

# A beleza do corpo obeso figurado: da invisibilidade ao enquadramento oblíquo

*The beauty of the figured obese body: from invisibility to the oblique framing*

*La belleza del cuerpo obeso figurado: de la invisibilidad al encuadre oblicuo*

Alexandre Emerick Neves

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: alexandreemerick@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0008-1894>

## RESUMO:

A aparição do corpo obeso no cinema repercute a histórica dificuldade de seu enquadramento na cultura em geral. Para discutirmos a presença do corpo obeso em distintos planos de figuração, recorreremos às análises de Giorgio Agamben sobre a reciprocidade no uso dos corpos, Marie-José Mondizan quanto à ética na mídia contemporânea e Deleuze sobre a estética fílmica. Das adaptações de dois romances – *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e o filme homônimo de Fernando Meirelles; *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e o filme *A casa assassinada*, de César Saraceni – chegaremos ao protagonismo do corpo obeso no filme *Out of Rosenheim* [*Bagdad Café*], para, enfim, experimentarmos o vigor da sua beleza.

**Palavras chave:** *Corpo obeso. Beleza. Cinema. Literatura. Artes visuais.*

## ABSTRACT:

The appearance of the obese body in cinema reflects the historical difficulty of fitting it into culture in general. To discuss the presence of the obese body in different figurative planes, we turn to the analysis of Giorgio Agamben on reciprocity in the use of bodies, Marie-José Mondizan on ethics in contemporary media and Deleuze on film aesthetics. From the adaptations of two novels – *Essay on blindness*, by José Saramago, and the homonymous film by Fernando Meirelles; *Chronicle of the murdered house*, by Lúcio

Cardoso, and the film *The murdered house*, by César Saraceni – we will reach the prominence of the obese body in the film *Out of Rosenheim [Bagdad Café]*, to finally experience the vigor of its beauty.

**Keywords:** *Obese body. Beauty. Film. Literature. Visual arts.*

#### RESUMEN:

La aparición del cuerpo obeso en el cine refleja la dificultad histórica de encajarlo en la cultura en general. Para discutir la presencia del cuerpo obeso en diferentes planos figurativos, nos dirigimos al análisis de Giorgio Agamben sobre la reciprocidad en el uso de los cuerpos, Marie-José Mondizán sobre la ética en los medios contemporáneos y Deleuze sobre la estética cinematográfica. De las adaptaciones de dos novelas – *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, y la película homónima de Fernando Meirelles; *Crónica de la casa asesinada*, de Lúcio Cardoso, y la película *La casa asesinada*, de César Saraceni – alcanzaremos el protagonismo del cuerpo obeso en la película *Fuera de Rosenheim [Bagdad Café]*, para finalmente experimentar el vigor de su belleza.

**Palabras clave:** Cuerpo obeso. Belleza. Cine. Literatura. Artes visuales.

Artigo recebido em: 19/09/2021  
Artigo aprovado em: 23/06/2022

## Da dificuldade de pertencimento à precariedade do enquadramento

Ao escrever *Don Quixote*, Miguel de Cervantes (1547-1616) brindou-nos com dois personagens icônicos da literatura universal. Figurados entre o escárnio e a comoção, “D. Quixote e Sancho Pança são as duas faces da mesma medalha” (PORTELLA, 2001, p. 9). Seus tipos físicos são fundamentais para compor aquela que é tida por muitos como uma “obra inaugural da novelística moderna” (PEREIRA, 2001, p. 11), na qual uma intrincada relação entre o pesadelo e o sonho atropela a realidade, sobretudo pelo contraste extremo entre suas figuras, uma alta demais, magra demais, sonhadora demais, enquanto a outra é baixa demais, gorda demais, realista demais. Isso antecipa uma questão que nos será eminente: o excesso.

Mais que uma figura literária exemplar, cabe lembrar como a imagem de Sancho Pança percorreu planos de figuração distintos, pois ele foi recorrentemente representado nas artes plásticas, no cinema e na TV. Tais possibilidades de figuração ampliam-se com as mídias contemporâneas, com a nossa experiência em “um mundo submerso em técnicas de visualização” (MONDZAIN, 2013, p. 282). Deve-se, portanto, considerar as questões éticas em relação à representação do corpo obeso, sobretudo quando ele deixa o diligente jogo de contrastes do mestre espanhol e passa a ser figurado como um arquétipo, nomeadamente em oposição à beleza.

Em nosso meio, lembremos, tornou-se icônico o destino tragicômico da personagem Dona Redonda, na telenovela *Saramandaia*, de 1976, escrita por Dias Gomes, autor que levou o realismo fantástico da literatura latino-americana para a TV. Tomada por uma crise de ansiedade, a patética personagem, vivida pela atriz Wilza Carla, passa a noite comendo até explodir na manhã seguinte, cena que foi protagonizada por Vera Holtz na versão de 2013. De um modo geral, situações absurdas como essa são capazes de nos levar a inventariar, “num universo de simulação, o que acontece com nossa carne, a que podemos nos assemelhar?” (MONDZAIN, 2013, p. 285). Parece claro, portanto, “a necessidade urgente de pensarmos na gestão e na administração de nossa encarnação e na vitalidade de nosso desejo de imagem no âmago das ditaduras visuais” (MONDZAIN, 2013, p. 286). Mesmo que se possa questionar a classificação da pluralidade do universo midiático contemporâneo como regimes ditatoriais, não é difícil perceber, em uma diversidade de planos, como a figura do corpo obeso é frequentemente assumido como um ícone de fraqueza moral – glotonaria, preguiça –, de desajuste psicológico – baixa autoestima, debilidade volitiva –, de deselegância – lentidão, sudorese, ofegante – ou ainda de excentricidade – patética, monstruosidade –, como as representações figurais a serem discutidas adiante nos informarão.

O corpo obeso é representado geralmente como uma figura excêntrica, trabalhada de um modo espalhafatoso, não menos que um “excesso de gordura” (CARDOSO, s.d., p. 68), como dito a respeito de Timóteo, personagem do romance *Crônica da casa assassinada*, escrito por Lúcio Cardoso em 1959, e do filme *A casa assassinada*, dirigido e produzido por César Saraceni em 1971, sobre o qual nos deteremos à frente. O excesso, de carne e deselegância, é o seu mote. É assim também que vemos o corpo obeso no filme *Pieles*, dirigido por Eduardo Casanova em 2017. Nesse caso, entretanto, a personagem de uma mulher gorda é ambientada com um intenso colorido, entre o rosa e o violeta. Uma decoração também excessiva, com superfícies ricamente texturadas, como uma casa

de bonecas. Um cenário supostamente leve e aprazível para receber personagens exóticos, por vezes difíceis de encarar. São figuras com problemas físicos, naturais ou inventados, como no caso da personagem Itizar, que leva o nome da própria atriz, Itizar Castro. Em uma dessas recorrentes cenas espalhafatosas associadas à obesidade, ela engole o valioso anel de uma estranha amiga cega, com o intuito de roubá-lo. Não é difícil, portanto, intuir que tudo em torno da sua figura é relacionado à glotonaria. Arrependida, a personagem protagoniza uma cena carregada de um drama patético: no banheiro, Itizar esforça-se para expelir dolorosamente o objeto roubado (Fig. 1). Mais uma vez, deparamo-nos com a questão ética das imagens midiáticas na contemporaneidade. E, aqui, às avessas. Assistimos a um drama delineado por um humor grosseiro, para tratar justamente de temas tão difíceis quanto necessários. Para além de dar vistas a tais figuras, trata-se de exibir o seu penoso pertencimento ao plano de figuração cinematográfico. Somos levados não somente a encarar a figura de Itizar, mas sobretudo o seu dificultoso enquadramento. Assumimos o olhar frequentemente insolente sobre o corpo obeso. Duplamente constrangidos, seguramos o riso sobre o escárnio que tanto deploramos. Eis aí a seríssima brincadeira de mau gosto de Casanova.



