

MOARA ROSSETTO PASSONI

TEM UM VIDRO SOB MINHA PELE
CULTURA E CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA
FÍLMICA DO CORPO ANORÉXICO

Volume I

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de
Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr.: Marcius Cesar Soares Freire

Campinas-SP

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P268t Passoni, Moara Rossetto.
Tem um vidro sob minha pele. Cultura e Cinema: a construção de uma poética fílmica do corpo anoréxico. Volume I./ Moara Rossetto Passoni. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Anorexia. 2. Corpo. 3. Cultura. 4. Poética. 5. Cinema documentário. I. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Glass under my skin. Culture and Cinema: the construction of a filmic poetics of the anorexic body."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Anorexia ; Body ; Culture ; Poetics ; Documentary Films.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof^a. Dr^a. Christine Greiner.

Prof^a. Dr^a. Stella Maris de Freitas Senra.

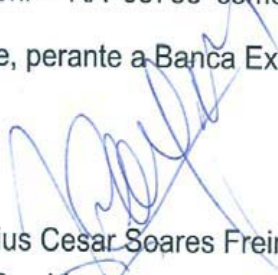
Prof^a. Dr^a. Jeanne Marie Gagnebin de Bons.

Data da Defesa: 25-02-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Moara Rossetto Passoni - RA 68783 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Presidente



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular



Profa. Dra. Christine Greiner
Titular

Para Armelindo, Irma e Paulo.

Para Henrique, por ter invertido tudo, desde o início.

Por tudo que você abre à vida

Agradeço imensamente a todos aqueles que, direta e indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa; parceiros e colaboradores nevrálgicos cujas ausências teriam tornado este trabalho impossível. A vocês dedico meu minúsculo pedaço de autoria.

Ao Henrique, meu primeiro e mais crítico leitor, pela parceria delicada, densa, atenta e extremamente fecunda (e por tudo que você discorda também). Não saberia dizer o quanto disso tudo é seu. E, principalmente, por todo seu amor, que faz as coisas valerem a pena.

À Irma, ao Armelindo e ao Paulo, por me ensinarem este lugar inquieto da vida com o mundo. Por todos os tipos possíveis (e aqueles quase impossíveis também) de esteio, pelo imenso carinho e porque eu os amo.

Ao Prof. Dr. Marcius Freire, pelo acolhimento que permitiu a realização desta pesquisa e pela leitura atenta de meus escritos. Ao Maurício Ayer, com quem tudo começa. A você devo algumas das passagens iluminadas deste trabalho e uma das parcerias e aprendizagem mais ricas que já pude tecer. A você e à Santa Marguerite. À Cida, pois sem você o prático e afetivo da vida estaria seriamente comprometido (e por tolerar todo mau humor). À Dora, companheira de madrugadas e tristezas arrancadas. À Daniela Capelato, pelas broncas, inclusive. Pelo quanto, a cada dia, compreendo um pouco mais sobre o quanto você é central neste trabalho todo. Ao Gustavo Ruiz (ao lado de quem tudo sempre fica muito mais agradável), Janice D'Avila (pela força delicada que você imprime na fotografia do filme), Fernando Perez, Edmundo Desnoes, Heloisa Passos e Isabelle Rathery (minhas madrinhas e mestras no mundo do cinema), Itiberê (salvador dos formatos e arquivos do filme e muito mais), Dico (e toda sua engenharia do improviso), Amaro. À Alessandra Sapoznick, Suzana Priz, Claudia, Adriana e Sylvia, por tudo que vocês me permitiram descobrir. Laura Erber, Tulipa Ruiz, Stélio Marras (com quem a antropologia tem mais graça), Andrea Potestà, Marcos Ceballo, Marquinhos Pedroso, Juliana Carapeba, Tiago Novaes, Idê Lacrete, Rafael Nobre, Kleber Araújo, Rogério Hama Sasaki (e toda sua assessoria para fotografia) e Abel Menezes: pelo diálogo intenso ou pelas parcerias tão especiais de criação. Que seja possível inventar e aprender muito mais coisas juntos.

Ao Fábio Peixoto e ao Emmanuel Ioannidis-Damigos, pela leitura atenta, pelas sugestões assaz acertadas e pelo debate do texto que tanto acrescentou a este trabalho. Ao Edison e à Clenir, pela excelente revisão do texto.

À Miriam Schnneiderman, Monica Paoletti e Fernando Passos (pela carinhosa leitura da qualificação e do roteiro), por insistirem para eu andar perto do que era sempre mais pulsante nesta história toda. À Christiane Mesquita (que falemos muito sobre a poética deste trabalho!).

Ao Jesus Carlos e ao João Carlos, por entenderem a importância desta investigação para bem além de uma história individual. Ao Jurandir e Kiko pelo primeiro acolhimento e sugestões de caminhos. Aos amigos José e Tiago (pelo cuidado); ao Danilo; ao Bruno; à Maria (pelo encanto que você traz às coisas), à Elisa (pelo deserto e Istambul); ao Thiago (Moreira e todo o cinema do terceiro mundo), à Lívia (pelo tanto que você me ensinou sobre a amizade), à Renata, à Inês, ao Stefan, ao Antonio, ao Javier (por tudo o que esta amizade pode ser um dia) e à Iana: por atravessarem as ausências, por tudo que sempre aprendo com vocês e por tudo com que sempre podemos rir juntos. À Ivani e ao Rui pelo imenso carinho.

Agradeço também ao apoio na concretude sem a qual o cinema e a pesquisa se tornam impossíveis: à Emy, à Edilene, às Secretarias do Departamento: Luciana, Joice, aos produtores Eriquinha, Zeca, e Tâmara. E à todos que ajudaram a tornar possíveis as gravações. Aos professores Etienne Samain e Verônica Fabrini pelo apoio com os processos dentro do Departamento, fundamentais para viabilizar esta pesquisa.

Aos professores que aceitaram participar da banca, este momento tão importante de uma formação. Agradeço a oportunidade única de ter o trabalho avaliado e debatido por vocês. Professores Titulares: Christine Greiner, Elinaldo Teixeira. Professores Suplentes: Stella Senra e Jeanne Marie Gagnebin.

Ao Ministério da Cultura (MinC) pelo apoio financeiro através do Edital de Curta-Metragem 2009, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em nome do Prof. Dr. Jesus Carlos e à UNIFESP em nome da pesquisadora Alessandra Sapoznick, pelo apoio institucional.

Por fim, registro todos os desencontros produzidos no percurso deste trabalho.
Que ainda seja possível compreendê-los.

RESUMO

A dissertação recorta a anorexia como um problema a ser estudado a partir do lugar da *experiência* do corpo anoréxico em oposição ao *espetáculo* que os meios de comunicação usualmente constroem a partir dele. Ao mesmo tempo, toda esta especulação deriva do processo de produção de um documentário que busca converter esta experiência em *película*.

Pensar como se dá a construção de um corpo anoréxico na contempo-raneidade é indissociável de pensar como este “homem contemporâneo” pensa e inscreve seu corpo em uma série de práticas. Então, que civilização é possível descobrir a partir desse corpo? Onde nele está gravada a sociedade que torna possível a anorexia e a faz proliferar (sem que consigamos responder ao enigma que ela representa)? Afinal, falamos da intimidade de um corpo, mas também de uma época, especialmente caracterizada pelo sofrimento associado ao gozo, pela restrição em meio à abundância, pelo flerte com a morte e o trágico.

No entanto, há uma questão central para que investiguemos o corpo anoréxico pelo cinema: se na anorexia tudo está no corpo, o cinema é, para nós, também uma investigação do corpo. Dessa forma, o delineamento de uma leitura sobre o lugar em que a anorexia constrói seu sentido no interior da sociedade contemporânea é tomado como um conjunto de questões lançadas ao universo do documentário.

E o cinema por nós considerado não é apenas um modo de apresentar uma investigação, mas também cria poeticamente as próprias ferramentas dessa investigação. Isso porque o corpo, e em particular o corpo da anoréxica, é por nós apreendido como “linguagem cinematográfica”. Mais que explicar a anorexia de um ponto de vista externo, o objetivo é entender qual é essa linguagem própria da anorexia, sua poética, investigando e filmando a forma da anorexia, sua maneira própria de falar ao mundo.

Palavras-chave: Anorexia, Corpo, Cultura, Poética, Cinema documentário.

ABSTRACT

The dissertation frames anorexia as a problem to be studied from the perspective of the experience of the anorexic body, as opposed to the spectacle mass-media has built upon its image. At the same time, all the research's speculation derives from the process of producing a documentary that seeks to convert this experience on film.

While thinking about the construction of an anorexic body in contemporary times it is necessary to consider how contemporary society views and inserts the body into a variety of different practices and contexts. So, which civilization can we find out from this body? Where in this body is this society that allows and multiplies anorexia (without being able to answer the riddle that it represents)? After all we are talking about the intimacy of a body, but also of a time in history, especially characterized by suffering associated to pleasure, by restraint in the midst of abundance, by flirting with death and the tragic.

Nevertheless there is a central question in the investigation of the anorexic body through cinema: if in anorexia everything is in the body, cinema is, to us, also an investigation of the body. Thus, the study of the place in which anorexia builds its sense in the interior of contemporary society is reflected, all the time, as a series of questions raised in the universe of the documentary.

Furthermore, the cinema considered by us is not only a form of presenting an investigation; it creates poetically the proper tools for such investigation. This is so for the reason that the body, and particularly the body of the anorexic, is taken by us as "cinematographic language". Rather than explaining anorexia from an external point of view our objective is to understand the proper language of anorexia, its poetics, investigating and filming the form of anorexia, its own way of expressing itself to the world.

Key Words: Anorexia, Body, Culture, Poetics, Documentary films.

SUMÁRIO

VOL. 1. CONSTRUÇÃO DA PROBLEMÁTICA: A ANOREXIA COMO OBJETO FÍLMICO

DEDICATÓRIA.....	07
AGRADECIMENTOS.....	09
RESUMO.....	13
ABSTRACT.....	15
INTRODUÇÃO: UMA SUGESTÃO DE LEITURA.....	19
Do osso ao osso.....	19
Notas sobre a vigilância epistemológica.....	27
O esqueleto da dissertação.....	36
PARTE I - A ANOREXIA.....	39
1.1. Problemática.....	39
1.2. Representações: o olhar produz seu objeto - como o cinema viu a anorexia.....	71
PARTE II - CONTRA O ESPETÁCULO: ENCONTRANDO A ANOREXIA PELO CINEMA.....	89
2.1. O cinema documentário e o outro.....	90
2.2. A imagem e sua legibilidade.....	102
2.3. Por uma poética do corpo anoréxico.....	110
2.4. O final do filme e sua estrutura geral.....	118
PARTE III - A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DA POÉTICA FÍLMICA	
DO CORPO ANORÉXICO.....	121
3.1. O corpo anoréxico como campo plástico que conduziu o filme.....	123
3.2. Estratégias de abordagem a partir de um corpo anoréxico.....	130
CONCLUSÃO.....	179
REFERÊNCIAS.....	183
APÊNDICE - Breve relação de filmes documentais e ficcionais sobre anorexia.....	201

VOL. 2. TEM UM VIDRO SOB MINHA PELE

I - Pré-roteiro de montagem.....	05
II - Ferramentas de trabalho.....	63
2.1. Os binômios.....	63
2.2. As linhas de força.....	83

Introdução

UMA SUGESTÃO DE LEITURA

Do osso ao osso

O que marca o início deste projeto é um desacordo, uma cisão. Por um lado, um histórico de não reconhecimento de minha experiência de anorexia (padecei de anorexia dos 11 aos 18 anos) nas falas dos médicos, sociólogos, terapeutas, nutricionistas. E, por outro, a cisão completa entre o espetáculo que a mídia faz da anorexia e o que é vivenciado ao longo deste padecimento. Foi a impossibilidade de reconhecer a experiência pessoal nestas muitas falas que motivou, em um primeiro momento, a tomar a anorexia como um tema a ser investigado pelo filme documental e pelo texto de nossa dissertação.

Uma vez escolhido o tema, partimos para discussão da maneira como abordá-lo. Nossa proposta foi, desde o princípio, delimitar esteticamente o objeto de nossa pesquisa, a saber: a anorexia. As perguntas que *a priori* nos colocamos foram: Que compreensão da anorexia é possível fazer emergir pelo cinema? Que problemas e desafios a anorexia tomada como objeto a ser investigado coloca ao fazer documentário?

O cinema por nós considerado não é apenas um modo de apresentar a investigação, mas também cria poeticamente as próprias ferramentas dessa investigação. Isso porque o corpo, e em particular o corpo da anoréxica, é por nós tomado como “linguagem cinematográfica”. Mais que explicar a anorexia de um ponto de vista externo (pela psiquiatria, psicanálise, religião etc.), o objetivo é entender qual é essa linguagem própria da anorexia. Qual a sua poética? Como compreender o incômodo causado pela visão de um corpo anoréxico para além da ideia tão difundida de que se trataria de um simples erro na reprodução de um padrão de beleza? A ideia é, portanto, investigar e filmar a forma da anorexia, sua maneira própria de falar ao mundo.

A necessidade de *delimitar cinematograficamente* a anorexia põe em jogo o pressuposto do qual partimos. A saber, que produção do conhecimento e estética não se

separam. Esta questão crucial ao cinema documentário, coloca nossa pesquisa na fronteira entre o conhecimento e a criação (TAUSSIG). É ela que perseguimos ao longo deste trabalho, produzido simultaneamente a partir de ferramentas teóricas e plásticas; pelo cinema e pela teoria cinematográfica em sua fronteira com as ciências humanas. Trata-se de compreender o próprio fazer cinema como uma forma de produzir conhecimento¹; e entender o conhecimento, ele mesmo como uma forma estética. Desse modo, ao longo de todo nosso mestrado, esteve posto em tensão o gesto criativo do fazer filmes e o gesto teórico (mas não menos criativo) de elaboração de um texto; tensão entre a elaboração de uma poética da anorexia – com caráter mais teórico – e a produção de uma poética fílmica a partir deste tema.

Enquanto o filme reencontra a anorexia em sua polissemia e simultaneidade, permitindo apreender aspectos deste objeto que, pela escrita nos seriam intangíveis, o texto desta dissertação – desdobramento e condição do filme – procura problematizar o fazer deste filme e a forma como fomos apreendendo, pelo cinema, a anorexia. Assim, o objetivo das linhas que seguem é mostrar como este pensar cinematográfico foi sendo construído até conferir forma ao nosso filme.

Salientamos portanto que nossa dissertação não se compõe apenas do texto aqui apresentado: consideramos que esta é, ao mesmo tempo, o texto e o documentário por nós realizados. Antes de uma resposta teórica aos problemas expostos no corpo deste texto, perseguimos respostas plásticas. As questões conceituais levantadas pelo texto da dissertação encontram boa parte de suas respostas no e pelo filme. Por isto, este texto é acompanhado de um segundo volume, contendo o pré-roteiro de montagem do

¹ Quando realizamos um filme já está posto o exercício de refletir sobre o cinema e, mais do que isto, de *performar* a reflexão em cada uma de nossas escolhas, decisões tomadas. Jacques Aumont defende em *À quoi pensent les films* (1996) que filmes são formas de pensamento. Arlindo Machado comenta, em texto para catálogo da recente mostra de Chris Marker no Brasil (Bricoleur Multimídia, 2009): “[...] Há agora um bom número de antologias que tentam refletir sobre aquilo que às vezes, por falta de um termo mais adequado, se continua ainda a chamar *documentário*, mas que já é agora uma forma de pensamento audiovisual [...] o potencial analítico dos meios audiovisuais, ou seja, as estratégias de análise não-linguística que permitem ao cinema e meios conexos superar a literariedade e a escopofobia da antropologia clássica e, por extensão, de todo pensamento acadêmico”. (MACHADO, 2009: 20) A despeito das dicotomias platônicas (*Idem*) que opõem ciência e arte, filosofia e poesia tornado a busca da verdade incompatível com a gratuidade da literatura e o irracionalismo da arte, tentamos aqui “encarar a experiência artística como forma de conhecimento”. (*Idem*)

documentário comentado, o qual propomos que seja efetivamente consultado durante a leitura, sempre que remetermos ao *Volume 2*. Assim, optamos por não trazer ilustrações do filme para o corpo do texto, mas gostaríamos que o próprio texto fosse apenas uma ilustração do filme.

O documentário se trava no mundo e o mundo traz para dentro do documentário uma série de incertezas e forças que não podemos controlar. Esta produção das condições sociais, que atravessam e inundam a realização de um filme, muitas vezes nos distanciam dos próprios sujeitos que queremos documentar nos alienando de nossos “objetos” e nos fazendo sucumbir aos discursos apropriados por uma sociedade na qual a forma de comunicação preponderante é o *espetáculo*. E aqui localizamos o conceito de Guy Debord – para quem o espetáculo acontece quando as imagens se perdem das relações sociais nas quais são produzidas e às quais conferem novas formas; e da qual interessa-nos reter particularmente a formulação contra o espetáculo: “imagens são relações sociais”; portanto, é como tal que devem ser tomadas, analisadas, criadas, sendo necessário reinseri-las nas relações sociais que as produzem.

Como doença de uma época regida pelo consumo, a anorexia nervosa “é” também seu sintoma. Como formula Suzanne Robell, “A anoréxica é portadora de uma das formas mais contraditórias de dor: morrer de fome em meio à abundância” (ROBELL, 1997). Essa mesma sociedade, caracterizada pela espetacularização da vida, parece fascinar-se com a violência da imagem desses corpos esqueléticos, a forma humana em processo radical de definhamiento.

Na existente produção audiovisual sobre a anorexia é escandalosa a sedução provocada pela magreza do corpo anoréxico (principalmente na televisão e *videobooks*, diários virtuais). É preciso perfurar os argumentos convencionais, descritivos da anorexia. Ou mesmo a explicação social/midiática de que as anoréxicas, vítimas da sociedade, querem simplesmente ter o corpo magro para poder modelar roupa e ser uma celebridade. “Não, é que ela quer se transformar em uma modelo”, ou “É uma doença” ou “Com uns comprimidos isso se cura”, ou “Isso é um problema químico do corpo”. Esses argumentos simplificam as possibilidades de nos aproximarmos da anorexia,

dificultam tomá-la como algo *bom para pensar*. Impedem que tenhamos outro olhar sobre a anorexia que não o espetacularizante.

Assim, no centro de nosso questionamento está um trabalho anterior cujo objetivo é encontrar uma maneira cinematográfica de falar sobre a anorexia que vá em direção contrária à espetacularização sob a qual a mídia recorrentemente nos oferece os corpos anoréxicos. Como fazer um cinema capaz de ferir esta *estética do espetáculo*, espécie de forma estética do mundo atual através da qual pensamos mesmo ser possível a *leitura* de uma época?

De início, assinalamos as problemáticas do *corpo* e do *espetáculo* (o problema da violência inerente à produção de imagens que transforma o *outro* em objeto, o reifica), localizando, no centro deste último, o desafio de construir percursos que levem ao encontro com o *outro* e a um fazer cinematográfico consciente do quanto ele tem da práxis da escritura da história. Operando no negativo, é preciso compreender o percurso de nossa questão como a trajetória de fazer desabar modos de ver instituídos, postos socialmente, principalmente no que tange à anorexia, mas, também, no que se refere a essa maneira de proceder usual de uma parcela considerável do cinema documentário: tomar narrativas do mundo e impô-las aos sujeitos pesquisados.

Em suma, será preciso romper a lógica do espetáculo, com todos os riscos de naufrágio que os meios oferecidos pelo cinema trazem neste sentido.

Neste ponto, nossa pesquisa se resume a uma defesa: de que a maneira de um documentário falar sobre algo deve ser imanente a este algo². Quando a estética de um filme deixa de ser imanente ao universo que aborda, termina mais por dar forma aos discursos que o rodeiam do que dar vida ao próprio assunto. O espetáculo nunca é imanente. Reduz as coisas ao seu discurso. Há uma questão política assim posta na linguagem: fazer uma obra imanente talvez seja a única maneira de trazer à tona a real

² Compreendemos que algo é imanente quando o que o causa conserva-se presente em cada uma de suas expressões. Um método imanente nunca pode ser dado *a priori*, mas emerge do próprio trabalho com o objeto; implica em encontrar no e pelo objeto sua expressividade ética, política, estética, científica etc. Em outras palavras, realizar um documentário imanente seria tentar extrair da própria coisa documentada a maneira de fazê-lo. No âmbito deste trabalho, tentamos responder a esta inquietação quando formulamos a ideia de uma poética do corpo anoréxico como guia forte da realização do filme.

potência daquilo que se documenta. E aqui sentimos afinidade com a postura que também Michael Taussig faz emergir de Walter Benjamin, ao defender que “questões de método” devem ser sempre particulares e um trabalho a se desprender da própria realidade a ser recortada e estudada.

E falar que o método não é dado *a priori* implica (voltando ao início) encontrar pelo cinema a expressividade estética do corpo anorético. Sendo a anorexia o nosso objeto e o cinema quem dá as ferramentas de investigação, como retirar da própria anorexia as estratégias para construção do documentário? [Em outras palavras, como fazer um filme que tenha a *forma da fome*? (falaremos disso mais adiante)]. Como é possível *falar* desta experiência? Que lugar é este no qual a anorexia permite que nos coloquemos como documentaristas? Que dobras este *assunto* escolhido permite criar em nossa *realidade*, que potências ela nos fornece para produzir escrituras?

E, no interior desta questão, novas problemáticas emergem: o problema da escritura da história/memória (a tensão entre testemunho e ficção, memória e narrativa); nestes dois sentidos, o problema que decorre da reflexividade no âmbito do documentário. Ainda, há certa relação de parentesco ou afinidade entre o trabalho da anorética sobre seu corpo e o de um artista que tenta moldar uma forma exterior por outros tipos de procedimentos (como a montagem no cinema)?

É preciso notar que compreendemos duplamente este espetáculo como aquele que a indústria da informação e entretenimento fabrica dos corpos esqueléticos, e o espetáculo de si que as anoréticas fabricam com seus próprios corpos.

De qualquer maneira, a partir desses dois aspectos: do *espetáculo* social que se faz da anorexia e essa espécie de espetáculo produzido pela própria anorética com seu corpo, a escolha foi por realizar um filme no qual o corpo anorético seria o grande centro ausente. No entanto, mesmo nunca sendo mostrado, tudo no filme se reportaria a ele.

Este corpo, lugar por excelência do que poderíamos chamar de um *gesto* da anorética (ver *parte I*), é algo sedutor demais. E justamente por conta desta *sedução negativa*, causada pela magreza excessiva, grotesca de alguma forma, evocativa de uma série de *discursos sobre*, nos afastam ainda mais do que é a *experiência* da anorexia

(neste sentido, é preciso dizer que também nos distanciamos das descrições realistas da medicina, da psicologia e da sociologia). Do ponto de vista de nosso filme o corpo anorético, além de ser algo já muito visto, desvia do principal: como a anorética vive o seu corpo, sua relação íntima e própria com o mundo, a intensidade da experiência da recusa, da extrema restrição e do isolamento. *Ver* o corpo anorético, acreditamos, seria reduzi-lo ao espetáculo de sua presença. Trazê-lo à tona em todos os seus embates para libertar-se da anorexia poderia resultar, na sociedade do espetáculo, em uma imagem exterior de um corpo que vive sua perda, definhamento. Acompanhar o dia a dia da anorética, realizar uma montagem de fotos de corpos anoréticos ou ainda elencar e apresentar os diversos discursos *sobre* esta “doença” podem ser soluções relativamente fáceis, mas estão longe de ser soluções satisfatórias para o que buscamos. Essa abordagem termina por objetificar a anorexia, condenando-a à incomunicabilidade, e um resultado rápido se chegar é a estigmatização.

Ademais, aquele corpo que interessa ver, o que viveu todas as histórias, este não existe mais. Então, ele é buscado por nós em seus rastros, nos lugares que habitou, nos objetos que produziu e utilizou; e também nas histórias que viveu.

Ter o vivido como ponto de partida permite tecer a pesquisa em um lugar diferente daqueles usualmente oferecidos por estes argumentos, abrindo para a possibilidade de opor a *experiência* da anorexia ao *espetáculo* usualmente feito dela.

E trabalhar com a noção de *experiência* quer dizer caminhar em duas direções: encontrar o corpo individual e o corpo coletivo da anorexia. De um lado, a proximidade com a vivência do padecimento e de outro, a tentativa de reinscrever esta experiência no mapa das forças sociais que atuam em sua constituição. Ou seja, pensar como se dá a construção de um corpo anorético na contemporaneidade é indissociável de pensar como este “homem contemporâneo” pensa e inscreve seu corpo em uma série de práticas.

Há uma questão central para que investiguemos pelo cinema o corpo anorético. Se na anorexia tudo está no corpo, o cinema é, para nós, também uma investigação do corpo. Então, que civilização é possível descobrir a partir deste corpo? Onde nele está gravada a sociedade que torna possível a anorexia e a faz proliferar, sem que consigamos

responder ao enigma que ela representa? Afinal, falamos de uma intimidade, de um corpo, mas também de uma época, especialmente caracterizada pelo sofrimento associado ao gozo, pela restrição em meio à abundância, pelo flerte com a morte e o trágico.

Neste sentido, fazer um filme a partir da anorexia perde força como simples elaboração de uma vivência pessoal e ganha força como *lócus* de observação que oferece instrumentos para a reflexão sobre a experiência do mundo contemporâneo. O que é estar neste mundo, o que é habitá-lo? A anorexia como elaboração de uma *questão*, ou várias, e a anorexia como uma *lupa* para olhar a sociedade. O corpo anoréxico como um lugar aonde determinados conflitos e tensões dessa sociedade encontram-se *dramatizados*. Trata-se, assim, de construir a anorexia como uma das chaves de leitura para olhar, sob seu espectro, aspectos cruciais de nossa sociedade tais como a racionalização instrumental de todas as instâncias da vida, a busca pelo controle, a eliminação da alteridade, a noção de corpo em nossa cultura... Criar no e pelo cinema uma poética do corpo anoréxico, capaz de trazer à tona tudo aquilo que estaria presente na “constelação” que o envolve. A investigação do corpo como *cartografia* de um campo em que forças sociais atuam, se reforçam, combatem, desfazem-se de modo a recuperar a anorexia não como uma experiência estanque e isolada, mas, justamente como o “sintoma de uma época”; desreificando-a e devolvendo ao seu caráter social algo que parece ser completamente individual (o diagnóstico da psicopatologia). Ou seja, é preciso religar a anorexia às forças sociais que a constituem de modo que uma leitura cultural do fenômeno se torne possível.

A partir desse lugar, o que fazer com as mediações entre um corpo anoréxico e um filme? Para prosseguir era preciso encontrar a forma e os elementos mobilizados pelo corpo anoréxico para se constituir enquanto tal; em outras palavras, realizar esta passagem da *anorexia* para o *corpo anoréxico*, e do *corpo anoréxico* para uma *poética do corpo anoréxico*.

É preciso cartografar a experiência da anorexia e extrair desta cartografia sua poética. O objetivo não é depositar na própria imagem a expectativa de uma prova da realidade, mas realizar escolhas “que transformem a realidade em realidade filmável”,

nas palavras de Comolli,³ cujo resultado não seja o desfile do mundo à nossa frente, mas, talvez, uma *etnografia* de algo profundo e difícil de documentar.

Dessa maneira podemos afirmar que, se há um percurso em todo este trabalho, é ele o de por em questão e encontrar novos sentidos à palavra anorexia, realizando uma etnografia sincrônica desta *palavra* em um processo árduo de tentar desvelar os sentidos latentes que ela reúne sob sua denominação. Deste modo, esperamos que este estudo de caso – que recorta a anorexia como problema a ser estudado ao mesmo tempo que a converte em “um meio no qual ela é intangível, etérea, ingrátida, vivendo de luz como uma planta e tocável por todos os olhos que a contemplam, deixando-se tocar sem olhar” (AYER & PASSONI, 2008), em suma, transformando-a em *película* –, possa dizer algo sobre a vasta problemática de como os sujeitos, em nossa época, constituem seus corpos.

O ponto de partida das próximas páginas é, assim, o silêncio obtido, ao afastarmos, momentaneamente, o ruído gerado pela sociedade do espetáculo para aproximarmos-nos do universo próprio e autoral criado pelas anoréxicas. “É como se apagássemos a luz cessando a proliferação de imagens e um microfone fosse posicionado bem próximo de seus corpos para ouvir os rumores que ele produz”. (AYER & PASSONI, 2008)

³ Nas palavras de Pascale Clark e Jean-Louis Comolli, em diálogo com Daniel Shneidermann: “Documentário, pensamos na realidade por oposição à ficção que é falsa”, declara Pascale Clark – “Mas qual realidade? Há tal número de camadas de realidades. O trabalho de Buñuel é de retirar certo número de camadas que fazem a realidade turva, pouco legível ou muito amável a seus olhos. Ele remove as coisas para que a vejamos. É a função da representação de passar a bola a cada um para que cada um tente pensar o mundo a sua maneira”, retruca Jean-Louis Comolli – “Mas temos o direito de transformar as pessoas em comediantes?” interroga Daniel Shneidermann – “Eles já o são e aceitam este princípio já que estão de acordo em serem filmados. Fazer um filme é necessariamente colocar em cena, fazer de tal modo que a realidade seja transformada em realidade filmada”, responde Comolli.” [Tradução minha do original: “Documentaire, on pense à réalité par opposition à la fiction qui est fausse”, déclare Pascale Clark – “Mais quelle réalité? Il y a tellement de couches de réalités. Le travail de Buñuel c’est d’enlever un certain nombre de couches qui rendent la réalité brouillée, peu lisible ou trop aimable à ses yeux. Il enlève des choses pour qu’on y voit. C’est la fonction de la représentation de renvoyer la balle à chacun pour que chacun essaye de penser le monde à sa façon”, réplique/rétorque Jean-Louis Comolli – “Mais a-t-on le droit de transformer les gens en comédiens?” interroge Daniel Shneidermann – “Ils le sont déjà et en acceptent le principe puisqu’ils sont d’accord pour être filmés. Faire un film, c’est forcément mettre en scène, faire en sorte que la réalité soit transformé en réalité filmable”, répond Comolli. (NINEY, 2002: 119)]

Notas sobre a vigilância epistemológica

Antes de prosseguir, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre o lugar do qual falamos no texto e no filme desta dissertação.

Primeiramente, estamos conscientes da diversidade de abordagens e interpretações existentes sobre a anorexia, assim como das muitas faces que este objeto caleidoscópico nos oferece ao estudo. Sendo nossa pesquisa um recorte desse padecimento, o que oferecemos ao leitor é, somente, a abordagem de alguns aspectos em meio aos quais deixamos de expor dimensões tão importantes quanto a relação tensa e complexa da anoréxica com os outros que a cercam, a problemática da sexualidade, da sublimação, entre muitas outras.

Segundo, a concepção deste mestrado parte do processo de investigação do corpo, da memória de um corpo, do desvelamento de camadas subterrâneas de subjetividade. Nesse sentido, o maior imponderável encontra-se nos labirintos de uma história bastante particular, *minha* própria experiência de anorexia (que participa indubitavelmente da construção de nosso *discurso*). Em princípio, nossa principal matéria-prima é o que resta desse corpo que já não existe mais, transformado neste lugar descontínuo, desordenado, incerto que é a *memória*.

Tomar o vivido como matéria-prima desta pesquisa nos atribui – é possível dizer – um lugar ambíguo: de um *argumento* cuja *autoridade* é dada pelo seu próprio ponto de partida (podendo atribuir valor de verdade imediatamente a *tudo* o que fosse enunciado); e, diversamente, de uma *deslegitimidade* desdobrada deste mesmo *lugar* de enunciação (como é possível ter uma relação de alteridade em relação ao próprio vivido?).

Estamos de acordo com Jay Ruby quando enuncia: “embora eu não pretenda ficar fazendo prosa, eu gostaria de apontar que sou um partidário. Estou convencido de que os cineastas e os antropólogos têm a obrigação ética, política, estética e científica de ser reflexivo e autocrítico sobre seu trabalho. Certamente, eu expandiria esta norma para incluir todos aqueles que manipulam um sistema simbólico por alguma razão.” (RUBY, 2005: 43) Consciente dos problemas produzidos por tomar uma experiência singular como argumento de verdade, procuramos assumir cuidados decisivos para que o vivido

não funcione, neste trabalho, como *estatuto de testemunho* mas sim, como um de seus pontos de força. E para tanto, procuramos inundar o processo de nossa investigação de alteridade.

De um lado, a pesquisa com diários de garotas que padeceram pela anorexia e a pesquisa de campo com garotas que atualmente dela padecem foram elementos fundamentais de deslocamento de certas *verdades* subjetivas sobre a anorexia, e *teste* de nossas hipóteses sobre o vivido. As noções apresentadas a seguir foram, portanto, movidas pela pesquisa de campo (cuja fonte foi o trabalho com garotas em processo de padecimento pela anorexia, além da pesquisa, seleção e análise dos diários destas garotas e de diários publicados) e pela própria compreensão, que foi aos poucos se aclarando, sobre o que nos informava quando íamos aos lugares em que a anorexia foi vivida para tentar reencontrar (ou recriar) memórias. São, portanto, questões simultâneas à realização do filme. Que partem dele e lhe são condição.

Junto a isto, não se tratava de fazer discurso uma “história de vida”.⁴ A tentativa era implodir a noção de um *discurso de si* como guia, tanto por duvidar da fecundidade desta noção, quanto para que nosso *informante* fossem as diversas histórias de vida em suas singularidades e semelhanças e para que o que tomasse forma no filme e no texto da dissertação fosse a anorexia como um dos temas fronteirços e importantes de nossa contemporaneidade a ser problematizado e descoberto plasticamente. O corpo anoréxico como um campo plástico a ser explorado através do cinema e não a exegese de uma experiência individual vivida.

Também central para este distanciamento foram as parcerias travadas no processo de produção do filme. Entre elas, a própria liberdade para que outro roteirista

⁴ Embora o vivido seja a grande matéria-prima de nosso trabalho, tentamos nos deslocar da fabricação de um discurso autobiográfico no intuito de não encerrar o filme nas armadilhas da produção de um discurso que circunscrevesse o trabalho em um recorte auto-compassivo. Assim, sob esta busca, tornou-se decisivo nos aproximarmos do cotidiano de garotas que padeciam pela anorexia. Foi esta aproximação que produziu estranhamento em relação ao meu próprio processo de padecimento, condição para o estabelecimento de distanciamento crítico com a experiência subjetiva. Era preciso uma atitude de constante vigilância no sentido de fazer a experiência pessoal informar a pesquisa, sem reificar ou transformar uma história pessoal e suas especificidades em uma experiência absoluta e única.

escrevesse o texto do filme a partir do material pesquisado por nós (desde o início, a decisão era de que não escreveria sozinha o roteiro). Esta abertura ao outro colocou em cheque certezas sobre a anorexia, irrompendo as autorreferências para introduzir alteridade no interior do processo de produção do documentário, levando-o a lugares diferentes e imprevisos em relação aqueles que o trabalho solitário o teria conduzido; desestabilizando e apresentando leituras outras ao que era uma experiência circunscrita e íntima da anorexia. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, p. 3-56; *binômios*, p. 57-75 e *linhas de força*, p. 76-97]

Por fim, a troca intensa com os diferentes interlocutores que nos acompanharam por todo o trabalho foi importante para permitir edificar as reflexões aqui expostas e chegar à forma do filme tal qual ele se apresenta hoje (comentaremos essas parcerias logo a seguir). E, junto a esta dimensão colaborativa, estava posta a questão (ou forma) de tentar romper (de dentro) as hierarquias e condições de produção do cinema que atravessam a feitura de um filme em nossa sociedade.

Neste sentido, retornamos ao problema do espetáculo e reolocamos a necessidade de, encarando o próprio cinema como forma de pensamento, encontrar respostas cinematográficas aos problemas levantados por nosso texto. E estas respostas concretas – que vão da maneira de produzir (a necessidade de pensar as condições de produção e, portanto, de armar um desenho de produção que fosse contrário à lógica daquelas relações que dão corpo ao espetáculo) às decisões estéticas (também no sentido de ferir a lógica do espetáculo) –, as compreendemos como escolhas que nos ajudaram a criar certo lugar resistente ao cinema do grande chefe, grande líder e mais atento ao objeto do qual estávamos tentando dar conta.

Enfim, se a anorexia é aqui tomada como *fenômeno estético* inscrito na “sociedade do espetáculo”, é preciso compreender não apenas “do que se trata” quando a evocamos como assunto de um documentário; cumpre descobrir em que consiste a *construção do olhar* (recepção) e a *produção de imagens* (realização cinematográfica) dentro de nossa sociedade. Fazendo com que a pesquisa poética esbarre, também, nos desafios que se colocam ao cinema documentário contemporâneo.

Diálogos: sobre as parcerias de trabalho e o percurso de uma questão

No início deste projeto, esteve presente ainda uma discordância: com a visão de duas documentaristas com quem trabalhamos em 2006. Ao fazer um filme sobre adolescência essas diretoras propunham desenvolver uma abordagem da anorexia em paralelo às angústias das adolescentes em relação ao corpo e identidade. Dentro desta proposta, aproximavam sob um mesmo viés problemas que nos pareciam questões distintas (como identidade, anorexia, cirurgia plástica) embora apresentassem pontos tangenciais importantes.

De alguma maneira a experiência da anorexia – e talvez, principalmente, da “saída” da anorexia⁵ – não se vendo contemplada sob a ótica do filme destas duas diretoras, nos levou a decidir realizar um outro documentário.

A partir daí escrevemos um primeiro roteiro cuja proposta central estava na criação de autovideobiografias com garotas anoréxicas. Estes vídeos, co-dirigidos com essas garotas, seriam construídos a partir dos “rastros” da anorexia: escritos, desenhos, roupas etc., mas já sem a presença do corpo.

No processo de elaboração deste primeiro roteiro, surge um segundo argumento cuja trama seria dada pela contraposição da *intimidade* dos diários com as falas *sobre* das pessoas que cercam aquela que padece pela anorexia. A busca desse argumento era explorar o jogo de olhares presente na anorexia, este total isolamento da anoréxica e as relações tensas dela com seu entorno, espécie de “estética do jogo mortal de espelho entre o ‘eu’ e o ‘outro’”.

