no máximo, tatuagens, marcas no corpo de um passado que já não tem mais lugar ali. O que reitera também a força, em termos políticos, de elementos mais ligados à ordem do afeto e do desejo. O primeiro aspecto estaria, portanto, relacionado a um processo de *dessubjetivação* dos personagens e do autor, por meio do erotismo.

A transgressão como ato de ultrapassar ou exceder limites em seu sentido ético-filosófico encontra em Bataille uma dimensão erótica cuja explicitação ajuda a esclarecer o que foi aqui denominado caráter transgressor no filme de Genet. Ao definir a relação entre o proibido e a transgressão, Bataille pontua a dificuldade de se falar da proibição, por seu caráter ilógico. Da mesma forma, evoca a transgressão como algo inerente à proibição, já que não há proibição que não possa ser transgredida e mais, o autor diz que é possível levar a afirmação “A proibição existe para ser violada” até o limite. A proibição e a transgressão não são oposições, são, na verdade, complementares e interdependentes. Para Bataille, o erotismo é o que melhor pode esclarecer a sucessão alternada entre proibição e transgressão (1983, p. 63). O erotismo, como característica humana e racional, já que só os homens foram capazes de transformar a atividade sexual em atividade erótica, funciona também como limite de nossa consciência e existência.

Ao escrever sobre o tema da proibição em seu *Prefácio à transgressão*, Foucault observa que o que caracteriza a sexualidade moderna é o fato de ter sido lançada num espaço vazio, onde só pode se definir e ganhar forma no limite

“...já que ela aparece como o único conteúdo absolutamente universal do interdito: limite de nossa linguagem;” (2001, p. 29). Genet remete a autoria do filme, bem como os personagens construídos (ou desconstruídos) a este vazio, principalmente quando a ação se resume à exposição de seus corpos e desejos mais íntimos no escuro das celas. Desta forma, o espectador é carregado para o tempo das ações pulsantes, numa montagem pontuada pelas sensações, sonhos e delírios que vão brotando neste tempo. Pode-se dizer que, tanto os corpos dos personagens, como o corpo do autor, realizam uma performance apaixonada. Destaca-se também o fato de serem elementos atemporais e universais. São sensações e delírios que são percebidos, sentidos e vivenciados em qualquer época. Em 2008 ou em 1950.

Esta valorização da experiência perseguida por Genet aproxima-se do que Foucault ressalta em *Bataille* e em *Blanchot*, por exemplo, como experiência-limite. A manifestação da experiência funciona como estratégia para a dissolução do sujeito, ou como reflexo da impossibilidade de defini-lo. Analisando o princípio de contestação em *Blanchot*, Foucault observa (2001, p.34):

“A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites, e por aí ao Limite no qual se cumpre a decisão ontológica: contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. ”

Ao priorizar a experiência que nasce das sensações descritas, e ao levar ao limite sua existência como autor/realizador, bem como o que pressuporia uma figuração de identidades via os personagens expostos, Genet se insere num processo de mutação que permite um retorno à distinção feita por Foucault entre as relações de saber-poder e a subjetividade, ao apontar a invenção de modos de existência como forma possível de transposição das instituições do saber e do poder, em *A vida dos homens infames*:

Daí em diante, a ficção substitui o fabuloso; o romance se liberta do fantástico e só se desenvolverá libertando-se, por completo, de suas prisões. A literatura faz parte, portanto, desse enorme sistema de coação que, no Ocidente, fez o cotidiano passar à ordem do discurso, porém a literatura ocupa nele um lugar especial: consagrada a buscar o cotidiano para além de si próprio, a transgredir os limites, a descobrir, de forma brutal ou insidiosa, os segredos, a deslocar as regras e os códigos, a obrigar-se a dizer o inconfessável, ela terá, portanto, que se situar, ela própria, fora da lei, ou, ao menos, fazer com que sobre ela recaia a carga do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais que qualquer outra forma de linguagem, a literatura continua sendo o discurso

da "infâmia", a ela corresponde dizer o mais indizível, o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o desavergonhado. (2006, p. 221)