Fig. 1. Cena (*still*) do filme *Pele*, direção de Eduardo Casanova, 2017, com a atriz Itizar Castro no papel da personagem Itizar. Disponível em: Netflix. Foto do autor.

Na História da Pintura, obviamente, o conflituoso enquadramento do corpo obeso no plano plástico vem de longa data. Um inevitável exemplo é o da menina Eugenia Martínez Vallejo, que foi retratada duas vezes pelo pintor da corte de Carlos II, Juan Carreño. Ao que tudo indica, “Carreño teve que se esforçar para infundir alguma dignidade em sua figura” (CABEZAS, s.d. *apud* LOPERA,

2006, p. 114-115) ao pintar o quadro *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda*, de 1680 (Fig. 2). Apesar de certo esforço do artista, seguindo os passos do seu mestre, Velázquez, permanece caricato o olhar do comentarista da época, Juan Cabezas, como revela a sua descrição da criança:

A estatura de seu corpo é como a de uma mulher comum, mas o tamanho e o corpo são como o de duas mulheres. Sua barriga é tão desproporcional que equivale à da maior mulher do mundo, quando ela está em dias de parto. As coxas são tão grossas e carnudas que ficam confusas e tornam sua natureza vergonhosa imperceptível aos olhos [...] as coxas caem umas sobre as outras, com espantosa monstruosidade, embora os pés sejam proporcionais ao edifício de carne que sustentam (CABEZAS, s.d. *apud* LOPERA, 2006, p. 114-115).

Sem que se possa assegurar os motivos, Carreño alegorizou a imagem da menina, talvez para que o espetáculo exótico da sua nudez não caísse em puro escárnio. A pequena Eugenia aparece vestida esparsamente com folhas de parreira e cachos de uva. A referência é evidente: Baco. Este, claro, frequentemente encarnado em uma figura obesa, desde pelo menos o mosaico do século II d.C., na Casa de Dionísio, localizada nas ruínas da vila de Pafos, na ilha de Chipre, no qual o semideus é representado junto à ninfa Akme, até a sua máxima exuberância no Barroco, por vezes representado festejando o seu retorno triunfante da Índia em uma carruagem puxada por tigres, por mestres como Rubens ou Cornelis de Vos. Seja por uma alusão maldosa ou como um cuidado sincero com a nudez de uma criança, sequer o pudor do pintor, ao alegorizar a imagem do seu corpo nu, foi suficiente para que o seu nome fosse esquecido em troca de um apelido pejorativo, pois ela passou a ser conhecida historicamente como a menina monstro. A presença de “uma menina gigante [...] para uso do palácio” (LOPERA, 2006, p. 114-115), como um tipo de brinquedo para distração dos olhares, antecipa mais uma vez a figura de Timóteo, tido como uma boneca “mal trabalhada pelas mãos de um *oleiro amolentado pela preguiça*” (CARDOSO, s.d., p. 39-40, grifo nosso). Essa, entretanto, uma monstruosidade mantida em cativeiro. O distanciamento histórico, assim como os distintos planos de figuração, revela as recorrentes intenções dos olhares sobre o corpo obeso, evidente na maliciosa associação com a preguiça. É certo que, indisfarçavelmente, o olhar da pequena modelo na pintura barroca não é de reciprocidade. O de Timóteo, veremos, na literatura e no cinema, também não.

Em episódios isolados, geralmente voltados à exaltação da volúpia dos corpos fartos, os corpos obesos são ofertados aos olhares carregados de desejo erótico, como na corpulência lúbrica da pintura barroca ou na vigorosa fatura cromática na subjetividade romântica. Sabemos, ainda, que o

corpo obeso apareceu como um motivo *per se* no modernismo, levado quase à exaustão, como um modelo universal, pelo artista colombiano Fernando Botero, ou tomado pelo pintor Milton Dacosta como ensejo para a exploração das qualidades intrínsecas dos elementos plásticos: a sensualidade dos traços sinuosos, a elegância das formas curvas e a leveza das superfícies cromáticas. Na pintura contemporânea, contudo, o desafio de representar o corpo obeso como uma figura pictórica aceitável é definitivamente enfrentado. Jenny Saville retrata recorrentemente figuras obesas na sua obra. Como de costume, a pintura *Juncture* (Fig. 2), de 1994, é um quadro de grandes dimensões, o que deixa os grandes corpos ainda mais agigantados. A imagem pictórica precipita-se de um modo ostensivo sobre o espectador, não somente pela avantajada dimensão da figura, mas pela soma da acidentada fisicalidade do corpo com as intensas pinceladas que compõem a robusta fatura pictórica. Devo ressaltar, entretanto, que as dimensões elevadas do quadro não garantem que o espaço plástico seja suficiente para acomodar a figura de maneira adequada, pois:

A imagem se comporta por vezes como uma fotografia sangrada ao sofrer cortes abruptos, como no topo da cabeça da mulher, enquanto seu nariz amassado na borda do quadro e seu braço espremido no canto inferior denotam um esforço considerável para seu corpo entrar na história da arte como um ícone pictórico aceitável, ainda que estranho (NEVES, 2017, p. 44).



Fig. 2. Jenny Saville, *Juncture*, 1994, óleo sobre tela, 304,8 cm x 167,6 cm. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-evening-auction-119020/lot.5.html>. Acesso em: 11 ago. 2021.

De fato, a figura comporta-se como se não coubesse no quadro, com dificuldade para habitar o espaço pictórico. Percebe-se, portanto, mais que um problema de enquadramento, uma questão de pertencimento. Isso me remete a uma potente imagem criada pela artista Fernanda Magalhães em *A Natureza da vida* (Fig. 3), uma série que opera a convergência da performance com a fotografia, realizada em 2013 durante a Semana das Cores na Universidade Estadual de Londrina. Com a sua nudez, uma silenciosa performatividade de seu corpo interfere na paisagem, perturba a vista, impõem-lhe uma dimensão ética estratificada no registro fotográfico.



Fig. 3. Fernanda Magalhães, *A Natureza da vida*, 2013. Semana das Cores, Universidade Estadual de Londrina. Fotografia de Eliza Prativiera. Disponível em: <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Na imagem que me interessa aqui, Magalhães aparece em um lugar de abandono, como os típicos fundos das escolas de arte, onde fragmentos de experimentos estéticos são deixados de lado, lugar no qual a artista recolhe uma moldura, segurando-a de modo oblíquo diante de si. Dessa forma, aparece uma série de dificuldades de enquadramento: do seu corpo ao natural na paisagem e da natureza do seu corpo no plano artístico – pictórico, fotográfico ou performático –. Mais que isso, com as concomitantes dobras de planos, do convívio social, da construção da paisagem, seja como motivo pictórico ou fotográfico, sua representação sofre uma série de cortes em função da aparência do seu corpo, este jamais integralmente figurado. De certo, plano algum parece receptivo ao seu tipo, sobretudo para atribuir-lhe qualquer beleza. Caso concordemos com o grande

mestre balzaquiano da pintura, Frenhofer, segundo o qual “a beleza é uma coisa severa e difícil que [...] é preciso esperar suas horas, espreitá-la, apressá-la e enlaçá-la firmemente para forçá-la a se render” (BALZAC, 2012, p. 156), não seria difícil imaginarmos o quanto essa rendição é ainda mais imperiosa em relação ao corpo obeso figurado, sobretudo na concorrência dos planos de figuração literário, fílmico e pictórico. É chegada a hora, portanto, de enxergá-la e de apressá-la à rendição.