Novamente um novo encontro e um novo documentário. Era a proposta de fazer um filme, que se chamaria *Fome*, que investigaria a possibilidade de realizar um documentário autobiográfico sobre o corpo (e para o qual ganhamos um edital de desenvolvimento de roteiro no mesmo momento do ingresso no Programa de Pós-

⁵ Aqui abrimos parênteses sobre o que chamamos de “saída” da anorexia e consideramos de notável riqueza: não sabemos se existe uma saída da anorexia e vemos com muitos maus olhos a ideia de superação da anorexia, bem como o olhar sobre a anorexia como uma *patologia*... Pensamos ser bem mais fecunda a *transformação* desta experiência nas questões que esta experiência levanta e permite pensarmos sobre nossa sociedade.

Graduação em Multimeios da Unicamp a fim de cursar o mestrado junto ao Instituto de Artes). Tal encontro ocorreu quando, já formada em Ciências Sociais e tendo estudado Artes do Corpo (PUC) e Cinema (EICTV, San Antonio de Los Baños, Cuba), conhecemos o escritor Maurício Ayer, formado em música e literatura, envolvido com Marguerite Duras, e sua constatação de “morte e recusa do mundo”. Deste diálogo entre referências tão díspares a princípio, mas que juntas se potencializaram tanto, amadureceu a ideia do filme.

A primeira coisa que realmente nos interessou foi esta oportunidade de ver reunidas, em uma mesma biografia, a experiência radical da anorexia e a convivência íntima com os principais eventos da recente história política do Brasil. A relação entre testemunho e história. O tempo histórico do filme seria o tempo do testemunho de uma era em que o mundo se pergunta por saídas políticas, em que uma geração, nossa geração, se vê esmagada entre os grandes sonhos dos anos 60 e 70 e a ausência de saídas da década de 1990. Neste sentido, o filme seria também a fala de um deslocamento, uma reflexão sobre como esta geração esteve em busca de algo que não se apresentava tão evidentemente quanto para nossos pais, como atuava contra um inimigo tão difícil de se reconhecer quanto lutar contra. Dentro desse contexto havia surgido uma experiência pessoal que era imediatamente política. Não somente por causa da proximidade dos eventos da “grande” e da “pequena” história que se cruzavam intensamente dentro de casa⁶. Estas intensidades da infância terminaram por instituir, no cerne de uma história de vida, a questão da intimidade e da política, recolocando a dimensão política na busca por uma outra via; a própria possibilidade de “constituição de um corpo”. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena III; Infância*, p. 11-15] Neste registro, caminhamos no sentido de recolocar a questão política no âmbito do cotidiano e dos afetos procurando elaborar a maneira como a política permeia o cotidiano. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena II: Prólogo*, p. 9-10]

⁶ Em casa, era a euforia dos movimentos populares e das questões políticas da ordem do dia que habitavam e determinavam o ritmo de um cotidiano ao mesmo tempo festivo e combativo, militante e ativo, no sentido da construção compartilhada de um projeto de país em uma época em que a política era travada no corpo a corpo.

Algumas questões surgiram com este primeiro encontro: como construir uma autobiografia a partir de várias mãos? Como fazer ruir os contornos (que consideramos) ficcionais de autoria e autoridade individual na produção de um filme? De alguma maneira havia ali a intenção de realizar uma escritura que implodisse o fechamento da anorexia em tudo que ela tem de encerramento. Neste sentido, buscava-se produzir uma escritura que fosse imediatamente *abertura ao outro*. Aos poucos, o “pacto autobiográfico” (o valor de verdade que o documentarista assina com o espectador) foi cedendo lugar a algo que consideramos muito mais interessante que é o próprio “pacto criativo” e a necessidade de dar expressão a uma experiência.

Daí, então, a necessidade de explorar esta memória – onde se encontravam estes dois mundos saturados de imagens que são a vida pública e a anorexia –, para tentar revelar algo que se perde em todo este universo e que talvez seja o seu sentido mais profundo.

No entanto, este primeiro roteiro “autobiográfico” era fortemente marcado pela idéia de superação da anorexia (cujo *plot*, demasiado cristão, dava ênfase a uma concepção da vida como superação de *estados caídos*), além de se encerrar nas angústias particulares de um mundo privado no qual perdia-se o ponto de contato entre anorexia e cultura. Passamos, então, a buscar uma abordagem que nos reconduzisse às questões mais amplas e constitutivas da anorexia.

Assim, preservando a estrutura central do *Fome* – uma trama construída entre os diários e os espaços que constituem os lugares de uma biografia –, iniciamos o trabalho com *Tem um vidro sob minha pele*. Neste momento, junto a um primeiro roteiro, elaboramos os binômios.⁷ De posse desses binômios, e de verbas coletadas das sobras de outros projetos em que estávamos implicados, começamos a desenvolver (em novembro de 2008), um trabalho colaborativo junto a duas diretoras de fotografia (Heloísa Passos e Janice D’Avila), dois co-roteiristas (Daniela Capelato além de Maurício Ayer), um músico/designer de som (Gustavo Ruiz), uma montadora (Isabelle Rathery) e um médico (Abel). Isabelle, desde o projeto inicial, montava, ainda no papel, o filme.

⁷ Foi Mauricio Ayer quem encabeçou a escrita dos binômios.

Daniela, além de co-roteirista, insistiu no quanto há de estética no desenho de produção de um filme e no quanto o cinema é ele mesmo pensamentos que colocamos em embate com o mundo. Heloísa foi com quem demos nossos primeiros passos no cinema e Janice quem, com muita sensibilidade, acolheu o desafio de desenvolver uma fotografia capaz de evocar a atmosfera da anorexia no cinema. Abel foi quem nos abriu para leituras médicas profundas e sensíveis, retirando-nos de muitas inocências quando o assunto era a discussão da relação medicina-anorexia. Por fim, passou a integrar nossa equipe Marcos Pedroso – quem lembra, todo o tempo, da necessidade de nos mantermos próximos da *sensação forte* do material que dá direção ao filme.

Nesse momento pessoas importantes para a pesquisa acerca da anorexia também passaram a compor a equipe: o escritor chileno e pesquisador de literatura brasileira Fernando Perez (que fez surgir de uma série de trocas de e-mails, projetos, conversas, textos e os binômios⁸, um Dicionário inspirado na obra de Bataille, em que procurou pensar aspectos culturais a partir da anorexia tomada como um objeto estético); Edmundo Desnoes (escritor e roteirista cubano que leu e releu atentamente nossos escritos fazendo sugestões importantes e nos ajudando a esclarecer, do ponto de vista da dramaturgia, o que seria dar forma a este corpo anoréxico no cinema; o que seria encontrar uma narrativa para este corpo a partir das especificidades da linguagem cinematográfica); o antropólogo social Stélio Marras (cujo trabalho de doutoramento se desdobrou da obra de Bruno Latour)⁹; o pesquisador José Murillo (doutorando em filosofia e com quem os diálogos sobre Foucault, biopoder e sobre a relação da anoréxica com o espaço foram bastante formadores) e Fábio Peixoto (cientista político e jornalista, com quem lemos, relemos, discutimos os binômios, chegando à sugestão da

⁸ Os binômios foram criados por mim e Maurício Ayer, que foi o primeiro a descrevê-los em texto. Logo, nos diálogos com Fernando Pérez surgiu o binômio *Eco e Narciso*; com Fábio Peixoto, o binômio *A racionalidade instrumental e o ritual* – uma proposta a ser trabalhada a partir do conceito de racionalidade instrumental desenvolvido em *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer; e Henrique Xavier propôs o binômio *Transcendência e imanência* (que passou de fato a estruturar o filme). Por fim, José Murillo teve uma importante contribuição para o binômio *Claustro e cidade*, que foi base para exploração das relações entre corpo e espaço, corpo e arquitetura (que marca fortemente a fotografia do filme).

⁹ Esta parceria gerou um pequeno texto (A anoréxica e o outro: diálogos); ali o objetivo não era formular a anorexia pelo cinema nem pela antropologia, mas tentar fazer entrever que visões da anorexia emergem em um encontro entre pessoas cujas formações se inscrevem entre a antropologia e o cinema.

formulação de um outro binômio que talvez seja um dos mais inspirados, a oposição entre racionalidade instrumental e ritual na anorexia – a partir de *Dialética do esclarecimento*).

Estes muitos diálogos participaram de forma decisiva em nossa compreensão da anorexia (e do filme) e foram constitutivos da maneira como fomos descobrindo este “objeto de mil faces” em nosso mestrado. Ao lado destas pessoas, o contato com garotas que atravessavam a anorexia e a coordenadora do PROATA (grupo que atende pacientes anoréxicas no Hospital São Paulo/Unifesp) Alessandra Sapoznick, constituiu para nós um lugar fundamental de troca, estranhamento e elaboração das noções que neste trabalho procuramos trazer à tona.

Por fim, a entrada de Henrique Xavier no projeto – artista plástico e doutorando em filosofia –, terminou por alavancar de vez a radicalidade das buscas do filme. Ao mesmo tempo em que sua participação na elaboração do roteiro, criação do texto das vozes e por fim na co-direção (e esta parceria foi se travando de forma ao mesmo tempo lenta e densa, pelo olhar extremamente sensível, inteligente e questionador de Henrique sobre a anorexia, o filme e sua leitura das imagens criadas para o filme) fez com que as escolhas e soluções para o documentário fossem cada vez mais radicais no sentido de encontrar a poética deste corpo anoréxico por meio do cinema; ao mesmo tempo em que seu trabalho no filme ajudou a reformular as noções centrais pelas quais estávamos tentando dar contorno à experiência da anorexia. Foi também com Henrique que pudemos colocar os pés no chão e começar a reencontrar a anorexia para além de uma experiência individual.

Embora sejamos os únicos responsáveis pelas falhas e problemas deste trabalho, conforme convenção universal, detemos o texto para explicitar que grande parte das reflexões apresentadas no corpo deste trabalho foram, portanto, elaboradas e formuladas em parceria com Maurício Ayer (ainda na pesquisa, na feitura do roteiro do filme *Fome* e nos primeiros projetos para o *Tem um vidro sob minha pele*) e, posteriormente, com

Henrique Xavier¹⁰.

Assim, a partir desta parte da dissertação tomamos a liberdade de citar diretamente alguns trechos desses projetos construídos em parceria, bem como fragmentos de e-mails trocados e entrevistas realizadas junto a Laura Erber¹¹, Edmundo Desnoes¹², Fernando Pérez e Daniela Capelato.

¹⁰ Também as *linhas de força* foram criadas com Henrique Xavier, cuja contribuição na co-direção do filme vem sendo de enorme importância na definição dos caminhos tomados pelo documentário.

¹¹ Os diálogos com Ayer e Laura Erber foram centrais para elaboração e concepção das noções de *poética do corpo anoréxico*. Com Erber, tratou-se de uma troca/aprendizagem pontual mas, sem dúvida, de extrema lucidez e orientação dos rumos de nossa pesquisa de linguagem.

¹² Na *Parte I* apresentamos a discussão construída a partir das trocas de e-mails e da entrevista que realizei com o escritor e roteirista cubano Edmundo Desnoes durante o processo de pesquisa e elaboração do roteiro do filme. Da entrevista, participou comigo Maurício Ayer.

O esqueleto da dissertação

No *Volume 1*, o texto da dissertação é composto por três partes além da conclusão, referências e apêndice A.

Na *Parte I - A anorexia*, procuramos construir a anorexia como nosso objeto, trazendo a tona as questões despertadas pela realização do filme e que marcaram os caminhos tomados em sua criação. No fluxo dessa delimitação de nosso objeto, terminamos a *Parte I* com o questionamento de quem, no cinema documentário, encontrou a anorexia antes de nós e que chaves de leitura ofereceram ao tema. Para isto, analisamos três filmes produzidos em torno da anorexia, que de algum modo evidenciam como é construída a espetacularização do corpo anoréxico também no cinema.

Inquietos com esta redução da anorexia aos seus estigmas, na *Parte II - Contra o espetáculo: encontrando a anorexia pelo cinema*, retraçamos breve história de como o cinema documentário vem desenvolvendo estratégias para lidar com o *outro* que lhe é “objeto”, “assunto”, em lógicas outras que não a do espetáculo. Procuramos evocar a produção documental com a qual encontramos afinidades e, no interior da qual pode ser localizada a ideia de reflexividade. Considerando esta maneira de construir documentários *insuficiente* para o que perseguíamos em nosso filme; propusemos, em *resposta*, as noções de *constelação* e *cartografia* como guias. Chegamos, por fim, à formulação de uma poética fílmica do corpo anoréxico. Apreensão esta, que permitiu nos aproximarmos da *experiência* da anorexia.

Na *Parte III – A mise-en-scène da poética fílmica do corpo anoréxico*, procuramos explicitar os caminhos da feitura de nosso documentário. Essa última parte foi redigida tendo como pólos a *Parte I* e a *Parte II* e responde a boa parte dos questionamentos nelas levantados. Em síntese, nela procuramos expor como demos forma a uma poética do corpo anoréxico (*partes II e III*) deslocando o foco do padecimento para a ideia de um gesto autoral da anoréxica com seu corpo (*parte I*).

No Apêndice A do *Volume 1*, apresentamos um levantamento realizado no ano de 2007 sobre a produção existente no cinema e no documentário televisivo sobre a

anorexia, restringindo-nos a registrar a produção que pudemos ter acesso via internet e nas línguas portuguesa, inglesa, espanhola, francesa e, de maneira restrita, italiana.

No *Volume 2*, o leitor encontrará o texto do documentário (em forma de pré-roteiro de montagem) e as ferramentas principais de criação do filme: os binômios, as linhas de força.

Por inúmeras razões (prazos e problemas de produção foram os principais) não foi possível concluir – para a defesa – o filme que acompanha nossa dissertação. Por este motivo, enviamos à banca um DVD contendo 10 minutos de exercícios de montagem de duas seqüências. Pedimos que seja assistido apenas ao fim da leitura destes cadernos.

Parte I

A ANOREXIA

1.1. Problemática

Parece-me que o importante não é tanto defender uma cultura cuja existência jamais impediu alguém de passar fome, mas extrair, do que se chama cultura, ideias cujo poder de convencer seja idêntico ao da fome.
Antonin Artaud

Há mais razão em teu corpo que em toda sabedoria.
Friedrich Nietzsche

Que o mundo caminhe à sua perda é a única política.
Marguerite Duras

A menstruação, aos onze anos, é interrompida (amenorreia) – antes mesmo de começar a perder peso. Segue-se uma escolha pelo claustro. Retiro-me do mundo, deixo de compreender a fome, começo a controlar a alimentação e assim passo dos 57 kg (tenho 1,64 m de altura) aos 52 kg em um ano, de 52 a 47 kg em mais dois meses, chegando a 39 kg em mais um ano. Pesava-me mais de dez vezes por dia. Tirava a roupa e, diante do espelho, media e analisava cada centímetro deste corpo e sentia um prazer mórbido por ver a magreza chegando e, aos poucos, poder apalpar meu próprio esqueleto. Parei de comer com as pessoas e fui gerando meus horários próprios, meus próprios ritmos. O dia era dividido precisamente entre hora de comer, hora de fazer exercício, hora de estudar e hora de dormir. Entre estes horários não havia pausa ou descanso e expulsava a gritos quem tentasse impedir a realização desta rotina. Passei a pesar os alimentos para calcular o seu valor calórico. Acreditava ter o exato controle de tudo o que eu ingeria e do que devolvia ao mundo. Comia cerca de 600 kcal por dia (comemorava quando eram 400 kcal). O corpo parecia interrompido em seus fluxos vitais: não me alimentava, não defecava, dormia por volta de cinco horas por noite. Os fluxos corporais proibidos: um corpo asséptico. Fui também deixando de analisar meu corpo, pois já não o tocava, não lidava mais com ele, e substituí o espelho pela balança e por auto-retratos. Fazia incessantes auto-retratos com o intuito de saber o meu tamanho. Tinha um ódio mortal ao alimento, que se traduzia num interesse obsessivo por ele. Colecionava receitas e

livros com dados sobre os alimentos. Sabia de cor todos os valores calóricos. Não consumia sabores, mas números.

Este trabalho nasce de inquietações inscritas em uma experiência pessoal. Nesse sentido, participa do esforço de *escritura* da memória; no caso, por meio de um filme. O relato apresentado acima é uma descrição de caso: de minha própria experiência de anorexia na adolescência, mas que poderia, talvez, configurar um padrão para outras meninas. Em todo caso, é a partir da compreensão de algo que é tão marcante em minha própria história de vida que será possível estabelecer um processo dialógico de construção fílmica com outras biografias.

A matéria-prima de nosso filme, realizado paralelamente à escrita desta dissertação, são relatos pessoais de anoréxicas recolhidos em seus diários, que investigamos.¹³ Desde já, reiteramos a ideia de tentar enxergar a anorexia para além do universo do espetáculo, onde o senso comum a inscreve de modo tão rápido e fácil. Um encontro não-preconceituoso com as anoréxicas pode revelar uma experiência mais próxima a nós, capaz de comunicar algo sobre a sociedade contemporânea muito mais central do que pode parecer à primeira vista. É nesta hipótese que apostamos. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, p. 3-56¹⁴]

A construção da anorexia como problema cinematográfico

Os questionamentos aqui construídos seguem o percurso de uma busca por compreender aquilo que os outros nomeavam como “anorexia”, palavra que fazia pouco

¹³ Os textos dos diários foram incorporados na construção das vozes do documentário. Alguns já foram publicados e outros fazem parte da pesquisa de campo para o filme.

¹⁴ No que se refere à estrutura do pré-roteiro, ele persegue minha biografia (com exceção da longa internação no hospital). No que diz respeito à construção do texto dos diários, é resultado de um vasto trabalho com diários de diferentes garotas.

(ou nenhum) sentido para mim na época em que eu padecia.¹⁵ Esta designação, aceito-a depois, quando já me transformava – ou seja, quando ela já não me dizia respeito imediatamente. Não que estivesse convencida de sua propriedade; ela apenas me servia como uma categoria onde situar minha experiência e tentar entendê-la. Assim, quando falava daquilo que começava a se tornar o meu *passado anorético*, já não me referia exatamente a mim mesma. E havia também a “facilidade” que encontrava ao usar o termo para explicar a alguém o que havia me sucedido. É com este intuito – de facilitar uma primeira referência ao problema – que o utilizo agora.

Essa rapidez de comunicação, no entanto, sinaliza para uma incompreensão do problema nos jogos de forças que o constituem, reduzindo-o ao impacto de sua imagem primeira, des-historicizada e cindida em relação ao olho que a observa. De modo que o que começamos a buscar com esta pesquisa é um olhar *lento* e, talvez, menos fácil, mas comprometido com o desvelamento de sentidos a princípio não evidentes.

Anorexia é, portanto, uma palavra que se descola de um processo de reclusão e definimento (padecimento) que vivi dos onze aos dezoito anos de maneira intensa e dos dezoito até os dias atuais como construção de um problema, fabricação de questões que ultrapassam uma vivência inscrita apenas no plano individual. Desde logo, no cerne estava o problema da “linguagem”. A impossibilidade de comunicar aquilo que eu vivia aos outros – e a impossibilidade simétrica de enxergar-me nos discursos dos outros (médicos, psicanalistas, nutricionistas, sociólogos e familiares) – traduz uma dificuldade extrema que tinha de significar-me (a mim e aos outros).

Em nosso filme, procuramos acessar essa experiência incomunicável de estar na pele de alguém que se nega a comer. Por que fazia isso? Era o que me questionavam e o que hoje me questiono, embora na época fosse absolutamente óbvio para mim, a ponto

¹⁵ Fui conhecer o termo *anorexia* (‘an-’+‘-orexia’: do grego ‘*órexis*, *eo*’, “que traduz a ideia de desejo, apetite”) aos quinze anos de idade, mas ele somente veio a fazer algum sentido posteriormente, quando já saía do processo de *padecimento*. Pretende-se aqui despatologizar a anorexia, utilizando a noção de “padecer” em vez de “adoecer”; além disto, empregaremos o termo *anorético* para definir um fenômeno social e não para circunscrever uma patologia (o ideal seria usar o termo entre aspas durante todo o texto, mas, em respeito ao leitor, decidimos suprimi-las).

de não fazer sentido a pergunta. Há esta certeza de uma incompreensão que termina de selar o claustro que a anoréxica cria para si.

O que estava tentando dizer, com tanto esforço, sem encontrar *ouvidos capazes* de ouvir-me? O que dizia meu *corpo* anoréxico? Afinal, à violência da degradação que impunha ao meu próprio corpo se contrapunham o desespero raivoso, o nítido incômodo e mesmo asco, uma distância agressiva e uma angústia (de incompreensão?) por parte dos que me cercavam¹⁶. O mundo ao meu redor *lia* em meu corpo e em minha atitude anoréxica algo que não era formulado, mas que participava indubitavelmente desse contato. “Provocando o olhar, [a anorexia] o perturba” (BIDAUD, 1998: 11). Diz ainda Baudelaire: “A magreza é mais indecente que a gordura” (*apud* BIDAUD, *ibidem*). Cabe questionar para além deste caso particular, o que diz um corpo anoréxico ou o que é que se diz *por meio* deste corpo? Esta aflição está na base desta pesquisa e coloca a necessidade de criar meios de escuta.

Uma cultura anoréxica?

Não se trata em absoluto de um fenômeno isolado. A chamada “anorexia nervosa”¹⁷ é um fenômeno *contemporâneo*. Tal como identificado no discurso médico, tratado como uma “doença mental”, o fenômeno cresce muito a partir dos anos 1930 e, de maneira espantosa, nas décadas recentes. Há “duzentos e cinquenta casos descritos até 1950, mais de cinco mil casos clínicos em 1981 e a progressão do número de casos publicados é quase exponencial” (RAIMBAULT & ELIACHEFF *apud* BIDAUD, 1998: 11).¹⁸ Do ponto de vista de sua distribuição geográfica, está presente em todo o

¹⁶ Para além do espetáculo produzido pela mídia a partir do corpo anoréxico, não seria possível falar em um espetáculo produzido pela própria anoréxica com seu corpo, do qual participam elementos fortes como a manipulação, a provocação agressiva em relação aos que a cercam? Em um outro momento, gostaríamos de nos perguntar sobre esses *usos* do corpo feitos pela anoréxica no/para o contato com o outro.

¹⁷ Éric Bidaud, professor de psicanálise da Universidade Paris X (Nanterre), a denomina “anorexia profana”, para diferenciá-la da “anorexia santa” (BIDAUD, 1998: 13); diz respeito a mulheres que, na Idade Média, buscavam a ascese no emagrecimento, a purificação na recusa ao alimento.

¹⁸ Conforme sublinha outro teórico da anorexia: “Si consultamos los diferentes estudios realizados vemos que en la incidencia (número de casos nuevos al año) de los problemas alimentarios se perciben dos períodos claramente definidos: un primer período, que abarca desde los estudios pioneros publicados en

Ocidente. Mais que isso, parece de alguma maneira acompanhar a industrialização, sendo mais presente no mundo “desenvolvido”. Com efeito, os países que mais casos apresentam são Estados Unidos e França, respectivamente “centro” e “berço” da sociedade contemporânea.¹⁹ (LOYOLA, 2005)

Na busca por compreender e sanar essa “epidemia”, abundam discursos sobre ela. O discurso médico busca descrever a anorexia a partir do funcionamento do organismo; um “distúrbio alimentar” originado num “aspecto psicopatológico, do medo de engordar” e caracterizado pela “amenorreia” (suspensão da menstruação), “dismorfofobia” (distorção da imagem corporal) e índice de massa corporal (IMC) abaixo de 15%. Pesquisas buscam comprovar possíveis causas genéticas. O discurso sociológico, de origem médica, reconhece a anorexia como “fato social” e busca localizar causas sociais para este “medo de engordar” nas sociedades industrializadas, identificando sobretudo a excessiva valorização midiática de corpos estereotipados (mundo da moda), tomados como modelos de corpo feminino. O discurso psicanalítico

1931 hasta 1985; un segundo período, desde fines de la década de los ochenta hasta la actualidad. Durante el primer período, tanto la incidencia como la prevalencia (casos totales al año) se mantienen en unas tasas más o menos estables. Los estudios realizados en diferentes países muestran una incidencia en 1931 de 0,1 casos de anorexia por cada 100.000 habitantes, proporción que aumenta progresivamente cada año hasta llegar a una incidencia en EUA de 26,3 casos por 100.000, en el período de 1980 a 1984 en personas de 15 a 19 años; para analizar estas tasas según la edad y el sexo, resulta una incidencia media anual por 100.000 habitantes de 14,6 para las mujeres y de 1,8 para los hombres. La prevalencia fue de 269 por 100.000 para las mujeres y de 22 para los varones [...] Lo característico pues de esta segunda etapa es la alta prevalencia de problemas de la conducta alimentaria, en general en países occidentales. En la actualidad, la incidencia de la anorexia es al rededor de 30 por cada 100.000 mujeres menores de 25 años, con unas tasas de prevalencia cercanas a 1 por 100. Es un problema mucho más frecuente en mujeres que en varones, en una proporción de 8 a 1, especialmente en el ramo de edad comprendido entre los 12 y los 25 años”. (PARGA *et al*, 2006: 16-7)

¹⁹ Embora as estatísticas pareçam demonstrar que a anorexia aumenta de acordo com o grau de industrialização/desenvolvimento dos países, cumpre indagar sobre a existência da anorexia em países cujos “índices de modernização” são muito baixos, e mesmo, sobre a existência da anorexia fora do escopo da sociedade ocidental. Em artigo publicado em 1998 na *Psychiatry on Line Brazil*, Morgan & Azevedo apontam: “Atualmente, surgem novos desafios para a abordagem sociocultural dos transtornos alimentares. Acumulam-se evidências, originadas em estudos transculturais, de sua ocorrência em outras sociedades tais como Hong Kong, Taiwan, China, Índia e Brasil (DAVIS & YAGER, 1992; NEGRÃO & CORDÁS, 1996), além de minorias raciais nos países ocidentais. Se antes pensava-se que estes transtornos estavam restritos às classes mais abastadas, hoje os mesmos parecem estar representados em todos os estratos sociais. Além disso, o relato de casos de anorexia nervosa atípica, em que estão presentes todos os sintomas menos o medo de engordar, tem levado alguns autores a considerarem este como um elemento típico da expressão da anorexia nervosa no ocidente, mas não inerente à doença em si. (HSU & LEE, 1993)”. Ver também “Transtornos alimentares: anorexia e bulimia” (FERNANDES & FERRAZ, 2006).

reconhece a incapacidade de autossimbolização da anoréxica e busca causas nas relações familiares, mais comumente a onipresença da mãe e incapacidade do pai em romper o vínculo mãe-filha.

Embora todos digam algo sobre o fenômeno em questão, o único consenso é o da impossibilidade de chegar a uma explicação definitiva, e também a uma *cura*. Diante de sua rápida expansão, no entanto, tentando proteger-se dessa nova *peste*, reações um tanto desesperadas tomam como base justamente essas explicações que reconhecem a si mesmas como precárias. Chegamos à prescrição de antidepressivos e a hospitalização. E chegamos principalmente às normalizações sociais para que a indústria do entretenimento não adote “padrões inacessíveis de beleza”. O mundo da moda, considerado um dos principais vilões, divulga manifestos contra um certo padrão de beleza e busca em diferentes países estabelecer exigências de medidas mínimas e atestados de saúde para que as modelos não sigam dando mau exemplo, na tentativa de mitigar os efeitos maléficos e horrendos daquilo que deveria ser (e ainda é considerado) o ápice da beleza e do desejável. Deste modo, a anorexia se desdobra, permanecendo sem resposta e sem controle²⁰.

Todas essas falas parecem aderir como camadas à pele dessas meninas, ao ponto de tornar um contato direto impossível. O desespero em dar respostas sem obter resultados traz de novo o problema formulado pouco acima: será que temos sido capazes de ouvir a questão que esses corpos colocam?

A anorexia se desdobra não apenas nos discursos como também nas suas formas de manifestação. Uma distinção percebida por especialistas em saúde pública e psicopatologias é feita entre a anorexia nervosa e o que se denomina como “comportamento anoréxico”. Este último é muito comum entre modelos e bailarinas, profissões que têm como exigência constante o controle do peso e das formas do corpo. Também diz respeito aos *blogs* e comunidades de internet de anoréxicas e bulímicas,

²⁰ No que se refere aos objetivos deste trabalho nos limitamos a elencar estas falas de modo extremamente breve e caricatural. No entanto, salientamos desde já a necessidade de nos determos com maior profundidade sobre cada uma delas. Além, é claro, de atentar e salientar a diversidade interna de leituras e interpretações que cada uma das áreas elencadas desenvolvem sobre a anorexia.

meninas que transformam a magreza em bandeira, em “modo de vida”, e que constroem um discurso sobre suas vivências que pode ser comparado aos de outras “tribos” urbanas. Elas elegem seus ídolos – muitas vezes, claro, no mundo da moda –, códigos, trocam receitas e conselhos de emagrecimento, e configuram toda uma rede de apoio mútuo para que suportem juntas os sofrimentos e dificuldades que enfrentam na defesa de sua “causa”. Como síntese dessa luta comum, identificam, como suas “melhores amigas imaginárias”, a Ana (anorexia) e a Mia (bulimia), com as quais “se comunicam” e em prol das quais redigem manifestos.

Em meio a estas muitas formas do fenômeno, em nossa pesquisa nos restringimos a trabalhar com a anorexia nervosa considerada pela medicina tal qual uma patologia e cuja diferença central em relação ao comportamento anoréxico é a própria dimensão de escolha: neste, decide-se por um determinado comportamento que caracterizaria a anorexia, enquanto no padecimento pela anorexia nervosa a dimensão de escolha jamais está posta.

Minha experiência pessoal, semelhante às de outras meninas, era bastante diferente desta anorexia relatada nos *blogs*. O que eu vivenciava era, junto com a recusa da comida, a recusa de qualquer modelo; eu me fechava em mim mesma. Há uma diferença fundamental entre esses dois tipos de vivência da anorexia: num caso, a magreza é uma forma exterior passível de ser imitada; no outro, é consequência de uma necessidade de negação, de uma recusa. E há que reconhecer que se trata de uma recusa fundamental: negam-se as *trocas* com o mundo (negam-se a relação, a interação, a mistura), nega-se o *corpo* em favor da purificação. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VII: Museu de Anatomia*, p. 24-27]. Separa-se o corpo do espírito, o material do simbólico, o sujeito do objeto, no estabelecimento de uma série de dualismos que identificam o *ser* moderno, e realizam uma purificação conceitual, incluindo nisto a purificação de um percurso de fundo religioso (onde localizamos a noção de sacrifício) que toca a questão da feminilidade (LATOUR, 1999) – que trataremos no próximo item deste texto. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XIV: Claustro*, p. 41-45]

Ora, a anoréxica pode negar seu corpo à medida que o vê apartado, alheio, estrangeiro a ela mesma. O que é esta recusa? Não há aqui um padecimento que se inicia justo neste lugar de fratura entre corpo e espírito que está na formação do homem moderno? Não há aí uma tentativa de negação deste corpo e, *antes*, de um padecer em uma fratura moderna que seria insustentável? Seria esse modo de existir na modernidade devastador para a anoréxica?

O corpo é o que limita e o que abre ao mundo, de modo que negar o corpo é sempre recusar o contato com o mundo, é isolar-se. Se esse corpo anorético constitui, sem dúvida, uma *imagem* (e imagem aqui não se opõe ao real, ao contrário, o constitui), ele seria sobretudo um *gesto*. A hipótese que se formula a partir disso é que a magreza (forma exterior) viria carregada de um sentido menos evidente, cuja chave de leitura estaria na *atitude anorética*.

Algumas questões começam a se delinear. Como é possível que essa necessidade de recusa nasça em tantas meninas numa mesma época, no interior de uma mesma cultura? O que essas meninas tentam dizer com seus corpos magros sem serem ouvidas não dirá respeito a essa sociedade em que elas se geram? De qualquer maneira, como ouvi-las? Porque não se trata tampouco de simplesmente escutar suas falas, mas sim de tentar entender o que o gesto de recusar-se a comer e buscar levar seus corpos sempre a um limite mais extremo de magreza, muitas vezes no fio tênue entre a vida e a morte, expressa por si. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena III: Diários*, p. 16-17, último fragmento de texto]

A mulher. O biopoder

Outro aspecto a explicitar é o fato de que a anorexia é um fenômeno circunscrito em sua quase totalidade às *mulheres*. Éric Bidaud compara o comportamento anorético e o comportamento histérico: “A anorexia se nos oferece em poses, crises, ataques. Se a histérica pode ser ‘teatral e encantadora’, a anorética, dando-se a ver descarnada, exalta um fascínio gelado” (BIDAUD, 1998: 11). O que aproxima os dois casos é que

a histeria, história de mulheres, ensinava sobre a feminilidade; do mesmo modo, a anorexia relança o enigma da feminilidade, da sexualidade feminina. Para retomar os termos da questão freudiana: o que quer de nós a mulher? (*Idem, ibidem*)

O que quer a anoréxica? Quando recusa seu próprio corpo, que *corpo* é este que ela está negando? Quer dizer, ao lançar seu corpo-gesto ao mundo, a anoréxica participa da construção de um *imaginário feminino*; ela também é uma das formas que o feminino assume na contemporaneidade. Com seu *não-corpo*, seu corpo que se faz da negação de si mesmo, a anoréxica, pode-se supor, assumiria uma posição eminentemente subversiva, negando o corpo feminino supostamente “normal”. Daí ser caracterizada como um “distúrbio”, como uma “doença”.

Cabe aqui um olhar atento sobre as personagens femininas que, como a anoréxica, parecem *querer* se colocar à margem (*cf.* GINZBURG, 1989), “fora” da sociedade. Haveria que se perguntar quanto a um possível ponto comum entre os lugares ocupados por figuras situadas à margem e que trazem intensamente o problema da simbologia feminina em nossa sociedade, tais como a “bruxa”, a “santa” e a “puta”, e o que elas teriam a ver com a anoréxica. Todas elas assemelham-se no fato de serem “impossuíveis” (*cf.* SALOMÉ, 1910), “indomáveis”, “incontroláveis” (*cf.* BIDAUD, 1998).

A escritora Marguerite Duras, que construiu em sua obra um universo feminino que é ao mesmo tempo marcado por uma *recusa* (a escrever como homens) e uma investigação pela escritura da experiência de ser mulher, descreve o surgimento da bruxa como uma espécie de fundação mítica de uma fala feminina, uma fala própria “não aprendida dos homens”:

Michelet diz que as bruxas surgiram assim. Durante a Idade Média, os homens iam à guerra ou à cruzada, e as mulheres no interior ficavam completamente sós, isoladas, durante meses e meses, em suas cabanas, e foi assim, a partir da solidão, de uma solidão inimaginável para nós hoje em dia, que elas começaram a falar às árvores, às plantas, aos animais

selvagens, ou seja, a entrar..., a..., como dizer?, a inventar a inteligência com a natureza, a reinventá-la. Uma inteligência que devia remontar à pré-história, reatá-la. E as chamaram de bruxas, e as queimaram. (DURAS & PORTE, 1977: 12-3)

Foi na floresta que nós, as mulheres, falamos pela primeira vez, que proferimos uma fala livre, uma fala inventada; tudo isso que eu lhe dizia de Michelet, que as mulheres começaram a falar aos animais, às plantas, é uma fala delas, que elas não tinham aprendido. É porque era uma fala livre que ela foi punida, é que, por causa dessa fala, a mulher desistia de seus deveres para com o homem, para com a casa, justamente. É a voz da liberdade, é normal que ela provoque medo. (*Idem, ibidem*: 27-8)

A bruxa emerge não apenas como a mulher situada à margem, mas também como *autora*; e autora não só de sua fala verbal, mas também de uma *feminilidade*. Essa criação de si como *autora* parece marcante na anoréxica, que constrói sua “voz” autoral, sobretudo, em uma linguagem corporal que, por sua vez, traduz um modo de viver e de se relacionar consigo e com o mundo. A anoréxica não estaria, ao tornar-se uma imagem da fome, do viver na fome, reduzindo-se a um gesto fundamental, no limite, caminhando para tornar-se uma *máscara*, uma *persona*?²¹ (*Persona* no sentido de performar um determinado traço da personalidade, no sentido de uma estrutura aberta que avança e transforma ao longo de seu percurso, em oposição as características estáveis de um personagem).

²¹ “Enquanto a anoréxica está expressando sua relação com o mundo através de seu corpo, enquanto nega tudo a não ser as mínimas quantias de comida e vai a extremos grotescos para exercer sua negação, ela esta passando por uma experiência profunda de si mesma como uma pura mente ecoante. Bruch cita a experiência de uma paciente chamada Gertrude: ‘Meu corpo se tornou um *símbolo visual* de ascese e estética puras, sendo intocável em termos de crítica. Tudo se tornou muito intenso e muito intelectual, mas absolutamente intocável’”. [Tradução nossa do original: “While the anorexic is expressing her relationship to the world through her body, while she is denying it all but the most minimal amounts of food and going to grotesque extremes to exercise it, she is having an inner experience of herself as pure echoing mind. Bruch quotes the experience of a patient called Gertrude: ‘My body became the *visual symbol* of pure ascetic and aesthetics, of being sort of untouchable in terms of criticism. Everything became very intense and very intellectual, but absolutely untouchable’” (CASKEY in SULEIMAN, 1985: 184)]

Como este corpo atua sobre si mesmo como *corpo cultural*, como *corpo socialmente criado*? [Ver Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena I: Abertura, p. 8] Como sua relação constitutiva com o mundo se estabelece? Como, ao enfatizar seu próprio corpo como linguagem, ao trabalhá-lo como *mensagem*, a anoréxica parece chegar à redução deste corpo a um *signo de corpo* mais que corpo propriamente dito? Mas, se o corpo não é só uma forma, se é *forma e ação* e nesta combinação é um *gesto* que inscreve este corpo em uma rede de significados, como pensar este *ato do corpo*? Surge a necessidade de trabalhar com a noção de “performance” por um lado e, de outro, começar a identificar referências para pensar este corpo feito imagem, construído/comentado dentro da realização de um documentário.