No texto de origem do trecho citado, Foucault proclama a força de relatos de crimes, delitos e desvios de homens infames em registros oficiais de internamento do século XVII, ou seja, em seu contato com o poder. Interessavam particularmente aqueles que não seriam necessariamente fiéis à realidade, com valor representativo, mas carregassem fragmentos dessas realidades, dotados de uma energia "vil". Em *Nossa Senhora das Flores*, por exemplo, no relato do contato desavergonhado do protagonista com seu buraco malcheiroso ou das suas mãos com seu membro, o tédio da prisão ganha uma nova dimensão. E o escândalo também vai se manifestar nas lembranças, que às vezes o próprio Genet insinua serem devaneios, e na manifestação de seu desejo. É na memória de um assassino ou de um colega de cela, ou mesmo na construção imaginária de um ser que mistura características reais e fictícias que o autor assume a função transgressora da literatura a que se refere à citação. E é nesse ponto que se pode entrar no segundo aspecto, relacionado às escolhas estéticas de Jean Genet em *Un chant d'amour*, de forma que essa energia "vil" possa vir à tona no cinema.



Modos de existência criativos



Se, nas palavras do próprio Genet, "In effect the cinema is basically immodest. Let us use this faculty to enlarge gestures. The cinema can open a fly and search out its secrets..."³, não há como duvidar de uma clara noção da capacidade, talvez ampliada, de se trabalhar essa energia "vil" no cinema. Desta forma, seria interessante destacar algumas das escolhas estéticas de Jean Genet, por caracterizarem a força criativa que consegue extrair do dispositivo do cinema.

O primeiro filme de um escritor, cujas novelas não tinham menos de duzentas páginas, é estrategicamente um filme silencioso. Chama a atenção também a hipervalorização dos gestos dos personagens, marcados por closes constantes. Além do contraste e da luz, que dão um tom melodramático ao filme. Os personagens são demarcados principalmente pelo gestual, mas nada que tipifique estereótipos. Pelo contrário. Inseridos na paisagem romântica de seus sonhos, por exemplo, os papéis do preso apaixonado que persegue e do indiferente que ignora são reconfigurados. Por outro lado, o guarda da prisão esboça expressões e gestuais que oscilam entre o prazer, a maldade e a doçura.

³ Apud WHITE, Edmund. *Silent Witness*. In *The Guardian*, October 5, 2002 . Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/film/2002/oct/05/books.featuresreviews>>



E para quem é dirigido o processo de identificação do espectador, a partir da condução das ações? Para o preso que apanha? Para o jovem belo e sedutor? Para o guarda? Vale ressaltar que ao olhar do guarda e à sua pretensa fantasia são reservadas as imagens mais belas do filme, no caso, as cenas de masturbação coreografadas dos presos e as imagens de corpos nus cuja estética remete ao trabalho do fotógrafo Robert Mapplethorpe. E seu desejo de “ver sem ser visto” remete imediatamente ao papel do espectador. Ou seja, não se poderia pensar exatamente numa vilanização. Estas oscilações entre personagens “narradores” estão presentes na obra de Genet. Configuram uma relação que ele estabelece tanto com o próprio papel de autor, como com seus personagens. Ele ou é, ou observa, ou constrói, ou ama, ou detesta, ou admira, ou ignora seus personagens. Estes, por sua vez, surgem nobres, maus, bons, idiotas, felizes, e nada disto fica exatamente definido.



Além do olhar e do gestual, há também a escolha de se construir no filme três dimensões diegéticas afastadas em termos espaço-temporais. No caso, a prisão, a paisagem idílica em que os dois presos vivem um romance, e as imagens artísticas de corpos masculinos. E há ainda uma quarta imagem que

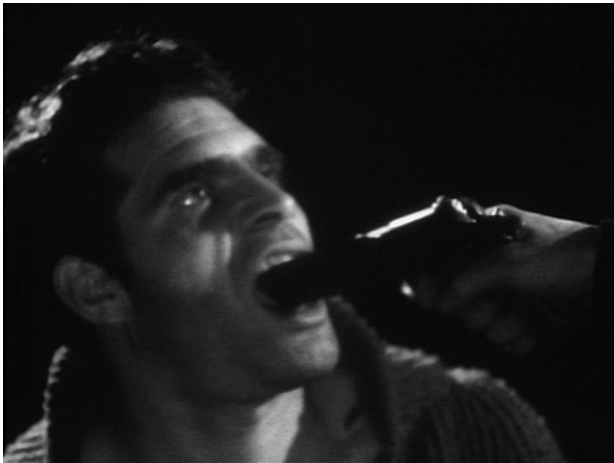


talvez pudesse ser inserida: um ramo de flores que tenta ser levado de uma mão a outra. Mas seria melhor pensar neste ramo como um elo de ligação entre as três dimensões. Já que o mesmo se insere nas três. Ele é também um corpo que pende até ser “agarrado” no final, pela mão de um indivíduo qualquer, é um fragmento de uma experiência, ou de um desejo, ou o elemento que ajuda a criar a fantasia dessa experiência. Pode ser qualquer coisa, como todos os corpos que vemos no filme.