## **Da invisibilidade à rendição da beleza, à força**

De início, para transitar entre a figuração literária, a cinematográfica e a pictórica, recorro a uma cena curtíssima do filme de Fernando Meirelles, *Ensaio sobre a cegueira* (Fig. 5), de 2008, baseado no livro homônimo de José Saramago, de 1995. Isso porque, ao assistir ao filme, eu percebi de imediato que essa cena basicamente reproduz um quadro de Lucian Freud, intitulado *Retrato noturno de cabeça para baixo* (Fig. 6), de 2000. Para contextualizar, cabe lembrar que o livro de Saramago e o filme de Meirelles tratam de uma epidemia, um tema que se tornou premente na atualidade, mas o caso aqui refere-se a uma moléstia que causava uma repentina cegueira. As pessoas começaram a perder a visão sem saber exatamente o porquê, o que motivou o aspecto livre da situação do corpo dessa mulher obesa nua sobre uma cama, dentro de um abrigo coletivo onde os infectados foram trancados. A despreziosa nudez da personagem, portanto, remete-nos à perda da insegurança decorrente da exposição do seu tipo físico. A despreocupação com a sua vulnerabilidade deve-se justamente à consciência da personagem da sua invisibilidade, dessa vez não pela apatia dos olhares cobiçosos por corpos alinhados com os estereótipos de beleza vigentes, ou pela insensibilidade daqueles olhares injuriosos sedentos por algum exotismo, e sim pela inusitada indiferença à aparência dos corpos. Com a epidemia de cegueira, excepcionalmente, a mulher e os demais personagens perderam qualquer pudor, sobretudo o freio moral que supostamente submetera a consciência do pintor da corte de Carlos II e levou-o, ao menos, a alegorizar a figura da pequena Eugenia com uma sutil veste divina. Essa cena, portanto, opera às avessas certa máxima fenomenológica, segundo a qual somos tomados por uma dupla consciência do corpo como imagem, pois sabemos da nossa visibilidade na mesma medida em que o outro nos é visível “em



um mundo que não para de *se fazer ver*” (AUMONT, 2004, p. 51, grifo do original). Paradoxalmente, é mergulhada na invisibilidade geral que a personagem experimenta a perda da sua particular invisibilidade.



Fig. 4. Cena (*still*) do filme *Ensaio sobre a cegueira*, 2008, direção de Fernando Meirelles, baseado no livro homônimo de José Saramago. Disponível em: Netflix. Foto do autor.



Fig. 5. Lucian Freud, *Retrato noturno de cabeça para baixo*, 2000, óleo sobre tela, 156 cm x 151 cm. Disponível em: [http://old.likeyou.com/archives/lucian\\_freud\\_louisiana\\_07.htm](http://old.likeyou.com/archives/lucian_freud_louisiana_07.htm). Acesso em: 22 mai. 2017.

Deslocado para o plano de figuração cinematográfico e cooptado pela trama literária, o quadro de Freud parece concatenar todo o drama da perda de visão coletiva e suas repercussões éticas. Eu citei o uso do quadro de Freud no filme de Meirelles em um texto anterior, um estudo preliminar sobre a estranha beleza de corpos figurados na arte contemporânea, pelo fato do pintor dedicar-se a uma série de pinturas para retratar tais modelos ignorados como motivos pictóricos, os quais em geral também não são contemplados em elencos de filmes e na mídia em geral, senão como figuras burlescas (NEVES, 2017, *passim*). Em especial, pretendo agora esmiuçar como os elementos pictóricos, literários e cinematográficos guardam seus modos de figurar um personagem tido como estranho, e como ele aparece segundo um olhar de alteridade, sobretudo em relação ao corpo obeso.

No retrato de Freud tudo é tangível, tátil. A mesma paleta cromática – cinzas, marrons, violetas e laranjas – constrói tudo o que massivamente se solidifica na imagem pictórica: a dura opacidade do chão de madeira, cuja inclinação parece pôr tudo em movimento descendente; a maciez fria do colchão revestido de amenos tons cinza-violáceos; e as carnes tenras levemente aquecidas, sobretudo pelas fartas pinceladas de laranja que se repetem nas tábuas de madeira e nos levam de volta ao chão. As texturas, os volumes, os relevos estão todos ali, fartos, mas em absoluto repouso. Um ambiente silencioso, de coisas brutas e corpo inerte. As tábuas não parecem polidas, mas gastas, até sujas. A cama não está forrada, e o colchão apresenta um rasgo. A própria sobrevivência da pintura, sobretudo a realista, em um de seus temas mais caros, o nu feminino, parece estar em jogo. Apesar de recorrente na história da pintura ocidental, há um certo desconforto diante dessa nudez. Sua beleza não se entrega à primeira vista. Nada intui o refinamento da beleza clássica tão dedicada ao tema, nem mesmo a corpulenta sensualidade barroca – Rubens, claro – ou romântica – dessa vez Delacroix – escapa à rusticidade da cena e à indiferença da pose. Pela escolha de uma pessoa qualquer como modelo em uma situação corriqueira, destituída de qualquer idealismo e despida de valores simbólicos ou alegóricos, o desejo erótico do naturalismo da *Naja* de Goya ou da *Olympia* de Manet poderia ser convocado, mas a figura pictórica nua, crua e farta pintada por Freud leva a atitude contemplativa a beirar a mera constatação de uma beleza possível.

A suposta ausência de pose em um corpo jogado sobre uma cama, capturado por um ângulo enviesado, convida o olhar do espectador a percorrer a figura em escorço, recurso usual de Michelangelo, mas não para delimitar a agitada gestualidade dos corpos pela espessura do espaço pictórico.

Nessa pintura contemporânea, tudo se espessa. Freud acentua menos a sinuosidade dos contornos da figura e mais a materialidade de sua volumosa corporeidade. É, de fato, o espaço que se move para ampliar a exposição do corpo inerte. A distorção da perspectiva é patente, eleva o chão, transforma-o em rampa, dispõe o corpo pela profundidade oblíqua do cenário. Isso nos lembra do artifício plástico modernista usado por muitos, dos quais Cézanne foi mestre, principalmente em suas naturezas-mortas, nas quais o gênio modernista distorce a perspectiva do plano das mesas para melhor expor as coisas figuradas para os seus espectadores. Tal procedimento opera uma abstração geométrica do espaço plástico em favor das coisas e dos corpos figurados, estes tornam-se mais acessíveis aos olhares, sobretudo “para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos” (MERLEU-PONTY, 2013, p. 133). Efetivamente, ambos, espaço formado e formas figuradas, expõem-se reciprocamente. Por sua vez, a cena fílmica elimina os detalhes cenográficos, transformando o chão acinzentado em um oblíquo fundo abstrato. De colorido ameno, insípido, a cena acentua a atmosfera sombria, enquanto a figura perde o acento dourado das mechas loiras, esfria a brancura rosácea da pele e atenua o vigor dos volumes anatômicos sustentados pelas sombras coloridas da pintura. Desse modo, aquele olhar pictórico que vagueia titubeante entre os ressaltos de carne-tinta, agora é mantido fixo pelos efeitos dos recursos cinematográficos, pois, para além da abstração do espaço, o deslocamento da imagem faz o corpo inerte passar lentamente diante do espectador, intensificando o estranhamento que acompanha o ambiente de desolação.