Aqui, tomar a psicopatologia como um ponto de partida implicaria isolar a anoréxica como indivíduo no seio da sociedade, privá-la da sua autoria sobre o seu corpo, torná-la um produto dessa sociedade ao invés de produtora. Soldar os sintomas no indivíduo termina por levar ao seu isolamento. Sem uma história comum, ou o pertencimento a uma comunidade histórica, esses indivíduos isolados só se tornam coletividade amalgamados em estatísticas, identificados pelos índices de prevalência de uma enfermidade. A “doente” é vista como desvio, o indesejável que a sociedade produz, e a questão estaria em saber a lógica ou a regra desse sistema de produção de sujeitos para melhorá-lo, purificá-lo. Em último caso, a doente torna-se objeto de cuidados e políticas públicas, nunca sujeito criador dotado de uma voz-corpo capaz de expressar algo mais que uma condição individual, um padecimento intranscendente, que não pode nos tocar no nosso modo de existir. Não se coloca a hipótese de que a doença seja uma radicalização do próprio modo de funcionamento dessa sociedade, aquilo que ela tem de mais corriqueiro e constante, só que levado às últimas consequências.

Deste modo, se podemos posteriormente voltar à psicopatologia (disciplina que cunha o próprio termo “anorexia”), não parece adequado tomá-la como lugar inicial de observação. Contra esta leitura que isola, gostaríamos de levantar uma hipótese que, ao contrário, coloca a anoréxica no centro de uma leitura da sociedade, sintetizando em constelação as forças dialéticas que a constituem. Se a anoréxica é autora de seu corpo,

sua condição é a do *sacrifício*, de alguém que ritualiza cada instância de sua vida. A questão que está presente em cada gesto sacrificial é, no entanto, em nome de quê? De quem? Quem ganha este corpo sacrificado? Aqui, o sentido dessa dor se apresenta como um vazio. Vazio este que é muito rapidamente preenchido com noções como “padrão de beleza”, que já vimos o quão insuficientes são. Certo é que, cindida de seu corpo, a anoréxica pode sacrificá-lo, submetê-lo a sofrimentos, disciplinas e privações por sua própria vontade, ou por viver a impossibilidade de proceder diferentemente. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena X: Balé*, p. 31-33]

Com efeito, o que nos parece mais eloquente neste corpo dividido, calculado, controlado, ritualizado, vivendo em claustro, é que ele parece levar o *signo* a suas últimas consequências, até torná-lo *concreto*. Por que não reconhecer no corpo da anoréxica, já que é no corpo que ela se expressa, um desejo de transformar este corpo em suporte da linguagem? O controle e domínio total que a anoréxica almeja ter do corpo parece traduzir-se numa crença na possibilidade de se viver num mundo de abstrações. A relação com as coisas parece ser mediada por signos matemáticos (medidas, proporções etc.). [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VI: Colégio*, p. 21-23] Mas toda essa abstração, ao mesmo tempo, é vivida muito concretamente na negação deste corpo. Estaria a anoréxica, ao negar o próprio corpo, reduzindo-o a um mero dado biológico, radicalizado-o em sua oposição ao espírito? Não há aqui uma prática de purificação do corpo negando sua carne, surgindo daí um apego pela formação esquelética (os ossos do corpo parecem uma obsessão entre as anoréxicas)? O *esqueleto* – o limite da redução do corpo a suas linhas básicas de constituição, a sua estrutura, o signo de um corpo que é na realidade um não-corpo – seria aqui, portanto, algo muito distinto de uma “alegoria da morte”. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VII: Museu de Anatomia*, p. 24-27]

Essa redução do corpo ao biológico, em que à experiência do corpo sobrepõe-se a sua descrição e medição, essa apoteose do corpo enquanto dado universal e comum aos “homens” que se realiza na alienação do corpo enquanto dado individual e *lugar da experiência* por excelência, remete ao conceito foucaultiano de “biopoder”.

Contra esse poder originado de uma noção médica da vida, contra esse biopoder de que fala Michel Foucault, a anoréxica parece resistir. Ou antes, demonstraria uma indiferença. Ela se pretende senhora de seu corpo. Sua indiferença, sobretudo, parece se dar em relação à morte. Ela nem pretende a morte nem a evita. Remete-nos ao horror citado por Foucault pela obstinação do suicida, este horror que denuncia as sociedades do biopoder, encarregadas de “gerir a vida”.

Essa obstinação em morrer, tão estranha e contudo tão regular, tão constante em suas manifestações, portanto tampouco explicável pelas particularidades ou acidentes individuais, foi uma das primeiras surpresas de uma sociedade em que o poder político acabava de assumir a tarefa de gerir a vida. (FOUCAULT, 1998: 130-1)

A anoréxica não ameaçaria então este biopoder? No entanto, ela mesma não se faz vítima (ainda que sacrificial) deste biopoder, afinal ela padece isolada no claustro que fez para si; ela flagela seu corpo pela negação. Uma auto-opressão parece lhe fazer sentido. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena X: Balé*, p. 31-33 e *cena XIV: Claustro*, p. 41-45]

Caminhamos então em direção a uma outra hipótese, que diz respeito ao significado social (e mesmo político) do gesto anoréxico. O biopoder pode ser compreendido como o fazer entrar na vida política a vida biológica e transformar o ser humano em um corpo e a sociedade num grande organismo vivente. “Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais ‘privado’” (FOUCAULT, 1988: 130).

A morte não é, para as anoréxicas, uma ameaça. Há peculiar dissonância desta situação na seguinte frase de Foucault sobre o biopoder: “A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1980: 131). O médico estava ali para gerir a vida e vê no corpo magro um organismo em mau-

funcionamento. Não enxerga ali um gesto autoral, não vê significado na anorexia para além da ameaça à sobrevivência. Se é por aí que o novo poder se insere na sociedade, eliminando a liberdade de decisão sobre o próprio corpo, a anoréxica encontra sua linha de fuga:

A anoréxica alega com frequência seu desejo de emagrecer para justificar a origem de sua recusa a comer. Isso significa enfrentar as dores da fome visando um bem por vir, o de obter um corpo correspondente a um ideal. O que também significa correr o risco de jamais ficar satisfeita, de se desesperar com a incapacidade de se transformar, e chegar a detestar esse “saco de órgãos”, esse envelope odioso. Então, meu corpo é outro, ou dos outros: abandono-o a eles, enquanto a perfeição que buscava está em mim mesma, como minha essência. Esse modo de desespero lembra aquele definido por Kierkegaard, no qual “se quer ser si mesmo ou o desespero do desafio”. O desesperado quer ser, libertando-se de toda dependência do poder que o fez existir. Quer-se criador de si mesmo. “O eu é senhor em sua casa, seu senhor absoluto, e o desespero é isso, mas também o que ele considera como sua satisfação, seu gozo (...) O eu, em seu desespero, quer esgotar o prazer de criar a si mesmo”, escreve Kierkegaard. (*Apud* BIDAUD, 1998: 25)

É neste ponto que a anoréxica apresenta sua atitude de resistência, ou mesmo de indiferença ao poder. A anoréxica é senhora de seu corpo. Mas por que exatamente a morte não a ameaça? Seria por um namoro mórbido com essa possibilidade, uma intimidade com a morte? Ou então porque ela acredita poder chegar a um total controle de sua própria vida, ao ponto em que ela se transformaria numa abstração, estando imune à morte: não mais um corpo, uma ideia? [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XV ou XVI: Hospital*, p. 46-51]

A criação de dispositivos de autocontrole substitui a vigilância dos corpos, as imposições externas dão lugar à auto-imposição de um ritmo extremamente severo a seu

corpo, e a ritualização de cada um de seus gestos libera a anoréxica dos rituais coletivos. Ao objetificar, medir e calcular seu próprio corpo, a anoréxica não estaria de alguma forma excluindo-se das malhas do biopoder, numa atitude eminentemente subversiva? Mas, sem se dar conta, por uma mimese não da forma, mas do procedimento, não o substituiria finalmente por uma outra forma de opressão, gerada na intimidade mesma do claustro, uma espécie de “autobiopoder”?

Mas se o biopoder não encontra um monopólio, se antes e sempre são formas próprias com que os indivíduos reatuam o poder sobre suas próprias vidas, o que haveria de particular nesta atitude da anoréxica em relação ao biopoder? A questão da anoréxica seria então a de tentar (*desajeitadamente* – uma vez que não se trata de uma invenção, mas de uma reiteração) oferecer resistência ao biopoder, procurando ela mesma construir uma espécie de biopoder do qual ela seria única autora?

No entanto, seria possível falar em um lugar de autoria em relação ao biopoder e a sociedade que ele gerencia? Segundo Foucault, o biopoder é a forma de poder que seria característico não mais das sociedades do controle, mas das sociedades que passaram a gerir a vida de cada indivíduo em sua singularidade. O poder reside (nos) e atravessa os indivíduos em sua diversidade e passa mesmo a fazer parte, pelos processos de sociabilização, do cuidado de si, da própria maneira como o indivíduo se inventa, se “singulariza”. O poder é agora algo da vida, que atravessa os sujeitos, e não um monopólio de algumas poucas instituições coercitivas, controladoras. Portanto, o biopoder não é privilégio e monopólio de alguns, mas uma forma de poder que se exerce *sobre e pela* própria diversidade de indivíduos e formas de existência. É no interior deste poder difuso e “onipresente” que estaríamos propondo investigar o gesto anoréxico como uma tentativa de responder ao biopoder com a criação de uma espécie de auto-biopoder. A anoréxica, participando indubitavelmente deste processo, parece ao mesmo tempo ceder e resistir. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena V: Brasília, p. 18-20; cenas XV e XVI: Hospital primeiro e último dia, p. 46-51; cena XIV: Claustro, p. 41-45*]

Sem dúvida, tal questão deveria ser investigada e desenvolvida mais a fundo. Sabemos o quanto apenas começamos a esboçá-la. Acreditamos que esta, ao lado da questão da purificação em Bruno Latour (que apresentaremos a seguir), sejam as duas chaves mais profícuas que pudemos tatear, merecendo ser investidas em uma pesquisa posterior sobre as forças sociais que atuam na criação da anorexia. No entanto, dado o objetivo de nosso trabalho (construção fílmica da poética do corpo anorético) e a escassez de tempo e espaço, nos limitamos a expor estas questões; por mais sofridas e insuficientes sejam as pistas que começamos a entrever para resolvê-las. Por agora, o que nos interessa reter é a dimensão de recusa posta no gesto anorético.²² [Ver Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, p. 3-56; aqui, não apontaremos uma ou outra passagem do roteiro, mas acreditamos que estas são questões centrais que orientaram a escrita e encontram-se difusas ao longo de todo o texto.]

²² De qualquer modo, fizemos questão de apontar as questões de purificação e biopoder no corpo do texto de nossa dissertação, pois foram questões centrais que nos guiaram na realização do filme.

Purificação: ascese e estética na anorexia

Do ponto de vista do filósofo francês Bruno Latour, um dos desafios da filosofia da ciência é suspender as dicotomias básicas natureza/cultura, sujeito/objeto, corpo/alma (heranças das matrizes do pensamento ocidental) que operam na cultura contemporânea. Seguindo a ideia de Latour, a anorexia não surgiria aqui como aquela que, em primeira instância, *crê* na dicotomia e a busca como condição de realizar seu destino?²³ Mas, realizar seu destino não é padecer justamente aí, neste lugar onde a política opera como purificação? A anoréxica acreditaria então, na possibilidade de exercer este poder político e místico de purificar o mundo. Busca esta tarefa e, conseqüentemente, caminha para sua perda, anunciando a perda do mundo.²⁴

A anoréxica não poderia reconhecer a si mesma como um ser, pois estaria fraturada. Em um esforço brutal de suspender-se desta dicotomia (ou realizá-la às últimas conseqüências?), inventaria para si uma *re-fundação*: querendo ser criadora de si mesma, acabaria por levar a dicotomia vida/morte a uma suspensão. E o faria à medida que constrói sobre seu corpo um mundo onde a morte é ausente (não significa): seria o controle total sobre o próprio corpo que a anoréxica acreditaria atingir? E, ao inventar a *forma* deste controle, aterroriza. Sua imagem não oferece redenção, compaixão ou piedade, mas morbidade. Não é justo ao buscar realizar o destino do homem contemporâneo, que a anoréxica padeceria da contradição mais *fundamental* da sociedade?

²³ Não estaríamos então falando de uma questão de fundo epistemológico para a qual a anorexia seria uma porta de entrada bastante interessante?

²⁴ Ao buscar realizar o destino deste homem como seu próprio destino, a anoréxica padeceria da contradição mais *fundamental* da sociedade. Mas realizar seu *destino* não é padecer justo aí, no corpo apartado da alma, lugar onde a política opera como purificação (em outras palavras, é a purificação)? Se a resposta à pergunta é positiva, poderíamos chegar a afirmar que a anoréxica leva a purificação do mundo até suas últimas conseqüências de modo a produzir em seu corpo uma forma de expressividade destas dicotomias (centralmente, entre corpo e alma). Ao fazer isto, ela estaria mostrando a impossibilidade deste pensamento que, se levado às últimas conseqüências, acarretaria sua destruição. Ou seja, seguindo esta perspectiva poderíamos considerar a anoréxica como uma espécie de *ícone* das apostas de Latour. No entanto, ao mesmo tempo em que prova seu ponto, ela lhe oferece reconciliação. A anoréxica vive tudo no corpo: realiza a negação de seu corpo no próprio corpo. Mas só pode realizar esta negação de maneira radical, uma vez que corpo e alma estão cindidos. E esta cisão ela a realizou *antes*, de maneira exemplar e ascética, convicta que estava de sua *necessidade*.

Cindida entre o mundo dos objetos e o mundo dos sujeitos, a anoréxica vai *realizar* (não está negando seu corpo, mas realizando seu destino) seu corpo até torná-lo um espetáculo desta dor, da insuportabilidade de um *corpo feito* em nome de uma *alma*, de uma *imagem*, de um *espírito*. Este corpo *suplantando* as dicotomias vida/morte, corpo/espírito, interior/exterior, poluição/purificação faz-se externo. Ao fazê-lo, faz emergir o grande terror aos olhos do homem moderno: a concretização de sua própria utopia, ou seja, a utopia de um mundo purificado, esterilizado, higienizado. Nesse sentido é que gostaríamos de tomar o corpo da anoréxica, como o cenário em que se dramatizam estas dicotomias irreconciliáveis.

Assim, no *mundo* criado pela anoréxica, a purificação do mundo estaria posta como condição de vida e destino do homem. Não há misturas. A anoréxica, por uma fragilidade (ou sensibilidade) a mais, *padece* do que *vive* o homem moderno. O discurso e a prática que cindem a realidade encontrariam no padecer da anoréxica sua expressão mórbida. Aí a barbárie do espetáculo de seu corpo degradado. Por realizar a mimese de uma cultura cindida seria capaz de reproduzir, para esta, como um espelho, um instante de lucidez. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XI: Ato de comer coletivo*, p. 34-36 e *cena XII: Taxionomia*, p. 37-39]

Desta maneira, auto-biopoder e purificação, ambos seriam lugares de reações e reiteraões da vida biológica à vida política, social, do homem contemporâneo. De algum modo a anoréxica estaria revertendo as dicotomias constituintes do mundo contemporâneo, ao operar no corpo a purificação (de um corpo asséptico) e a construção *disto* a que por hora chamamos auto-biopoder. E nesse sentido, o corpo anoréxico seria um corpo capaz de nos revelar muito mais que um *corpo comum*, algo sobre o *estado da alma* do homem contemporâneo que intrigue seu espírito.

Compreender o sentido do gesto do corpo da “anoréxica” é, portanto, menos responder do que deixar manifestar-se a questão que ele coloca. E para isso vai ser preciso calar, ao menos por um momento, o burburinho que tomou o lugar do silêncio, do vazio que é condição para que qualquer fenômeno seja percebido. E tentar

aproximarmo-nos dessas meninas, sem pressa de atribuir-lhes razões, para que seja possível enxergar algo, dizer algo e produzir imagens a partir desse encontro.

Tempo, sacrifício e morte na anorexia

... Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo...

(Franz Kafka, *O artista da fome*)

Encontrei outro dia Simone Weil: bem poucos seres humanos me interessaram ao mesmo ponto. Seu incontestável canto aterrorizante. Mas pessoalmente me pareceu que ela possuía também, em um certo sentido, uma verdadeira beleza... Era certamente um ser admirável, assexuado, com algum cabelo em asa de corvo, a testa bronzeada... Ela possuía bem pouco humor. Portanto, estou seguro que interiormente ela estava mais vibrante, mais viva que ela nem sabia... Havia nela uma maravilhosa vontade de inanição. Era uma espécie de pássaro sem corpo e dobrado sobre si mesmo.

(Georges Bataille)

Tudo o que escrevemos e criamos parece ser uma maneira de perfurar a mortalidade do que vivemos. As múltiplas facetas do mistério da anorexia, as conhecemos, de alguma maneira, em carne própria. O corpo é tudo o que temos. Como você haverá notado, o narrador de *Memórias do subdesenvolvimento* vive preocupado até com os pés deformados pelos sapatos e afogando-se nas meias. Acredito que se pode determinar a classe social pelos pés, já que os sapatos baratos os atrofiam ainda mais que os suaves e custosos. Muito mais no caso da mulher: os sapatos de salto alto os atrofiam, ainda que não tanto quanto os diminutos pés das mulheres na China cruel e refinada. Parece-me essencial combinar ideias e experiências, a visão pessoal e a experiência que se tem do próprio corpo em um filme que se desdobra em torno da anorexia. Há um ângulo deste problema pelo qual me interesso: o religioso, os prazeres e castigos dentro da mística ibérica. Destruir o corpo para chegar ao absoluto, gozar o corpo para destruir o tempo. Cuida de tua pele que é tua fronteira.

Edmundo Desnoes²⁵, em e-mail de 9 de agosto de 2009.

²⁵ Desnoes é conhecido sobretudo pelo livro e roteiro de *Memórias do subdesenvolvimento*, dirigido por Tomás Gutierrez Alea (Cuba, 1962).

A questão da morte parece ser constitutiva da anorexia.²⁶ Do ponto de vista de quem padece de anorexia, no entanto, a grande inquietação não está na presença de sua ameaça. Tampouco é a anorexia uma experiência suicida. Este *projeto* em que a anoréxica se engaja apaixonadamente é antes de tudo, para ela, sua *única* maneira de viver. “Sair para viver esta vida aqui? Jamais!” – escreve Valéry Valère, caso clássico de uma garota francesa que, aos 16 anos, padeceu até sua morte pela anorexia.

A cura é para a anoréxica uma espécie de fracasso de seu projeto. Sair da anorexia e retornar ao mundo é encarado, em algum momento da história do padecimento, como uma fragilidade ameaçadora e repulsiva. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cenas XV a XIX: Hospital, O impossível, Mar e Pele*, p. 52-56]

Se a morte não é uma ameaça, a cura não é uma solução.²⁷ E isto não quer dizer que seu projeto seja um projeto de morte. Ao contrário, a anoréxica parece estar completamente engajada no que é sua salvação. Este projeto anoréxico de destruição do corpo parece mesmo ser um conflito constitutivo deste padecimento. Mas em nome do que este sacrifício é feito?

Quando o pensador acredita que é diferente do pensamento, pensamento e pensador se separam. Apagar essa diferença é talvez o que todos procuramos em busca de que poderíamos chamar de “salvação”. Há quem busque a *salvação* tentando dominar o mundo, controlá-lo através da política. Talvez a outra face disso seja a anorexia. A anoréxica, cindida entre seu corpo e seu pensamento, vendo-se fraturada *neste lugar* de junção entre seu corpo e sua alma,²⁸ impossibilitada de reconhecer-se enquanto ser,

²⁶ Chamamos atenção para o fato de que escolhemos dar continuidade a *Parte I* com este texto em razão de ser ela a apresentação – e exemplo mesmo – de uma reflexão crucial e que emergi *no e pelo* filme.

²⁷ “Ela manifesta uma extrema tenacidade a se manter nesse estado e a mostrá-lo. Mas não viver esta realidade psíquica e corporal seria renunciar ao processo que ela atualiza”. (RAIMBAULT & ELIACHEFF, 1996)

²⁸ “É a dor física. Há doze anos eu sou habitada por uma dor situada ao redor do ponto central do sistema nervoso, do ponto de junção da alma e do corpo, que atravessa o verão e nunca esteve suspensa um segundo” (WEIL, 1993)

termina por fechar-se em um sistema. Passa a estabelecer um diálogo intenso com esta parte (*estranha*) de si mesma, transformada em corpo.

Seu drama não se trava com seu projeto e nem sua aflição se refere à magreza que sobressai e sobressai. Sua ausência de regras e leis próprias – *anomia* – (ou o que nos aparece como representativo desta ausência) é submeter cada pequena parte de seu corpo ao acordo com seu projeto de subtração. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena X: Balé*, p. 31-33] Na anorexia, este corpo em estado total de definhamento, caminhando à sua extinção, tendo tornado ordem seu próprio perecimento, parece lembrar – diz Desnoes, a relação do carrasco nazista e do prisioneiro judeu. Seu corpo se aproxima da realidade do campo de concentração: o controle absoluto sobre cada gesto. No entanto, cindida entre corpo e pensamento, ela é o próprio sujeito da submissão.

Encontramos em nós mesmos nossa maior experiência da alteridade. Você se diz : “ – Não como isto porque tem este aspecto”. Você comenta e decide com você mesmo a cada instante. Neste diálogo interno que estabelecemos, o outro é também nós mesmos.

Há uma referência de uso da palavra e do espaço no cinema que nos encaminha para esta perspectiva, que aproxima as temáticas do totalitarismo e da experiência da anorexia. Trata-se de *Noite e neblina*, de Alain Resnais (1955), filme que mostra os espaços onde houve sofrimento, os campos de concentração vazios. Os campos de concentração, é possível afirmar, portam uma realidade parecida com a da anorexia. Parecida mas, no caso da anoréxica, longe de ter sido imposta. Na anorexia, esta realidade é uma “escolha”. Os campos de concentração foram impostos pelo sistema. Na anorexia se trata do que ela quis fazer do seu corpo, e do que com ele recusou. A ideia é trazida por Edmundo Desnoes: a anoréxica, diz ele, é Hitler e o campo de concentração. As duas coisas em uma.

É preciso poder colocar dentro do conceito de anorexia *o eu e o outro, o eu e a sociedade*. Falamos do mundo, não de pessoas com problemas. Do homem, da mulher, e de uma das reações possíveis a este homem e a esta mulher. Toda sociedade é o

indivíduo e a sociedade, ou o indivíduo e os objetos, o sistema de objetos que rodeia o corpo. Como então chegar ao outro, ao mundo, a partir deste corpo? Como ler este corpo? Em que parte do corpo anoréxico é possível ler essa sociedade na qual ele se cria, à qual se opõe? [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena II: Prólogo*, p. 9-10]

A redução do outro

Na anorexia esta primeira experiência de alteridade da qual falávamos é resumida ao seu próprio corpo. Ele está agora apartado dela mesma. O corpo é tornado estrangeiro. A anoréxica pode então tentar controlá-lo até o momento limite de sua inanição. Incomodada com esta parte sua da qual é impossível desvencilhar-se, ela irá demonstrar que a maior hostilidade a este outro é destruir a si mesma. Por meio do ataque ao próprio corpo, ataca este outro que a quer negar.

E essa destruição é o que permite a ela converter-se em absoluto, experimentar uma espécie de *união*. Uma vez cindida entre parte de si mesma que é o corpo, e parte de si mesma que é seu pensamento, ela pode transformar o corpo em um dado de alteridade indesejável. Daí tentar a todo o momento querer destruí-lo. Destruí-lo para fundir-se consigo mesma. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XV: Claustro*, p. 41-45]

Nesta pesquisa, durante muito tempo perseguimos o social para tentar chegar à anorexia. Mas é a atenção sobre o particular que nos permitiu ir mais longe. Olhar para a primeira pessoa é o que evita o genérico, o grupo, a palavra que classifica e isola. Ter uma voz e estar imersa em um processo é o que permite introduzir alteridade no pensar sobre a anorexia. Se a personagem é uma pessoa, a partir daí, o importante é a relação com o outro. Quem é o outro na experiência dessa personagem? Os outros? As coisas? Onde estão as coisas, as pessoas, a comida? É preciso estabelecer um sistema de comunicação entre estes objetos. [Ver *Vol. 2- Pré-roteiro de montagem, cena*

IV: Diários, p. 16-17; cena VIII: Objetos, p. 28; cena XII: Taxionomia, p. 37-39 e cena XIII: Academia, p. 40]

Quando um objeto se converte no outro, em uma pessoa, converte-se em algo que desafia. Para a anoréxica os alimentos deixam de ser objetos: são uma entidade. E como *outro*, é uma entidade de vida que a ameaça. Ao invés de ser algo que pode ampliar o corpo, é algo que o nega. O outro não lhe aparece como lócus para um diálogo de ampliação. Ao contrário, ele parece lhe oferecer redução. Apenas isso. O que está posto não é, portanto, a questão de quem é o outro para a anoréxica? Não é apenas o objeto que se lhe apresenta como inimigo; em um determinado momento, ela é sua própria inimiga. [Ver *Vol. 2- Pré-roteiro de montagem*, cena XI: Ato de comer coletivo, p. 34-36]

“O corpo é o único que temos” (DESNOES, 2009). E a anoréxica nega isto que temos de mais concreto, colocando-o em evidência de maneira radical. A anoréxica nega, com a consciência, o único que possui. Sua pele transformada em uma topografia. Os pelos, os poros, as unhas. E percorrer esse corpo é, dentro de uma chave anoréxica, percorrer uma paisagem monstruosa que a desafia, que ela quer controlar e o reduz, reduz, reduz... [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena XIX: Pele, p. 54-56]

O que quer o pensamento é dominar o corpo que o faz possível.²⁹

Para chegar ao absoluto? Para fazer dela mesma o centro de seu universo? Converter-se em uma forma de *deus* e depois lograr a desapareição do tempo? Mas, esta negação do corpo não é também uma forma de salvação do corpo?

Esta noção de *salvação* assume aqui ao menos três dimensões: tempo, desejo e sacrifício.³⁰ [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena XIV: Claustro, p.

²⁹ “Não possuímos nada no mundo – pois o acaso pode tudo nos roubar – senão o poder de dizer eu. (...) Não há nenhum outro ato livre que nos seja permitido, senão a destruição do eu (...) A destruição do eu não se produz de fora, mas de dentro” (WEIL, 1993).

³⁰ Compreender a dimensão de sacrifício posta na anorexia é um trabalho que poderia encontrar real significação para seu desenvolvimento dentro da chave de leitura da antropologia pelas teorias de Marcel Mauss (*O sacrifício*) e Claude Lévi-Strauss (por exemplo, as noções de sacrifício desenvolvidas

41-45; cena XIX: Pele, p. 54-56 e Binômio g) O tempo ordenado e imensurável, p. 66-67]

Há duas impossibilidades cravadas no centro de nossa civilização que a anoréxica parece anunciar: impossibilidade do desejo e do tempo. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena XIV: Claustro, p. 41-45; Binômio d) Claustro e cidade, p. 62-63 e Binômio e) Voracidade e esgotamento, p.63-64]

É preciso desejar o nada, pronuncia Simone Weil: “O desejo é impossível; ele destrói seu objeto. Os amantes não podem ser um, nem Narciso dois... porque desejar algo é impossível, é preciso desejar o nada”. (WEIL, 1993) E desejar o nada é colocar a vida nisto que nós não podemos de modo algum tocar. “Que é uma impossibilidade, uma morte, mas que é preciso”. (WEIL, 1993)

Esta é a dimensão aterrorizante do desejo: “o sofrimento da vida humana é que não podemos ao mesmo tempo olhar e comer. As crianças sentem este mal. O que comemos, nós destruimos. O que não comemos não podemos saber plenamente sua realidade. É a grande dor do homem que começa na infância e o persegue até a morte: olhar e comer são duas operações diferentes (...) O que comemos é destruído, não é mais real”. (WEIL,1993)

Como resposta a esta impossibilidade do desejo, Weil mobiliza o vazio. Mas não há atitude passiva em relação ao vazio. É preciso criá-lo. E para tanto é preciso – segundo uma fórmula bem cristã – “receber menos do que se dá”. O vazio é uma produção e uma busca. É ele a única salvaguarda: “Por uma necessidade da natureza, todo ser exerce todo o poder de que dispõe” (WEIL, 1993). É preciso estar contrário a todas estas leis da natureza. Criar vazio é contrariar a lei da entropia. Não exercer todo o poder do qual dispomos é ser capaz de suportar o vazio.

em *O pensamento selvagem*), sendo necessário também o conhecimento da literatura que, na antropologia, vem trabalhando com noções de doença de maneira bastante instigante (por exemplo, ver artigos do médico que se volta à antropologia para encontrar as “causas invisíveis” de uma doença que assolava uma comunidade da África. Este médico não logra encontrar explicação nem cura dentro da chave da medicina tradicional e segue para a compreensão das causas simbólicas que estavam operando ali). De outro lado, acreditamos que haveria um caminho interessante a ser desenvolvido a partir da obra de Bataille.

Entretanto, é na dimensão do tempo que a anorexia encontra seu caráter trágico. A anoréxica tem clareza de seu *estado*, mas se recusa a ceder. Frente à temporalidade e à mortalidade, ela parece poder vislumbrar uma salvação.

Haveria na anorexia uma espécie de consciência da violência do tempo. *Acusá-la* de suicídio, de ser a anoréxica causadora de sua própria morte, é justamente jogar com um universo sem compreendê-lo. O que quer a anoréxica é destruir sua temporalidade, o fato de ser uma criatura do tempo. E perante tudo o que possa ser amedrontador, não se trata de querer deter o tempo, mas entregar-se à sua violência. Entregar-se abertamente ao dilaceramento do corpo operado pelo tempo. Porém, não se trata do tempo cronológico, contado no relógio ou no calendário. Vivido como experiência exclusiva do corpo, o tempo é aqui consciência de duração. Portanto, problema do tempo como experiência do corpo.

O corpo só pode se constituir em confronto com o mundo.

Quando a anoréxica tenta suprimir seus contatos materiais com o mundo, e de alguma forma quer isolar-se, não deixa de inscrever seu gesto em uma busca de eternidade. Suprime sobretudo os contatos materiais, porque os contatos simbólicos, com as ideias, os livros, lhe parecem assim fortalecidos. É deste modo que ela vive a passagem, tentando eliminar, pela redução de seu corpo ao mínimo, a duração do tempo. Tenta suprimir o corpo de sua perspectiva, de sua existência. Transformar seu próprio corpo em um ideal, em algo que está um pouco acima da passagem do tempo, das transformações que vivemos a todo o instante, dos ciclos vividos quando comemos, quando defecamos. A mulher, quando menstrua. Eliminar estes ciclos vividos é suprimir as trocas com o mundo, o contato material com as coisas, transformar-se em uma espécie de arquétipo: algo que está fora da experiência. Seu corpo pode então ser uma ideia.

Perder de repente a menstruação, o sangue, o orgânico, o corpo, é converter-se em uma paisagem desértica, em areia. Ela transforma isso que é sujo, vital, que tem sangue, em uma seca. E a seca se converte em deserto, onde há uma serenidade: a perfeição desse seu mundo de areia pura. Visualmente, a anoréxica encontra aqui uma de suas grandes operações: a transformação da relação da descarga orgânica, de esterco, o

sangue e de repente... um deserto. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VII: Museu de Anatomia, p. 24-27*]

E o deserto é a pureza, mas também o vazio.

Tempo e corpo, tempo e espaço, o tempo de cada corpo. Cada corpo e seu tempo diferente de relação com os objetos e com a experiência. O tempo não é uma entidade absoluta. É algo que existe porque existe o corpo. O que quer a anoréxica é a pureza de não estar inscrita nesta relatividade do tempo. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VIII: Mar, p. 53*]

O que é então o corpo para a anoréxica?

Esta questão talvez encontre resposta na problemática da salvação. Problema que se desdobra da questão da perda de sentido num mundo sem Deus: a necessidade de instaurar sentido e ordem no que *a priori*, não possui nenhum sentido estabelecido externamente.

É preciso castigar o corpo. Sua salvação pressupõe destruição. Talvez a salvação seja a destruição. A figura do místico, por exemplo. Para unir-se a Deus, quer destruir a si mesmo. Salvar-se é destruir-se. É como ser outro, ou não ser. E não ser é a salvação na questão do tempo. Como lembra Desnoes, “o que cria o castigo ao corpo nos primeiros séculos do cristianismo é o conceito grego de que corpo e alma são duas entidades separadas. São Francisco se açoitou como um burro. Sente-se que o próprio corpo é um animal e está competindo com a consciência de que não quer ser esse animal. Deixam São Jerônimo em uma caverna sozinho, castigam seu corpo. Os místicos falam com o esqueleto. Fazem coisas como falar com um crânio, porque é um ideal que está limpo, o osso puro. A pureza é o que a anoréxica procura quando olha para o próprio corpo tentando ver o esqueleto. Sua busca por pureza é então uma busca por se fazer absoluta. E a busca do absoluto é, em realidade, uma união. Em que você é, quando não necessita ninguém, o ser supremo”.

Ser supremo, o corpo em ossos é o corpo liberado do tempo. É o corpo sem história, feito eternidade. A anoréxica tem esta consciência radical da morte; do quanto convive com um estranho em seu próprio corpo. E este estranho é o tempo, que a

destrói. E é preciso destruir este estranho. Mas destruí-lo pressupõe destruir o que constitui sua experiência: o corpo. E a anoréxica parece aceitar que a destruição é a salvação. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VII: Museu de Anatomia*, p. 24-27]

Marguerite Duras é quem diz “Que o mundo caminhe à sua perda é a única política” [“Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique”] – lembra Ayer. A anoréxica é trágica. Só o escancaramento do jogo eliminaria os elementos de tensão que a constituem. Isto quer dizer levar a anorexia até suas últimas consequências. Ao contrário, salvar-se da anorexia é o fracasso do projeto de salvar-se através da auto-destruição. “Seu ascetismo poderia parecer exagerado em nosso século de meias medidas”.

Empregando as palavras de Desnoes, digamos que “Dom Quixote, ao final de toda sua busca, deixa a loucura e se transforma em um indivíduo comum e corrente. Mas perdeu sua luta para salvar o universo. Quando Dom Quixote deixa a loucura e regressa a seu povoado, Sancho e todos dizem: você se salvou, mas agora já não é ninguém. É um entre tantos outros”.

E há neste sacrifício da salvação o prazer da negação, o prazer do sofrimento, o prazer da fome. A anoréxica aprende a gozar de seu sofrimento; retira dele uma sensação de vitalidade. Quando se está em um processo como o da anoréxica, o sofrimento faz com que ela se sinta viva. O processo de destruição é então um processo de prazer. A anoréxica goza sua própria destruição, que lhe é a experiência de um êxtase. E isso a impede de rechaçá-la. “Se o corpo é a primeira morada do ser, então é preciso negar completamente esse corpo, negando com ele toda uma dimensão pública que nele está impregnada: a feminilidade, os modelos de beleza, a saúde, a própria vida. Em vez de se lançar numa utopia, a busca de um não-lugar, a anoréxica, poderíamos dizer, quer eliminar qualquer possibilidade de viagem e destruir o lugar: sua postura seria antitópica. Não se trata apenas de sair de casa e se lançar à rua, de deixar a mãe para o mundo, e assim descobrir-se um corpo; será preciso destruir a casa, anulá-la” (AYER & PASSONI, 2007). Há este dado de uma violenta afirmação no gesto

anoréxico. É preciso desejar o nada como é preciso “abolir em nós o eu: trata-se de livrar-se de si mesmo. Não possuímos outra coisa no mundo – pois o azar pode tudo nos roubar – que o poder de dizer ‘eu’. E, no entanto, é preciso destruí-lo (...) não há nenhum outro ato livre que nos seja permitido, senão a destruição do ‘eu’ (WEIL, 1993)”.

Há este dado de negatividade inerente à anorexia. É pelo movimento da negação que ela se afirma.

Para o êxtase anoréxico, a anorexia é sua própria salvação. “E todos buscam essa salvação impressa na vergonha e orgulho que temos do corpo. Sabemos que estamos vivos pelo corpo, e sabemos, através dos anos, da corrupção, o quanto o corpo é uma entidade mortal. O único que temos é mortal”. (DESNOES, 2009)

O projeto anoréxico é pacífico somente no sentido de que não há contradição no seu fazer. Seu conflito é travado com o corpo, não com o conceito de salvação no qual se engaja. É um projeto muito coerente; além disso, muito realista. Seu corpo é seu obstáculo. A salvação é o prazer de unir-se com o absoluto. Esta transcendência que é negar essa consciência que está todo o tempo sofrendo e duvidando, em contradição com seu corpo. E ela está sozinha. E, portanto, em puro estado de busca. Isolar-se a torna ao mesmo tempo frágil e toda poderosa. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XIV: Claustro*, p. 41-45]

É como diz Desnoes: “Todos nos sentimos expulsos do paraíso. Quando descemos deste paraíso vemos a nós mesmos e percebemos que temos um corpo. ‘Nos tiraram do paraíso’. A expulsão do paraíso é ver o próprio corpo. Quando não há corpo, há integridade. Há o paraíso. E a busca desse paraíso perdido é talvez um dos mitos que a anorexia explica. Adão e Eva descobrem que estão nus quando são expulsos do paraíso. E voltar a isso é voltar ao paraíso. Pode ser que encontremos nesses mitos indicações melhores sobre a anorexia que nas interpretações médicas, sociológicas, sociais. São mais profundos, e não podem ser manipulados de forma mecânica. A anoréxica quer se salvar. Não aceita um comprimido ou uma conversa como solução. As utopias são formas de salvação. A arte, para nós, a política, a religião, são formas de salvação. E, poderíamos dizer que a anorexia é uma forma de buscar uma ‘salvação’”.