Estéticas e políticas do corpo

E por fim, o último aspecto a ser apontado diz respeito ao papel dos corpos no filme. Como já foi observado, o gestual e os olhares são os principais elementos utilizados para se construir ou desconstruir personagens. E as ações são pontuadas por closes que podem ser tanto de um rosto, como de um pé, de pêlos que saltam de uma camisa, da fumaça que sensualmente atravessa a parede da cela. Toda a “trama” é construída pelos jogos de olhares e pedaços de corpos expostos. Mais que ações, é um filme da ordem das sensações, que podem emergir de cada uma dessas imagens. E pensando nestes fragmentos de corpos e narrativas, voltamos à questão da disciplina apontada anteriormente.

Os corpos no filme de Genet são corpos que não agüentam mais o assujeitamento. No texto *O corpo que não agüenta mais* David Lapoujade observa que o corpo na contemporaneidade, saturado das formas do adestramento e da disciplina é um corpo que não agüenta mais, "Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele." (2002, p. 82). Para que esta potência possa se manifestar, o autor propõe que seja pensada a partir de uma concepção não-aristotélica, em que seja encontrada uma potência própria ao corpo e liberada do ato. Citando Bárbara Stiegler sobre o paradoxo da fraqueza do forte, e mais à frente Deleuze, em sua concepção do "corpo-sem-



órgãos", Lapoujade pontua que o esforço para aumentar a vulnerabilidade funciona como um tipo de resistência do forte, que para ser forte precisaria estar à altura de sua fraqueza. Os personagens de Beckett são citados por Lapoujade como exemplos de corpos que não agüentam mais, incapazes de se erguerem e de serem qualquer coisa.

Podemos fazer aqui uma associação entre o preso que apanha em *Un chant d'amour* e os personagens cuja fraqueza é apontada por Lapoujade como elemento de resistência. Punido pelo guarda, sua dor transfigura-se em prazer. A dor é o que determina o limite, o ponto em que seu corpo lança-se num vazio e pode experimentar a liberdade de não ser absolutamente nada. Se todos os outros presos são objeto do olhar vigilante do guarda - aqui qualquer associação ao desejo escopofílico e ao voyeurismo da relação espectral seria inevitável - ele é o único que é obrigado a enfrentar diretamente o dono do olhar, saindo da posição de objeto do olhar, mas, principalmente, saindo da posição de sujeito

pré-determinado pelo regime disciplinar, ou melhor, de sujeito da representação e da figuração. É torpe, humilha-se, chega a um estado embrionário em que não é possível mais distinguir bem e mal, dor e prazer. Da mesma forma, tanto o seu, como os outros corpos são ao mesmo tempo hiperexpostos e fragmentados no filme. Rompem, assim, com as amarras da figuração e da representação. Fazendo um retorno ao texto de Foucault anteriormente citado, *A vida dos homens infames*, pode-se fazer aqui um paralelo entre o filme e os relatos dos “homens infames”. Sobre este trabalho de Foucault, Deleuze observa que nele o autor descobre uma distinção entre as relações de saber-poder e a subjetividade e aponta a duplicação da relação de forças na invenção de modos de existência como possível transposição do saber e do poder. Ao priorizar a experiência que nasce das sensações descritas, e ao levar ao limite a existência dos personagens/prisioneiros, afastando-os da figuração de um estado ou sujeito historicamente constituído como excluído, que no caso irresistivelmente poderia ser associado ao seu passado, Jean Genet consegue gerar resistência às formas de saber-poder por meio do corpo. E no papel de pesquisadores, podemos refletir sobre o potencial do corpo na criação de modos de existência criativos no cinema.



Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1980
- _____. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *A Literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem- movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I : a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- _____. *Prefácio à transgressão, in Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001
- _____. *A vida dos homens infames, in Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GENET, Jean. *Nossa Senhora das flores*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1983.
- LAPOUJADE, David. *O corpo que não agüenta mais*, In LINS, Daniel, org. *Nietzche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: ator e mártir*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- WHITE, Edmund. *Genet: uma biografia*. São Paulo: Record, 2003