No quadro de Freud, a imagem pictórica supõe um observador não somente posicionado diante da modelo adormecida, mas próximo. A disponibilidade tátil de seus volumes garante que todo o seu corpo esteja disponível, revela toda a beleza da realidade pictórica de suas exuberantes massas de cores e luzes. Os cabelos não se comportam como se caíssem da cama, mas acompanham a inclinação do plano pictórico. Acentuam a estranha construção do espaço e a inusitada situação da figura, quase um corpo pendente, como carcaças penduradas – Rembrandt, Bacon – ou como a série de figuras invertidas de Georg Baselitz, com as quais o artista buscava contrariar certos padrões convencionais de abordagem das figuras pictóricas, para evitar quaisquer significados apriorísticos (HONNEF, 1994, p. 58).

A tomada cinematográfica, por sua vez, nos leva a um olhar que não pertence a um personagem de dentro do campo, tampouco sugere a coincidência da captura da câmera com o olhar do espectador, este tido como um personagem de fora do campo. A nudez aparece sob um ângulo ainda mais distorcido, opera uma maior abstração do espaço cênico. Com tal abstração – do espaço e do olhar – as referências pictóricas são suprimidas. A tomada cinematográfica, portanto, torna-se menos descritiva e ainda mais conceitual. Com os detalhes descritivos do ambiente subtraídos, a concentração recai ainda mais sobre o corpo que preenche a tela em uma inclinação instável. Somos confrontados com a visão de uma personagem comum como uma habitante de um lugar inacessível, um corpo jamais tangível. Advinda da figuração eminentemente imaginária da narrativa literária ficcional, e transpassada pelo olhar plástico-pictórico, esse nu feminino aparece franco e direto, mas revestido de incertezas: uma mulher anônima e indiferente, gorda e nua, circunscrita às inusitadas demandas incidentais. Sua presença parece atenuar sobretudo o valor indiciário da imagem fílmica, e conseqüentemente acentuar a sua dimensão ético-poética.

Para alcançar a dimensão de uma figura de luz capaz de fazer ver a perda da visão, o cineasta recorreu a uma significativa estratégia na arte contemporânea: a apropriação. Assumiu o agenciamento de um sólido corpo de tinta como intermediador no deslocamento de uma insólita figuração literária. Um gesto poético em meio ao “fluxo das visibilidades modernas” (MONDZAIN, 2013, p. 248), um procedimento técnico e estético eficaz para tocar “a questão ética na gestão do visível” (MONDZAIN, 2013, p. 248), suficiente para abrir toda a economia do uso do corpo entre distintos planos de figuração.

## **A beleza pesada, suada e exilada**

Minha atenção agora recai sobre o romance *Crônica da casa assassinada*, escrito por Lúcio Cardoso em 1959. A profícua parceria cardosiana entre literatura e cinema culmina com o filme *A casa assassinada*, de 1971, dirigido por César Saraceni. A obra conta com música de Tom Jobim, tem Norma Bengell no papel da protagonista Nina e Carlos Kroeber como Timóteo, cuja atuação o levou a receber o Troféu Candango de melhor ator no Festival de Brasília de 1971, o Kikito de melhor ator no Festival de Cinema de Gramado de 1973 e o Prêmio APCA de melhor ator de 1973. É justamente

esse o personagem de nosso interesse aqui. A custosa figuração do personagem, no romance e no filme, corrobora a percepção de que “uma coisa não é vista porque é visível, mas, inversamente, visível porque é vista” (ARBUS, 2003, p. 70). A suposta invisibilidade de Timóteo advém de uma decisão arbitrária, uma cegueira moral que supostamente teria o poder de dizer o que deve estar disponível aos olhares.

Esse caso é providencial, sobretudo para tratar da percepção atribuída a um outro personagem, a governanta da família Meneses, Betty. De origem simples, ela rompe a barreira entre os espaços proibidos da casa, principalmente para aproximar-se de um personagem obscuro e “constatar a *bizarrice dos costumes* que constituíam as leis mais ou menos constantes do *seu mundo*” (CARDOSO, s.d., p. 39, grifos nossos). Isso para evidenciar como somente uma maior aproximação permitiu-lhe confirmar tratar-se do “Sr. Timóteo, *gordo e suado*” (CARDOSO, s.d., p. 39, grifos nossos). Devo lembrar que esse é um romance epistolar. E, ainda, que além dos cinquenta e seis fragmentos – cartas, diários e confissões – que compõem o índice de *Crônica da casa assassinada*, deve-se acrescentar que as narrativas dos diversos personagens recebem inscrições como “escrito à margem do Diário, com letra diferente” (CARDOSO, s.d., p. 171), ou “escrito à margem do caderno” (CARDOSO, s.d., p. 300), detalhes que asseveram o aspecto fragmentário do texto, o que torna ainda mais dinâmico o exercício de leitura como um trabalho de coleta, acumulação e arranjo dos fragmentos. Trata-se, portanto, da narrativa de uma personagem secundária – Betty – na intimidade de seu diário, como se bisbilhotássemos os pensamentos de uma governanta de uma chácara, localizada em uma cidadezinha do interior, uma criada de uma família da aristocracia mineira de tempos idos. Parece claro, assim, que somente quando a governanta vence uma distância imposta, ao adentrar o mundo protagonizado pelo personagem exilado, que a princípio é anunciado como “gordo e suado” em decorrência da “bizarrice dos seus costumes”, e, mais que isso, somente quando nós acessamos as anotações no diário de Betty é que começa a ser delineada a figura de Timóteo, o mais novo dos três irmãos da família Meneses, que aos poucos se revela como “uma construção de massa amorfa e inchada” (CARDOSO, s.d., p. 68).

Figura composta pela junção dissonante de elementos aparentemente desconexos, parece claro que a referência ao biotipo do personagem – gordo – e à condição que supostamente lhe é decorrente – suado – comparecem para oferecer um *contraste* em relação à bela figura feminina da protagonista da trama, Nina, sua amiga e confidente. Essa jamais aprisionada, livre, parece refutar

qualquer enquadramento forçado. Aliás, para o personagem solitário forçado a manter-se em seu quarto, sua amiga é tão bela que “todos os reis da terra deveriam estar aos seus pés” (CARDOSO, s.d., p. 69). No filme, para dar vistas à tamanha devoção, Timóteo profere essas palavras de admiração ajoelhado diante de sua musa, de cabeça baixa, segurando delicadamente uma de suas mãos, como uma postura de vassalagem em uma cerimônia de *beija-mão*, uma potente aparição fílmica dada à concisa descrição literária da visão de Nina: “êle [*sic*], escorregando aos meus pés” (CARDOSO, s.d., p. 69).