Dando continuidade ao diálogo com Desnoes, Henrique Xavier (pensando em Freud) escreve:

A subjetividade da anoréxica parece conduzir a inquietação da vida para a estabilidade do estado de uma perfeita ordem inorgânica (que tenderia ao *nada*), tendo como função fornecer bloqueios contra as exigências dos instintos de uma vida caótica, como a libido que tenta perturbar o curso pretendido de uma vida perfeitamente ordenada. O processo subjetivo da aniquilação do corpo por meio da recusa aos alimentos da anoréxica não pode ser referido apenas a um aumento ou diminuição de uma quantidade de peso ou massa corporal, embora obviamente muito tenham a ver com esse fator. Vemos, em paralelo, uma drástica redução da massa corporal, uma anulação da libido erótica, assim como uma busca de exclusão do próprio toque físico e do menor contato material. Juntos a fome, o toque físico e o estado de excitação sexual constituem os exemplos mais notáveis de um aumento caótico de estímulo, mas certamente não os únicos. O controle desta inquietação caótica não depende de um mero fator quantitativo, seja alimentar ou de massa corporal, mas de alguma característica que deriva deles que só podemos pensar como qualitativa. Se pudéssemos dizer o que é essa característica qualitativa, estaríamos muito mais avançados em anorexia. Talvez seja o ritmo, a sequência temporal de mudanças, elevações e quedas na quantidade de estímulo de uma vida. Não sabemos bem dizer. Mas talvez inconstância seja o nome avesso à anorexia. O engajamento concreto da anoréxica com o *nada* não se dá por meio da exclusão do corpo, mas por meio da aniquilação das vicissitudes do tempo.

Retomando literalmente a aguda imagem proposta por Desnoes mente/corpo toma como a forma de céu/inferno; o primeiro lado como o máximo de ordem, o segundo como perturbação. A imagem leva a anoréxica duplamente para ausência de tempo, a imobilidade nos dois lados: sabe-se que quem está no inferno estará eternamente condenado e quem está no céu eternamente salvo, não há mais possibilidade de transformação em qualquer um dos lados. Assim, a anoréxica nesta

imobilidade teria a necessidade quase moral de separar-se do corpo eternamente condenado, para alcançar um espírito em uma comunhão eterna com a pureza absolutamente infinita, santificada e elevada. A anoréxica teria que realizar, em si, a prática da separação entre corpo/alma, ideia/coisa, sujeito/objeto, interno/externo, parte/todo, limite/ilimitado, finito/infinito, uno/múltiplo, caos/ordem, tempo/eternidade, ser/nada...

Somente no purgatório há o movimento, e este lugar não é um meio de caminho morno entre Inferno e o Paraíso, mas o lugar propriamente da ação. O lugar onde o tempo corre, onde a beatitude é um passo de dança em um horizonte do possível. Onde a mistura se faz movimento e responde que tais dicotomias presentes em toda história da humanidade, em qualquer de seus pólos extremos, sempre serão conduzidas na inversão de si – em seu contrário –, porque de fato elas são a verdadeira encarnação de uma única e mesma existência. Somente no purgatório se é possível crer na beatitude e vivê-la como um horizonte: a capacidade de finalmente aprender a descansar no movimento (quando a contradição das dicotomias não é mais um problema) e, por fim, descansar do tédio mortal da imortalidade³¹.

*

Damos sequência em nossas reflexões, trazendo à tona alguns exemplos de filmes que *encontraram* a anorexia antes de nós. O propósito é evidenciar a distância entre a leitura que estes filmes oferecem sobre a anorexia em relação à leitura sobre a anorexia construída por nós e que orienta a realização de nosso filme.

³¹ Trecho retirado do texto *Purgatório*, de Henrique Xavier (não publicado).

Ao contrário de uma perspectiva que busca encontrar a *experiência* da anorexia, o que esta produção nos oferece é, de modo geral, algo muito mais próximo à *espetacularização* do corpo anoréxico.

1.2. Representações: o olhar produz seu objeto - como o cinema viu a anorexia

Penetramos no mistério apenas na medida em que o reconhecemos no mundo cotidiano, graças àquela ótica dialética que percebe o cotidiano como algo impenetrável e o impenetrável como algo cotidiano.
(Walter Benjamin)

A produção de documentários e ficções televisivos sobre a anorexia há tempos deixou de ser escassa. Recorrentes na televisão e raros no cinema, esses filmes perpetuam um lugar de enunciação que reiteradamente reconta a história de um padecimento causado por uma exigência de beleza, perfeição. Ora tenta-se mergulhar no drama da anorexia, ora ela aparece associada a outros personagens “marginais” como gays, portadores de HIV etc. Geralmente, os termos usados para a descrição e as regras estabelecidas para sua observação são semelhantes aos usados pelo jornalismo impresso e televisivo e limitam-se a enumerar sintomas.

Perseguir o corpo anoréxico nas maneiras com que a partir dele são produzidos multiplicados *espetáculos de si*, requer atenção. A anorexia em nossa sociedade parece ser algo muito mais do domínio das *coisas que nos chegam* do que das *coisas que buscamos*. Esta fantasmagoria que nos ronda, repetiria certo olhar, bastante externo e generalizante que termina por traçar uma história homogênea do corpo anoréxico no mundo das imagens.

A história do padecimento pela anorexia é repetidamente contada como um drama: com a estrutura e as regras de narratividade de um drama. Nos diversos filmes que abordam o tema parece que sempre revemos a mesma história da bailarina que quebrou as pernas e cujo *plot* final será voltar a dançar ou encontrar outra maneira de compensar a perda. A maneira de narrar impõe-se sobre o objeto e o cria. A anorexia emerge como um choque, algo da ordem do *bizarro* e por vezes do estigma, do espantoso sofrimento, das vítimas da sociedade de padrões de beleza inatingíveis, da psicopatologia incurável, da incógnita... O que é reiterado é que *isto não é simplesmente uma escolha* (hipótese com a qual corroboramos), *mas um dado*: elas não podem comer

e nós não podemos compreender (conclusão da qual nos distanciamos radicalmente). Enquanto isto, os corpos magros são evocados como um índice da gravidade do assunto.

Recentemente, um *outdoor* da empresa *Nolita*, com imagem criada por Oliviero Toscani³² trouxe a atriz francesa Isabelle Cora nua, mostrando seu corpo anoréxico em duas posições com a legenda “No anorexia”. A imagem foi espalhada pelas principais cidades italianas, causando grande polêmica, até ser proibida na Itália. O *outdoor* provocou o debate sobre a espetacularização desse corpo esquelético em nossa sociedade. Pretendemos recuperar essa discussão como um modo de evidenciar a enorme distância que se cria em relação ao que *de fato* as anoréxicas vivem. Por hora, é preciso apenas enunciar que a visão “de dentro” da anorexia contrasta com a visão “midiática” corrente.³³

Antes de prosseguir, é preciso esclarecer: nunca o objetivo deste trabalho foi debruçar-se sobre a produção existente no cinema documentário sobre a anorexia. E nunca o foi, tanto pela escassez de filmes com esta temática que transcendam a lógica midiática, quanto pela natureza mesma de nossa inquietação: construir a anorexia concomitantemente como um objeto a ser explorado plasticamente e teoricamente, pensando os desafios que realizar um documentário sobre o assunto colocam ao fazer e ao pensar o cinema documentário contemporâneo.

Em outras palavras, nossa proposta nunca se inscreveu no domínio da análise fílmica. No entanto, há um ponto crucial que nos interessa apreender desta produção: qual é a ideia de anorexia, e qual é o espetáculo, que se desprende dos filmes que encontraram (melhor seria dizer *construíram*), antes de nós, nosso objeto?

Para tanto, nos limitamos a evocar brevemente três filmes (uma ficção e dois documentários) que permitem trazer à tona pontos que consideramos importantes. São eles: *Superstar: The Karen Carpenter Story* (EUA, 1987), de Todd Haynes; *Thin* (EUA, 2006), de Lauren Greenfield e *Malos hábitos* (México, 2008), de Simón Bross.

³² O mesmo fotógrafo das conhecidas campanhas da *Benetton*.

³³ Seria interessante nos perguntarmos também se não há um outro dado por parte das próprias anoréxicas; se não são elas mesmas produtoras de eventual “espetáculo” de seus corpos degradados. Haveria um espetáculo que elas produzem a partir de seus corpos?

O critério para a escolha dos títulos foi estabelecido, na realidade, pela enorme escassez de filmes não televisivos sobre o tema. A partir daí, dentre uma oferta bastante limitada, procuramos escolher aqueles cujas estratégias de abordagem fossem consistentes e não tão genéricas como vemos acontecer nos documentários para televisão e nos vídeos do YouTube.com. Além de ser pautada pela escassez de filmes cinematográficos (documentais ou ficcionais) existentes sobre o tema, nossa escolha por estes três filmes também se restringiu à abrangência das línguas em que pudemos pesquisar (a saber, português, inglês, francês, espanhol e italiano) e dos meios utilizados para tal pesquisa (a saber, internet, videotecas e museus). Sem dúvida, mesmo procurando por recortes mais apurados, estes filmes parecem reproduzir sentidos comuns e estratégias bastante genéricas para abordar a doença.

Em nosso Apêndice A,³⁴ fazemos breve registro de toda a produção sobre o tema com a qual pudemos ter um rápido contato ao longo de nossa pesquisa. Por ora, interessa-nos apenas reter de cada filme o quanto suas abordagens permanecem estrangeiras à própria anorexia transformando-a *nisto*: uma imagem dura e naturalizada, um testemunho de algo um tanto indecifrável; uma imagem que flutua, destacada que está dos processos sociais pelo delírio do conteúdo que a integra.

³⁴ Ver no Apêndice A, relação dos filmes já feitos que versam sobre a anorexia: ao longo desta pesquisa encontramos uma infinidade de filmes sobre a anorexia – filmes em relação aos quais, de modo geral, nos distanciamos muito, tanto em relação à concepção estética quanto à maneira de compreender a anorexia.

Carecendo de análise, essa breve história do corpo anoréxico no cinema ainda terá de ser construída; apenas relacionamos brevemente esta produção. É importante ressaltar que não é exaustiva e que optamos por não registrar os vídeos disponibilizados no YouTube.com (a maioria de produção caseira, muitos autobiográficos, que alertam ou defendem a anorexia, bem como propagandas contra a *doença*) por serem inúmeros e por acreditar que mereceriam ser objeto de um estudo específico que leve em conta as particularidades da produção de vídeos para a internet. Estudo este que poderia ser feito em paralelo à investigação dos *blogs pró-Ana* (pró-anorexia) e *pró-Mia* (pró-bulimia).

Superstar: The Karen Carpenter Story

1987. Surge o primeiro filme a abordar a anorexia de maneira direta: *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) EUA, 43 min., de Todd Haynes, conta a batalha da cantora Karen Carpenter contra sua anorexia em paralelo a carreira em ascensão da dupla *The Carpenters* e a história político-cultural dos EUA nos anos de 1970. Trabalho de conclusão de graduação do cineasta, consta, ao lado de alguns outros, em algumas das listas de títulos elencados no interior de sites pró-Ana. É, sem dúvida, o mais interessante dentre os três filmes aqui expostos do ponto de vista da exploração estética e das informações trazidas sobre a anorexia.

O diretor desenvolve uma linguagem extremamente rica. Tanto no uso que faz das bonecas Barbie, na forma fragmentada pela qual exhibe os corpos das mulheres (nas poucas vezes em que corpos reais são mostrados), e na maneira como utiliza as imagens históricas no interior do filme. Uma trama composta pelo uso de Barbies, cenas documentais e imagens de arquivo, tece a apresentação do problema da anorexia (e da história de Karen Carpenter).

O elenco do filme é composto prioritariamente de Barbies e Kens. Com os bonecos e um trabalho primoroso de maquetes, o diretor coloca em cena a história dos Carpenters desde o ingresso da dupla no mercado audiofônico até o auge da carreira e morte de Karen pela anorexia.

A ficção que retrata a história de Karen é interrompida diversas vezes ao longo do filme por cenas documentais que trazem, ora o contexto político-social em que Os Carpenters despontam como *superstars*, ora a anorexia. Quando versam sobre a anorexia, as cenas documentais são inseridas como cortes narrativos feitos por uma voz *off* feminina que explica ao público a *doença* desconhecida. Trata-se de uma voz técnica e, ao mesmo tempo, onisciente no que se refere a sua compreensão da anorexia. Esta estratégia transforma a anorexia em uma narrativa paralela que acompanha a mesma curva dramática da história de Karen. Ao mesmo tempo em que sabemos cada vez mais sobre a doença, vemos Karen sucumbir a ela.

No caso da inserção de colagens de imagens documentais que evocam o contexto histórico, ela é feita de modo a não interromper o fluxo do filme. Antes, ajudam o espectador a compor o momento político e cultural em que se trava a história dos Carpenters. Conduzidas por uma voz *off* masculina que levanta indagações (e ironias) sobre as conexões possíveis entre os sentidos da ascensão dos Carpenters e a história política dos Estados Unidos, estas inserções são realizadas de modo muito mais *harmônico* (do ponto de vista do fluxo narrativo do filme) do que quando o assunto é a anorexia.

O filme de Todd Haynes, no entanto, não pode ser considerado como um documentário *sobre* este padecimento. Antes, o ponto do diretor é abordar as mazelas relacionadas ao drama da experiência da feminilidade contemporânea a partir da história de uma *superstar*.

A evocação do “docudrama” e da dramatização como estratégias centrais de *mise-en-scène* aparecem neste filme como sendo expressão de uma das utilizações mais adequadas da própria noção de *drama* enquanto um gênero. Isto por que os conflitos e sentimentos humanos que integram o assunto do diretor (a feminilidade *versus* a mercantilização da imagem da mulher) aparecem, na história de Karen Carpenter, extremamente acirrados. Sua história constitui uma narrativa que permite reviver de maneira intensa as aflições que acometem o homem contemporâneo. O que o filme nos faz compreender é que, no caso de Karen, os nós dessa experiência aparecem acirrados por conta da superexposição e mercantilização de sua imagem, o que a torna um *locus* privilegiado para olhar o assunto e a transforma em um microcosmo em que os fatores culturais, sociais, políticos se expressam. A anorexia é o que matou Karen, mas é uma *doença* gestada no interior de toda uma cultura. Participa de sua história como um dos elementos que compõem a experiência interna da feminilidade na sociedade contemporânea.

E ainda, Todd Haynes acerta duplamente em não transformar a história da cantora em tragédia. Segundo Raymond Williams, apenas há tragédia quando os dois lados estão implicados em uma luta por valores que consideram legítimos e recusam-se a ceder. Na história de Karen, não houve conflito em relação à sua doença, mas, antes, um

caminhar aberto e decidido em direção à sua própria perda. Esta boneca-marionete encontra na anorexia – e esta leitura é uma leitura possível de se extrair do filme – uma maneira de retirar-se do jogo perverso e ambicioso da indústria cultural; e como ela a contaminou, passou a mediar as relações mais íntimas e familiares da cantora. A anorexia é uma recusa e não uma condição de vitimização pura e simples. E isto não impede que o diretor teça comentários sutilmente ácidos, ironizando a alienação total de Karen e de seu irmão em relação ao contexto político e cultural em que despontam como ídolos. A pergunta que parece emergir ao final do filme é, então, que cultura é esta que tem como *superstar* uma história tal qual a de Karen Carpenter?

No entanto, *Superstar* termina por reproduzir sentidos comuns importantes sobre ela. É fácil chegarmos pelo filme à conclusão de que a anorexia é uma matemática que deu errado dentro da sociedade contemporânea, assumindo como verdade um sentido bastante inocente perante a doença: tornar as meninas dessa sociedade apenas vítimas de um padrão de beleza inatingível e a preocupação excessiva e delirante com o querer ser magra.

Sem nunca ter obtido de Richard Carpenter (irmão da cantora) os direitos de reprodução das músicas (em ação contra o filme de 1989, Richard Carpenter restringiu o filme “a ser exibido apenas em clínicas e escolas, com todo o dinheiro arrecadado indo para a Fundação Karen Carpenter, para a pesquisa sobre a anorexia”), o filme de Haynes permaneceu proibido, circulando pelas mãos dos cinéfilos e fãs de Karen Carpenter pelo circuito alternativo da pirataria. A *resposta* ao filme dada pela família foi a produção de um outro filme de ficção bem comportado, *The Carpenters* (EUA, 1989), que, ao contrário do documentário de Todd Haynes, retrata uma família bastante atenta e preocupada com o sofrimento silencioso da filha:³⁵ no filme de Haynes, o que transparece é uma família extremamente ambiciosa que apenas tem olhos para a indústria cultural e é incapaz de perceber esta espécie de suicídio lento e doce a que está entregue sua galinha dos ovos dourados.

³⁵ No filme de 1989, a forma como a doença é construída pela narrativa vai de uma vitimização simultânea a uma espécie de culpabilização da personagem principal por sua anorexia. Mas a anorexia é uma escolha, em tal alto grau, convicta de si mesma que perante ela nada podemos [a família] fazer.

Este lugar dúbio que emerge desse último filme, “ela é vítima mas ela insiste”, torna a anorexia uma doença quase circular e encerrada em si mesma. “O mais difícil é convencer as próprias anoréxicas que elas estão doentes”. Esta resposta é a que parece vir sendo suficiente para uma sociedade cuja preocupação central está na cura e manutenção da vida de seus integrantes (voltamos à questão do biopoder). Mas não seria justo a suficiência desta *não-resposta* que estaria contribuindo para uma espécie de neutralização da doença, no sentido de tornar desnecessário um olhar mais detido sobre sua realidade? Mais do que a impossibilidade de falar sobre a anorexia ou a impossibilidade de ouvir, a impossibilidade de enunciar a própria condição quanto a impossibilidade de aceitar o que falam sobre sua condição, a questão não seria recolocar as perguntas? Ao invés de nomeá-la como uma doença indizível, não haveria antes um trabalho de questionamento sobre as próprias indagações que dirigimos à anorexia?

Thin

Ao contrário de *Superstar*, o filme de Lauren Greenfield *Thin*³⁶ é um documentário realizado por uma fotógrafa da cultura jovem norte-americana em um momento já consagrado de sua carreira. Produção de êxito dentro da indústria cinematográfica, o documentário foi rodado dentro da Renfrew Center, importante clínica para o tratamento de distúrbios alimentares nos EUA. Lauren Greenfield realizou, antes de *Thin*, os projetos fotográficos *Girl Culture* e *Fast Forward*, crônicas sobre a “cultura jovem” americana trazendo à tona a relação das mulheres com a imagem mercantilizada de seus corpos (*Girl Culture*) e a influência da indústria cinematográfica de Hollywood no comportamento e hábitos da juventude que ali habita (*Fast Forward*).

³⁶ Teve sua première no Festival de Sundance (2006), recebeu grande prêmio do júri no Festival de Boston (2006), participou do HotDocs no Canadá (2006), vencedor do Festival de Londres (2006). Foi exibido também pela HBO que inclusive desenvolveu uma cartilha educativa contra distúrbios alimentares para acompanhar o filme.

É com a mesma preocupação que ela perseguiu em *Girl Culture* a “exploração da imagem do corpo e a maneira como o corpo feminino se tornou uma expressão primeira para garotas e mulheres” (GREENFIELD, 2006: 11); que Lauren diz ter adentrado o universo da anorexia. Ela exporta para este universo, junto com seu recorte, a mesma proposta estética com que havia abordado os jovens em seus dois trabalhos anteriores.

O que parece contundente questionar são as próprias estratégias eleitas pela diretora. Nos moldes do cinema direto americano, a diretora irá construir um documentário do desaparecimento do documentarista. Estamos na clínica. Acompanhamos o dia a dia das personagens principais. Acompanhamos desde suas sessões de terapia em que as confissões mais íntimas são feitas até a configuração das relações de amizade e intimidade que vão se tramando entre as garotas. A relação entre a equipe do centro e as quatro personagens principais. As discussões internas, avaliações e decisões da equipe sobre essas personagens. Por vezes, temos a sensação de que o *cinema direto* virou um *reality show*. O momento de *crise* é substituído por momentos de confissões confusas e desesperadas das garotas. Um choro que nos sensibiliza, mas em relação ao qual permanecemos externos. Um choro que choca por ser incompreensível. Choros, confissões, depressão, amizades, processo terapêutico... A *mise-en-scène* do filme nunca nos prende por gerar reflexão sobre a situação. Incompreensível tanto para a documentarista quanto para as doentes quanto para o corpo médico que as trata, a ação do filme, das pacientes, do centro, é apresentar a anorexia. Confessá-la até em seus detalhes mais íntimos. Enunciar dramas, características, perfil comportamental. Mas o resultado é o mesmo véu que se sobrepõe à anorexia e a isola em sua incompreensibilidade. Elas querem ser magras. São loucas por serem magras. Aceitando isto como ponto de partida, o filme as acompanha.

Como nos filmes do cinema direto, a narratividade da câmera ganha papel privilegiado na composição do filme.

A câmera é bastante íntima. Geralmente vemos as personagens em primeiros planos e as escutamos bem de perto. E a câmera persegue os detalhes de suas obsessões, olha para a periferia dos corpos e encontra ali alguns detalhes que julga importantes para a composição de sua história. A mão que burla o alimento: o pega com medo, o corta,

recorta, o leva à boca de maneira ameaçadora. O olhar triste perante o prato de comida. O prato de comida sendo fitado como ameaça. O suspense do peso quando sobem na balança em seus *check-ups* diários. Papéis colados por toda a clínica anunciam as regras do tratamento e da convivência nos espaços. Uma garota cria uma representação de seu corpo em um desenho. O desenho denuncia sua auto-imagem completamente distorcida. A sociedade, a família, a pressão que os outros fizeram sobre elas para que fossem magras e a pressão que elas passaram então a assumir sobre si mesmas estão expressas em desenhos da arte terapia. Em outra sessão de terapêutica (*Mindful Eating Therapy*), as pacientes têm de comer as “fear foods” e, em seguida, comentar seus sentimentos. Enquanto isto, a câmera capta os olhares de rabo de olho, as mãos sendo corroídas pelo nervosismo em relação à comida... em imagens que fazem a anorexia resultar como algo quase patético. O testemunho de momentos de íntima confissão das pacientes e a escuta complacente dos médicos não revela nada além *de que* elas não podem comer e nós não sabemos o que falar para que elas comam, e que a anorexia é realmente um drama. A câmera também participa dos momentos de intimidade entre as personagens, momentos em que iludem o tratamento e inventam brincadeiras; em geral, brincadeiras bastante adolescentes. A impressão da clínica é um pouco a de um mundo infantilizado que padece por delírios instaurados na normalidade das coisas. Este mundo infantilizado é por vezes rompido, por exemplo, quando uma das personagens retira a sonda que há cinco anos mantinha em seu estômago, não tanto para ingerir alimentos, mas para poder retirá-los de dentro dela. Aí vamos junto ao lugar da cirurgia, olhamos dentro de seu estômago e a vemos cambaleante acordar feliz após a cirurgia, já sem a sonda. Onisciente, podendo estar em quase todos os lugares, a câmera, no entanto, apenas persegue o que é enunciado nos discursos das personagens e, por vezes, diz menos do que eles. Sem sombra de dúvida, o olhar da diretora é um olhar respeitoso. Mas, sem se indagar muito sobre a doença, sem saber o que perguntar a esta realidade e carregando toda a experiência anterior em que seu trabalho dá forma à relação fetichizada que as mulheres americanas aprendem a ter com seus corpos, o que emerge do filme é um olhar cuja *neutralidade* da observação termina por reproduzir, dentro do universo da anorexia, um olhar que lhe é estranho.

Lauren diz, em texto testemunhal sobre *Thin*, que a inocência de seu olhar teria sido invertida e quebrada pela própria realidade da clínica e pelo contato direto e continuado com as anoréxicas.³⁷ No entanto, é de se perguntar se esta inversão, que ela diz ter sido operada no interior de sua visão sobre o distúrbio, também incidiu em sua linguagem e no resultado do filme.³⁸ Se esta compreensão em que a autora enuncia ter sido mergulhada, após acompanhar o cotidiano da clínica, é expressada pelo documentário.

Em nossa compreensão de suas imagens, da narratividade de sua câmera e suas estratégias de montagem, isto não acontece. Antes, o que parecemos assistir é apenas à importação de uma estética estrangeira ao centro de algo que foge ao simples resumo dos sonhos e buscas da indústria cultural e à obsessão patológica que as mulheres desenvolveram com as imagens de seus corpos, completamente mercantilizadas; reduzidas a padrões que lhes permitam adentrar os jogos complicados do que é eleito como desejável e belo em nossa civilização. O que Lauren Greenfield diz ter encontrado (uma realidade complexa, profunda e sombria), parece, em seu filme, restar reduzido ao sombrio.

Mas há um questionamento importante que emerge deste filme.

³⁷ “Embora o projeto tenha começado de ponto de partida familiar – o corpo –, desceu rapidamente para o coração das trevas da doença mental. As mulheres no filme e no livro ajudaram-me a navegar em lugares difíceis, que nunca teria imaginado em um primeiro momento. Elas me permitiram testemunhar sua luta e documentar a doença e seus danos. Passei a compreender que o transtorno mental está muito distante do mundo da cultura pop, da vaidade, do materialismo, e das questões de auto-estima que haviam sido preocupações temáticas do meu trabalho anterior. As semelhanças superficiais que os transtornos alimentares trazem com as dietas *mainstreams* tem levado a uma incompreensão dos que sofrem por seus pares, familiares, mídia, e companhias de seguros”. [Tradução nossa do original: “Though it began with a familiar departure point of the body project, it descended quickly into the heart of darkness of mental illness. The women in the film and book helped me navigate the deep, difficult places that I have never known firsthand. They allowed me to bear witness to their struggle and document the disease and its damage. I came to understand that the mental disorder is far removed from the world of popular culture, vanity, materialism, and self-esteem issues that have been the thematic preoccupations of my prior work. If anything, the superficial similarities that eating disorders have to mainstream dieting has led to a misunderstanding of the sufferers by their peers, families, the media, and insurance companies.” (GREENFIELD, 2006: 11-12)]

³⁸ Em seus dois projetos anteriores, *Girl Culture* e *Fast Forward*, há uma atitude esteticizante e bastante crítica em relação ao impacto da indústria cultural nos jovens e adolescentes. A externalidade do olhar sobre estes universos é o que Lauren afirma ter quebrado no filme sobre a anorexia. Haveríamos de nos perguntar se esta quebra de fato acontece – ou se aqui também ela não perpetua um olhar externo e reificado sobre a anorexia.

Seguindo a linha de raciocínio de *Thin*, emerge do filme um *nós* que não sabe o que é a anorexia; e este *nós* é composto pelos médicos, pelas anoréxicas, pelos documentaristas e pelos seus espectadores. E, portanto, perante a anorexia, o que pode permanecer é uma certa incógnita. Algo da ordem do indecifrável. Uma postura que contribui, em nossa opinião, de modo decisivo para a reificação da doença. Reificação esta que difere de outra forma de reificação, mais corrente nas obras sobre anorexia que tratam o fenômeno como uma *doença* decorrente do padrão estético ditado pela moda, no qual o que importa é ser magra e nada mais. Deste outro ponto de vista, a anorexia deixa de ser indecifrável para se tornar algo plano e simples, consequência direta e esperada da sociedade de consumo.

Se sua proposta era realizar um filme que seguisse os preceitos do cinema direto norte-americano,³⁹ é bastante previsível que se encontre fortalecido na clínica o ponto de vista institucional sobre a doença. Isto porque todo o quadro de atividades, as rotinas, a maneira de se reportar à doença são anteriormente estabelecidos e estabelecidos de acordo com certa concepção desta instituição sobre qual é a patologia que assumem como missão própria tratar. E, se em nenhum momento a câmera adquire uma “opinião própria” ou “postura crítica” perante o que está sendo gravado, é difícil que, mesmo documentando o cotidiano de quatro garotas no interior desta clínica, surja com força outra coisa que não a própria clínica e sua concepção de anorexia. Ao eleger as estratégias documentarizantes do cinema direto norte-americano (*cine-verité*, como os próprios autores norte-americanos o chamam), o que Lauren Greenfield parece não se dar conta é que o que é por fim documentado está longe de ser a anorexia ou a realidade

³⁹ “O filme resultante é um *cine-verité* que acompanha quatro mulheres – Shelly, Polly, Bretanha e Alisa – em seu dia a dia na Renfrew Center. Embora persiga histórias individuais, o documentário investiga o processo de tratamento, a reabilitação, os ciclos de vício, e as relações únicas, as regras e os rituais que definem a vida cotidiana dentro da instituição que é o seu lar temporário. O que emerge é um retrato de uma doença frustrante em sua complexidade e tenacidade, e que esbarra na dor que inflige as pacientes e seus entes queridos” [Tradução nossa do original: “The resulting film is a *cine-verité* that follows four women – Shelly, Polly, Brittany and Alisa – in their daily lives at the Renfrew Center. While following their individual stories, the documentary investigates the process of treatment, the culture of rehab, the cycle of addiction, and the unique relationships, rules and rituals that define everyday life within the institution that is their temporary home. What emerges is a portrait of an illness that is frustrating in its complexity and tenacity, and shattering in the pain it inflicts on its sufferers and their loved ones”. (GREENFIELD, 2006: 13)]

íntima de garotas cujas vidas foram acometidas pelos distúrbios alimentares. O que Greenfield parece documentar ao eleger uma câmera onipresente, desencarnada, é apenas a própria instituição de tratamento da anorexia. Assim, a noção de anorexia que se desprende do filme não é dada pelas próprias garotas e nem representa uma leitura própria da diretora, mas aquela que emerge quando colocamos lado a lado todas as rotinas de uma clínica de tratamento de doenças mentais. O que parece ser documentado, portanto, é como a Renfrew Center, na Flórida, compreende a anorexia e cria dispositivos para tentar retirar suas pacientes deste quadro de padecimento.

As subjetividades das garotas *só* podem então aportar como *realidades* subordinadas à realidade da clínica. E dentro desse contexto, seria interessante nos indagarmos, se não há certo espetáculo que as pacientes fazem de si mesmas em um processo de tratamento. Seja a doença *distúrbios alimentares* ou não, seria interessante nos perguntarmos se não há um *drama* que é encenado no interior dos próprios tratamentos com regras e procedimentos próprios ao universo médico-terapêutico-hospitalar. A questão seria então, sobre qual é, enfim, o espetáculo que estamos vendo com mais força emergir dali: o das garotas, o dos distúrbios alimentares, o da clínica, o de um tratamento médico intensivo,⁴⁰ ou o da indústria.

E ao fim, estamos alertados quanto à impossibilidade de compreender a *sombria, profunda e complexa* realidade das *psicopatologias* sem dispor de elementos dados pelo próprio filme para realmente entender em que ponto são complexas e profundas.

Malos hábitos

Terceiro e último exemplo, *Maus hábitos* (2007) é um longa-metragem do produtor e diretor mexicano estreante *Simón Bross*,⁴¹ cujas tramas paralelas trazem à

⁴⁰ Para isto, e se houvesse tempo, gostaríamos de realizar uma incursão sobre as fotografias bastantes esteticizantes que Laura Greenfield realizou como *making of* do documentário e que se converteu em livro e em exposição.

⁴¹ Simón Bross *formou-se* como diretor pela publicidade. Foi co-produtor de *¿Quién Diablos es Juliette?* (1997), documentário de Carlos Marcovich, e *"Segundo Siglo"* (1999), ficção de Jorge Bolado. *Maus hábitos* foi premiado melhor filme mexicano no XVII Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

tona a vida de três mulheres tomadas por distúrbios alimentares. Elena, anoréxica convicta, é obcecada com a forma de sua filha Linda. Seu projeto ao longo do filme é emagrecer e igualmente emagrecer a filha cujas formas redondas lhe envergonham. Linda, desesperada com a obsessão da mãe, consegue apenas engordar ainda mais, e passa a desenvolver meios de driblar a dieta alimentar, regime de exercícios e tratamentos a que sua mãe a submete. Em resposta às ações da mãe, Linda desenvolve hábitos alimentares compulsivos. Seu pai, por sua vez, reencontra os prazeres da gula e da luxúria com uma aluna de arquitetura cujo apelido é gordinha. Ele é também irmão de Matilde. Uma mulher que, desde a primeira cena, sabemos extremamente religiosa; formada em medicina, optou por ingressar no convento: *verdadeiro lugar de cura da dor do povo*. Igualmente a Elena, Matilde desenvolve uma espécie de anorexia. Mas, sua recusa em comer é, ao contrário da obsessão laica, profana e vazia de Elena, voltada para os milagres e sacrifícios aos quais ela se vê confiada. Logo, o jejum produz alucinações que ela julga serem meios de conversa direta com Deus. Matilde é também professora de catequese da sobrinha Linda, lhe ensina o significado da hóstia, da transubstanciação, da gula em relação ao simples ato de comer e ter fome, a importância do sofrimento de Cristo para a sua transcendência e a conquista da vida eterna.

No coroar da trama, a anorexia mata Elena. As orgias fazem com que o pai de Linda encontre soluções para problemas de tubulações de suas construções. Linda é acometida pela culpa. Matilde conquista seus milagres (a cura da tia e o cessamento da chuva tórrida que assolava o México) e, por fim, abandona o hábito.

Paralelo às ações que movem os personagens, alguns elementos compõem o filme. Matilde é constantemente tomada por alucinações religiosas. A água percorre o filme do início ao fim: chove em todas as cenas. E mesmo Linda toma gotinhas para emagrecer, recomendadas por um médico a que sua mãe a levou. Preocupada com uma

Prêmio de melhor filme no Los Angeles Latino International Film Festival (2007), 46th International Critics Week (Paralela ao Festival de Cannes), prêmio do júri *La próxima ola* no Las Vegas Film Festival – CineVegas (2007), premiado melhor filme de diretor estreante no Montreal World Film Festival (2007), seleção oficial do 51st London Film Festival, competição oficial no Festival Internacional San Luis Cine (2007) e seleção oficial do 29 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (2007).

nova obsessão de sua mãe em querer cortar seus intestinos para que emagreça, Linda decide se proteger. Sem saber que suas gotinhas eram na verdade um placebo, e pensando que se tratava de um remédio perigoso se fosse tomado em excesso, Linda decide virar o frasco de suas gotinhas na garrafinha de água que sua mãe tomava diariamente ao fazer sua esteira. Só que sua ação coincide com a morte de sua mãe. Linda finalmente *adquire* culpa junto ao seu pai: ele, pela falta de atenção à sua mulher; ela, pela morte da mãe. As alucinações religiosas de Matilde constituem outro elemento da trama. Quanto maior seu jejum, mais capacidade de visão Matilde conquista. Mais clarividência em seu pensamento e ações. E todas as alucinações são inundadas em água. O convento de que Matilde participa também é tema de uma trama paralela. Condenado à escassez de seus arrecadamentos, é pela venda de comidas, pela gula de seus devotos, que as irmãs conseguem manter e recuperar o convento. A quarta trama paralela refere-se à arquitetura. Que entra tanto como elemento cênico como história subordinada. Como história, o pai de Linda, marido de Elena, é o arquiteto responsável pelas construções do colégio religioso em que ministra aulas. A mesma chuva que assola o México e mobiliza os jejuns de Matilde, estoura os encanamentos do colégio. Ao longo do filme, todas as hipóteses são levantadas e confrontadas. Mas é gordinha que, enjoada pela própria gula, e vomitando por algo que a havia feito passar mal, lembra das garotas magras e bulímicas de sua faculdade. É então que descobrem que o encanamento havia sido corroído por excesso de ácido gástrico de vômitos excessivos dessas garotas magras da faculdade nas privadas do refeitório. No entanto, a arquitetura participa também como um dado importante no filme. Em uma aula, vemos o pai de Linda opor a arquitetura econômica, dura e funcional (que lembra, aliás, o corpo anorético) de Le Corbusier às formas orgânicas, sensuais e femininas, de Frank Lloyd Wright (oposição ao corpo anorético que faz lembrar o corpo voluptuoso de sua nova amante). No entanto, suas construções: o colégio e sua casa – onde habita com sua mulher Elena –, são dominadas por linhas retas e duras, a cor branca, muito vidro e muito metal. Os espaços são sempre quadrados. O espelho é um dado constante. Estes espaços duros, assépticos, são contrapostos aos espaços carregados do convento em que vive Matilde. Ali, além do espaço sombrio de escala monumental, que mais se assemelha a um

claustro, habitam figuras barrocas do cristianismo mexicano: representações de Cristo ensanguentado por sua coroa de espinhos e sua crucificação.

Por fim, assistimos ao desenvolvimento de dois processos de anorexia distintos entre si. Elena é uma mulher bastante vaidosa e ociosa. Encontra um prazer forte em observar seus ossos no espelho, sobressaindo sob a pele. Passa horas analisando seu corpo, pesando-o, submetendo-o a uma rotina rigorosa de exercícios, medições e a uma dieta frugal. Tudo o que a vemos comer ao longo do filme é uma *maça verde*, cuidadosamente cortada em partes iguais. Completamente tomada por sua obsessão, passa a querer controlar sem limites a forma da filha. Torna a eliminação de sua gordura uma meta. E a justificativa que encontra para isto é enunciada em uma frase, lá na frente, quando diz à filha que só faz aquilo por seu bem, pois ninguém gosta dos gordos.

A anorexia de Matilde aproxima-a de uma anoréxica santa. Seu jejum não é um sacrifício em nome do amor do outro, mas em nome do amor de Deus. Ela tece um jogo forte com Ele. Oferece seu corpo, sua vida, em troca de seus milagres. Tendo acesso direto a Deus em visões que são intensificadas pela sequência de dias sem comer, encontra-se todo tempo negociando soluções sobrenaturais para os problemas terrenos.

Este filme interessa pela sua externalidade. *Maus hábitos* poderia ser tomado como um exemplo importante de como diversas histórias são sempre contadas como o drama da bailarina que quebrou as pernas. Simón Bross, roteirista e diretor, tem uma sensibilidade bastante perspicaz em apreender com agudez os elementos que podem compor a realidade de um processo de adoecimento pela anorexia. Indubitavelmente, o filme registra elementos centrais que integram e caracterizam o padecimento por anorexia. Contudo, contenta-se em elencá-los, ou explorá-los de maneira estritamente formal (a exemplo da arquitetura dura que compõe os cenários do filme). No entanto, após elencá-los e reuni-los sob o fio condutor de uma trama melodramática qualquer, produz um filme em que estes elementos encontram-se, no máximo, bem arrolados, embora não explorados nem desenvolvidos. O resultado é um filme superficial em sua trama e na redução de seus personagens aos seus próprios distúrbios alimentares. Na maneira como são apresentados, esses distúrbios são apenas traços que compõem os

personagens (que, por sua vez, se resumem a suas obsessões), e que os reúnem em uma espécie de comunidade (marcada pelos distúrbios alimentares). O filme se vê atado por tudo que anuncia como assunto possível. As escolhas parecem se efetuar pelos caminhos das facilidades proporcionadas pelos antigos clichês cinematográficos. E assim, a experiência de assistir ao filme torna-se inócua: saímos como entramos...