Vimos como o primeiro contato que temos com a figura literária de Timóteo dá-se por meio de uma aproximação inusitada, pois *abrimos* o diário de Betty. No filme, agora com sua amiga e confidente Nina, esse momento de intimidade e descoberta toma a proporção de um primeiro plano, quase dado ao toque, cujo motivo principal é a mão direita do personagem, que escapa entre franjas e bordados do suntuoso manto que lhe cobre o braço (Fig. 6). Robusta – agigantada pela proximidade do olhar – e enfeitada com anéis espalhafatosos de enormes pedras coloridas, o plano intimamente aproximado, como um primeiríssimo plano ou plano detalhe, dá ao fragmento do seu corpo a condição de rosto. Nesse ponto, cabe lembrar que Deleuze sugere a coincidência entre o primeiro plano e o rosto na condição de uma *imagem-afecção*, sobretudo como uma operação de concentração do olhar, na qual uma coisa é “rostificada” (DELEUZE, 1990, p. 114). É no mínimo curioso que o filósofo, a título de exemplo, lembre justamente da figura literária de um o corpo obeso e recorra a um fragmento ainda menor para decifrar os contornos psicológicos de um personagem: “o lóbulo *gordo* da orelha” (DELEUZE, 1990, p. 116, grifo nosso). Já na construção da figura de Timóteo, é a sua mão pendente que nos leva a intuir as características do personagem. Lembremos que Balzac também atribui certo protagonismo a esse fragmento de corpo, pois Frenhofer ensina que “uma *mão* não pertence apenas ao corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso captar e traduzir” (BALZAC, 2012, p. 156, grifo nosso), embora a figura encontrada em sua misteriosa obra-prima, sempre inacabada, advenha apenas do fragmento de um pé vivo emergindo de uma caótica massa cromática (BALZAC, 2012, p. 175). É ainda mais curioso acompanhar o esforço de Alphonse de Lamartine para descrever a figura do próprio Balzac, pois ele recorrera aos fragmentos do corpo do escritor para compor a impressão que tivera daquele “homem em sua estrutura *robusta*”, agora um belo personagem cujas “*mãos gordas* e largas, agitando-se, expressavam todos os seus pensamentos” (LAMARTINE, 1866, p. 16-17, grifos nossos).



Fig. 6. Cena (still) do filme *A casa assassinada*, de 1971, dirigido por César Saraceni, baseado no livro *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXMg3NQot-Lo>. Acesso em: 11 ago. 2021. Foto do autor.

A imagem em primeiro plano de Timóteo, concentrada em sua mão direita, traz sinais indiciários de sua fisicalidade – a mão gorda –, de sua personalidade – acessórios e roupas femininas espalhafatosas –, assim como de sua conflituosa condição social – obscuridade, confinamento – na lenta e intrincada construção de sua figura. É a partir desse fragmento do seu corpo que começamos a delinear seu personagem. Depois de sua mão, na montagem da sequência fílmica, assistimos à arrastada aparição de um grande vulto de costas, coberto da cabeça aos pés, que sai das sombras para a luz, afastando-se do espectador em direção à restrita profundidade de campo no interior do seu claustrofóbico cárcere. Após uma leve parada, já ocupando boa parte do quadro, Timóteo vira-se cadenciadamente para a amiga/câmera/espectador, como em um desfile, e decididamente começa a descobrir-se com uma elegância caricata. Sua estranha figura, enfim, começa a completar-se, mas não diretamente, pois é somente em seu enviesado reflexo no espelho que todos – Nina e os espectadores que acompanham o olhar de sua confidente – podem mitigar suas expectativas e conferir se as feições de Timóteo coincidem com a figura antecipada em suas imaginações. Duplicada, por um momento a figura de Timóteo domina completamente a cena. Suas costas largas cobrem quase a metade da tela, enquanto seu reflexo aparece por um ângulo ligeiramente inferior para dar-nos a visão da personagem sentada atrás dele, em um canto do quarto. Timóteo tira primeiro um suntuoso véu que cobria sua cabeça, deixa-nos ver seus cabelos pintados e seu rosto coberto por uma maquiagem exagerada, tosca. Não se trata de uma pintura corriqueiramente usada por uma mulher e sim “um excesso, um transbordamento, [...] como alguém que

houvesse perdido o senso do gosto ou da medida – ou pior ainda, que não tivesse em mente senão o próprio ultraje” (CARDOSO, s.d., p. 68). Paradoxalmente, ao nos aproximarmos de sua figura, é uma distância que aparece, mais e mais. Entre o primeiro plano e a profundidade de cena, as costas desfocadas cobrem todo o terço esquerdo do quadro, enquanto o foco da cena recai sobre o reflexo do seu rosto coberto de tinta, que aparece a certa distância. Nessa vicissitude da espessura da distância incide o embate entre a aparência e a verdade, justamente quando “encontramo-nos diante de um rosto intensivo cada vez que os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõem um limiar” (DELEUZE, 1990, p. 114). Na aparição de Timóteo, sempre a certa distância, portanto, seu rosto não nos conta mais do que a visão primeira de sua mão foi capaz de nos dizer.

Ao apresentar a figura aos poucos, em lentidão, o artifício cinematográfico – montagem, enquadramento, ângulo, luz, duração, ritmo – momentaneamente suscita no espectador a condição do leitor do livro, cuja narrativa exige-nos o forço de figurar os personagens juntando os seus fragmentos distribuídos entre cartas, diários, segredos e confissões.

Não se limitando ao escrutínio da aparência de Timóteo, Betty detém-se também na dinâmica dos seus gestos, revela-nos como ele se move “com *lentidão*, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um dêsses [sic] leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa *enjoativa* onda de perfume” (CARDOSO, s.d., p. 39, grifos nossos). O leque é um forte elemento de apoio na construção do personagem no filme, pois traz com ele o fluxo oscilante entre admiração e desprezo que percorre a descrição da “*lentidão*” das poses e dos gestos adensados por uma atmosfera “*enjoativamente* perfumada”, sem que tais efeitos de subjetivação sejam excluídos, basta lembrar “como Descartes considera o desprezo como um caso particular da ‘admiração’” (DELEUZE, 1990, p. 116). Vê-se, portanto, como Cardoso lança mão de mais um contraste para figurar esse personagem, pois o fato de se mover lentamente não deve, de maneira alguma, ser considerado algo incômodo em si, mas o tom da fala da governanta certamente está pejorativamente carregado, até “*enjoativa*”. Para ressaltar como o tom da fala influi na dificultosa delimitação do personagem, lembro aqui de outra figura literária obesa. Trata-se de Rodolfo, personagem do conto *Verde Lagarto Amarelo*, escrito por Lygia Fagundes Telles em 1969, cuja narrativa também é constituída por contrastes comparativos para figurar dois personagens antagônicos. São dois irmãos que dialogam sob uma densa atmosfera de imagens e movimentos, lembranças e senti-



mentos. Dessa vez, entretanto, é o próprio Rodolfo que nos dá a sua figura. Gordo, o protagonista e narrador conta, em uma confusa entonação entre confissão e queixa, que sua condição física o obriga a se mover “colado no chão, viscoso, pesado” (TELLES, 1971, p. 18, grifos nossos), denotando uma irascível autoconsciência de seu estado corporal, sobretudo em comparação às elevadas maneiras de seu elegante irmão, “com seu *passo macio*, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. *Polido*” (TELLES, 1971, p. 12, grifos nossos). A conflituosa relação com a sua própria figura chega ao ponto de levar Rodolfo a pensar em sacrificar-se. Na angustiada busca de abstrair seus indesejáveis contornos, cogita “ficar assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor, se eu ficar assim um instante, sem pensamento, *sem corpo*” (TELLES, 1971, p. 12, grifos nossos). Ao contrário de Timóteo, Rodolfo tem casa própria e mora sozinho, o que não é suficiente para que ele se sinta livre. A única saída lhe parece ser o desaparecimento de seu corpo, o cárcere “viscoso” de sua alma contrita. Quais seriam, contudo, os seus pecados? De fato, todo esse desesperado esforço é para evitar o desconforto daquilo que o “*corrompia lustroso e gordo*, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas” (TELLES, 1971, p. 12, grifos nossos), o mesmo mal que acomete o personagem do romance de Cardoso. Uma situação que ambos, Timóteo com um leque ou Rodolfo com um lenço, buscam desesperadamente evitar, sobretudo o personagem de Lygia, “mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão” (TELLES, 1971, p. 12). Como reforço do uso do contraste para, ao mesmo tempo, dispor de traços dos dois personagens dicotômicos, Rodolfo continua se comparando com seu irmão, Eduardo, que, em quaisquer condições, permanecia sempre “limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca” (TELLES, 1971, p. 12). Mais que isso, repara constantemente como a roupa sempre lhe caía bem, e assim se conservava, enquanto Rodolfo em vão:

Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis *morrer* para não transpirar mais (TELLES, 1971, p. 12, grifo nosso).

A dificuldade em lidar com alguma característica pessoal incômoda, seja física, comportamental, afetiva ou intelectual, pode chegar ao extremo, principalmente quando extrapola a individualidade, o que leva Lúcio Cardoso a questionar o “que podemos fazer quando em nós um outro lado quer deixar de existir? Da *luta* entre duas partes, arrancamos a possibilidade de fazer alguma coisa

– mas é inútil quando a parte *de sombra* reclama o *aniquilamento*" (CARDOSO, 1970, p. 295 *apud* ROSA E SILVA, 2004, p. 105, grifos nossos). Para evidenciar o valor sobre tal "luta", aqui se pode somar à lentidão dos gestos outra referência como demonstração do modo de figurar os personagens: o justo caimento das vestes. O desesperado narrador do conto de Lygia, ao figurar-se como um lagarto colorido, contrasta a consciência de sua deselegância com a visão do domínio que o seu irmão tem da pose, segundo a qual "*vagarosamente* ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-las sem fazer rugas, na exata medida do punho" (TELLES, 1971, p. 11, grifo nosso). Do mesmo modo, o romance de Cardoso acrescenta detalhes desconcertantes referentes à corporeidade de seu deselegante personagem, que ao menor esforço "o suor lhe molhava o rosto, enquanto denotava extremo cansaço" (CARDOSO, s.d., p. 67), e isso ao mesmo tempo que, em contrapartida, ele se delicia com os sinais de autopercepção de sua musa, testemunhando "que consciência do seu *encanto* possuía ela, ora estacando, ora movendo-se com *estudada lentidão*, infalível como as mulheres que sabem aquilo que *vestem*" (CARDOSO, s.d., p. 172, grifos nossos). Agora, nos casos do polido irmão de Rodolfo, Eduardo, e da encantadora musa de Timóteo, Nina, as lentidões dos gestos repelem qualquer sintoma pejorativo. Seja pelo olhar de alteridade dos habitantes da chácara no romance de Cardoso ou pela autocrítica do protagonista ao narrar a visita de seu irmão à sua casa no conto de Lygia, vê-se como o juízo de valor aflora da condição física e psicológica de seus personagens, a partir da apreensão de seus movimentos, sobretudo dos reflexos em suas vestes e suas aparências para construírem-se mutuamente, figurando-se em meio às contrastantes comparações polarizadas. Nessa instância essencialmente dialética, notadamente na densidade das figuras estéticas criadas por Cardoso e Lygia, parece que estamos lidando com a fantasmática aura benjaminiana.

Percebe-se, no romance de Cardoso, como a descrição da governanta revela que a verdadeira motivação do exílio daquele estranho habitante, ou seja, a razão de sua estranheza, reside em alguns contrastes, estes em conflituosa relação com os referenciais morais instituídos pelos habitantes da casa, principalmente ao se depararem com um Meneses trajando "um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à *sua mãe*" (CARDOSO, s.d., p. 39, grifos nossos). E o relato de Betty, conservado em seu diário, continua revestindo tais contrastes de estranhamento ao ater-se à incompatibilidade dos elementos que compõem a figura. Descreve como "o corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgar-

çando a fazenda e tornando o *prazer de vestir-se* daquele modo uma *autêntica espécie de suplício*" (CARDOSO, s.d., p. 39, grifos nossos). A todo esse repertório de elementos que delineiam os permeáveis contornos fronteiriços entre o prazer e o suplício, soma-se ainda uma outra característica que lhe compõe a figura, pois:

Como era costume seu também, trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por *sua mãe*, também em sua época famosa pela *extravagância* com que se vestia – o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o *nariz enorme*, tão característico da família Meneses. Era êsse [*sic*], aliás, o único traço masculino de sua fisionomia, pois se bem que ainda não estivesse *tão gordo* quanto ficou mais tarde, já a enxúndia alisava-lhe e amaciava-lhe os traços, deteriorando as saliências, criando golfos e cavando anfractuosidades de massa côm-de-rosa, o que o fazia *aparecer* com o *esplendor* de uma *boneca* enorme (CARDOSO, s.d., p. 39-40, grifos nossos).

O rosto pintado empresta feições últimas, embora ainda imprecisas, à figura condenada ao ostracismo. Tais feições, entretanto, revelam que a sua condenação não se dá exatamente por ser uma figura considerada feia ou estranha, mas justamente pelo "esplendor" com que atrai os olhares nada isentos diante de sua presença, a mesma que leva a governanta, no esforço de nomear aquilo que sequer compreende, a chamar de "boneca". Uma forte imagem da coragem, todavia, advém justamente desse personagem, que de início parece figurar uma alma de absoluta fragilidade, encarcerada em um corpo disforme. Para refutar a estranheza estampada no olhar piedoso da governanta, o *senhor* Timóteo adverte que sua aparência não é mais do que uma *alegoria*, afirmando querer "erguer para os outros uma *imagem da coragem* que não tive" (CARDOSO, s.d., p. 41, grifos nossos). O que a princípio pode ser tido como uma monstruosidade, agora parece ser dado por uma espécie de estranha familiaridade. Acima de tudo, sua forma alegórica de figurar-se revela uma profunda consciência de "ser esta a única *liberdade* que possuímos integral: a de sermos *monstros* para nós mesmos" (CARDOSO, s.d., p. 41, grifos nossos). O que não é de se admirar, por tratar-se de uma conversa íntima a dois, às escondidas, que nos é revelada por uma ainda mais íntima digressão solitária em um diário, com informações aparentemente desconexas em alguns casos, quase fúteis, talvez, mas de alguma forma sempre relevantes. Sobretudo quanto à aparição sempre processual de Timóteo, cuja figura, como um objeto aurático benjaminiano tido "como um *espaçamento tramado* do olhante e do olhado" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147, grifos nossos), emerge da intrincada trama de olhares no texto cardosiano e flui pela temporalidade fílmica, notadamente pelos elementos constitutivos de sua extravagância, que requer – do escritor e do cineasta – o uso

de recursos – literários e fílmicos – extravagantes. Como a própria definição da aura, entendida como “uma forma de *varredura* ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148, grifo nosso), a figura compósita de Timóteo é erigida entre aberturas anacrônicas de cartas e diários, substituídas pelas vozes dos personagens no filme. Isso me induz à certa convergência com o aparecimento da distância no objeto aurático benjaminiano:

Tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma **soberana estranheza** ou de uma **extravagância**. Uma obra da ausência que vai e vem sobre nossos olhos de fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148, grifos em itálico do original, grifos em negrito nossos).