Simón Bross se formou pela escola de publicidade. E esta escola parece atuar de modo importante na construção da estética de seu filme. Da maneira de compor o roteiro à direção de fotografia, às suas escolhas de montagem, o resultado parece ser um invólucro muito bem executado, mas que não sobrevive a um olhar mais atento sobre do que é, enfim, feito seu filme. A pouca realidade da trama é assim acentuada pelo uso que o diretor faz de uma fotografia de alto contraste, altamente estilizada, em que a luz sempre incide lateralmente, criando uma beleza plástica metálica e não muito distante do uso que lhe faz atualmente a publicidade. O lugar oferecido ao espectador é externo, onisciente em relação à trama que o filme leva adiante.

O primeiro filme que tomamos como exemplo, *Superstar*, retrata “a construção” da anorexia até seu ponto crítico. O segundo aborda garotas que, já no auge de seu padecimento, digladiam-se com sua doença. O último tenta reunir, sob uma mesma narrativa, diferentes distúrbios alimentares e, entre eles, dois processos bastante distintos de padecimento pela anorexia: um próximo à anorexia santa é superado pela personagem, e outro próximo à anorexia nervosa, que a leva a morta. Os dois primeiros filmes são documentários (no caso de *Superstar*, documentário que se utiliza tanto de estratégias documentarizantes quanto ficcionalizantes).

Se dúvida instigadores de múltiplas questões, nos três filmes, no entanto, o que é reconhecível como proximidade lancinante é a fabricação da anorexia como um estigma. Os três retratam garotas relativamente bonitas, talentosas, de classe média ou ricas, e todas subjugadas pelo ideal de magreza. Sob a anorexia, o alimento passa a ser a grande e única obsessão. Desenvolvendo hábitos próprios e peculiares, estas mulheres se retiram de vez de qualquer convivência social. Desaprendem as regras de sociabilidade. E quando passam a compor um mundo próprio e isolado, tornam-se impenetráveis para quem está fora. Seus corpos são verdadeiros testemunhos de que elas perderam o fio do

que as conectava com a realidade. Escandalizados com seus comportamentos e hábitos, os filmes parecem insistir no *espanto*. E então, logo o vazio da indagação cede lugar a uma série de novas prescrições de comportamentos que temos que passar a ter com estas garotas.⁴²

O terceiro filme é, talvez, o melhor exemplo de como a externalidade das escolhas estéticas de um diretor em relação ao que ele pretende contar produz filmes cuja habilidade em apresentar novas perspectivas sobre as histórias se vê radicalmente empobrecida. Produzindo interpretações que são bastante externas em relação às especificidades destas histórias, a impressão que se tem é a de uma velha narrativa mais uma vez sendo repetida, ou de uma enredo estrangeiro demais para que possa integrar *nossa* experiência como espectador. O resultado parece ser o de uma certa impossibilidade de que estas histórias sejam contadas.

E então, uma vez mais, como proceder? Como retirar do próprio objeto as regras de sua dizibilidade? Como criar maneiras de falar sobre as coisas que restaurem a força de sua singularidade? Como criar espaços de enunciação de coisas diferentes do que cotidianamente nos acomete?

⁴² Do ponto de vista de quem padece pela anorexia, no entanto, a novidade do estigma é que ele é de outra ordem: transformou todo o corpo em estigma. Enquanto houver corpo é preciso se livrar dele. E para fazer desaparecer este corpo que nunca é o que deveria ser, que está poluído e é ameaçador, estas mulheres não medem ações. E então, *nossas garotas* instauram um estigma na nervura mesma do que era para ser apenas um símbolo do que desejamos.

Parte II

CONTRA O ESPETÁCULO: ENCONTRANDO A ANOREXIA PELO CINEMA

Vimos brevemente como esta construção do espetáculo se travou no olhar sobre a anorexia construído por quem encontrou nosso objeto antes de nós. Este cinema que olhou para a anorexia, além de não ser satisfatório do nosso ponto de vista aproxima-se das leituras externas *sobre* a anorexia e nos é insuficiente pois trata-se de um olhar que se impõe e determina seu objeto.

Indo contra esta produção; olhando insatisfeitos para este corpo esquelético feito *espetáculo* por estes filmes, procuramos mobilizar, dentro da tradição do cinema documentário com a qual sentimos afinidade, as respostas dadas ao longo de toda uma história ao problema constitutivo de como o cinema documentário vem abordando *o outro*. Recolocando os velhos problemas de autoria e objetificação do outro no cinema documentário, deparamos, portanto, na reflexividade; uma estratégia, poderíamos mesmo dizer postura, pela qual os documentaristas vem encontrando maneiras para responder ao drama que está presente na própria constituição de sua *disciplina*: a saber, e sempre, o que fazer com o outro, os outros que documentamos?⁴³ (questão esta que se situa no centro mesmo do trabalho de Bill Nichols).

⁴³ Nossa postura, a ser defendida mais a frente, é a de que a reflexividade, embora um elemento necessário, é insuficiente para onde queremos chegar. Em resposta a esta problemática, da reflexividade no cinema documentário, é que formularemos, a seguir, nossa própria maneira de proceder na realização de nosso filme. O objetivo é mesmo dar um passo *mais além* do que o proposto pela reflexividade.

2.1. O cinema documentário e o outro

O desafio de desenvolver um processo de criação de documentário que considere a questão da anorexia e do corpo anoréxico tal como queremos problematizar exige que se traga para a discussão alguns debates que constituem importantes momentos na história do cinema documentário. O problema central pode ser formulado da seguinte maneira: como abordar o tema da anorexia na contracorrente da sociedade do espetáculo – que objetifica o corpo – para tocar a experiência e a inserção na história do corpo anoréxico, fazendo emergir todo o campo de forças ao qual ele dá forma?

Dois campos de discussão, inter-relacionados, se delineiam: a alteridade e a história. Como o documentário tem encarado a questão de filmar o outro? Como tem operado para explicitar nas imagens o lugar de sua produção e sua inserção – material e ideológica – nos processos sócio-históricos?

A questão da alteridade se formula, sem dúvida, a partir da consciência do “eu” do documentarista. Há um dado de autorreflexividade necessário à explicitação da construção da linguagem como produção ideológica. Essa discussão, de origem marxista, foi introduzida no cinema sobretudo por um cinema experimental das chamadas vanguardas históricas, nos anos 1920 e 1930, que buscavam desmontar o modo burguês de produção de linguagem em seus vários modos de expressão. Um caso emblemático, neste sentido, é o clássico do cineasta russo Dziga Vertov, *O homem com uma câmera*, produzido como filme-propaganda do regime soviético e que, justamente, explicita a presença de um produtor de imagens e a tecnicidade do processo de montagem no próprio filme. A montagem musical, que põe em relação a plasticidade visual e rítmica de cada plano, rompe com a narratividade contínua e permite um olhar crítico sobre o processo construtivo daquele discurso.

Essa problemática será retomada, com particular interesse para esta dissertação, pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch nos anos 1950, quando procurará documentar o cotidiano e rituais de comunidades africanas.

Ele procurará então vias que rompam com a tradição do documentário que tenta *falar sobre* o outro para criar um novo documentário que *fale com* o outro, naquilo que

denominou “antropologia compartilhada”. Várias são as implicações técnico-estéticas dessa nova postura, que interessam aqui recuperar sobretudo, porque uma operação semelhante terá de ser realizada no que diz respeito à anorexia: desvencilhá-la do discurso visual *sobre* e construir um discurso *com*.

Um dado importante naquele momento foi a invenção do Nagra, equipamento que, por sua leveza e pequenas dimensões e a possibilidade da captação do som direto, permitia ao cineasta uma mobilidade muito maior e um mergulho audiovisual na cena registrada. Já não era necessário “armar” uma cena para ser filmada, era possível adentrar a paisagem e interferir menos na realidade documentada. Nos EUA, sobretudo com Robert Drew, busca-se radicalizar essa “não interferência”, fazendo desaparecer completamente o olho que observa, na postura conhecida como “fly on the wall” (mosca na parede), isto é, que capta as imagens sem ser notada. Trata-se, claro, de uma postura que trará para o universo da realidade cotidiana, ou pelo menos “não-ficcional”, o olhar característico da sociedade do espetáculo. O espectador tem a impressão de “estar presente”, “dentro” da cena, quando na realidade todas as operações de edição – que incluem os cortes (seleção) e a montagem (sintaxe), que são autorais –, são escamoteadas, tratadas de modo a não serem percebidas. O efeito que se busca é o de um “discurso sem autor”, uma mensagem transparente, pura informação/sensação. O terreno é sem dúvida fértil para as construções ideológicas, uma vez que o método de construção não é compartilhado, e o espectador não é, por isso, convidado a perceber-se também como agente histórico participante daquela realidade.⁴⁴

Jean Rouch utilizará o mesmo aparato técnico para produzir um cinema diametralmente oposto. Ao invés de desaparecer da cena, ele procurará a proximidade com o sujeito retratado, de modo que a presença daquele que filma seja sentida por aquele que é filmado. A interferência na cena operada por uma filmagem, a presença de um outro em cena situado atrás da câmera, é assim explicitada já no momento da captação das imagens e sons. Isso é obtido, de início, com a proximidade física com o

⁴⁴ É esta produção do espetáculo, que permeia o cinema direto americano, a qual procuramos evidenciar na análise do documentário *Thin*.

retratado, como se a câmera não apenas colocasse alguém diante de si para retratar, mas também se colocasse diante dos olhos daquele que observa enquanto filma.

Essa inserção no ambiente da filmagem, que é também uma interferência, abre espaço para a proposição de uma construção compartilhada do filme, em que o roteiro prévio é eliminado e dá lugar a algo que o cineasta compara com a “improvisação de um grupo de jazz”. Rouch chega então à proposição de uma “etnoficção”, um filme que “documento” não um cotidiano, mas o imaginário do outro que ele encontra. É o caso, por exemplo, de *Moi, un noir*, em que um jovem é convidado a narrar e representar diante da câmera uma semana não do seu cotidiano, mas daquilo que ele desejaria ser. O resultado é um filme que, com forte dose de ironia, mostra as contradições do desejo de um modo de ser norte-americano, de maneira a mostrar a presença de uma estrutura ideológica de dominação e fazer com que, ao mesmo tempo que essa estrutura é revelada, ela seja implodida (no próprio processo de feitura do filme).

Criar uma realidade fílmica onde a autoria seria compartilhada, o “objeto” assumindo o “lugar de sujeito” parece ser a utopia deste cineasta da “câmera em transe”: o filme acontece *para a câmera* e o realizador deve não apenas assumir seu ponto de vista como aparecer no filme. Um cinema que se nomearia como “participativo” ou reflexivo segundo as classificações de Bill Nichols, desenvolvido em um cenário ideológico do pós-estruturalismo e do esgotamento dos grandes discursos. Em J. Rouch, a crise não está dada. A cada filme, o que irá ser provavelmente documentado é o início de uma crise.⁴⁵ Rouch não filmaria uma situação simplesmente existente, é preciso criá-la: são filmes que documentam algo que só poderia existir em um universo fílmico proposto. O índice máximo do cinema de J. Rouch está no gestual, nos rostos, nas expressões, nas técnicas corporais, e tudo isto envolto em sua fabulação e imaginário. A verdade aparece em seus filmes no mesmo lugar onde o real parece se fraturar. J. Rouch

⁴⁵ Esta leitura é de Erick Barnow: “Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinema-verité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema verdade adotava o comportamento de um provocador” (BARNOW, 1993: 254-55).

filma neste lugar do real onde o falso assume sua potência. Onde a autenticidade é a exposição e o desfile de algo em constante transformação: uma personalidade, uma maneira de ver o mundo. A autoria de si, o desejo, o que se imagina, o dentro/fora, o ser e o vir a ser, se mesclam com as *condições e contornos dos desencontros da vida real*. Inventa, com estes diversos artifícios, realidades pró-fílmicas que dependem da criação de uma relação do documentarista com os personagens.

Documenta o *imaginário*. Questiona a maneira de pensar o mundo.

O imaginário aqui não se opõe ao real, antes, se integra aos sistemas de representação evocados. Rouch cria dispositivos performáticos que são manipulados no filme para criar o fato fílmico e, assim, pôr em evidência aspectos daquela cultura. O sonho faz parte do real e esta mistura é indefinível. Sonho e realidade se misturam procurando ordenar a desordem permanente. Por exemplo, em *Os mestres loucos*, é registrada uma *mise-en-scène* além da *mise-en-scène* do mundo histórico, que permite suportar (ou mesmo subverter?), através da paródia, o controle da sociedade. E esta leitura, é lançada pelo próprio Jean Rouch no fim do filme.

J. Rouch evoca um imaginário compartilhado: a construção coletiva da realidade. Vai reconstruir não um evento do mundo, mas uma *experiência de mundo* e seus modos de sentir, as diferentes maneiras de significar esta experiência. O filme, uma situação proposta, é feito em coletivo e em rede. Processo aberto: põe ideias à partir das quais se pode imaginar também. O evento é o filme, o real é o filme, tudo vai acontecer durante o filme.

Através da imagem/som sobre o outro, seus filmes serão uma experiência sobre o espectador.⁴⁶ Este é o paradoxo de Rouch: devemos nos aproximar o máximo possível

⁴⁶Noto nosso grande interesse pela aproximação que Paul Stoller faz entre o Teatro da Crueldade em Artaud e o que seria para ele o Cinema da Crueldade de Rouch, principalmente em seus filmes “que mais diretamente confrontaram o racismo e colonialismo europeus”: seus filmes de “etnoficção”. Está em Artaud a gênese da ideia contemporânea da performance como a arte que busca cada vez mais reduzir suas fronteiras com a vida. Artaud acreditava que o cinema teria a potência de liberar a expressão das significações linguísticas, com isto, sair da atmosfera asfixiante sem remédios e sem saídas, do “nosso respeito pelo que já foi escrito, formulado ou pintado, ao que já foi dado forma”. A cargo do *Bureau de Recherches Surrealistes*, Artaud luta contra a *linguagem* escrevendo roteiros. Antes da palavra, por meio do cinema, ele alcançaria uma *outra* linguagem, “este arranjo primitivo das coisas” onde a linguagem *seria* a carne e o sangue de seu pensamento. Acreditamos que seria importante, em

do outro até ver a diferença de nossa forma de pensar o mundo. Aproximar-se o máximo do outro para estranhar a si mesmo. Paradoxo que está no cerne da antropologia. E, nesse sentido, Rouch mostra-se consciente da situação criativa e de contato que constitui o filme, com todos os riscos que ela implica, e busca fazer disso um jogo em que as contradições se explicitem mais do que se resolvam.

Para mim, como etnógrafo e cineasta, praticamente não há limites entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, arte do duplo, é já a transição do mundo real para o mundo imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzamento de um universo conceitual para o outro; ginástica acrobática em que perder o contato com uma realidade é o menor dos riscos.⁴⁷
(ROUCH, 1978)

Na evidenciação desse processo, a sincronicidade entre a imagem e o som direto é tratada não como regra – como no cinema de Robert Drew, pois essa é uma condição para trazer o espectador para “dentro” da imagem –, mas como uma possibilidade entre muitas de se realizar a montagem de som e imagem. O uso de sons produzidos em outro momento, deslocados temporalmente em relação à situação de captação das imagens, auxiliará na criação desse distanciamento em relação ao processo de produção do filme, que se mostra novamente como linguagem, resultado de uma produção social. Em *Jaguar*, por exemplo, Rouch documenta uma viagem feita por um grupo de amigos que retoma uma rota de imigração importante naquela região da África. O som é produzido em estúdio, e consiste na voz dessas mesmas pessoas, só que mais de dez anos depois, narrando a viagem no tempo presente. Esse deslocamento temporal é evidenciado por

outro momento, explorar a própria noção de performance e sua possível aproximação com a noção de autobiografia, procurando mesmo, chegar a uma problematização da relação entre autobiografia e corporalidade, “este arranjo primitivo das coisas”.

⁴⁷ “For me, as an ethnographer and filmmaker, there is almost no boundary between documentary film and films of fiction. The cinema, the art of the double, is already a transition from the real world to the imaginary world, and ethnography, the science of thought systems of others, is a permanent crossing point from one conceptual universe to another; acrobatic gymnastics where losing one’s footing is the least of the risks.” (ROUCH, 1978)

ruídos que surgem no processo de recordar, nas dúvidas que surgem, de modo que se percebe, entre outras coisas, a passagem do tempo e a transformação vivida pelas pessoas.

Este jogo entre a realidade e a ficção operado pelo cinema de Rouch terá grande influência sobre o cinema de ficção realizado na França no final dos anos 1950 e início dos 60. Desde os anos 60, a reflexividade no cinema é retomada. Michael Renov cunhou para esta produção o nome de “self-representation documentary”. Neste cinema, a ênfase na reflexividade da linguagem parece dar lugar à ênfase na reflexividade das subjetividades engendradas em um conflito (inter)pessoal entre histórias privadas e a interiorização/experiência de uma esfera pública reduzida e tomada pelos embates de uma política que se instaura no dia a dia (aqui retomamos, sob outra perspectiva, o conceito de biopoder de Foucault).⁴⁸

Mais recentemente, o trabalho de Rouch foi revisitado numa perspectiva bastante crítica pela documentarista americana-vietnamita, Trinh T. Minh-ha. Minh-ha que produz filmes etnográficos a partir dos anos 1980 estabelece uma crítica feroz ao “projeto antropológico” e a *arrogância antropológica* de achar que pode falar sobre sujeitos transformados em objetos. Criticando a antropologia, criticando Jean Rouch, Trinh Minh-ha tece seu trabalho em diferentes campos: a escritura, o filme, a performance. Que maneira de se aproximar do *outro* nos propõe esta autora? Em que questionamento sobre o cinema reflexivo esta autora nos joga em “Framer Framed”?

Para Minh-ha, a proposta de Rouch de superar o “falar sobre” pelo “falar com” seria impossível, pois haveria uma hierarquia entre o documentarista e o documentado,

⁴⁸ Em *The Subject of Documentary*, Michael Renov estuda isto que veio a se tornar um gênero: o documentário auto-reflexivo. Em um mundo que assiste a uma apropriação intensa das dimensões da subjetividade (ou o declínio do homem público), Renov mobiliza o conceito de bio-poder de Foucault para comentar isto que então sobra aos documentaristas: em um mundo em que a vida dos indivíduos foi completamente apropriada pelas forças sociais, o que restaria como assunto ao documentarista a não ser o comentário desta imbricação profunda de, quando falamos de nossa intimidade, estarmos discutindo mesmo toda uma forma política de nossa época? Se a autorreflexividade é o mote destes filmes estudados por Renov, é na própria noção de reflexividade que o autor encontra a maior força. Reflexividade, diz Renov citando Jean Rouch, existe no cinema documentário desde Vertov. É ela que traz, dentro da própria linguagem cinematográfica, uma reflexão central sobre o fazer filmes em detrimento de uma postura que se basta em comentar o próprio documentarista como assunto do documentário.

já que o primeiro domina os meios de produção do filme e o último não. Para ela, só seria possível “falar próximo” (*speak nearby*). Nesse sentido, uma preocupação constante é a de situar o lugar social daquele que produz as imagens, algo que é explicitamente *dito* nos filmes de Minh-ha. Nessa postura, forjada no interior das correntes de estudos feministas e pós-coloniais sobretudo nos países de língua inglesa, os debates internos no âmbito da antropologia encontrarão questões que serão incorporadas à discussão sobre o seu papel na produção de discursos sobre o outro.

Sem dúvida, Minh-ha traz elementos interessantes à produção de documentários etnográficos. No entanto, será preciso analisar de maneira mais detida a polêmica que instaura em sua contraposição a Jean Rouch. Não estaria ela, ao assumir como dada a hierarquia entre o produtor do documentário e o outro documentado, retornando a um momento em que esse outro é de novo objetificado? Rouch não teria, mesmo sem ter como foco principal o lugar social que ele mesmo ocupa, de algum modo conseguido gerar um ruído importante no interior mesmo dessa hierarquia, evidenciando os modos como um povo politicamente dominado cria meios de subversão simbólica no interior mesmo da cultura que procura submetê-lo?

Essa crítica comparativa entre os cinemas de Rouch e Minh-ha merecerá em outro momento uma análise de suas poéticas fílmicas, uma vez que as questões expostas são centrais para se compreender esse encontro com o outro empreendido com os meios do cinema. Outro ponto importante enfatizado por Minh-ha, e que permitirá retomarmos tanto proposições de Dziga Vertov como de Guy Debord, será o conceito de intervalo. Segundo Minh-ha:

Vertov liga montagens experimentais à noção de intervalo. Tensionando os intervalos entre as imagens do filme, ele constitui a fundação de uma maneira de fazer filmes que é decisivamente não narrativa, “unplayed”, e engajada na arte da vida: o estudo visual dos eventos, a cine-escritura simultânea dos processos vivos, fragmentos da energia atual. Em seu *hall* de intervalos onde os “*frames* da verdade” são editados minuto a minuto, tudo é uma questão de relações: relações temporais, espaciais, rítmicas; relações de planos, de tempo de gravação, de luz e sombra ou

de movimento dentro do *frame*. O impacto do filme não vem de uma imagem isolada, mas é resultado do conjunto de relações entre cada imagem... o significado e o impacto emocional vêm da totalidade das interações com todas as outras imagens selecionadas. Mais do que limitar a noção de intervalo, Vertov chama para a utilização da câmera para suas próprias propriedades – fazer uma distinção entusiástica entre o olho do cinema e o olho humano. Como a montagem de cada um dos componentes do filme, fazer filmes é em si uma multiplicidade de intervalos de cinema (TRINH, 1999: XII)

Interessa atentar aqui para a possibilidade de se trazer à tona as relações de força presentes numa imagem por meio do recurso da montagem. Isso, quando esta se explicita, e não busca mascarar-se numa narratividade anônima e invisível. Uma nova realidade, invisível a olho nu, surge nessa observação através do olho mecânico e a posterior justaposição das imagens produzidas.

Guy Debord, cujo trabalho é marcado justamente pela crítica à “sociedade do espetáculo” – expressão que ele cunha num filme e num livro – retoma em sua produção fílmica “a pesquisa e a reflexão sobre a mesma temática das vanguardas; não se tratava de repetir, mas de repensar e, em certo sentido, ultrapassar os métodos e as formas de compreensão das vanguardas históricas para dar atualidade às suas pretensões”. (AQUINO, 2008)

Neste empreendimento, Debord procura, usando as imagens dessa sociedade do espetáculo como matéria-prima, subverter a sua lógica, restituindo ao espectador a possibilidade de reconhecer na imagem um produto social, situado historicamente. Trata-se de compreender o status que a imagem ganha na sociedade contemporânea. Autonomizadas, o homem contemporâneo tende a esquecer que as imagens não são imagens, mas relações sociais mediadas pelas imagens. “Tirânica”, esta imagem instala uma linguagem que é a da separação e representação – linguagem da ideologia. Opondo-se à esta, a linguagem do diálogo

restitui o que aos nossos olhos aparece como corte, cisão e, assim, configura-se como práxis. (cf. AQUINO, 2008)⁴⁹

⁴⁹ É possível, e mesmo *necessário*, traçar uma continuidade entre a obra cinematográfica de Debord e sua escrita. Seu cinema é ao mesmo tempo teoria e ação no cerne desta sociedade cindida. Em outras palavras, trata-se de compreender a imagem em seu caráter especificamente histórico:

O caráter mais próprio do cinema é a montagem. Mas o que é a montagem, ou antes, quais são as condições de possibilidade da montagem? Em filosofia, depois de Kant, chama-se às condições de possibilidade de alguma coisa os transcendentais. Quais são então os transcendentais da montagem? (...) A repetição e a paragem. (AGAMBEM, 1998: 66).

Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. “A memória restitui ao passado a sua possibilidade (...) A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real (...) Não faz o cinema sempre isso, transformar o real em possível, e o possível em real? (AGAMBEM, 1998: 68). Neste sentido, a função da repetição no cinema se aproximaria daquela da “memória involuntária” que Walter Benjamin identifica em Proust. Esta traria à tona, de acordo com o acaso, imagens do passado preservadas nas profundezas da mente. A memória involuntária se inscreve no âmbito da experiência. Por este termo Benjamin compreende “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989: 107). Deste modo, subvertendo sua própria natureza – a do choque e estímulo permanente, o cinema abriria para a possibilidade de um dispositivo que se inscreve no âmbito da experiência. A repetição seria, segundo Agambem, capaz de imbuir o trabalho com imagens de uma “importância histórica e messiânica”. Ela projeta a potência e a possibilidade em direção ao que seria *impossível* no passado.

A segunda condição de possibilidade do cinema é a “paragem”. Como na poesia, que introduz as *enjambements* (em poesia, procedimento rítmico que consiste em colocar no verso seguinte uma ou muitas palavras necessárias para completar o sentido do verso precedente), e as cesuras na escrita subtraindo a palavra do fluxo de sentido para exibi-la enquanto tal, a paragem, no cinema, cria “uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido” (AGAMBEM, 1998: 72). Esta outra possibilidade de transcendência, que a montagem no cinema torna possível, estaria resumida na frase que aparece no início do último filme de Debord, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni, Part* (1978). Ali, a primeira cena do filme traz o seguinte escrito sobre a tela: “Mostrei que o cinema pode se reduzir à esta tela branca, e à esta tela preta”. “O que Debord entende por isto é precisamente a repetição e a paragem, indissolúveis enquanto condições transcendentais da montagem. O preto e o branco, o fundo em que as imagens estão tão presentes que nem as conseguimos ver, e o vazio em que não há imagem alguma” (AGAMBEM, 1998: 74). Criação de unidades e repetições que traduziria no cinema o conceito de “situação construída” – conceito que deu nome ao situacionismo. Pelo conceito de situação, Debord entende a criação de uma “zona de indecidibilidade” entre o verdadeiro e o falso, a impossibilidade de decidir entre a unicidade e a repetição, entre algo que pode se repetir e também algo de único.

Existem duas formas de mostrar essa relação com o “sem-imagem”, duas formas de fazer ver o que já não há nada para ver. Uma é o pornô e a publicidade, que fazem como se houvesse sempre o que ver, ainda e sempre imagens por detrás das imagens; a outra a que, nessa imagem exposta enquanto imagem, deixa aparecer esse “sem-imagem”, o que é, como dizia Benjamin, o refúgio de toda a imagem. É nesta diferença que se articulam toda a ética e toda a política do cinema (AGAMBEM, 1998: 75).

Poderíamos nos perguntar se esta ética e esta política no modo de fazer cinema no limite de suas possibilidades de linguagem, quebrando a organicidade desta e expondo ao espectador sua sutura, não estariam presentes, também, no trabalho de Godard *Histoire(s) du cinéma* (1988-98). Este título duplo, diz Jacques Rancière,

Resume exatamente o dispositivo artístico complexo no qual se apresenta uma tese que poderia ser resumida da seguinte maneira: “a história do cinema é aquela de um encontro não realizado [manqué] com a história

Também opondo-se a este cinema que desconhece sua própria matéria, poderíamos assinalar, de Godard e Jean Pierre Gorin (que juntos criaram o Grupo Dziga Vertov no começo dos anos 1970, na França), *Carta para Jane: investigação sobre um still*. Detendo-se sobre uma imagem em que a atriz aparece ao lado de soldados vietnamitas em protesto à guerra do Vietnã, Godard e Gorin irão problematizar a imagem dentro de seu “modo de produção” e “circulação”. Restringir-se ao que seria uma “intenção política” da imagem é permanecer inocente quanto sua pulsação “autônoma”. Não há inocência possível. É preciso, então, pela repetição, reenquadramento, paragem, articulação palavra/imagem, fazer implodir este monte de história contida em apenas um *still*.

E algo semelhante acontece no filme *Ulisses* (1982), da cineasta Agnès Varda: “De frente para o mar, uma cabra, uma criança e um homem. Trata-se de uma fotografia feita por Varda em 1954: a cabra estava morta, a criança se chamava Ulisses e o homem estava nu. A partir desta imagem fixa, o filme explora o que poderia existir entre o imaginário e o real. Flertando com a memória, pode-se deparar com ossos”. Esta sinopse é apresentada pelo sítio oficial da cineasta na internet. Deste modo, Varda parece nos mostrar que “diante de uma imagem, pode-se escolher aquilo que se quer ver. Uma imagem não precisa ser entendida exclusivamente como um universo já *dado*, mas sobretudo como um espaço a ser *recriado* pelo seu receptor” (MELO, 2004). “Recuperar” uma imagem de seu esquecimento. Ralentificar sua exposição. A densidade de sentidos que emergem de um só frame quando o fixamos. Esta densidade opera em direção a uma ralentificação do tempo. Introduce pausa no seio deste fluxo contínuo.

de seu século. Se este encontro faltou, é porque o cinema conheceu mal sua historicidade própria, as histórias onde estas imagens portavam virtualidade. E é porque conheceu mal a potência própria destas imagens, herdadas da tradição pictórica, que ele as submeteu às “histórias” que as propunham roteiros, heranças da tradição literária de intriga e de personagens”. (RANCIÈRE, 2001: 217)

Deste modo, assinala o autor, esta tese opõe dois tipos de história: “as histórias efetivas nas quais a indústria encadeou as imagens do cinema para fazer moeda do imaginário coletivo, e as histórias virtuais onde estas imagens estavam contidas” (*idem, ibidem*). Realizando este filme-montagem a partir, somente, de diversas imagens do cinema através do século, Godard assinala como os cineastas têm deixado escapar a potência ao “submeter a ‘vida’ destas imagens à ‘morte’ imanente ao texto (*idem, ibidem*)”. Permanecendo “inconsciente” de suas próprias imagens, o cinema se tece como uma arte inocente. Este trabalho nos faz lembrar “Now!” (1965), de Santiago Alvarez. Ali, não há inocência, há práxis. Através de montagem de imagens e da confecção do que viria ser o primeiro *videoclipe*, Alvarez estampa a violência e subjugação a que estão historicamente submetidos os negros.

Repetição e, sobretudo, paragem. Estas operações fazem evidentes as infinitas operações não inocentes contidas no gesto aparentemente simples de apontar a câmara para algo ou alguém onde realidade e representação emergem inseparáveis e concretas.⁵⁰

Talvez uma das artistas que mais agudamente toca na questão da imagem como espetáculo e da participação do espectador na produção do discurso do filme seja Marguerite Duras, sobretudo em seu *Le camion*. Em princípio um projeto de ficção, que contaria a estória de uma mulher que todos os dias pede carona numa estrada e narra a estória de sua vida, o filme termina por constituir algo inédito: o registro do momento em que o ator protagonista, juntamente com a autora, leem o roteiro desse filme que, afinal, nunca será realizado. Se a personagem da narradora já era uma espécie de duplo da autora, a situação da leitura coloca-nos em contato com outra dimensão da produção fílmica: vemos um Gerard Depardieu, um ícone que também participa da sociedade do espetáculo, na frágil posição do leitor que ainda titubeia diante de um texto que acaba de conhecer.

Em vez do “filme de ficção”, o que vemos é um documentário da produção ficcional. Isso tem implicações importantes do ponto de vista da reflexão sobre a

⁵⁰ Esta discussão nos leva, novamente, ao assunto que atravessa nossa dissertação e sobre o qual apenas apontamos algumas direções a serem desenvolvidas futuramente. As “condições transcendentais” do cinema contidas nas inúmeras técnicas de montagem (destacamos neste sentido o trabalho de montagem do documentarista armênio Artavazd Pelechian) nos permitem aproximar *montagem* e *memória*. No trabalho de Chris Marker o que parece estar problematizado é a própria produção de imagens em torno da memória como assunto. Que a comente direta ou indiretamente. Que o tema central de um filme seja a própria memória. Há algo que está presente na realização de um documentário, seja para quem o faz e principalmente para quem o recebe, seja ele mais ou menos experimental: estamos sempre lidando com fragmentos que, juntos e dispostos de tal ou tal maneira, formarão uma memória possível sobre algo. Pesquisar, reconhecer, selecionar, recortar e por fim montar imagens em um filme é um trabalho de construção de memória feito a partir de subjetividades e que desperta para esta potência dos documentários que é abrir, trazer à tona os possíveis de uma história, *memórias novas*. Em *Sans soleil* (1983), assistimos à reflexão sobre como todo documentário implica a interação entre subjetividades diversas que construirão uma memória e uma história. Um cinegrafista escreve cartas a uma amiga sobre seu trabalho em realidades tão distantes e diversas como uma comunidade no Congo e a vida plena de imagens na metrópole Tóquio. “Como usar um mesmo instrumento, como enquadrar mundos tão díspares?” – pergunta à sua amiga em uma das cartas. Pesquisar/criar imagens é, então, este exercício de poder retirar da história seus fragmentos e poder reordená-los de maneira tal que a própria *episteme*, a própria *verdade de uma época* (Foucault) – colocada em prática por este e aquele imbricamento de diversos mecanismos de poder, é posta em cheque. Trabalho político de um filme: a busca por fazer emergir subjetividades não evidentes. No âmbito da memória, é importante atentar, também, às possibilidades abertas ao cinema pelo trabalho de Peter Greenaway em sua busca de fazer com que o cinema libere suas imagens da narrativa (de Greenaway falaremos mais adiante).

imagem. Duras procura, de alguma forma, recuperar o trabalho de criação da imagem empreendido pelo leitor, uma vez que a história narrada está ausente de seu filme – o que resta dela são imagens de um caminhão que transita por estradas situadas em regiões suburbanas próximas de Paris. Trata-se de reinstaurar no cinema um tipo de operação típica do universo literário, em que a palavra ou uma ilustração serve de matéria-prima para o trabalho de imaginação do leitor. Segundo Duras, o cinema “atinge de morte sua descendência, o imaginário”, ou seja, é de algum modo um “fim”, um fechamento. Um cinema que se faz na ausência da imagem e com o protagonismo da palavra, sem dúvida, busca reencontrar o vazio que se perdeu na sociedade do espetáculo, em que tudo – tempo e espaço – encontra-se preenchido (sobre como procuramos utilizar esta estrutura em nosso filme, comentaremos adiante na terceira parte). Em Duras, portanto, a reflexividade encontra seu caráter de *necessidade* para que o filme se trave com o espectador.⁵¹

Deste modo, a noção de *reflexividade* (no sentido de problematizar no próprio documentário, as estruturas sociais que atravessam o filme) é portanto localizada na linguagem do documentário – e não na simples problematização externa e autobiográfica do sujeito que documenta – e apresenta-se como sendo uma das condições necessárias para encontrar uma postura ética em relação a este outro. No entanto, ao mesmo tempo em que aprendemos com estes cineastas estratégias e problematizações cruciais sobre a relação do documentarista com os *outros* documentados (e que retiramos boa parte de nossas próprias estratégias da aprendizagem destes cineastas), havia ainda uma insuficiência que localizávamos no interior da *reflexividade*.

⁵¹ Voltaremos, na próxima parte, à discussão de como a relação entre a palavra e a imagem constitui a poética dos filmes de Marguerite Duras por considerá-la uma referência de linguagem central na criação da poética de nosso documentário.

2.2. A imagem e sua legibilidade

Como proceder? Como realizar um filme de escuta, que não realize a violência de transformar o outro em objeto mas que permita um encontro com esse outro?⁵² Onde situar a câmera? Onde situar o microfone? Que sons, que imagens, que textos, que vozes? Como enquadrar? Como editar? Em que lugar situar essa prática no processo histórico de criação de documentários? Onde isso se localiza, tendo em vista as relações de produção e consumo – material e ideológico – em que estamos imersos, as quais constituímos e nos constituem?

No processo que vai desde o encontro com uma incompreensível anorexia – soterrada por discursos socialmente construídos e difundidos – até a produção de nosso filme, podem ser identificados três momentos, não necessariamente sucessivos, inspirados nas práticas ensaísticas de Walter Benjamin: 1) coletar imagens do agora; 2) ler essas imagens, buscando as “constelações” que as constituem como “dialética em paralisação” (*apud* KOTHE, 1991: 15); e finalmente, 3) retirar dessa leitura as questões pertinentes para dar consistência ao processo de produção de novas imagens, que sejam não uma conclusão mas uma abertura, e restitua a “aura” do corpo anoréxico entendido como obra, qual seja, sua singularidade.

Para compreender o sentido desses momentos, faz-se necessário inicialmente explicitar o que se entende aqui por “coletar”, “imagem” e “agora”. Primeiro, entendamos o termo central: imagens não são fotografias, mas emprestam destas algo de seu modo de constituir-se. São instantâneos construídos pela palavra a partir de uma observação ao mesmo tempo próxima e distanciada. Próxima, pois o observador está imerso naquele meio, como co-partícipe dessa sociedade, figura da mesma paisagem. Mas distanciada, porque se coloca, por um instante, fora das relações de força que estão ali postas, e se faz de algum modo invisível enquanto transita em meio às coisas e pessoas que lhe interessam. É da postura do *flâneur* que se trata, que Benjamin identifica

⁵² “Este gesto, talvez intrinsecamente violento: é inevitável não tornar o que se coloca diante da câmera um objeto. Como a ‘violência’, a câmera ‘não transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela’”. (WEIL, *apud* SONTAG, 2003)

na postura de Baudelaire em relação à cidade moderna na qual ele transita. O poeta é profundamente afetado por aquele ambiente, que ele enxerga como sendo “o dele”, mas busca sobretudo o registro e uma compreensão, menos que uma interferência ou um diálogo direto.