Diante da figura de Timóteo, cuja incorporação da “extravagância” herdada de sua mãe pode ser tomada como uma “soberana estranheza”, quanto mais Betty se aproxima dela, flutuando na superfície de sua aparência em uma espécie de “varredura”, mais se distancia de suas *verdades*, atribuindo-lhe a dimensão de um *objeto aurático* na figura de uma *boneca*. Isso porque, em todo o fragmentado corpo do romance, os saltos por vezes são tão abissais que deixam frouxas as ligações na imaginação do leitor, e mais ainda para o espectador do filme, cuja montagem requer lapsos ainda maiores. Isso intensifica a noção de presença como aparição da distância, cujo “dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sobre a *autoridade da lonjura*, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja a sua *aparição*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148, grifos nossos). Cardoso propõe conexões esparsas de eventos distantes, mas, por outro lado, tão reveladores que são capazes de esboçar os contornos psicológicos das figuras. Daí o aspecto alegórico buscado por Timóteo na construção de sua figura. Exemplos disso são as referências às roupas da mãe e sua extravagância ao vestir-se, assim como o comportamento da renegada tia Maria Sinhá, “com seus *desaforos*, sua *liberdade*” (CARDOSO, s.d., p. 40, grifos nossos), na composição da figura de Timóteo, mais um personagem figurado com pedaços alheios. Como Timóteo, a imagem pictórica daquela que servira como referência para a elaboração da sua figura encontra-se também exilada, nesse caso empoeirada no porão do casarão. Ao vasculhar os

obscuros espaços da casa, como no processo de coleta, de tratamento e de montagem, nós, leitores ou espectadores, somos imbuídos da tarefa de reunir os fragmentos das figuras, reedificá-las e enquadrá-las para atribuir-lhes lugar.

Mesmo em suas próprias anotações no livro, ou pela sua própria voz no filme, Timóteo aparece aos poucos, ainda mais estranho a cada fração pela “bizarreza de seus costumes” em seu avantajado porte de *boneca*, para quem “a verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída” (CARDOSO, s.d., p. 43, grifos nossos). A estranha presença do personagem que se figura às escondidas, que se autodenomina “uma sombra de homem”, reverte-se em uma intrincada convergência de sentimentos e de pensamentos, dos mais intensos aos mais amenos, dos mais inteligíveis aos mais obtusos, dos mais úteis aos mais fúteis. É justamente quando esse estranho personagem se transfigura em secreto a partir de fragmentos – de roupas, de acessórios, de gestos, de lembranças – de outros estranhos personagens – a referencial beleza da cunhada, as roupas da mãe e as atitudes da tia – que ele pode afirmar que, “boa ou má, sou *uma verdade estabelecida* entre outros, e não uma fantasia” (CARDOSO, s.d., p. 43, grifos nossos). A queixa de Timóteo parece confirmar que, “em última análise, o escândalo inaceitável é a *mentira* que lacera a Casa dos Meneses” (CARELLI, 1991, p. XXV, grifo nosso). E, mais que isso, personagem e autor parecem unir as suas vozes em coro, quando o próprio Cardoso é taxativo ao determinar “o ponto nevrálgico do drama: o *pecado*” (CARDOSO, s.d. *apud* CARELLI, 1991, p. 641, grifo nosso). O problema parece estar na aparição e no confronto da verdade, o que leva o autor a crer “que há um instante, no entanto, em que o limo do habitual se desfaz em nós – instante em que, *nus*, olhamos sem espanto a nossa essência verdadeira. Aí a *mentira* é inútil, o mundo abandonado recolhe seus *estrapçalhados* atributos” (CARDOSO, s.d. *apud* ROSA E SILVA, 2004, p. 102, grifos nossos). De fato, a extravagância de Timóteo tida como uma estranha boneca é o seu meio mais verdadeiro de sobrevivência, sua aparição sem mentiras, sua nudez. Ao definir sua fala, entretanto, o autor permanece fatídico, pois assevera que tal esclarecedor instante, de nudez, trata, “é claro, do instante de nossa morte” (CARDOSO, s.d. *apud* ROSA E SILVA, 2004, p. 102). Que todos possam, portanto, viver e morrer como nasceram: livres.

## Livre, belo, em pleno vigor

Para finalizar este conciso diálogo sobre o corpo obeso figurado em distintos planos de figuração, observo agora uma inversão de caminhos: a beleza de uma personagem cinematográfica representada pictoricamente, de dentro do plano fílmico. No filme *Out of Rosenheim [Bagdad Café]*, dirigido por Percy Adlon em 1987, a personagem Jasmin Munchgstettner, interpretada por Marianne Sägebrecht, desembarca do carro e deixa o marido, após uma discussão na conhecida Rota 66, que corta o deserto do Arizona e foi praticamente abandonada após a construção de estradas mais modernas. Depois de uma longa e penosa caminhada, Jasmin encontra o Bagdad Café, um posto de gasolina com um motel e uma lanchonete que permanece precariamente em funcionamento, sobretudo com a frequência de alguns poucos caminhoneiros que ainda passam por lá. Jasmin é recebida pela dona do Bagdad Café, Brenda, interpretada por CCH Pounder. De início, o estranhamento é recíproco. Desorientada, Jasmin encara a desleixada figura de Brenda como uma selvagem prestes a devorá-la, enquanto a gerente a princípio tem uma atitude repulsiva à figura estranhamente alinhada da hóspede inusitada. Há, contudo, certos pontos de convergência entre as dramáticas histórias das duas mulheres de meia idade: a turista alemã abandonara o grosseiro companheiro de vida e de viagem, enquanto a americana falida acabara de expulsar o marido preguiçoso de casa. As personagens, entretanto, são figuradas como um par antitético. O contraste entre as figuras é evidente. Como não lembrar da magnífica dupla de Cervantes, citada no início desta reflexão? O jogo de opostos, que tanto atrai quanto afasta, situa as personagens como os dois lados de uma mesma moeda. A sisuda europeia gordinha, de uma brancura enrubescida – pelo calor e pela timidez –, de atitude polida em seu traje típico, aparece como uma figura estranha àquele ambiente, natural e cultural, inóspito e decadente. Brenda, por sua vez, tão decadente quanto o seu estabelecimento, é uma mulher negra de uma magreza enfermiça, impulsiva e irritadiça, que aparece sempre descabelada e em traje de dormir. Lembra uma versão às avessas da balzaquiana Mme Vauquer, a dona da Casa Vauquer, sobretudo pela relação entre a personagem e o seu lugar de habitação, uma pensão “cujo ar ardorosamente fétido a sra. Vauquer respira sem sentir enjoo” (BALZAC, 2015, p. 19). Não é sem razão, portanto, que se pode dizer que Brenda, assim como Mme Vauquer, “se parece com todas as mulheres que conheceram desgraças” (BALZAC, 2015, p. 19).

As demais figuras do filme não são menos estranhas, todas caricaturas das personagens típicas de beira de estrada daquela região, como a prostituta, o mochileiro, o índio e o caminhoneiro. Dentre eles, o personagem de Jack Palance, Rudi Cox, mora em um trailer estacionado junto ao Bagdá Café. É um *cowboy* “à moda antiga”, um sujeito independente, que pode ser enquadrado como um *looser* ou como um daqueles “quase famosos” com passagem por *Hollywood*. O que mais importa aqui é que ele se revela como um pintor que produzia cenários para a indústria do cinema. Ele começa a se interessar pela senhora Munchgstettner e usa justamente a sua arte para aproximar-se dela. Com o aceite, a exótica figura torna-se a sua musa. Ele começa a retratá-la quase compulsivamente, até que, para demonstrar como a pose estava cansativamente repetitiva, ele mostra para ela um de seus quadros. Esse é um momento que soma a intensidade afetiva com o ritmo cadenciado dos gestos, no qual ela se mostra mais confiante, em relação ao seu admirador e à sua beleza. Ela, assim, surpreende o velho pintor e passa a expor o seu corpo: puxa cuidadosamente a alça da blusa e mostra gradativamente os seus seios (Fig. 7), até o momento em que, prazerosamente, expõe-se por inteiro. Apesar do conhecimento de sua aparência e de suas transformações de uma vida inteira, é somente com a sincera aproximação recíproca que a percepção de si anuncia uma plena familiaridade consigo, sobretudo a partir de suas figuras pictóricas. Mais que uma permissão de uso, sua nudez supõe um autoconsentimento de usufruto de sua própria constituição. Admite, assim, a essencial experiência do uso de si (AGAMBEN, 2017, p. 72).



Fig. 7. Cena (*still*) do filme *Out of Rosenheim [Bagdad Café]*, de 1987, dirigido por Percy Adlon, com a personagem *Jasmin Munchgstettner*, interpretada por Marianne Sägebrecht. Disponível em: Amazon Prime Video. Foto do autor.

No filme, portanto, a figura pictórica aparece como um elemento de intermediação na afetiva aproximação dos personagens, evoca certa intimidade na relação entre o artista e a sua modelo, uma possível reciprocidade no uso dos corpos. Nesse aspecto, parece proveitoso citar um retrato que Rubens fizera de sua segunda esposa, intitulado *Helene de Fourment em robe de pele*, de 1636-8. A dona Helene é figurada como se estivesse a meio termo da atitude da senhora Munchgstattner na sequência fílmica, entre a leveza dúbia no gesto inicial – de uma sutil interdição a um consentimento tímido – e as suas poses mais decididas e despojadas em seus últimos quadros. É por isso que, na pintura barroca, a exposição do corpo não parece definitiva. A figura vultosa aparece em um autoabraço para segurar o manto de pele que disfarça a sua nudez. Como nas primeiras cenas que a senhora Munchgstattner senta-se diante do cavalete do senhor Cox, a cadência dos gestos leva-nos a intuir uma certa medida de pudor em relação à exposição da sua beleza à figuração artística.

A comparação do apaixonado *cowboy*/pintor decadente, em um irônico filme contemporâneo, a um gênio do barroco, conhecido sobretudo pelo domínio da sensualidade de suas corpulentas figuras femininas, parece um tanto desleal. Vê-se logo que a sinceridade do olhar do senhor Cox é maior que a maestria da sua mão. A proveitosa parceria com a sua musa, contudo, proporciona uma dimensão estética significativa. É a partir desse inesperado encontro que o filme opera uma dobra de planos figurais, pois apresenta uma sequência de cenas em que se produz uma série de quadros. Nas tomadas fílmicas e nas figuras pictóricas nelas inscritas, a nudez do corpo obeso é antecipada pelo seu rosto, a princípio irresoluto, mas logo suntuosamente vestido de olhares dignos e sorrisos aprazíveis. Isso porque o enquadramento fílmico imbrica-se à tradição do retrato pictórico, principalmente sob o pincel de um pintor mediano a socorrer-se dos mais evidentes clichês. Com o primeiro – ou meio primeiro – plano e com o ângulo frontal e de altura normal, admite-se a convergência dos olhares do cineasta, do pintor e do espectador. Diante de tais olhares, a personagem, figura ou modelo, agencia com uma prudente delicadeza a economia dos seus gestos, a começar pelos sutis movimentos dos olhos e dos lábios, até culminar com a lenta mas diligente mão a despir-se. Para que a beleza do corpo apareça, portanto, é necessário que ele seja iluminado pelo rosto que o anuncia (SCRUTON, 2015, p. 115). O rosto é o lugar primeiro de aparição do sujeito, da coincidência da carne com a pessoa (SCRUTON, 2015, p. 112), especialmente



pela configuração dos seus mais essenciais fragmentos: o olho e a boca. A reciprocidade advém especialmente da condição do olhar e do sorriso, com os quais nos tornamos “uma oferta no mundo das responsabilidades mútuas” (SCRUTON, 2015, p. 114). Diante do seu apaixonado admirador – admiradores? –, a modelo sente-se a salvo, a despeito de sua aparência ou condição física, pois “*salvar* não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa *livre* em seu próprio *vigor*” (HEIDEGGER, 2006, p. 130, grifos nossos). Ao sentir-se fora do alcance dos perigosos olhares, costumeiramente alçados sobre o seu *tipo* – da antiga mitologia grega à iconografia contemporânea; na literatura, no cinema, nas artes plásticas e no cotidiano –, Jasmin sente-se alcançada por um olhar afetivo, que busca sinceramente por um *motivo* de beleza natural para figurar a sua almejada beleza artística. Na singular polaridade do uso, dá-se a experiência vívida de “oscilar incessantemente entre uma pátria e um exílio: habitar” (AGAMBEN, 2017, p. 111). Ela, a atriz e/ou a personagem, expõe-se livremente aos olhares, como um modo digno de habitar-se e ser visitada. Goza de sua beleza, enfim, em pleno vigor.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ARBUS, Diane. **Diane Arbus revelations**. New York: Random House, 2003.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- A CASA assassinada. Direção: César Saraceni. Brasil: Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas, 1971. (103 min).
- BALZAC, Honoré de. **O pai Goriot**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BALZAC, Honoré de. A obra-prima desconhecida. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012. p. 149-178.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Bruguera, s.d. [1959].
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**; edición crítica. Mário Carelli (coord.). Madrid: Allca XX, 1991. (Colección Archivos, 19).
- CARELLI, Mário. **O resgate de um escritor maldito**. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**; edición crítica. Mário Carelli (coord.). Madrid: Allca XX, 1991. p. XXV-XXVI. (Colección Archivos, 19).
- CARELLI, Mário. **A recepção crítica**. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**; edición crítica. Mário Carelli (coord.). Madrid: Allca XX, 1991. p. 641-644. (Colección Archivos, 19).
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Brasil; Canadá; Japão; Reino Unido; Itália: Miramax Films/Focus Features, 2008. (121 min).
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaaios e conferências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Colônia: Benedikt Taschen, 1994.
- LAMARTINE, Alphonse de. **Balzac et ses oeuvres**. Paris: Michel Lévy Libraires Éditeurs, 1866.
- LOPERA, José Álvarez. **El retrato español en el Prado: Del Greco a Goya**. Museo Nacional del Prado. 2006. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/eugenia-martinez-vallejo-desnuda/8e2d05fe-8310-469f-9154-45a7706515fd>. Acesso em: 08 jul. 2022.
- MERLEU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: MERLEU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Coleção Portátil, 24).
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013.

NEVES, Alexandre Emerick. Estranha beleza. In: JARDIM, Márcia; VERMES, Mónica; TORRES, David Ruiz; ORTIGÃO, Elisa Ramalho (org.). **Obras abertas**: leituras de Umberto Eco. Vitória: Proex/UFES, 2017. p. 29-48. (v. 1). Disponível em:

<https://seminarioumbertoeco.wixsite.com/obrasabertas/publicacoes>. Acesso em: 27 jul. 2022.

OUT of Rosenheim [Bagdad Café]. Direção: Percy Adlon. EUA/Alemanha: [s. n.], 1987. (108 min).

PEREIRA, José Mario. Um convite ao Don Quixote. In: **Don Quixote & Cervantes**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 2001. p. 11-20.

PIELES. Direção: Eduardo Casanova. Espanha: [s. n.], 2017. (77 min).

PORTELLA, Eduardo. O livro, o sonho, a evidência. In: **Don Quixote & Cervantes**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 2001. p. 10.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: Edufal, 2004.

SCRUTON, Roger. **O rosto de Deus**. São Paulo: É Realizações, 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. Verde lagarto amarelo. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**: contos de Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.