Essa “imagem-texto” é então construída, criada, montada, não simplesmente captada. Não há um dispositivo técnico que possa ser simplesmente acionado para produzi-las: a palavra é sempre tradução, isto é, escritura, é autoral – no caso, produto de um corpo que *lê* uma realidade que encontra, e o resultado é tanto ele mesmo quanto a sua alteridade, o “dentro” e o “fora”. “Coletar”, portanto, é *produzir* uma série e organizá-la pelo procedimento da montagem, de modo a abrir os sentidos e costurar as conexões mais ou menos evidentes de cada fenômeno, tendo em vista reconstituir nos pequenos fatos os grandes processos históricos: “montar as grandes construções históricas a partir de pequenas peças, cuidadosamente confeccionadas e, por outro lado, (...) descobrir o cristal do evento global na análise do momento singular”. (KOTHE, 1991: 15)

É na tessitura dessas conexões que o terceiro termo ganha sentido, pois é o modo como o “agora” se diferencia da noção de “presente” como aquele que sucede de modo contínuo e linear de um passado. O tempo da história é, na realidade, múltiplo, e diz respeito não somente aos fatos e coisas – imagens – como à sua própria “legibilidade”. Reconhecer o pertencimento de uma imagem a um presente é apenas um aspecto de um processo intenso em que a “verdade” emerge, “carregada de temporalidade”:

O índice histórico das imagens não diz apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas afirma sobretudo que elas só se tornam legíveis em uma determinada época. E este “chegar à legibilidade” é um certo ponto crítico da dinâmica em seu interior. Cada presente é definido por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada recognoscibilidade. Nele a verdade está, até a explosão, carregada de temporalidade. (Esta explosão, e não qualquer outra coisa, é a morte da intenção, que coincide, portanto, com o nascimento do legítimo tempo histórico, o tempo da verdade.) Não que o passado lance

a sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado, mas “imagem” é, aí, aquilo em que o pretérito se junta, de modo fulgurante, com o agora, em uma constelação. (BENJAMIN *apud* KOTHE, 1991: 15)

A linearidade do tempo é rompida, uma vez que essa fulguração presentifica uma pluralidade de tempos pretéritos que dão sentido a esse agora, vivido em plena intensidade.

Noutras palavras: “imagem” é dialética em paralisação. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do pretérito com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas imagética. Só imagens dialéticas é que são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida, isto é, a imagem no agora de sua recognoscibilidade, porta em alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (*Idem, ibidem*)

A coleta da imagem e sua leitura constituem, juntas, uma dialética intensa e autoral, que permite ao leitor enxergar na imagem aquilo que a conecta com o que está fora dela, e com isso experimentar e dizer aquilo que o transcende dos limites de sua pele de sujeito histórico. Na bela definição de Kothe, “entender historicamente”, para Benjamin, “não significa querer parar a história, mas ‘fotografar’, como a cabeça da Medusa, as forças polarizadas, em máxima tensão, num decisivo momento histórico, no qual está contida a sua história anterior e posterior: contida num explosivo estado de contenção”. (KOTHE, 1991: 14)

Em síntese, trazendo de volta o tema deste trabalho, as operações iniciais consistem em captar instantâneos daquilo que hoje é socialmente percebido como “anorexia”, “corpo anoréxico” ou outras imagens relacionadas e procurar fazer vibrar a

intensidade das forças sócio-históricas nelas presentes. Como insiste Guy Debord, trata-se de entender a imagem como construção social⁵³.

Essa leitura deve permitir estabelecer uma cartografia dessas “constelações”, uma representação das forças dialéticas presentes nas imagens, para assim empreender um processo de compreensão em rede do material simbólico e imagético. Cartografia é aqui entendida no sentido foucaultiano: as forças “cartografadas” são forças que se exercem umas sobre as outras, determinando e sendo determinadas pelas formas sociais (saberes) que se tornam visíveis e dizíveis num determinado momento histórico (detemo-nos adiante sobre a noção de cartografia). O corpo é então visto como palco principal desse microagenciamento das relações de poder, campo de forças por excelência da micropolítica. Benjamin, segundo Kothe, procurava “ver a cultura como ‘expressão’ (*Ausdruck*) da economia” e isso significava “ênfatizar a unidade, geralmente esquecida, entre supra e infraestrutura”. Justamente, aqui interessa perceber a síntese operada no corpo enquanto obra – autoral e expressiva – reconhecendo nele as relações de poder, que incluem as econômicas. Em todo caso, isso significa entender, novamente, a “anoréxica” como autora e, neste sentido, como produtora, e assim “transformar a cultura em conteúdo manifesto cujo conteúdo latente é o econômico” (KOTHE, 1991: 14). [Ver *Vol. 2* - na seguinte ordem: *Binômios*, p. 57-75; *Linhas de força*, p. 76-97 e *Pré-roteiro de montagem*, p. 3-56]

É importante ressaltar que Benjamin coloca ainda a possibilidade da história tecida como esquecimento. Enquanto a teia do *tempo do agora* traz ao escritor a tarefa de uma “rememoração integral” que permite subtrair os acontecimentos “às contingências do tempo em uma metáfora” (como diz Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*), Kafka instala-se na ausência de memória e sentido.

Kafka se concentra em um comentário perpétuo, criando uma figura de discurso místico cujo núcleo de iluminação está ausente. Discurso

⁵³ Seria interessante poder desdobrar desta discussão uma concepção de espetáculo benjaminiana. Mas, em razão da limitação de tempo e espaço, a deixamos para um outro momento.

infinitamente aberto sobre outros comentários, sobre outros textos que já não remetem a um texto sagrado. (GAGNEBIN, 1994: 18)

Assim, enquanto o “golpe de gênio de Proust está em não ter escrito ‘memórias’, mas, justamente, uma ‘busca’, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente” (GAGNEBIN, 1994: 18), “a verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se à sua transmissibilidade” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1994: 17). Gostaríamos, em outro momento, de explorar o *sentido* do esquecimento no cinema. Intuímos que seja possível aproximar o próprio “Artista da fome” de Kafka com a forma vazia da anorexia. Este núcleo cuja iluminação permanece ausente mas produzindo, incessantemente, escrituras.

É provável que os dois primeiros momentos descritos, de coletar e ler imagens, já contenham o embrião do terceiro, a produção de novas imagens. Afinal, ao empreender a tarefa de produzir/coletar imagens-texto de uma realidade, diversos esboços de imagens-filme se realizam. No entanto, é possível distinguir claramente o sentido geral desse terceiro momento como aquele em que certas decisões são tomadas em relação a como empreender uma nova tarefa, a de criar um filme. A escritura desse momento consiste na narrativa dos processos dialéticos que levam a “tomar partido” em favor de um procedimento ou de outro, um tipo de enquadramento ou outro, um corte, uma captação de som, e assim por diante. E, para além de como vamos filmar, o que é que vamos colocar diante da objetiva? (uma vez que, por exemplo, um dos nossos problemas centrais consiste em evitar esta espetacularização do corpo?). A dialética aqui é também multifacetada, sendo uma de suas faces a complexa relação entre a intuição e a consciência da linguagem, entre as descobertas empíricas e os projetos voluntários.

Não que a intuição estivesse ausente em momentos anteriores. Ao contrário, a “verdade” a que se refere Walter Benjamin só pode ser compreendida numa concepção de conhecimento que não cinde a construção racional daquilo que se vive intensamente no e pelo corpo. Isso, sugerimos, vai na contracorrente do processo de esvaziamento da “experiência” em direção à “vivência” e mesmo a “sensação” que está no cerne da “perda da aura” que Benjamin identifica em *A obra de arte na era de sua*

reprodutibilidade técnica. Assim, nossa aposta é de que somente recuperando no processo de feitura a *experiência* em plenitude será possível fazer com que nosso filme seja um meio de encontro e não de distanciamento, que promova a aproximação entre sujeitos e não a objetificação em um discurso *sobre*.

Que um certo momento ou aspecto do passado seja atingido pelo presente do historiador (como que encontrando uma certa expectativa implícita em certo momento do passado no sentido de ele implicitamente querer vir a ser lido e entendido algum dia), constitui a “aura” de um encontro. (KOTHE, 1991: 16).

A “aura” de uma obra de arte, de um acontecimento histórico ou da realidade a ser filmada num documentário, só existe em relação. Portanto, em alteridade; sendo a própria *aura* o elemento da alteridade.

Experiência, cartografia e o cinema documentário

Assim, este trabalho inscreve-se na dupla tarefa de “reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual”, nas palavras de Benjamin, reencontrando a anorexia em sua dimensão de *experiência* e, de outro lado, reconhecendo o lugar que a prática do cinema documentário ocupa em meio às diversas formas de comunicação no mundo contemporâneo.

Faz-se impossível compreender as forças que constituem a anorexia quando a tomamos como uma forma completamente individual (o diagnóstico da psicopatologia): vimos o quanto esta postura se nos mostra insuficiente. Contra ela, nossa procura é por reinserir essas forças no contexto sócio-político-cultural em que a anorexia se gera, oferecendo a este fenômeno um lugar de interpretação próximo ao deste lugar especial que encontra Marcel Mauss, quando um evento é capaz de atravessar e se constituir, ao mesmo tempo, na dimensão fisiológica, psíquica e social – ao que ele chamou de *fato*

social total. É desse modo que pensamos ser possível recuperar a anorexia como o “sintoma de uma época”; desreificando-a e devolvendo-a ao seu caráter social.

É essa tarefa que perseguimos através do cartografar das forças que constituíram – lá atrás – este corpo anorético e que, pelo fato dele já se haver desfeito de tal configuração, não deixaram (estas forças) de existir e nem de atuar sobre ele. Portanto, como questionamento central na realização do filme, como o que marca a própria sensação forte do material a ser produzido por nós, está esta inquietação por compreender a maneira específica como as forças que constituem o corpo anorético se combinam no tempo até dar forma e realidade a este corpo.

Portanto, do ponto de vista do gesto de nossa pesquisa e de nosso filme, encontramos afinidade com a noção de cartografia destacada por Gilles Deleuze a partir de *Vigiar e punir*, de Michael Foucault. Esta noção, Deleuze a localiza como central no trabalho de Foucault. O que marcaria o trabalho dos pesquisadores, ou como Foucault concebe seu próprio trabalho, seria a cartografia. Seu trabalho seria então o de um historiador das formas, de um arquivista do devir das forças de modo a compor um diagrama:

É que as forças aparecem em “toda relação de um ponto a outro”: um diagrama é um mapa, ou melhor, uma superposição de mapas. E, de um diagrama a outro, novos mapas são traçados. (DELEUZE, 1986: 53)

E a cartografia é, então, resultado da sobreposição dos mapas traçados pelo pesquisador. O poder, em Foucault, “produz ‘realidade’ antes de reprimir. E também produz verdade, antes de ideologizar, antes de abstrair ou de mascarar” (*Idem, ibidem*, p. 38). O trabalho do cartógrafo é assim um trabalho de criar estes mapas do poder que criam realidades no tempo e sobrepô-los.

As noções de *constelação* (Benjamin) e *cartografia* (Foucault), são portanto as direções fortes que nos *orientam* na realização do filme. À *reflexividade* soma-se, desse modo, a necessidade de compreender a prática do documentário como prática historiográfica – ou cartográfica – que implica, no escopo de nossa pesquisa, em uma atitude de certo modo inédita se comparada à forma com que o cinema documentário

vêm encarando a anorexia e que reside, justamente, na tentativa de reencontrar sua dimensão social e cultural.⁵⁴

No entanto, é preciso prosseguir operando a passagem entre *experiência da anorexia e poética do corpo anoréxico*. É esta formulação – exposta a seguir – que marca de modo decisivo nosso trabalho no sentido de abrir para as mediações plásticas e conceituais entre o trabalho do filme e deste texto.

⁵⁴ Assim, estas noções de Benjamin e Foucault as evocamos aqui como expressão das direções fortes que estávamos perseguindo na realização do documentário. Gostaríamos futuramente de tecer uma reflexão sobre o documentário a partir da noção de experiência de Benjamin. Ora, a experiência não depende, justamente, “do tipo de contato que os homens travam com a história de suas sociedades – história que se constrói a cada dia, que influi decisivamente na sua capacidade de memorização” (PEIXOTO, 1999: 2)? “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” diz Benjamin. E ainda, “há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”. Qual o lugar do cinema documentário em meio a estas diversas formas de comunicação?

Em um mundo marcado pelo isolamento dos homens do passado e de si mesmos, pelo tempo quantitativo da reprodução do capital que tornaram os dias a serem vividos unidades de tempo a serem reproduzidas a perder de vista, em que as atividades cotidianas tornam-se extensões do trabalho, vive-se para reproduzir a vida. Ali, a vida encontra-se destituída de sentido: não há mais projetos coletivos, e as conquistas individuais caminham todas para a satisfação material. O passado é apenas o que ficou para trás, e o futuro torna-se algo muito distante, já que o presente ocupa todas as referências temporais do indivíduo (PEIXOTO, 2000: 2).

Não seria preciso pensar, o lugar e a forma do cinema documentário neste mundo que assistiu a morte da figura do narrador e experimenta o “predomínio da informação sobre os restos mortais da narração” (PEIXOTO, 2000: 5)?

Se vê na obra de Proust que a memória deixou de ser algo construído coletivamente (como o era em rituais e cultos antigos, em que Benjamin encontra unidas as memórias involuntária e voluntária). A possibilidade de construir uma “imagem de si mesmo” – a partir da memória – estaria para Proust condenada irremediavelmente ao acaso. Este é, segundo Benjamin, um fenômeno moderno. (Idem, Ibid.)

Vivemos na era da informação, marcada pelo choque que estimula a consciência, a *memória voluntária* e a *vivência* em detrimento da *experiência*. Neste mundo, as chances de que um acontecimento individual integre a história coletiva e vice versa, estão completamente reduzidas ao acaso. Comunicando-nos pela sensação, tornamo-nos homens, como propõe Peixoto, “sem memória – nem referências – para mudar nossas próprias vidas”. Quando nos propomos um trabalho em que produção do conhecimento é também criação, não seria preciso pensar nossa prática e o documentário contemporâneo a partir deste *diagnóstico maior*, de nossa modernidade?

Pobreza e experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. (BENJAMIN, 1989: 118)

Quando cada decisão e escolha tomadas no processo de fazer um filme já contêm em si um jogo e um compromisso com a escritura da história em seu acúmulo de ruínas, em que a memória e a imagem, se não possuem o poder de mudar a desordem das coisas (cf. Olgária MATTOS), possuem, ao menos, o poder de refletir sobre as frações de segundo em que estas ordens se constituem – e faz mesmo surgir delírios de possibilidades sobre a ordem dada das coisas históricas.

2.3. Por uma poética do corpo anoréxico

O desafio de desenvolver um processo de criação de documentário que considere a questão do corpo anoréxico tal como problematizado exige retirar dessa leitura as questões pertinentes para dar consistência ao processo de produção de novas imagens, que sejam não uma conclusão, mas uma abertura, e restitua a potência expressiva deste corpo entendido como obra, qual seja, sua singularidade. É em termos de uma *reflexão/experimentação do corpo no cinema* que acreditamos estar um dos pontos de força de nossa proposta.

Na anorexia como no cinema “tudo está no corpo”, dissemos. O cinema que buscamos no âmbito desta pesquisa, que propomos como resultado da construção de questionamentos travados no espaço da perspectiva teórica que toma o cinema documentário como um objeto a ser construído, indagado, estudado, e que ao mesmo tempo, introduz questionamentos à pesquisa teórica emergidos da própria realização do cinema documentário, é, para nós, esta investigação do corpo.

Talvez o corpo anoréxico não seja algo passível de esgotar-se em uma leitura, mas está ali para “provocar escritura”. Ele, como qualquer outra *poética*, está ali para não ser esgotado. Não seria então, como diferenciaria Barthes, um “texto legível”, mas um “texto inscritevel”. E como tal, não se pode explicá-lo, mas somente escrever a partir dele (PERRONE-MOYSÉS, 2005: 43) ou, em nosso caso, filmar. Em uma palavra, há que se formular a sua *poética*, deslocando aquilo que Henri Meschonnic (1978, *passim*) diz sobre o texto verbal a este texto cultural específico (do corpo): a maneira específica como um gesto criador (no caso, a atitude a anoréxica) se inscreve no contexto sócio-histórico ao dar forma e ritmo ao material mobilizado (no caso, o corpo). [Ver Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena II: Prólogo, p. 8; cena III: Infância, p. 11-15]

Neste ponto nosso trabalho encontra o conceito de cultura de Clifford Geertz:

O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente o semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado às teias de significado que ele mesmo criou, assumo a cultura como sendo estas teias e sua análise portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados. (GEERTZ, 1989: 15)

Procura de significados, o filme propõe fazer emergir, pelo viés de “descrições densas” (cf. GEERTZ, 1989/1998), a poética do corpo anoréxico na condição de “texto cultural”, a fim de mostrar as contradições e fissuras que a anoréxica, através da violência do espetáculo de seu corpo degradado, nos obriga a colocar em evidência e a examinar mais de perto.

Podemos assim, definir a poética da anorexia como o seu “fazer” específico, sua capacidade singular de produzir leituras e escrituras. É a compreensão das formas e ritmos da anorexia que dá forma à linguagem de nosso filme. [Ver *Vol. 2 - Binômios e Linhas de força*, p. 57-97]

Neste destrinchar da poética do corpo anoréxico recoloca-se a questão de fundo de nosso trabalho: um questionamento sobre as inúmeras maneiras de abordar um tema em um filme documentário. Talvez nunca como em nossa época se inventaram tantos *dispositivos fílmicos* e nunca se falou tanto em *estratégias da mise-en-scène* em documentários que se criam nesta fronteira tensa (e invisível) que separa realidade e ficção. Mas, dentro desta proliferação de dispositivos, pouco se comenta sobre a relação *necessária* entre *o que* se aborda e *o como* se aborda, ou seja, a problemática das relações entre forma e conteúdo.

Como cineastas, uma de nossas apostas centrais é que conhecimento e estética andam juntos. Faço filmes e isto me faz refletir sobre o cinema. O que sei e o que pesquiso se misturam. Nossa reflexão parte deste fazer e é apresentada em consonância com ele. Estética é conhecimento. E sob esta perspectiva, a nossa questão fundamental é mais uma vez retomada: como extrair do próprio objeto a ser estudado a maneira de falar sobre ele? Como, então, fazer filmes cuja maneira de documentar seja imanente ao que é

documentado? Como nos diz Taussig em sua etnografia do terror, trata-se de aprender, diante do objeto do discurso, a desconstruir o olhar objetivante, para definir, antes de “falar”, o “*como dizê-lo*”,⁵⁵ ou seja, em primeiro lugar, extrair do próprio objeto do discurso a “maneira de abordá-lo”.

E se, para realizar o documentário, partirmos deste pressuposto, o que é preciso para reatar as relações entre o fazer documentário e o que é documentado, sob pena de produzir filmes completamente externos e esvaziados do potencial de artifício que a própria realidade apresenta?

É neste esforço que nos implicamos agora: fazer o filme decorrer do próprio corpo anorético, de modo que emerja de nossa pesquisa e do filme, além de uma *reflexão cinematográfica* da anorexia, um pensar sobre o fazer do documentário.

Em que sentido é possível conceber uma poética a partir da anorexia? A ideia de uma poética do corpo anorético (seu “fazer” específico, sua capacidade singular de produzir leituras e escrituras) poderia dar lugar a diferentes direções “estéticas” de questionamento. É a anorexia que se abre a uma linguagem, no sentido em que ela termina por “formar” uma expressividade própria, ou bem é ela somente uma resposta negativa à estética do espetáculo, que procura apenas apagar do corpo todo traço que escape de uma expressividade habitual? Por outro lado, a atitude anorética pode ser vista também como uma espécie de mimetismo da purificação posta culturalmente, como uma estética negativa. Tratar-se-ia então de uma imitação que impulsiona em direção ao sacrifício do corpo, em direção a uma pulsão a desaparecer, a perder a forma do corpo?

É assim, sobre o terreno de uma estética ou de uma “estetização de si” que este fenômeno encontra, para nós, uma determinação. A anorética, de tanto confinar seu corpo, sufoca qualquer possibilidade de intimidade. O total enclausuramento em seu

⁵⁵ TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

próprio corpo acaba por destruir completamente a estrutura mesma de um ser fechado. E de tão *fechada*, ela acaba por se tornar um ser sem contorno.

A narração deve, portanto, converter-se em investigação das tensões postas no corpo anorético, por exemplo, entre a força das ideias e as exigências do mundo físico, a luta entre o corpo e o espírito, alcançando um equilíbrio e uma tensão não geradoras de *drama* (a exemplo dos filmes *sobre* anorexia analisados anteriormente), mas de *descentramento*, de *subversão* entre o que habitualmente nos atrela à história de vida, ao vivido, às situações empíricas (cf: ERBER, 2009). É por isto que não nos interessa uma transposição simples, que visa a pôr em *narrativa* o corpo anorético; como por exemplo *representar* de maneira “surrealista” ou “simbólica” as dimensões irreais do corpo e suas partes, e as dimensões desproporcionais que tomam o corpo, os músculos, o ventre, as mãos, aos olhos de quem *inhabita* um corpo que lhe parece monstruoso. Nem uma protagonista que caminhe pelas ruas vendo corpos que a assaltam: barrigas, varizes, suor, carnes dobradas, bundas que rebolam e ameaçam com seu discurso independente, orelhas enormes... Adotar estas estratégias narrativas seria operar traduções simplistas e que pouco dizem sobre a *experiência da anorexia*. Nosso objetivo não é transpor o corpo anorético para o campo visual. Não pensamos *o cinema* e *o corpo* em uma continuidade, mas como uma perturbação mútua, buscando os vácuos e tensões produtivas que um produz no outro.

Procuramos a produção de uma linguagem (pacto criativo – cf. ERBER, 2009) para um corpo cuja experiência é da ordem do indizível. E não a restituição, tradução das experiências vividas, por mim ou pelas outras autoras dos diários (o que daria origem a um pacto de outra ordem: memorialístico, bio e autobiográfico). Parte-se dos meandros do vivido: essa é a matéria desta pesquisa. Neste sentido, é preciso pensar a possibilidade de invenção como uma *liberação*, como um modo de deslocar o foco do sujeito para o delírio desse corpo propriamente dito (desviando-se do drama existencial e psíquico da anorética). Trabalhar o corpo como campo de afetos, afecções, tormenta, e menos o corpo enquanto a memória de um sujeito a ser reinventada e filmada.

Interessa muito mais aproximar nossa pesquisa de linguagem à investigação poética presente em obras como a de Artaud e seu “embate com a linguagem na tentativa

de dar voz a um corpo esvaziado, murcho de espírito” (cf: ERBER, 2009); Beckett e a “percepção do espaço através de personagens estropiadas, imóveis, inomináveis” (*Idem, ibidem*); Marguerite Duras e a potência que ela restaura à palavra, ao vazio, à relação entre a política e intimidade. A política posta no interior das relações mais íntimas de modo a implodi-las, revelá-las. Não se trata de uma busca intimista, pois na anorexia a intimidade engole tudo e assim deixa de ser intimidade para se tornar um *absoluto*, uma *totalidade asfixiante*. Deste modo, a proposta não é nos deter no universo privado das angústias, mas na loucura do corpo enclausurado. Não interessa tanto o sujeito que viveu aquelas experiências, mas o corpo como *campo plástico* a ser explorado. (cf: ERBER, 2009)

É preciso, assim, criar uma linguagem para um corpo que se tornou hermético, confinado, autárquico. O projeto extravasa a questão autobiográfica. A anorexia torna-se *operadora de linguagem*. A apropriação do diário de um outro *corpo-escrito* deixa de ser encarada como apropriação (mesmo que transgressora) da história de um outro *sujeito que escreve* em desarranjo com seu corpo. Quer se chegar a profanar a própria experiência vivida e não operar sua restituição, transposição e tradução visual através dos meios de que o cinema dispõe. Interessa a ambivalência desse mecanismo tortuoso e doloroso, a sua contrapartida de regozijo, gozo, teatro, júbilo etc. O corpo anoréxico como uma grande massa de afetos e sensações que se tramam na estranha energia; a tenacidade do corpo anoréxico. (cf: ERBER, 2009)

Aqui voltamos um passo e nos detemos um instante para fazer esta passagem entre a *poética do texto* tal qual formulada por Meschonnic e a *poética do corpo anoréxico* tal qual a propomos. Se tomamos o corpo como texto e passamos a olhá-lo como *poema*, o que passa a estar em jogo, neste *uso* da anoréxica sobre seu próprio corpo, é a análise sobre quais elementos (e como) este corpo mobiliza para criar sentido, o ritmo, as intensidade com que estes elementos vão sendo mobilizados através do processo de constituição deste corpo. Retornamos assim ao centro de nosso trabalho. Qual o ritmo próprio deste texto corporal e qual a forma com que ele se descreve no

tempo, como ele se faz como devir? A busca é, então, pela *mise-en-scène* deste corpo. Qual o percurso, qual a oscilação deste corpo no tempo? O que é mais ou menos intenso a cada momento? Como é sua trajetória, onde estão as intensidades e recuos de intensidade dos elementos mobilizados pelo corpo em cada momento de sua *narrativa*? Como criar filmicamente a poética deste corpo anorético?

Quando Henri Meschonnic escreve *Pour la poétique*, lança um *manifesto* por uma certa maneira de *ler* um texto: o olhar que atenta ao texto não *deve* mais buscar um deter-se sobremaneira ao sentido do texto e sim, sobre a forma como este texto produz sentidos.⁵⁶ A fim de realizar esta inversão, Meschonnic desloca a noção de poética clássica - para a qual a poesia se configuraria como desvio - para uma noção na qual todo o texto seria dotado de um *vetor* poético.⁵⁷ A poética seria, portanto, a maneira como um texto mobiliza/seleciona diferentes elementos, dispondo-os e combinando-os no tempo, com diferentes intensidades e gradações, de modo a produzir *sentidos*.

Sob esta perspectiva, não há ruptura entre um texto poético e um texto não poético e sim diferenças de intensidade em que esta função é evocada. Torna-se possível estudar qualquer texto dentro de sua função poética. Quando se coloca em evidência a forma, o sentido não se fecha, e sim, se prolifera. Uma vez que o trabalho se dá sobre a maneira específica de constituição daquela mensagem, aquilo que lhe é peculiar, o que salta aos olhos não é o comunicar e, sim, o modo próprio do texto em evidência - mais uma vez - produzir sentidos.

Meschonnic chegará, por esta via, à reflexão sobre poética e política. Se a fala é a atualização da língua, se é a fala um gesto individual que se produz a partir de (e pode ser capaz de inscrever sentido em) um sistema significativo socialmente construído (a língua), é ela também que, ao enfatizar o modo como mobiliza esta língua (código),

⁵⁶ Esta leitura de Meschonnic nos foi dada pelos diálogos com Maurício Ayer, quem nos apresentou a obra de Henri Meschonnic.

⁵⁷ Para chegar a sua formulação o autor evoca, de um lado, o conceito de Jakobson de *função poética* e, de outro, o conceito de Benveniste de *função rítmica*. No primeiro, dentre todas as possibilidades do *ato comunicativo*, é enfatizada a *mensagem*, está posto em destaque o como a comunicação é estabelecida, qual a singularidade e forma desta mensagem (tudo o que participa da composição do sentido da mensagem). No segundo, está posta uma inversão da noção de ritmo como métrica, para noção de ritmo como forma fluida em movimento.

aponta sua existência e a retira do silêncio. E é neste momento que a semiótica se faz consciente de sua *política*, pois faz dela mesma uma autorreflexão sobre o uso da linguagem, abrindo-a para seus possíveis diferentes usos, explicitando seus modos de produzir sentido (e não é a anorexia, neste registro, profundamente autorreflexiva e semiótica em relação aos usos do corpo na sociedade contemporânea?).

A fala é uma ação pessoal sobre um sistema de significados coletivo. A poética é esta forma particular de um texto se apropriar deste código cultural e, portanto, é ela mesma histórica, social e, por que não dizer, política:⁵⁸ abre-se para a singularidade dentro de um sistema que é coletiva e historicamente construído.⁵⁹

Se a poesia não é feita para comunicar, também o corpo anorético não é feito para comunicar. Ambos enfatizam o *meio*, a *mensagem*, e trabalham sobre este meio, tornando sua forma evidente e portadora de uma pluralidade de sentidos (e possibilidades de sentidos). Adiantando-nos à proposição da anorexia como uma poética do corpo, podemos nos perguntar o que está em jogo quando pensamos a ação de negação deste corpo como uma ação pessoal que *comenta*, usa, problematiza, *com* o corpo-texto social. A anorética se tece a partir de uma mobilização particular do sistema de significados socialmente inscritos no corpo. Portanto, o desafio de decifrar esta *maneira particular de uso do historicamente construído*.

Voltamos à questão sobre como este corpo atua sobre o *corpo socialmente criado*, estabelecido. Como, ao transformar seu próprio corpo em linguagem, ao trabalhá-lo como *meio e mensagem*, a anorética parece chegar à construção de seu corpo

⁵⁸ Noção cuja consequência é a postura de que a poesia não é apenas a celebração do mundo, mas “transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e de uma forma de linguagem por uma forma de vida (...) Pois não escrevemos nem para agradar nem para desagradar, mas para viver e transformar a vida” (MESCHONNIC)

⁵⁹ Como comenta Jacques Éladain na obra *L’arc*, que trata do sujeito e da política nos escritos de Meschonnic sobre o ritmo: “Para Meschonnic, a ética não é nem a ciência dos valores, nem a moral abstrata e anti-histórica de Lévinas. Ela consiste no reconhecimento do outro como sujeito histórico, pois é apenas desta maneira que o eu torna-se ele mesmo sujeito-autor de sua própria história. Quanto à política, esta não é nem a estratégia do poder, nem a arte de dominar as massas pela violência do Estado, mas a ciência do Bem coletivo”.

como uma espécie de *signo*.⁶⁰ Seu corpo, fechado à matéria e ao mundo, se anula como corpo. Seu gesto constitui-se como esta recusa do corpo, do feminino, do mundo. Seu próprio corpo reduz-se a um objeto quantificável (altura e peso), sobre o qual acredita poder assumir o total controle: com rigor totalitário, ela sabe exatamente o que vai fazer a cada momento do dia (seu tempo é repartido e exaustivamente repetido), o valor nutricional de cada alimento etc. Em um mundo onde o espírito sucumbe ao peso da quantidade e já não tem outro critério a não ser a eficácia, ela parece ser uma espécie de espelho trágico de nossa sociedade, a *racionalidade instrumental* levada às últimas consequências. Na tentativa de apreender o que é este corpo, a anoréxica desenha constantemente autorretratos, escreve muito sobre si mesma – ou a partir de si mesma –, tira fotos e radiografias, onde pode enxergar essa espécie de essência: a caveira. É um namoro com a anulação de si mesma. “Seria possível dizer, é um namoro com a morte? Se há algo disto na anorexia, não se trata da busca da morte, mas de reduzir-se a esta *linha* que ela apresenta. Essa morte, portanto, não é a caveira, ou melhor, essa caveira não é uma *alegoria da morte*. A caveira é o limite, a fantasia de uma essência universal despida de tudo o que é adquirido, que é acessório; é a estrutura do corpo, o corpo-conceito. Em frente ao espelho, ela não se vê gorda, ela simplesmente não se vê, enxerga apenas uma ideia. Ela, que anula o corpo e devora as abstrações, quer, por uma recusa fundamental de tudo o que é externo (cultural), transformar-se numa metáfora, num conceito de corpo. Na busca da depuração do sentido fundamental do ser, despido de qualquer dado comum, ela acaba por perder qualquer lastro de sentido. O corpo deixa de ser corpo para ser só linguagem, como uma palavra de uma língua morta, que ninguém compreende” (AYER & PASSONI, 2007). [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XIV: Claustro*, p. 41-45; *cena X: Balé*, p. 31-33]

⁶⁰ Assim, parecemos encontrar a formulação de Bidaud, de que o “sujeito anoréxico vive tudo na linguagem: contrariamente à histeria que provoca, implica ou seduz o simbólico, mas não o produz, o sujeito da abjeção é eminentemente produtor de cultura. Seu sintoma é a rejeição e a reconstrução das linguagens”. (BIDAUD, 1998)

2.4. O final do filme e sua estrutura geral

É preciso dar um corpo estético a todos esses pontos levantados até aqui e situá-los no tempo. Desdobrar o processo ao longo do tempo do filme até vermos como, no final, ela tem o corpo, mas foi derrotada.⁶¹ Salvou-se, mas perdeu tudo. Quando não morre, se converte em uma coisa comum e vulgar. Deixa de ser uma resistência à prova do tempo e do ilimitado. Deixa de ser “um” e deixa de ser “eterna”. Já não tem uma causa, é uma entidade insignificante. Não tem mais nada o que fazer. Não tem o que buscar. Há então um final em que a salvação é a perda da transcendência. Continuar vivendo é a grande derrota de sua busca. A saúde, o estar no mundo, não é essa grande salvação de que todos falam. Isso que dizem ser a salvação é, para ela, a vulgaridade cotidiana. É viver no purgatório. Do contrário se está no céu ou no inferno. “A anoréxica vive o céu e o inferno. Quando sai, está no purgatório, onde não tem a intensidade do divino nem o sentimento atroz do inferno” (DESNOES, 2009). [Ver *Vol. 2 Pré-roteiro de montagem*, cena VII: Museu de Anatomia, p. 24-27]

É preciso dar essa dimensão enorme à experiência. Em nosso filme, falamos de duas *personagens fictícias* que talvez sejam uma só. Uma de nossas personagens leva a anorexia ao ponto de seu falecimento. A outra, a abandona. E então, após seu brutal investimento neste projeto apaixonado, ela se vê perante uma total desordem dos sentidos. Seu excesso e rigidez de forma encontram agora a impossibilidade de fazer forma. É a *fome* que agora regula suas ações. Agora, cessada a anorexia é a angústia que passa a exigir em cada gesto uma atenção total do corpo. Cessou sua tragédia. Fora de seu estado, o que antes a constituía perde sentido e intensidade. Ela está espantada com sua dor. Então, vira-se completamente para fora. Encontra-se agora debruçada sobre seu novo projeto de formar corpo, de como constituir um corpo adulto. A questão se

⁶¹ Falamos aqui do que seria a tensão entre a “superação da anorexia” por conta da protagonista Beatriz em relação ao ponto de vista de nossa segunda personagem, a Arquiteta, que supostamente teria padecido até a morte pela anorexia. Falaremos adiante sobre a forma como estas personagens foram construídas. Por hora, apenas salientamos que não se trata de tomar partido *contra* ou a *favor* da anorexia, mas poder mergulhar nesta experiência, procurando fazer emergir seus lados mais contraditórios e complexos e em relação aos quais, muitas e muitas vezes estamos – como pesquisadores – em completa dissonância.

recoloca. Quem é agora esta personagem? O filme é, então, sobre como esta questão se transforma ao longo de uma vida. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cenas XVII a XIX: O impossível; Mar e Pele, p. 52-56]

P a r t e I I I

A MISE-EN-SCÈNE DA POÉTICA FÍLMICA DO CORPO ANORÉXICO

Com tudo isto mapeado e apresentado, partimos ao filme, tentativa de formular respostas às hipóteses (sobre anorexia e sobre o fazer filmes) por nós levantadas.

Filmes são objetos e, como muitos objetos, têm múltiplas identidades (MACDOUGALL, 1994: 28). Optamos por fugir de uma espécie de explicação das intenções subjacentes a cada imagem inserida em nosso documentário. Isto seria reduzi-lo à identidade de nossas intenções. Assim, procuramos apresentar nas páginas a seguir a nossa prática da construção de uma poética fílmica do corpo anoréxico. O processo de produção é trazido à tona somente enquanto maneira de expor como *a construção de um corpo anoréxico* foi se tornando aos poucos nosso recorte, sendo a anorexia a todo tempo reencontrada e reinventada pelo trabalho.

Como vimos na *parte II*, foi a compreensão do corpo anoréxico como “texto cultural” (GEERTZ, 1989) que nos permitiu, nos valendo da noção de Meschonnic, lançar bases para formular uma poética fílmica do corpo anoréxico, isto é, permitindo-nos elaborar poeticamente a experiência da anorexia. E foi encarar o corpo anoréxico como poética que abriu para pensar o documentário a partir de conceitos plásticos.

Não se tratava de realizar uma simples tradução cinematográfica do corpo anoréxico. Ou seja, não desejávamos buscar o “conteúdo” do corpo anoréxico para transformá-lo em cinema, mas compreender a forma como este corpo se constitui e utilizar esta *maneira pela qual ele produz sentidos* para produção do documentário. Esta noção de uma tradução simples nos levaria imediatamente a trabalhar com ideias *a priori* de representação (no sentido de tratamentos espetaculares ou respostas metafóricas) e importaria limitações importantes para o processo de produção do filme. Sabíamos que, persistir em relatos da anorexia ou em tentativas de explicar o padecimento, poderia nos levar ao mesmo “erro” dos documentários existentes sobre a anorexia e a produzir mais um filme que se resumisse a elencar seus sintomas. Ou então,

que produzisse tal espanto perante os lugares obscuros deste padecimento, cujo resultado seria certa prostração perante o objeto.

Pois bem, abandonamos as tentativas narrativas ou descritivas da anorexia. Encontrar as linhas gerais de nosso filme foi construir as mediações entre o corpo anoréxico tal qual pudemos criar nossa leitura dele, e o documentário que estávamos procurando produzir. Em primeiro lugar, isto significava encontrar quais eram os elementos que estávamos nomeando como constitutivos da anorexia – as forças que atravessam este corpo e são pela anoréxica mobilizados na produção de seu corpo (foi neste sentido que falamos do biopoder e da purificação).

Mas era preciso encontrar ainda a particularidade destas noções na realidade do corpo anoréxico e localizar o que elas poderiam nos oferecer de plasticidade para dar forma ao documentário. Assim, era preciso proceder reencontrando os elementos mobilizados pela anoréxica na construção de seu corpo e a forma com que estes elementos são postos juntos, combinados, colocados no tempo. A direção dada ao filme foi, portanto, a de tentar colocar em cena o modo como a anoréxica fabrica seu corpo a partir da mobilização de elementos cotidianos e, principalmente, a inversão que ela opera no cerne destes elementos ao investi-los em seu corpo. Aí já está contida a plasticidade de seu gesto. E esta poética do corpo anoréxico, tarefa de todo nosso documentário, encontrou como maneiras de trabalhar os *conceitos plásticos* – de binômios e linhas de força – e as *estratégias de mise-en-scène*, com as quais pudemos reinventar este corpo pelo cinema.

Diferentemente da *introdução*, *partes I e II*, em que a estrutura perseguida era a constelação, a *parte III* será apresentada como grandes ramificações, seguindo um pouco a lógica da realização de um filme: esta sucessão de decisões que compõem a direção de um documentário e que vão restabelecendo, a cada momento que o documentário avançava, as bordas de seu objeto.

3.1. O corpo anoréxico como campo plástico que conduziu o filme

Preparados em um primeiro momento da feitura do filme, foi do trabalho com os binômios que retiramos as direções fortes para gravação, as noções centrais a serem perseguidas na fotografia e no desenho de som.⁶² Dessa maneira, não trabalhamos primeiramente com um roteiro de filmagem, mas com estes *conceitos plásticos*. Os binômios, construídos a partir da ideia central de tensão entre extremos que a anoréxica mobiliza na constituição de seu corpo, são eles mesmos pólos tensionados, formando um campo no interior do qual nos localizamos para perseguir as imagens produzidas em cada espaço.

O foco esteve em tentar compreender as forças mobilizadas pela anoréxica na prática da construção meticulosa de seu corpo, dando ênfase ao fato de que, na anorexia, essas práticas, levadas até seu limite, parecem produzir efeitos simultâneos e aparentemente opostos. Portanto, os binômios não são necessariamente paradoxos, mas “dois nomes”, as duas formas com que um mesmo processo se dá a ver na anorexia: por exemplo, entre o controle total de cada instante de sua rotina (o tempo repartido do calendário, do relógio) e o tempo cheio que ela faz emergir ao trabalhar estes instantes como rituais (e querer inserir sua existência em uma espécie de “eternidade”). Ou então, a tensão entre a tentativa de controlar absolutamente esta rotina (medida) e uma ação desmedida de medir cada detalhe de seu corpo ou alimento que ingere; ou que faz surgir no interior mesmo deste “controle total” uma reação desmedida de pânico a tudo que lhe foge ao controle.

E, para além *do que* é mobilizado para construção deste corpo, quisemos apreender seus processos: como este corpo fabrica resultados aparentemente opostos a partir de um único processo e, também, como dá expressão a processos concomitantes mas antagônicos. Nos pólos de cada um dos extremos dos binômios estão elementos

⁶² De posse dos binômios, começamos a encontrar os conceitos centrais que orientariam a fotografia e a construção sonora do filme. Começamos a trabalhar com referências de imagens e com ensaios para ir aos poucos encontrando as características centrais das imagens a serem criadas por nós. De alguma maneira, os binômios foram uma forma de fornecer à equipe maneiras de escuta, ao lado do trabalho constante com os diários.

cuja lógica de funcionamento é semelhante em relação ao outro pólo, mas produz resultados antagônicos. Ao mobilizar estes extremos, os binômios retomam e dão a ver as *cisões* que, a partir de Latour, apontamos como constitutivas da anorexia. A anorexia, como formula Fernando Perez, é uma ação do *corpocabeçaestomago*, tudo ao mesmo tempo, em que mente e corpo matam o corpo, e, nesse processo, acaba consigo mesma – ou se vivifica. É como o *Narciso* de Caravaggio; torna-se um círculo perfeito, fechado em si mesmo. E no interior deste círculo inúmeras tensões são estabelecidas. Por esta lógica de tensões, a anoréxica retira do mundo o jogo de forças pelo qual se constitui. Tentamos, assim, apreender por meio dos binômios quais são estas forças e como elas constituem uma constelação de fragmentos⁶³ cujo *modus operandi* é semelhante. E a partir destes fragmentos construímos *mapas* do corpo anoréxico que nos permitiram explicitar como este corpo mobiliza e põe em relação, a seu modo, as forças sociais que lhe dão forma.

No volume dois de nossa dissertação, apresentamos uma versão resumida de boa parte desses binômios. Por hora, apenas nos limitamos a elencá-los. São eles:

- a) *Medida e desmedida* [Vol. 2 - Binômios, p. 57-58];
- b) *Moda e body art* [Vol. 2 - Binômios, p. 59-60];
- c) *Ritual e espontaneidade* [Vol. 2 - Binômios, p. 60-1];
- d) *Claustro e cidade* [Vol. 2 - Binômios, p. 62-3];
- e) *Voracidade e esgotamento* [Vol. 2 - Binômios, p. 63-4];
- f) *Anorexia medieval e anorexia contemporânea* [Vol. 2 - Binômios, p. 65-6];

⁶³ Esta noção de fragmentos poderia encontrar nas palavras de Michel Serres sua expressão: “os fragmentos são coisas que, por já se haverem partido, não podem seguir rompendo-se. Por isto são muito sólidos (...) o fragmento é duro, não se rompe. É o resultado de uma quebra que já não se repetirá (...) A totalidade e a generalização, opostas ao fragmento, são completamente frágeis...” [no original: “los fragmentos son cosas que, al haberse roto ya, no pueden seguir rompiéndose. Por eso son muy sólidos (...) el fragmento es duro, no se rompe. Es el resultado de una rotura que ya no se repetirá (...) La totalidad y la generalización, opuestas al fragmento, son completamente frágiles...”]. (SERRES).

- g) *O tempo ordenado e imensurável* [Vol. 2 - Binômios, p. 66-67];
- h) *Pele e osso* [Vol. 2 - Binômios, p. 67-68];
- i) *Óbvio e obscuro*;
- j) *Recusa e entrega*;
- k) *Eco e Narciso* [Vol. 2 - Binômios, p. 68-75];
- l) *Racionalidade instrumental e o ritual*;
- m) *Transcendência e imanência*.

Após as primeiras gravações, iniciamos a construção de um pré-roteiro de montagem cujo objetivo não era resolver o filme no papel, mas encontrar sua estrutura geral para orientar a construção das vozes. Esta estrutura foi desenvolvida ao longo dos primeiros exercícios de montagem. Nesse momento, a insuficiência dos binômios por conta da necessidade de encontrar elementos que se desdobrassem no tempo conformando uma narrativa (mesmo que não linear), nos levou a trabalhar com a noção de *linhas de força*.

Desde o princípio, a proposta foi escrever as falas de maneira independente em relação às imagens. Mas semelhante ao trabalho realizado para dar forma às imagens, foi preciso encontrar os elementos fortes próprios à constituição das vozes. Tratava-se, por outro lado, de encontrar a temporalidade das noções estéticas formuladas até aquele momento.

O conteúdo das linhas de força desdobra-se do trabalho com os diários. Após uma primeira compilação desses escritos, começamos a apreender os pontos de força de cada fragmento, tentando identificar as noções fortes que estes pontos traziam à tona. Desse modo, coligamos os núcleos de força desses muitos escritos. Chegamos a dezessete linhas de força. A partir delas, passamos a trabalhar cada uma das sequências do filme. Com as linhas de força e uma tabela preenchida,⁶⁴ procuramos esmiuçar e reencontrar os sentidos de cada cena, os sentidos inerentes às cenas e as funções exercidas pela cena em relação ao conjunto do filme. A partir deste trabalho (e tendo os diários como fonte primária da qual o texto deveria se desdobrar), passamos à escritura do texto para as vozes narrativas do filme. Para compreensão deste processo sugerimos que o leitor se dirija para a descrição das linhas de força das cenas do hospital e da

⁶⁴ Nossa tabela continha as seguintes especificações a serem preenchidas em cada uma das cenas: Lugar em que a cena foi gravada; Idade em que a cena se passa; Formato de captação; Cor; Duração da cena; Estilo; Referências estéticas; Contexto histórico (o que se passava no mundo naquele momento a ser contado de uma biografia); Material de arquivo que poderia ser usado; Personagens; Hora do dia que corresponde à ação dramática; Som; Ritmo (montagem e ritmo interno dos planos); Imagem (descrição); O que acontece na cena; Voz; Função da cena dentro do filme; Sentido da cena dentro do filme; Sentimento forte que a cena deveria evocar; Relação da cena com a anorexia; Terapia que frequentava; Dúvidas e comentários gerais.

taxionomia (no volume 2) [Ver *Vol. 2 - Linhas de força*, exemplo I, cenas XV-XVI: Hospital, p. 76-88 e exemplo II, cena XV: Taxionomia, p. 88-97] e, logo, para as falas das cenas correspondentes no roteiro (notamos que as falas da cena do hospital ainda estão sendo trabalhadas).

Optamos por apresentar as linhas de força no volume dois, por considerar – tanto os binômios quanto as linhas de força – ferramentas da feitura de nosso filme que apresentam leituras importantes da anorexia. Ali expomos o trabalho desenvolvido com estas linhas de força por meio do exemplo de construção, justamente, de duas cenas: hospital e taxionomia dos alimentos.⁶⁵ Portanto, limitamo-nos aqui a registrá-las de modo breve. São elas:

- 1) Pessoal/Familiar (intimidade da experiência)
- 2) Política (poder e liberdade; os jogos de poder mobilizados pelo corpo anoréxico em sua constituição)
- 3) Corpo (a relação da anoréxica com seu corpo e com sua autoimagem – ou a impossibilidade dela)
- 4) Patologia (o que da anorexia é trazido à tona a cada momento, no sentido de evidenciar o que constrói a anorexia como doença mental e poder operar nesta leitura uma inversão: a patologia pertence antes à forma com que estão travadas as relações sociais, e não à anoréxica indivíduo. “É a própria sociedade que está doente”)
- 5) Religiosidade/Ascese (queda e ascensão, gravidade e graça; as noções de transcendência e salvação na anorexia)
- 6) Alimento (qual aspecto da relação com o alimento é abordado em cada uma das cenas?)
- 7) Pureza/Razão (rituais de purificação e desenvolvimento de uma racionalização total de todas as esferas da vida) [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena X: Balé, p. 31-33]

⁶⁵ Atentamos que, no caso das linhas de força, optamos por “passar nossos rascunhos a limpo” no sentido de oferecer ao leitor a compreensão do processo. Chamamos atenção para o fato de que os binômios e as linhas de força, principalmente as linhas de força, foram escritas tentando, ao máximo, ser fiel à visão de mundo mobilizada pela anorexia; ou a visão de mundo de minha história específica em diálogo com os casos encontrados ao longo do processo de nossa pesquisa.

- 8) Morte/Sacrifício (as razões internas da anorexia: a anoréxica sacrifica a si mesma em nome de que e para quem? A morte não é sua busca, mas uma consequência em seu processo de racionalização extremo)
- 9) Linguagem/invenção de si (a anoréxica vive tudo na linguagem. A transformação do corpo em signo, a maneira como ela “pensa com os alimentos”)
- 10) Ato de comer (rituais desenvolvidos para comer)
- 11) Espaços (os rastros, o que deste corpo podemos encontrar nos espaços, o que é possível investigar nas superfícies dos espaços e o que eles guardam da memória deste corpo)
- 12) Transcendência/Imanência (a anorexia é por excelência a busca da transcendência; tomar a imanência como causa última é inverter o jogo pelo qual a anoréxica se cria)
- 13) Ritualização (descrição da ritualização da rotina)
- 14) Fome (ausência)/Desejo (falta)
- 15) Vazio (a sensação e a produção do vazio)
- 16) Tempo (eternidade e instante, parar o tempo e a criação de um tempo imóvel)
- 17) Ação (o que acontece na cena com cada uma das personagens e com a busca que as motiva)

Os *binômios* e as *linhas de força* nos permitiram transformar o corpo anoréxico em um campo plástico a partir do qual foi possível passar à realização do filme. É assim, por exemplo, que as noções de *constelação* e *cartografia* desdobram-se em nosso filme nos conceitos plásticos de *binômios* e *linhas de força*, respectivamente. Modo pelo qual encontramos expressividade cinematográfica às questões levantadas por nossa dissertação, tais conceitos nos permitiram uma apreensão plástica das tensões que permeiam as relações sociais co-atuantes na construção deste padecimento. Também constituíram um caminho para compreender, justamente, como as tensões políticas (no sentido de relações que dão forma a uma realidade) participam, são transformadas ou reiteradas na intimidade da construção de uma psicopatologia, nos oferecendo uma perspectiva que, em meio à inevitabilidade das teorias que coisificam e isolam o doente do mundo e dos processos sociais, procuram dar a ver a sutura entre os sintomas e suas causas.

Enquanto a elaboração dos binômios nos ajudou a compreender como este corpo se cria, as linhas de força nos permitiram perceber o mundo a partir da anorexia, o mundo pelo olhar da experiência da anorexia. A diferença que se estabelece entre o trabalho com os binômios e o trabalho com as linhas de força é, de outro modo, a passagem entre a criação de *mapas* da anorexia para uma *cartografia* da anorexia. Isto porque as linhas de força introduzem temporalidade nestes mapas. Colocando em perspectiva os primeiros mapeamentos da anorexia, nos conduziram a formular no tempo este corpo; encontrar a dimensão temporal da constituição de sua forma. Portanto, introduziu temporalidade na dimensão estética presente nas primeiras noções plásticas. Os binômios são, assim, voltados a explicar a própria anorexia e as linhas de força abrem para o tempo, para a sociedade.

Anterior e paralelo a este trabalho, desenvolvemos a pesquisa de campo. As *estratégias de abordagem* mobilizadas neste trabalho para “transformar o corpo anoréxico em realidade filmável” foram produzidas na e pela pesquisa de campo – ela mesma uma estratégia de abordagem central – e a partir dos binômios e linhas de força (estes, também, desdobrados da prática do campo...).

Passamos, a seguir, à descrição das estratégias de abordagem utilizadas na *mise-en-scène* do corpo anoréxico no documentário.

3.2. Estratégias de abordagem a partir de um corpo anoréxico

A preparação do documentário: comentando a pesquisa de campo e as inversões etnográficas como condição do documentário, e a dimensão ética no interior do gesto criativo.

Há uma dificuldade inicial que se apresenta a este trabalho. O fato de que nossa primeira referência para pensar a anorexia foi uma experiência pessoal e que, portanto, sujeito e objeto encontravam-se (con)fundidos. Neste sentido, esta investigação se aproximaria do campo da criação cinematográfica que se tornou gênero: o documentário auto-reflexivo (nos termos de Michael Renov, o “self-representation documentary”, como vimos anteriormente). No entanto, o percurso assumido pelo filme levou cada vez mais a nos distanciarmos de uma criação autobiográfica e nos aproximou da noção explorada na *parte II*, que localiza a reflexividade na própria linguagem.

Sob esta perspectiva, a dimensão ética encontra-se extremamente implicada na dimensão estética do documentário (os questionamentos sobre o falar sobre/com/perto deste outro levando aos desafios da linguagem e os desafios da linguagem gerando novas questões sobre a maneira como nos aproximamos destes outros). Se algo da autorreflexividade nos interessa, é no sentido de colocar em discussão a emergência de uma subjetividade engendrada em um conflito (inter)pessoal entre histórias privadas e a interiorização/experiência de uma esfera pública reduzida e tomada pelos embates de uma política que se instaura no dia a dia (aqui situamos o conceito de biopoder de Foucault, e o processo do declínio do homem público de Sennet). Em um filme onde o corpo anoréxico é o grande centro ausente e onde a experiência da anorexia é construída a partir de uma ficcionalização informada pelos objetos produzidos ou usados pelas próprias garotas (diários, imagens e objetos), a pesquisa de campo tem sua importância redobrada. Foi ela que nos deu acesso a estes objetos e – principalmente – permitiu que os relatos que os acompanham, as histórias destes elementos, pudessem escutar e participar da constituição da significação dos objetos dentro do espectro de nosso filme.

E não apenas este contato – do campo – introduziu alteridade na relação tecida com meu próprio passado. Este passado era, por outro lado, algo que estava em jogo na criação de uma relação de confiança com as garotas. Em um universo bastante argumentado, cujos discursos *sobre* são pouco precisos e dificilmente vão ao encontro do que se *sente* quando se está sob o estado do padecimento, a pesquisa de campo com garotas que estão atravessando a anorexia é tão importante quanto difícil. Há uma recusa – e um descaso – em falar o que se sente tanto quanto confiar em quem se coloca à escuta.

Silenciada perante a multiplicação de falas e a impossibilidade de se reconhecer nelas, os itens do diagnóstico e a classificação da anorexia como doença mental parecem pré-estabelecer a ilegitimidade de falas enunciadas pelas próprias doentes.⁶⁶ Quando o sujeito enunciator é a anoréxica, a ausência de “ciência de si mesma” é constantemente reiterada.⁶⁷ Sem nos determos nas razões que norteiam médicos ou pacientes nisto que parece se esboçar como uma invenção quase *conjunta* da anorexia em que médicos são também sujeitos desta “invenção”, o fato é que a anorexia parece mergulhada em um campo de incomunicabilidade também no interior do tratamento especializado.

E esta série de incomunicabilidades sem dúvida marca a pesquisa de campo.

Nossa primeira aproximação ao universo destas outras garotas se deu via internet, por meio de contatos encontrados em grupos virtuais nos sites pró-anorexia. Apresentei-nos como pesquisadores e documentaristas, relatando o projeto que ainda não havia começado e a intenção de fazer um filme composto por autovideobiografias de

⁶⁶ “Na internação não podia nem mesmo mexer os pés pois os doutores achavam que eu estava tentando encontrar uma maneira desesperada de expurgar as calorias de meu corpo”, conta-nos uma ex-interna do Ambulim do Hospital das Clínicas em São Paulo. “– Qualquer coisa que eu falo já está circunscrito ao fato de que sou anoréxica”, continua.

⁶⁷ Em descrição de caso, uma ex-paciente do Sírío Libanês relata sua relação com o médico que, acusando-a de querer manipular os doutores (uma característica que seria bastante recorrente entre as anoréxicas) se recusa a escutar suas fortes reclamações de dor por todo estômago e intestino quando introduzem em seus tubos uma sonda excessivamente nutritiva. Considerando seu protesto birra constitutiva do desespero histérico da anoréxica para não deixar entrar alimento em seu corpo, o médico mantém a sonda. A consequência é a ruptura do intestino que a leva à UTI e a sua quase morte. Pode, sem dúvida, tratar-se de um caso singular e extremo da relação entre paciente e médico. No entanto, é um relato que deixa transparecer algo que, em diferentes escalas, parece mesmo constitutivo da *invenção social* (por parte de médicos, pacientes, parentes, mídia etc.) desta doença.

anoréxicas que seriam realizados em oficinas de vídeo com as meninas que aceitassem participar do documentário. Ao pedido de adição ao grupo virtual Pró-Anna Gorda, a primeira resposta foi uma grande resistência.⁶⁸ E também um acolhimento que não deixou de trazer à tona uma certa desistência, descrença anteriormente posta na *efetividade* da pesquisa.⁶⁹

O segundo movimento foi junto às pacientes do PROATA e CAPS dos programas de tratamento coordenados pela equipe interdisciplinar da UNIFESP. Após apresentar e discutir o projeto com Alessandra Sapoznick e a equipe do Hospital São Paulo, alguns médicos nos colocaram em contato com pacientes. Outros nos permitiram acesso a materiais de casos clínicos. Logo em seguida, fomos encaminhados juntos às pacientes do Hospital Dia para o tratamento de psicopatologias. Nele, as pacientes são acompanhadas por equipes interdisciplinares em atividades que preenchem as segundas-feiras, além de terem refeições acompanhadas durante a semana como parte do tratamento. Sob coordenação da equipe responsável, apresentamos para as pacientes um primeiro projeto de documentário.⁷⁰

⁶⁸ “A minha opinião é... Isso é loucura garota... Não gostaria de falar porque é um assunto que só nós Mias e Annas sabemos realmente, tudo o que se passa, ninguém vai entender assim como acredito que algumas meninas aqui tenham terapia... Nossos terapeutas não entendem. É um assunto muito complicado, e quem garante o que vai ser falado por nós Mias e Annas (não digo nós do grupo ou eu) vai ser realmente publicado e não retorcido? (...) Pra você ter pistas, sinceramente teria que passar por isso, e se você tiver medo do que sabe que pode te acontecer não irá fazer com certeza... Mas não é só o fato de Anna ou Mia, tem muitas coisas em jogo. E não sendo grosseira mas, na internet, tem tudo o que se possa saber da doença em si... sendo que pra nós jamais, pelo menos pra mim não é doença não, e também no dicionário ANOREXIA é simplesmente falta de apetite, inapetência, inanição ou parte disso, sabe? Então não tenho muito o que dizer a não ser que pra mim isso é minha VIDA e não quero deixá-la, pois isso que me faz viver...não quero nem vou, mesmo que eu morra e estou ciente disso... mas que fique claro que não quero morrer, e sim ficar magra, muito magra entende? Mesmo que eu morra, pelo menos vou alcançar meu objetivo custe o que custar. Isso tudo é o que posso te dizer de verdade...é minha realidade”. (Mia, 6 dezembro de 2005)

⁶⁹ “Achei excelente você vir num grupo destes para saber realmente como nós, Annas e Mias, vivemos. Muitas das reportagens feitas falam de nós como se fossemos uns bichos... Não podemos fazer um trabalho sobre um determinado tema sem o compreendermos antes! Eu gostaria de saber o objetivo desse trabalho, porque se é para tentar que haja menos preconceito sobre nós, acho que ainda vai haver mais... E se expormos muito o que nós fazemos, fazendo um trabalho muito realista, vamos ter problemas para o nosso lado, tipo, nossos pais que vejam essa reportagem vão estar muito mais atentos com a gente...”. (EGI, 11 de dezembro de 2005)

⁷⁰ Junto ao projeto, lhes *confiei* um depoimento do que havia sido minha anorexia e como esta experiência participava do filme. Pressuposta estava uma aposta, por conta dos médicos, de certa transferência das garotas em relação a mim. E este era o dado negociado junto da permissão de acesso às

Realizar um filme, mobilizar a experiência pessoal para extrair dela as linhas gerais de uma proposta, reviver a anorexia, era algo que até então (bem ou mal) dizia respeito apenas à esfera da intimidade – minha intimidade – e escolhas próprias. Ter de compartilhar este processo com garotas que estão no presente padecendo pela anorexia e que passam a tramar com o pesquisador todo um jogo de projeções, expectativas, sensibilidades, imbuía o próprio gesto da pesquisa de questões éticas importantes.⁷¹ A partir daí, passamos a nos ver sobre o fio tenso da fronteira entre as psicopatologias e a criação, entre arte e o gesto criativo e o lugar do hospital, gesto analítico e comprometido com a cura. Neste momento, compreender a forma como as garotas recebiam o relato de minha experiência e nossa forma de elaborá-la (e dela, desdobrar também a proposta do filme), colocou no centro da pesquisa de campo e do gesto criativo da produção de um documentário, a dimensão ética.

De imediato, nossa *reação* a esta dimensão foi o desenvolvimento de uma postura em que, quanto mais expúnhamos os meandros da feitura do filme, mais sentíamos a necessidade de particularizar, singularizar a experiência nele retratada. Ao mesmo tempo em que eram justo os espelhamentos e reconhecimentos entre *eu* e as garotas, que nos forneciam orientações importantes sobre os caminhos a serem perseguidos na pesquisa e no documentário; informando, a todo o tempo, que o sofrimento experimentado por elas parecia encontrar melhor possibilidade de compreensão, se deslocado do recorte individual.

Em novo encontro promovido pela equipe do PROATA, em parceria com o SESC e o Congresso de Distúrbios Alimentares, fomos convidados a exhibir e debater o filme em processo junto a um público formado por médicos, psicanalistas, garotas com anorexia, cineastas e algumas pessoas da equipe do documentário. Ao expô-lo, o que

pacientes; constituíam certo chão para que elas pudessem entregar-nos suas próprias histórias e objetos. Uma vez apresentada a estas garotas, a pesquisa passou a ser realizada de maneira bem pouco institucional, logo assumindo a forma de vínculo estabelecido com algumas pacientes com as quais realizamos algumas entrevistas, trocamos e-mails e encontros informais para conversar.

⁷¹ Referimo-nos ao contato com os médicos da Escola Paulista de Medicina, com as pacientes de alguns destes médicos, ao contato com as pacientes do CAPS. Também a exposição do filme em processo em palestra realizada junto ao Congresso de Distúrbios Alimentares no SESC-Paulista por mim e por Henrique Xavier e o vínculo com algumas garotas que se desdobrou deste encontro.

pareceu vir à tona foi a forma como o documentário e o depoimento testemunhal podem assumir modos de “verdade” sobre o padecimento.

Sem dúvida, a exposição do processo de pesquisa e do processo de criação produziu um forte estranhamento nosso em relação aos limites éticos do filme. Era preciso compreender a forma como os olhares – que de dentro da anorexia se colocavam a postos para ver o trabalho – apreendiam o que estava sendo mobilizado como discurso pelo filme. Se é verdade que por muitas vezes a experiência maior foi a da escuta e a construção de um diálogo ao qual poderíamos atribuir um papel recriador da anorexia (e mesmo despatologizante), também é verdade que nos vimos perante fortes indagações sobre os caminhos do trabalho em desenvolvimento. Quanto mais o trabalho em processo era exposto,⁷² maior se tornava a necessidade de buscar maneiras de apurar a “voz do documentário” (na expressão de Bill Nichols) e rever as inocências sobre as quais o trabalho incorria.

Os processos vivos, o contato direto com os espectadores do filme de um público composto por excelência de garotas em meio a seus processos de anorexia, médicos e psicanalistas implicados no tratamento destas garotas; geravam uma arena conflituosa onde a disputa de argumentos “sobre” a anorexia parecia de alguma forma posta a nu e onde, indubitavelmente, o documentário em primeira pessoa assumia uma força de verdade importante. Portanto, era preciso compreender qual o lugar do filme *nesta* disputa de leituras sobre a anorexia. E compreender este lugar implicava o questionamento sobre o lugar de autoridade do discurso autobiográfico. [Ver Vol. 2 -

⁷² Em nossa experiência, para tomar um exemplo simples, o momento de maior angústia no processo de padecimento não foi o próprio padecimento, mas o momento de saída da anorexia. É aí que a dor e o sofrimento foram experienciados de maneira intensa. No entanto, a questão da cura na anorexia é sempre a de fazer a doente duvidar das vantagens da própria patologia. Dificilmente inscreve-se no sentido de um questionamento, junto a ela, sobre questões sociais e familiares que levam ao desenvolvimento da anorexia. Assim, a anoréxica pode abandonar seu padecimento, mas não quer dizer que lhe garanta encontrar, fora da patologia, ambientes e ferramentas favoráveis à elaboração desta dor. Aliás, a impossibilidade de compreender socialmente a anorexia leva, no mais das vezes, a uma culpabilização individual por desenvolvê-la. Deste ponto de vista, apresentar um discurso que desproblematizasse por completo a saída da anorexia seria recusar a escuta do próprio trabalho que estava desenvolvendo e deixar de indagar sobre as causas sociais deste sofrimento; de reconhecer em um sofrimento tão individual processos que são coletivos. Sem dúvida, não se tratava de fazer uma defesa ou acusação da anorexia – o que seria patético – mas de reencontrar e afinar nosso questionamento sobre este padecimento.

Linhas de força, p. 76-97; Pré-roteiro de montagem, cenas XV e XVI: Hospital, p. 46-51; ainda em construção, estas cenas são as mais delicadas em sua criação: pela disputa entre médicos e anoréxicas por serem senhores da doença, pelo enorme risco de cair em críticas inocentes sobre o estatuto que a anorexia assume para a psiquiatria e pelas questões éticas que ela desperta para além do filme.]

Esta questão nos fez recuperar a defesa de Minh-Ha quando a autora aponta a exibição como um locus de pesquisa e criação do documentário tão importante quanto os momentos e concepção e realização de um filme. É do embate do filme com o mundo, das leituras que ele permite que sejam produzidas, motivadas, que problemas ainda não formulados são trazidos à tona. A própria circulação de seus filmes é, para a autora, um momento importante de sua pesquisa de campo e instrumento de criação de seus trabalhos. E faz parte da pesquisa, defende Minh-Ha, principalmente quando o documentarista se depara com a questão ética, de compreender como um documentário mobiliza os conteúdos socialmente postos em relação a determinada realidade documentada. Pelo fato de dialogar com esta diversidade de noções que participam e vão aos poucos construindo as leituras de um filme, elaborando a teia com que este filme, ele também passa a fazer parte da realidade.

E com esta exposição, a exigência ética de rever a cada instante os limites e possibilidades, as implicações presentes em cada uma das decisões que dariam forma ao documentário. Não significava abandonar o ponto de vista proposto, mas revê-lo e refiná-lo para que este nos levasse a mergulhar com estas garotas em lugares bastante obscuros da doença e, mesmo, começar a descobrir com elas uma outra possibilidade de olhar sobre o padecimento. E era preciso desconstruir constantemente nossas próprias certezas, nos mantermos sob uma base instável, para que esta escuta pudesse se travar.

E quanto mais esta relação se afinava e a questão ética se acirrava, mais o documentário deixava de se inscrever somente na investigação de uma experiência particular e mais passava a tomar corpo pelo reencontro com a experiência da anorexia por meio dos relatos, objetos e diários de outras garotas. De qualquer forma, é a questão

ética uma das que se nos colocou de maneira mais complexa durante a realização e exibição do filme em processo.

A matéria-prima deste trabalho foi, portanto, formada por estes encontros, relatos, diários e objetos coletados em uma absorvente pesquisa participante, autoinvestigativa e também bibliográfica, na qual a postura que emergiu com força foi reencontrar, na própria fala da anorexia, as chaves para construção do documentário. Novamente a necessidade de buscar meios de escuta em detrimento da inundação de falas e argumentos que disputam a anorexia.

A experiência compartilhada por essas garotas é a incomunicabilidade de suas vivências a outras pessoas.⁷³ Os diários constituíram o caminho por nós escolhido para perturbar esta solidão a qual estas experiências parecem condenadas. [Ver *Vol. 2 - Linhas de força*, p. 76-97]

⁷³ Nossa questão é se esse isolamento não estaria se autoalimentando pela falta de uma escuta própria a este "grito silencioso" das anoréxicas?

Diários. Resgate da palavra na anorexia e no cinema

Escrever diários parece ser uma constante entre as anoréxicas. Os diários a que tivemos acesso ao longo de nossa pesquisa, publicados⁷⁴ e inéditos, são cadernos que contêm anotações íntimas de diferentes garotas no período em que padeceram pela anorexia. Neles há textos, tentativas de autorretratos, registros da evolução do peso do corpo. São escritos formados por anotações irregulares em meio a cadernos de estudos, ou diários organizados em uma proposta de escrita regular. Mapas destas intimidades, foi por meio deles que pudemos acompanhar o processo de padecimento e os movimentos de autoquestionamento destas garotas.

E não apenas as palavras compõem estes diários. Neles, há, com frequência, desenhos de si, imagens, traços que esboçam estados... Na história de uma destas garotas, por exemplo, os autorretratos vêm antes da anorexia como retratos-brincadeiras e se convertem, ao longo da anorexia, como imagens da busca obsessiva por descobrir a forma de seu próprio corpo: uma necessidade extremada de se olhar como num “espelho”. Sem eles, sem o espelho e as balanças, ela especula em um de seus diários, “não haveria *descoberto* a anorexia”. Registros incessantes e que em determinado momento se veem esvaziados de qualquer pessoalidade e dão lugar aos números e regras deste corpo, parecem dizer algo semelhante ao testemunho da vitória da técnica sobre os processos, sobre os valores... Enfim, sobre a vida. Continuam após sua saída da anorexia, como redescoberta de seu corpo e como auxiliar na elaboração de uma autoimagem. Depois, os autorretratos vão mudando e vão permitindo uma descoberta deste mesmo corpo: fotos posadas, fascínio e crítica pela nudez feminina, o desenho no corpo. O pavor da mulher objeto e a curiosidade desenfreada pelo que é e como se expressa o feminino...

⁷⁴ Realizamos pesquisa exaustiva destes diários nas línguas portuguesa, espanhola, francesa e inglesa. Como o número destes escritos testemunhais é reduzido – em detrimento do número de escritos *sobre* a anorexia –, nosso recorte foi, simplesmente, de tomar tudo o que encontramos pela frente publicado, meus diários e os diários das garotas com quem, pela pesquisa, começamos a travar contato. O recorte se deu, portanto, no trabalho de seleção dos trechos destes diários. Este recorte, orientado pelos questionamentos expostos na *Introdução* e *Parte I* de nossa dissertação, encontra-se implícito nas linhas de força, expressões do recorte operado por nós sobre estes escritos.

Em outro caso, nas páginas dos diários de Suzana Priz, arquiteta formada pela FAU-USP e ex-paciente de internação do Hospital das Clínicas, os desenhos criam corpos-linhas. Enquanto isso, um diagrama expõe, passo a passo, a maneira como ela se meteu na anorexia, esquadrinhando cada instante de seu padecimento. Internada por mais de um ano ela logo transformou seus diários em fitas gravadas. Ao sair da internação, estes diários se convertem em caixinhas de fósforo onde dentro ela fabrica minúsculas esculturas de rostos – autorretratos seus –, a partir de pequenos resíduos coletados por ela em seu cotidiano; testemunhos de seu tempo presente.

Para além de um caso isolado, o uso da palavra parece mesmo ter uma “função” na missão de fazer o corpo desaparecer. As palavras dos diários são palavras implicadas no processo extenuante de tentar circunscrever a sensação de estar na pele de um corpo recusado, torturado de controle, cuja sensação extrema é a do transbordamento do sujeito. “A anorexia – ‘desordem do comer’ – dá lugar a uma ‘desordem do escrever’ pois, ao querer excessivamente escrever o corpo, a anoréxica encontra-se espremida nos limites de sua escritura” (MEURET, Isabelle. *Apud* TONNAC, 2005: 98). A palavra tenta capturar o estado em que o ser se encontra e oferecer-lhe forma. Escreve-se no susto da necessidade de poder se conter em algo: “o texto a expulsa então em uma violenta contradição e ela se encontra condenada a viver, fora do texto” (*idem*). [Ver Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem cena IV: Diários, pg. 16-17]

Muitas vezes, escrever diários não constitui uma prática disciplinada, mas uma atividade intermitente que irrompe em momentos em que a angústia se faz presente ou que o uso da palavra é, ao mesmo tempo, uma procura por apropriar-se de si mesma, e algo que empurra para fora da própria anorexia. Pela palavra, a anoréxica tenta inscrever seu corpo. Mas a escrita esbarra na forma. Impossibilitada de constituir-se, ela devolve ao corpo a angústia do incessante esfolamento de suas bordas. A escrita acontece quando a calma assustadora deste corpo cede à experiência de confusão e perda de controle. Quando a “razão” não dá conta de explicar (para ela mesma) cada detalhe das sensações vivenciadas por este corpo. Quando sua objetividade extrema perde razão. Nestes instantes, a escrita parece mesmo ir contra a escrita. Ela tenta então dar contorno e

devolver à ordem o núcleo duro, denso, pouco palpável da anorexia, este “núcleo cuja iluminação permanece ausente mas produzindo, incessantemente, escrituras”.

E no cerne desta escrita, cindida que está a anoréxica consigo mesma, com a possibilidade de reconhecer-se como ser, apartada de seu corpo e mergulhada em seu franco processo de racionalização e controle de todas as instâncias de sua vida, a palavra parece assumir um caráter eminentemente abstrato. As formulações da própria experiência são altamente reflexivas ou teorizadas. Com menor ou maior intensidade, esta parece ser uma característica bastante marcante da palavra nestes diários. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena X: Balé, p. 31-33*]

Desde o princípio, a ideia era não ter som direto (embora captássemos o som de todos os lugares em que realizávamos as imagens) e compor as vozes do filme a partir dos trechos destes diários. No entanto, a forma da escrita neles presente nos colocou diante da dificuldade de encontrar o plano de realidade a ser proposto para o espectador. Por um lado estes trechos coletados de diversos diários poderiam resultar em uma fala completamente externa e impenetrável.⁷⁵ Por outro, não manter esta forma de uso da palavra na anorexia seria “trair” a experiência ela mesma e não dar conta desta linha de força crucial que é a transformação do corpo em signo. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VI: Colégio, p. 21-23*]

No filme, os diários constituem a maior parte do texto falado [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, p. 3-56*]. No entanto, apenas superpor trechos de diários poderia resultar em um panorama interessante da anorexia e ao mesmo tempo bastante obscuro. É muito rápido tomar estes escritos como metonímia da anorexia. E se os diários são transformados em expressão total desta experiência, é direta a dedução do desvio. O impenetrável logo vira desvio. O desvio estigma, e, neste caso, estigma que circunscreve a anorexia para fora da razão. Tratar-se-ia de uma postura que, em nosso entender, novamente isolaria a anorexia dos processos sociais e subjetivos que a

⁷⁵ Por exemplo: “Meu corpo virou um símbolo visual de ascese e estética pura. Tudo ficou muito intenso e muito intelectual, mas absolutamente intocável”. (*apud* SULEIMAN, 1985)

constituem e o que terminaríamos por realizar seria um filme profundamente cindido com a vida e com esta experiência.

Tentando recusar tudo que pudesse levar a apartar a anoréxica de seu entorno, nossa postura foi procurar introduzir estes escritos na vida das personagens (em um recorte que se aproximasse de como estes escritos acontecem no processo de padecimento). Ter elementos do poético, da palavra, como fazem Alain Resnais e Marguerite Duras em *Hiroshima meu amor*, nos parece fundamental para expressar um corpo, como dissemos, transformado em *signo*. “A intenção era um corpo que virasse só palavras e pudesse assim prescindir de si mesmo”. Explorar a palavra dentro da anorexia é também se haver com este lugar “antitópico” do corpo de que falávamos.

Se por um lado há toda a dificuldade de não reificar os processos vivos na realização de um filme (pois realizar um filme é necessariamente operar um recorte bastante radical, submetendo a contornos interpretativos tudo o que está posto socialmente em um tema ou assunto) poderíamos dizer, de nosso processo, que procuramos uma perspectiva menos coisificante. Daí o trabalho de construção de vozes que fossem capazes de encarnar a complexidade do processo de padecimento pela anorexia, mantendo os diários reais como a fonte primária principal, mas inserindo-os nesta maneira com que a anoréxica se aproxima da palavra: esta tentativa de escrever e conter o corpo. De encontrar limites para o que é vivido como a impossibilidade mesma da forma. Lapsos desta percepção de si em meio ao formalismo excessivo e calmo que constrói a anoréxica para si. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena VII: *Museu de Anatomia*, p. 24-27]

Assim, o uso da palavra escrita e da palavra falada no filme se desdobra dos diários. E a maneira como demos *uso* aos diários constituiu-se como uma apropriação transgressora, em que nos valem de diversos diários para composição de duas personagens ficcionais (sobre este uso dos diários na construção de uma estratégia ficcionalizante que transcendesse o sujeito e encontrasse as causas coletivas do sofrimento implicado na anorexia, falamos logo adiante).

Em nosso caso, a escolha de trabalhar com os diários – opção pela palavra –, permitiu, neste filme onde o corpo é o grande centro ausente, que o questionamento sobre o próprio corpo definisse a estrutura mesma do documentário. Documentos produzidos no calor da hora, testemunhos do presente do corpo que já não existe, estes trechos de diários são jogados sobre o presente das imagens que apresentam os espaços tais como eles são hoje, transformados ora em ruínas ora em lugares cujos usos foram ressignificados. Assim, se o tema central do filme nunca é mostrado, pois o ser do qual falamos não existe mais, o cinema por nós buscado vibra entre a realidade e a ficção, entre a imagem que é mostrada (atual) e a outra, aquela que ardentemente desejamos (re)ver, evocada pelos rastros de uma experiência passada. Imagem irrecuperável que criamos em transparência sobre as imagens vistas. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena XIV: Claustro, p. 41-45]

As palavras vêm, portanto, como expressão dos estados subjetivos experimentados internamente, mas também como imagens a serem criadas em tensão com as imagens mostradas pelo filme. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena X: Balê, p. 31-33]

Além disso, a tessitura destes diários como memórias permite construir uma trama subjetiva. O ponto de vista fica sempre bem marcado, assim como a situação, as tensões e as dúvidas, as hesitações e as certezas, as contradições. Evitam-se imediatamente as generalizações, e o espectador é trazido para dentro da trama, do jeito que ela se configura naquele momento, nos permitindo recuperar a dimensão processual da memória, capturar o espectador na teia de sua formação.

A potência da palavra é, portanto, uma busca do filme. Como um modo de abrir as imagens, mas também como meio para reinventar a memória deste corpo que não existe mais. É por meio dela que trouxemos o corpo anoréxico para o centro do documentário. E esta escolha por retratar a palavra na anorexia teve uma consequência direta sobre a maneira de proceder no filme, colocando-nos, inclusive, perante a escolha de estratégias de abordagem ficcionalizantes.

O filme entre o documentário e a ficção

Há algo que só pode transparecer quando queremos dos documentários não apenas *reportagens* bem feitas através de lentes capazes de flagrar a realidade em curso como “a mosca na parede” de Robert Drew⁷⁶ ou o poder da câmera em “captar emanções do real (MACHADO, 2009: 23).⁷⁷ Aqui, tentando resolver a equação *impossível* de fazer um filme sobre um corpo mas nunca mostrá-lo, de fazer um filme sobre um corpo – meu corpo – que não existe mais na forma como interessa aqui documentar, e de fazer um filme que partisse de diários não apenas de uma anoréxica, mas de vasta pesquisa de diários de diferentes casos de anorexia, encontramos a ficção.⁷⁸

⁷⁶ Aliás, a despeito de toda admiração que evocamos para com o cinema direto americano, uma das últimas coisas em que acreditamos é na inocência de um cinema produzido a partir do desaparecimento da câmera. Ao contrário, o cinema produzido pela “escola” do cinema verdade americano parece ter lições geniais sobre a *dramaturgia da imagem*, sobre como produzir narrativas extremamente elaboradas com uma sucessão de imagens captadas pelo olho mecânico no transcorrer testemunhal dos eventos que transcorrem no mundo.

⁷⁷ “Associada a esta crença no poder da tecnologia [crença quase mística no poder do aparato técnico (câmera, lente, película) de captar por si só “índices” dessas realidades] para fisgar alguma coisa que pode ser chamada de “real”, está subentendida também uma estranha forma de ontologia, que pressupõe o mundo concreto e material como *já constituído em forma de discurso*; um discurso “natural”, que “fala” por si e com seus próprios meios, ao qual é preciso apenas prestar atenção e respeitá-lo, mas sem afetá-lo ou impor sobre ele qualquer outro discurso (...) Impossível acreditar na existência de um discurso natural no mundo, que caberia ao cineasta apenas captar (e muitas vezes sem necessidade de nenhum esforço humano de inteligência ou de interpretação), senão pela via desse panteísmo naïf.” (MACHADO, 2009: 23). “Panteísmo naïf”, crença que pressupõe um “discurso natural” como ontologia do mundo é referência de Arlindo Machado às ideias de André Bazin.⁷⁷ E junto à Bazin, todo o cinema verdade americano vem trazer a bandeira da imagem como índice de realidade. Contra esta postura, “se o cineasta se recusa a falar num filme, ou seja, intervir, interpretar, reconstituir, quem vai falar em seu lugar não é o “mundo”, mas a Arriflex, a Sony, a Kodak, ou seja, o aparato técnico. Sabemos muito bem que o dispositivo foto-cine-videográfico não é nem de longe inocente. Ele foi construído sob condições histórico-econômico-culturais bem determinadas, para finalidades ou utilizações muito particulares; é fruto de determinadas visões de mundo e materializa essas visões no modo como reconstitui o mundo visível. O que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar.” (*Idem*, *ibidem*, p. 24)

⁷⁸ Voltamos ao início da história do cinema documentário, ao *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel. Em manuais de gêneros este filme permanece classificado como um dos primeiros filmes etnográficos. Ora, dizer que *Tierra sin pan* é uma etnografia do pueblo de *Las hurdes* não seria cometer uma irresponsabilidade histórica e ética uma vez que o filme foi inteiramente construído, manipulado, atuado? No entanto, é impossível negar que Buñuel realiza aí um documentário impressionante sobre o que liga *Las hurdes* ao que se passava dentro de seu contexto histórico. O que é explicitado por este filme é o próprio absurdo, o *surrealismo* da década de 1930. Mais do que uma etnografia de uma sociedade em condições radicais de miséria, *Tierra sin pan* é uma etnografia sobre a condição social e econômica do homem do século

À exemplo da memória destrinchada nos ensaios de Marker, as *etnoficções* nos filmes de J. Rouch constituem artifícios privilegiados para adentrar realidades estrangeiras. Ou, talvez, para criar *lugares* estrangeiros em nossa própria cultura a partir dos quais o ato de olhar para nossa própria realidade a torna *estranha*. O outro é sem dúvida o maior imponderável e a maior aventura no processo de produção de um filme (ver *Parte II*).

Esta relação de alteridade experimentamos em nosso filme, em parte por conta da distância em relação à experiência pessoal proporcionada pelo tempo; em grande parte pelas parcerias de trabalho estabelecidas ao longo do processo de produção do filme (ver final da *Introdução*) e da pesquisa com diários de diversas garotas, escritos no momento de seu padecimento pela anorexia (como explicitamos acima).

O contato exaustivo com os diários, sua análise minuciosa, observando as repetições, os ritmos, os elementos que estruturam a escrita e as falas em cada caso, levou-nos à apreensão de noções importantes que pareciam se sobresscreverem das palavras. Assim, além de nos permitir elaborar as linhas de força e as noções como morte, sacrifício e tempo na anorexia (*Parte I*), a profusão de sentidos deste material nos

XX e as consequências morais de seus gestos e lógica política. “O que há de mais admirável no fantástico é que o fantástico não existe: tudo é real”, diz Buñuel à um dos pais do neo-realismo italiano, Cesare Zavattini. E neste caminho estaríamos em uma busca próxima ao *enunciado* de Godard de que “a melhor ficção é a que está mais próxima do documentário, e o melhor documentário é o que está mais próximo da ficção”. No entanto, a postura de incorporar estratégias ficcionalizantes não elimina mas acirra uma outra questão, tão importante quanto o filme que se quer fazer: o que fazer com as pessoas? – pergunta Bill Nichols em *Ideology and the Image*. “Se o filme documentário nos informa sobre situações ou eventos históricos e frequentemente representa pessoas que estão envolvidas nessas situações e eventos (...), como essas pessoas devem ser representadas? Que investimentos em nível de desejo vão ser trazidos à tona e que posições vão ser demarcadas para o espectador? Até que ponto nosso reconhecimento de uma realidade pró-fílmica, externa, mas descrita pelo filme, pode ser contrabalançado por nosso conhecimento de que essa realidade permanece um construto, uma aproximação e reapresentação, à qual não temos verdadeiramente direto e livre acesso? O que pode proporcionar o documentário em termos de entendimento sobre como as pessoas se organizam em coletividades, como estabelecem sentido e valores, como conduzem e compreendem as interações sociais em curso? (NICHOLS *apud* FREIRE, 2006: 57)”. Se o documentário criou diferentes estratégias ao longo de sua história para responder a essas perguntas (FREIRE, 2006: 67), a postura com a qual sentimos mais afinidade no âmbito de realização deste trabalho é a de Marker para quem “talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho” (MARKER *apud* MICHAUD, 1982: 112), e que parece também ser válida para Jean Rouch. Como lembra Marcius Freire, quando o que está em jogo são filmes produzidos na interação com os sujeitos documentados, “muito mais importante do que conclusões a que o filme poderia chegar ou a “verdade” que poderia ser encontrada nessas conclusões, temos no processo de realização seu verdadeiro objetivo” (FREIRE, 2006: 62).

levou a realizar um filme cujo cerne estava na ficcionalização: encontrar um certo fio condutor que pudesse costurar os fragmentos de diários selecionados na composição das personagens. [Ver *Vol. 2 - Linhas de força*, p. 76-97]

A partir daí, tomar a ficcionalização como estratégia central do documentário nos permitiu chegar a lugares importantes. De um lado, foi ela que possibilitou uma abertura para soluções cinematográficas que carregassem em si a complexidade do que estávamos querendo abordar, e um meio importante para que fosse realmente possível trabalhar o documentário no sentido de expressar nosso ponto de vista sobre o assunto abordado. E explicitar o lugar do qual falamos, o partido que assumimos em relação ao nosso objeto, ajudou, ao mesmo tempo, a singularizar a *voz do nosso documentário*⁷⁹.

A ficcionalização participou, portanto, como uma característica determinante do modo como o filme foi conduzido.⁸⁰

Deste modo, no centro de nosso filme, recolocou-se a questão sobre o documental e o ficcional no cinema documentário. Se não é objeto nos termos sobre ela, por outro lado, é impossível escapar desta questão que se estabelece em relação ao cinema documentário desde que Grierson, quase na falta de encontrar um nome melhor para descrever *Nanook of the North* de Flaherty, o batiza de “documento”: ironicamente, o primeiro documentário da história foi uma detida reconstrução da vida dos esquimós encenada para a câmera.

⁷⁹ Ver Bill Nicholls: *The Voice of Documentary*.

⁸⁰ Brevemente apresentamos estas marcas e possibilidades: i) permitiram transformar a realidade em uma realidade filmável (Comolli) – portanto assumir de vez esta operação que está em todo documentário – e cujo resultado não fosse a pretensão do desfile do mundo à nossa frente, mas uma etnografia de algo profundo e difícil de documentar. Nesse sentido, não nos interessava a imagem como expectativa de um índice da realidade, mas construir um filme que explorasse lugares menos evidentes da realidade do corpo anorético; ii) localizar a reflexividade na linguagem da obra e no questionamento sobre suas regras internas de construção e não no “discurso de si” que elevasse o sujeito documentarista ao estatuto de assunto central do documentário; iii) o uso deste artifício permitiu produzir uma relação de distanciamento em relação à experiência pessoal de modo que o que estivesse em jogo não fosse algo nem testemunhal nem terapêutico, mas uma reflexão sobre uma experiência radical; iv) foi a forma de tornar o filme um ensaio sobre este corpo anorético: maneira de pensar este corpo a partir e pelo cinema; v) fez dialogar, no filme, minha experiência com a experiência de diversas garotas (por exemplo, no jogo entre as imagens dos espaços e o plano sonoro do filme que reúne os diferentes diários, no meio dos quais encontram-se os meus).

Não queremos com isto eliminar esta fronteira entre o documentário e a ficção como arena de um debate importante mas antes, retomá-la. Se possível, deslocando-a. Talvez entendendo a ideia da ficcionalização como aquilo em que há ou que contém artifício. Artifício, etimologicamente, quer dizer processo ou meio através do qual se obtém um objeto artístico, uma combinação habilidosa, um processo ou recurso engenhoso, uma sutileza. E também ficcionalização no sentido que o mobiliza Lou Andrea-Salomé, como algo que estaria para o cinema no mesmo lugar que a “construção do romance de uma vida” estaria para a psicanálise. Este trabalho que permite fabular, reencontrando pelo passado as potencialidades virtuais de sentido que abram o presente para uma reinvenção, para uma reinscrição de sua historicidade. De alguma maneira procuramos dar ao filme a dimensão de inscrever as vivências do padecimento pela anorexia em uma experiência; ou ao menos, tentar dar esta dimensão ao sofrimento que é experienciado neste padecimento.

Se é inegável que existe uma diferença entre o cinema documentário e o cinema ficcional, é igualmente difícil estabelecer com clareza o que determina a fronteira entre um e outro. Contentamo-nos em dizer que sentimos grande afinidade com a postura de Comolli quando afirma a tarefa do cineasta como sendo, principalmente, a de encontrar estratégias que tornem a realidade uma realidade filmável. Se dentre estas estratégias, existem aquelas documentarizantes e aquelas ficcionalizantes, tendemos ao mesmo tempo a concordar com a postura daqueles autores que recolocam a discussão na recepção: emerge com força o *como* um filme é lido e recriado pelos espectadores que o tomam como índice de verdade ou ficcionalizações da realidade. E assim, de maneira plural dentro de um mesmo filme.

Acreditamos que para levar esta discussão a cabo e fazê-la tomar corpo no caso específico da recepção de nosso filme, seria preciso localizar a pesquisa nisto que, como comentamos, defende Minh-Ha: transformar a própria exibição em campo de estudo.

Dado que o filme ainda não está concluído⁸¹, nos limitamo a debater a construção desta *estratégia ficcionalizante* a partir da construção das personagens-voz

⁸¹ Remetemos o leitor a passagem anterior de nosso texto em que comentamos a exibição do documentário em processo em evento “médico-cultural” no SESC-Paulista. Ali, algo deste debate pode ser entrevisto.

em nosso documentário.

Construção das personagens a partir dos diários

O filme se edifica, portanto, a partir de um pressuposto ficcional: o reencontro de uma personagem (a quem nomeamos como Beatriz) com seus diários durante a anorexia e com os diários de uma segunda personagem, uma arquiteta, que teria padecido pela anorexia até sua morte⁸². Beatriz é a dona do discurso autobiográfico que conduz o filme; ela está lendo seus diários ao mesmo tempo em que revisita os lugares em que viveu sua anorexia, mobilizada que está pelos escritos de seu passado. Por vezes, temos a impressão de que Beatriz desdobra-se em duas, espelha-se e adentra um processo simbiótico com a arquiteta ou com seu passado, fazendo o espectador titubear na tentativa de apreender a identidade de cada uma e as identidades de Beatriz desdobradas no tempo.

Com a preocupação de dar forma cinematográfica ao que é a experiência de total ausência de limites e estrutura, em outras palavras, de oferecer forma ao que é ausência de forma, não nos interessava a construção de uma personagem bem marcada, fechada, estruturada, mas de uma mulher extremamente porosa. E são duas estas mulheres. Uma delas (Arquiteta – que aparece apenas em momentos pontuais do filme) completamente entregue à busca por um alimento ideal e a outra (Beatriz) implicada profundamente em retornar a uma experiência central em sua trajetória que pudesse lhe fornecer caminhos para responder a pergunta: ao final, o que forma, como se forma um corpo adulto. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena XIX: Pele*, p. 54-56]

É pelo percurso de Beatriz no filme, pelo que ela escolhe dizer, que conhecemos a arquiteta: apenas chega ao espectador os fragmentos da história da arquiteta selecionados pela voz da protagonista em um registro, portanto, completamente *contaminado* por suas memórias pessoais. Ao mesmo tempo, a história de Beatriz é perturbada, tensionada, pela história da arquiteta. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de*

⁸² As vozes de ambas as personagens foram construídas a partir de constelações de diários de diferentes anoréxicas.

montagem, cena V: Brasília, p. 18-20 e cena IV: Diários, p. 16-17]

Protagonista: Beatriz

A protagonista tem 30 anos. Saindo da anorexia, ela está imersa na busca angustiante de formar um corpo. A experiência da anorexia a constitui, hoje, mais como questão do que como vivência presente. Perturbada pelos diários da arquiteta e pelo reencontro com seus próprios diários, revisita os diversos lugares de sua infância e juventude à fim de encontrar, na experiência da anorexia e nos espaços que habitou, respostas a sua questão. Volta-se então para dentro *disto* que marca sua história e para este corpo constituído ao longo de toda sua anorexia. O que esta experiência inscreve em seu corpo constantemente a *ameaça*: se o corpo anoréxico já não existe mais, o eco do que o constituiu a habita e mobiliza hesitações, angústias, medos e dor. Os objetos usados em um tempo passado a precipitam e a levam a experimentar a solidão desse tempo, esta certa condição de seu corpo da qual ainda é difícil se livrar. [Ver Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VIII: Objetos, p. 28] É uma mulher ameaçada pelo potencial fragmentador de sua memória, que decide reverter esta condenação a estar cindida com sua própria história. Ela está inundada pela *aflição* de sua autobiografia, tentando colocar uma narrativa para tudo isto e tentando compreender onde a pequena história se vê esburacada pela grande história (como a grande história pode oferecer sentidos para biografia). Está aflita em compreender o que naquele corpo é seu, onde terminam as forças que o moldaram e onde começam as forças individuais que lhe dão um contorno, forma e expressão. E esta questão, que jamais se esgota, jamais se fecha nem encontra resposta definitiva, é o que constrói a forma de sua trajetória no filme.

A questão então é conseguir investigar os lugares habitados por esta menina que teve sua adolescência imersa na anorexia, e dar voz ao que se constitui como uma experiência e elaboração particular sobre o próprio corpo e sobre o mundo. É realizar a arqueologia de uma memória para poder perturbá-la, pensando a própria experiência biográfica como metonímia de uma historiografia. [Ver Vol. 2 - Pré-roteiro de

montagem, cena III: Infância, p. 11-15]

Deste modo, pela maneira como está construída a personagem protagonista, podemos descrever a forma global do documentário como a narrativa da investigação/invenção de um corpo. Há dois movimentos gerais – e simultâneos – da vida de *Beatriz* que são apresentados: 1. A construção da anorexia até a “vida sem corpo” atingir o extremo, a alteridade desaparecer quase completamente. É quando ela percebe que sempre viveu numa floresta, num mundo de monstros, em que a visão é barrada de todos os lados. Sente que enxerga o mundo de trás de um vidro, onde o que se reflete é seu próprio rosto. Não há separação entre a imagem do mundo e a imagem de si mesma. Mais que isso, sente que logo abaixo de sua pele também há um vidro, que a impede de perceber a si mesma, internamente. No limite, ela queria transformar-se neste vidro. A negação das formas femininas, dos excessos presos ao corpo, dos sinais de fraqueza convertidos em gordura... E quando ela se volta ao mundo, em busca de um princípio de comunicação, sente-se transparente e frágil como esse vidro. [Ver *Vol. 2*

- Pré-roteiro de montagem, cenas III a XVI, p. 11-51]

2. É então que tem início o segundo movimento do filme que é o movimento registrado e descrito pelo tempo presente do filme. *Beatriz* cessa o “jogo” que tecia com seu próprio corpo, e seu conflito, agora, é com o *desfazer-se* de sua anorexia. De alguma maneira a vida se lhe impôs. A agonia de sua forma anoréxica resulta na liberação total do corpo de qualquer tentativa de idealização. É como se este corpo completamente atrofiado de forma, de repente, se desmanchasse em um processo que lembra a frase de Louise Bourgeois de que “o preço pago pela perda do formalismo é a dor”. O corpo agora está livre para o contato com o outro, mas completamente imerso em sua impossibilidade de forma. Desfazer-se da anorexia não conclui sua biografia. Apenas a lança em uma busca que só após essa longa imersão e ruína de seu jogo consigo mesma, de sua anorexia, tornou-se possível.

É neste lugar desestruturador que *Beatriz* se encontra. E é deste lugar, portanto, que ela narra o filme para nós. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cenas XVII a XIX, p. 52-56*]

A estrutura dramática estaria, assim, impelida por um movimento de agonia. Etimologicamente, *agonia* quer dizer "competição, conflito, disputa". A radicalização do processo de anulação do corpo transformando-o num corpo conceito acaba por gerar a necessidade de sua superação. Mas esta se dá por um questionamento árduo, um conflito vivido em todos os planos, desde o mais íntimo – nos amores e relações familiares – até a dimensão pública – nos estudos e trabalhos. É este processo agonístico que acompanhamos até a fratura do corpo conceito que ela cria para si. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena XIV: claustro, p. 41-45 e cena XIX: Pele, p. 54-56. Beatriz está neste momento posterior e agonístico em relação a sua anorexia. A indicação destas duas cenas se deve ao fato de trazer de maneira acirrada em relação as demais cenas do filme, as ideias de corpo conceito e agonia.]

Este percurso é uma trama intrincada, onde tudo se conecta de mil formas possíveis. Por essa razão, poderíamos falar em “estações” (ou fragmentos – pelos quais recuperamos a ideia de constelação –), que consistem em núcleos (ou cenas) onde são focalizados os movimentos gerais da busca/conflito de *Beatriz* por seu *corpo*.

Arquiteta

O único contato que a *Beatriz* possui com a *Arquiteta* é por meio de seus diários. Uma psicanalista teria lhe dado acesso aos seus diários, fornecendo apenas algumas poucas informações: viveu em São Paulo, e tinha 26 anos quando morreu de septicemia; os diários que escreveu teriam sido escritos de modo intermitente entre seus 19 e 26 anos. Seriam escritos fragmentados que iriam desde comentários íntimos de seu momento vivido até pensamentos mais abrangentes sobre a questão da anorexia.

Em nosso filme, obstinada que está em busca de um alimento *impossível* que a satisfizesse, sem nunca encontrá-lo, a arquiteta *cumpre* sua anorexia até a morte. Desprendida de qualquer laço social que a implique, ela está completamente engajada em seu projeto. Ela teria sido arquiteta. Está completamente voltada para fora de si. Percorre os espaços em busca de suas formas, que ela encontra como espécies de autorretratos que os diferentes corpos arquitetônicos poderiam lhe fornecer. É pela arquitetura que ela conhece (ou se aliena) de seu corpo trancafiado e posto a parte dela mesma. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena V: Brasília, p. 18-20]

Mais uma vez, sua presença é, ao longo do filme, bastante escassa e bem pontual.

A narrativa a partir da trama dos diários e espaços

A trama do filme é tecida pelo diário que Beatriz escreve, no tempo presente, a partir das impressões produzidas pelo seu encontro com seus próprios diários do tempo em que viveu a anorexia e com os diários e fotos da Arquiteta. Dessa maneira, há pelo menos três planos distintos de diários no filme: aqueles produzidos por Beatriz e pela Arquiteta no calor da hora e o escrito por Beatriz no tempo presente do filme, tempo da ressignificação. Através desse último, vemos esta experiência potencialmente traumática sendo revisitada.

Os uso dos diários permitem construir uma trama subjetiva, que pode fazer lembrar o romance epistolar, *Ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. Aos poucos, pelas vozes que leem os diários, começamos a compor histórias de anorexia. Em princípio são duas vozes que correspondem aos dois tempos presentes de Beatriz (aquele da escritura dos diários em sua anorexia e aquele do presente do filme: em que está relendo seus escritos e voltando aos lugares em que viveu a anorexia), mas que durante o filme se tencionam e se confundem, a ponto de não mais sabermos identificar os limites que separam uma e outra. Por vezes, as vozes não são demarcadas e o que experimentamos é uma fusão entre elas.

Encarando os diários como um dispositivo que permite recuperar a memória, lembramos de *Sem sol*, de Chris Marker.⁸³ Fazer imagens é uma maneira de ter uma relação de presença com o vivido (sempre demasiado fugaz). A memória do corpo, nele inscrita como marcas, foi o principal elemento de investigação de nosso filme. Processo não linear, renovado/reinventado a cada momento de uma vida, é sempre a maneira como alguém reencontra o seu passado. Foi ela o guia para construção dos planos e, sobretudo, da voz, por meio do registro das impressões e lembranças.

A história de Beatriz é sobreposta às imagens dos espaços de uma biografia; minha autobiografia mas que estão presentes no filme como espaços da vida da

⁸³ Neste filme, a maneira de falar da personagem já traz em si as implicações do recorte do filme: o tema é a produção de imagens enquanto o filme avança através da leitura de cartas de um camarógrafo para uma amiga, cartas em que comenta este seu trabalho de produtor de imagens.

protagonista. Estes espaços foram gravados tais quais são hoje, sem alterações, mas procurando fazer aflorar histórias passadas em meio às histórias presentes.

Assim, a trama formada pelos diários e espaços constitui um mapa para chegar ao que é vivido pela protagonista em cada momento do filme. Com ele, o espectador é seduzido a imaginar o corpo ausente, a querer vê-lo. E por meio desses mapas as sensações do corpo são recuperadas de modo a permitir imaginá-lo *in loco, in absentia*. Sobre os espaços, pelos escritos na forma de diários, procuramos fazer soar os registros mais vivos daqueles momentos, de modo a configurar um filme da memória mais que do espetáculo. Era o tempo que procurávamos fazer emergir nos espaços. O passado possível daqueles lugares deveria ser vislumbrado pela imaginação, provocada pelo atrito da imagem com a história evocada pelas vozes.

Portanto, se o corpo nunca é mostrado, tudo no filme é feito para instigar o espectador a imaginá-lo.

Nesse sentido, o uso da disjunção som e imagem foi evocada como estratégia que permitiu fazer soar as vozes, as dúvidas, as incertezas e falsas certezas, as alegrias, as decepções, as autocobranças daqueles dias.

Mas juntamente com a investigação de espaços, o que perseguíamos era uma investigação do corpo. Mais correto seria dizer dos corpos, pois são vários. Em jogo estavam postos simultaneamente o meu corpo anorético, que não existe mais, mas que era a questão central da investigação através da memória; meu corpo atual, que viveu a anorexia e que hoje carrega isso como uma marca profunda, uma memória entranhada; e os corpos das duas personagens: corpos a serem imaginados, corpos trazidos a tona pela presença dos vários escritos evocados na composição das vozes do documentário. Para expressar esta multiplicidade, o corpo anorético recebeu, em cada instante do filme, um nome diferente.

Assim, o processo deste documentário foi sendo travado a partir de uma série de tensões. A tensão entre o relato dos diários de anorexia de Beatriz (relato desde dentro

da anorexia) e o *relato autobiográfico*⁸⁴ de Beatriz – no tempo presente em relação ao qual se passa o filme – motivado pelo revisitar dos espaços onde ela viveu a anorexia (desde fora e de um lugar de “superação” da anorexia). Portanto, entre o tempo real do padecimento de *Beatriz* registrado em seus diários e o da rememoração de *Beatriz* experienciada pelo espectador no tempo presente do filme. A tensão entre a saída da anorexia (*Beatriz*) e a evocação das memórias da Arquiteta que acirra cada vez mais sua anorexia (evocação escassa mas relevante do ponto de vista da estruturação do filme).

Assim, coloca-se em tensão a própria experiência da anorexia em contraste com a reflexão sobre esta, a tensão entre a leveza buscada e a destruição vivida (como no caso do balé, quer-se ser mais leve que o ar, mas para isso é preciso submeter o corpo a violenta disciplina, uma força desmesurada para parecer que não há força. O foco então recai no impacto violento sobre o corpo, que a bailarina faz desaparecer aos olhos de seu público por meio da disciplina, do autocontrole e da resistência à dor. O corpo etéreo da bailarina e os pés disformes, confinados nas sapatilhas. As mãos em gesto que poderia parecer delicado à distância, mas que em primeiríssimo plano é bem tenso, permite notar que todo o corpo é sustentado pelo tônus daquelas mãos) e, perpassando todo o processo do filme, a tensão entre o gozo e sofrimento, que constitui a experiência extrema da anoréxica.

⁸⁴ Ver anteriormente, parte II, como problematizamos a ideia de “relato autobiográfico” e colocamos, no lugar de um esforço de autorrelato, o esforço de criação de uma linguagem para o corpo anoréxico a partir da própria criação de uma poética do corpo anoréxico.

Voz e olhar – uma contextualização

Uma palavra (“corpo”) permitiu a todos desenganar-se a tempo da fala vazia da política. Barthes, ainda ele, foi o primeiro. Um grande uso e um grande abuso será feito – nos Cahiers e nestes textos, sobretudo – da palavra “corpo”. Não sem razão, no entanto. Para um cineasta, qual outra “política” filmar senão aquela que, cedo ou tarde, passa pelos corpos observáveis, inventáveis? Aquela dos atores, inclinados a essa afetação, bem com o dos escolhidos ao acaso do documentário, anônimos? (Serge Daney em A rampa)

[...] sendo dado que o ar é um corpo sem peso, e que, em consequência (segundo o sistema de Epicuro), ele desce continuamente, ele descera forçosamente mais rápido ainda se for levado pelo peso das palavras, porque estas são, igualmente, corpos muito pesados e densos, se julgarmos pela profunda impressão que produzem e que deixam em nós. É preciso então lançá-las de uma certa altitude, senão elas não poderão tomar a direção certa nem cair com a força necessária. (Swift)⁸⁵

Operamos uma inflexão no texto para nos determos nisto que consideramos uma estratégia cinematográfica central na composição da poética de nosso filme: o uso do som.

Em nosso documentário, transformamos este corpo irrecuperável em vozes e espaços. E isto significa, por outro lado, dizer que trabalhamos com uma das problemáticas mais instigantes do cinema: a voz. Recolocamos seus usos dentro do projeto de nosso filme a partir das aberturas oferecidas pelo cinema de Marguerite Duras – o qual comentaremos logo adiante – (Duras, devolvendo a voz *off* à sua singularidade, enigma e pluralidade, vai contra este seu lugar original de poder ilimitado; o corrói e o desata de sua prisão aos corpos dos atores), procurando encontrar sua especificidade.

Para apontar esta problemática, restringimo-nos a evocar dois autores que se detiveram sobre esta ferida do cinema (Michel Chion e Serge Daney), procurando retirar

⁸⁵ *Apud* “O órgão e o aspirador. Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros”. In: DANEY, Serge. *A rampa. Cahiers du Cinema 1970-1982*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

deles questionamentos importantes nos quais pensamos que, inevitavelmente, nosso filme participa.

Sabemos da controvérsia do cinema quando o assunto é a voz desligada da imagem do corpo, a voz no extracampo. A voz é corpo. Nas palavras de Serge Daney, “a voz remete ao conjunto do corpo: o coração, os pulmões que, estes, não são vistos”. Daney encontra no cinema um lugar expressivo para o poder da voz seja ela *off*, *in*, *out*, *through*.⁸⁶

Mas não apenas isto. Chion nos faz lembrar que:

A cultura ocidental moderna se declara decididamente, e poderíamos mesmo dizer desesperadamente, monista. Ou seja, nega contundentemente a ideia de uma *dualidade* do ser humano, de um corte que passa por seu centro. Postula-se a identidade do ser humano consigo mesmo, e coloca-se como ideal a reconciliação de seus elementos dispersos no seio de seu corpo, considerado como o habitat homogêneo e sem fissura do indivíduo. Não nos resta mais remédio a não ser constatar que o cinema falado, é dualista, que se baseia em certo dualismo mais ou menos oculto, negado, ou pelo contrário anunciado. Por seu próprio princípio, volta a dividir: faz um corte entre o corpo e a voz e logo volta a grudá-los, ou não, seguindo a pontuação [digamos, de

⁸⁶“(…) essa separação *in/off*, já é discutível para o que pertence ao campo do visual torna-se grosseira, imprópria para estabelecer qualquer coisa, quando se trata da voz. Para o bem e para o mal, chamamos “*off*” a voz cujo suposto emissor está fora de campo e vice versa. Mas quem não vê que com isso apenas distinguimos o que é sincronizado do que não é, reconduzimos a voz ao seu duplo visual e a reduzimos ao espetáculo da torção e do desenho dos lábios. Relacionamos a voz *off* a uma ausência na imagem. Penso que é preciso inverter a iniciativa e referir a voz a seu efeito na ou sobre a imagem. (...) Chamo de *voz of* e *voz in* as vozes em que a emissão continua invisível. A primeira desenvolve-se sobre a tentação da metalinguagem e do discurso blindado; a segunda, sobre o pequeno jogo de pergunta e resposta. Existem ao menos dois outros tipos de voz, aquelas que são emitidas “na” imagem, seja de uma boca (*voz out*) ou do conjunto do corpo (*voz through*).(…) *Voz out* é, cruamente falando, a voz quando sai da boca. Cuspe, dejeção, lixo. Um desses objetos que o corpo expulsa (há outros: o olhar, o sangue, o vômito, o esperma etc.). (...) A voz *out* sai do corpo filmado que é um corpo completamente problemático, uma falsa superfície e uma falsa profundidade, um fundo duplo para aquilo que não tem fundo e que expulsa(...) Enfim seria preciso chamar logicamente de voz *through* (a voz que passa através) aquela que é emitida na imagem, mas fora do espetáculo da boca. (...) o estatuto da voz *through* é ambíguo, enigmático, pois seu duplo visual é o corpo em sua opacidade, o corpo expressivo, inteiro ou aos pedaços. (...) em Bresson (ou nos Straub) todo o problema consiste em deslocar o efeito do direto para uma parte do corpo lisa e obtusa”. (DANEY, 2007: 187-200)

passagem, que nos aconteceu de ter de esperar a invenção do gramofone ou do telefone, ou seja, de aparatos que dissociam a voz do corpo que a emite, para pensar na voz como entidade separada, autônoma; a ideia de gravação da voz existe tanto nos mitos antigos – Midas, Eco – como nas famosas “palavras geladas” de Rabelais].⁸⁷

Algumas respostas, no cinema e no que se escreve sobre o cinema, foram dadas a esta espécie de objeto onipotente. Duras responde a ele com a criação de *personagens-voz*, sem corpo, sem a imagem da pessoa que fala. Ela quer romper com *isto* que perpetua o cinema corrente: “o cinema corrente quer a todo custo que as vozes estejam amarradas aos corpos”.⁸⁸ Duras, diz Chion, “quis romper com esta amarra, que segundo ela é uma armadilha, em *India Song*, afrouxando as vozes e as deixando vagar”.⁸⁹ (CHION, 2004: 132)

Serge Daney, em suas críticas na *Cahiers du cinéma* entre 1970 e 1982, encontra pela voz a modernidade do cinema de Bresson: “a modernidade (desde Bresson, exatamente) traduz-se por um grande número de corpos filmados de costas [...] pode-se dizer da voz bressoniana é aquela que (...) reduz – que reserva o tanto quanto possível o espetáculo de sua emissão (DANEY, 2007: 200)”. Daney procura trabalhar no lugar da recepção, onde esta separação entre imagem e som cede passagem às noções de *voz* e *olhar*. E encontra como resposta – a partir de Bresson – uma palavra de ordem:

⁸⁷ A tradução do espanhol é nossa: [La cultura occidental moderna se declara resueltamente, e incluso podríamos decir desesperadamente, monista. Es decir, que niega rotundamente la idea de una *dualidad* del ser humano, de un corte que pasara por su centro. Se postula la identidad del ser humano consigo mismo, y se plantea como ideal la reconciliación de sus elementos dispersos en el seno de su cuerpo, considerado como el hábitat homogéneo y sin fisura del individuo. No nos queda más remedio que constatar que el cine hablado, es dualista, que se basa en cierto dualismo más o menos oculto, negado, o por el contrario pregonado. Por su propio principio, vuelve a dividir: hace un corte entre el cuerpo la voz y luego los vuelve a pegar, o no, siguiendo el punteado [digamos, de paso, que nos ha habido que esperar a la invención del gramófono o del teléfono, es decir, de aparatos que disocian la voz del cuerpo que la emite, para pensar en la voz como entidad separada, autónoma; la idea de grabación de la voz existe tanto en los mitos antiguos – Midas, Eco – como en las famosas “palabras heladas” de Rabelais] (CHION, 2004: 131)

⁸⁸ “El cine corriente quiere a toda costa que las voces se “atornillen” a los cuerpos” (CHION, 2004: 132)

⁸⁹ “Quiso romper com este atornillado, que según ella es una trampa, en *India Song*, aflojando las voces y dejandolas errar” (*Idem, Ibidem*).

“[...] não procurar de onde vem a voz, não procurar a origem visível do que se escuta. E, para isso, depois de ter restituído as vozes ao seu tornar-se barulho, conduzir os ruídos em direção a um tornar-se-voz. De outro lado, devolver a boca a sua função de orifício, de buraco, e ao gozo daquele ao qual ela se reserva. (DANEY, 2007: 200).”

Fazer a boca abrir o mínimo possível, diz Daney.

Michel Chion afirma algo distinto mas em um lugar semelhante. Se Daney encontra a especificidade de Bresson na forma como ele utiliza a voz, Chion encontra nos usos da voz uma certa especificidade do cinema. Mas enxerga esta especificidade a partir de um dualismo que seria intransponível. Assim, é na impossível incorporação seja do som à imagem, seja da voz ao olhar, onde se encontra, para ele, uma característica importante e também a potência do cinema:

“[...] o poder de *ressuscitar os mortos* mediante o som e a imagem]. Giram igualmente em torno da ilusão do que se vê e do que se ouve, sobre a qual o cinema se baseia. E se conduz o cinema até suas impossibilidades designadas como tais: a voz e a imagem não podem aparecer nele mais que separadas, e não podem consumir reencontros impossíveis em uma unidade mítica que se perdeu para sempre. O cinema falado não é mais que um nó e pode ser que nisto resida sua grandeza: quando, no lugar de rechaçar este nó, converte-o em seu tema, encaminhando-se com ele, sob o signo do impossível, em direção ao centro do efeito de realidade” (CHION, 2004: 153)⁹⁰

Se a *voz* e o *olhar* não existem sem o corpo, se já são por si mesmos corpos, é da ausência do corpo enquanto imagem que nosso filme se faz. O corpo anorético é por nós

⁹⁰Tradução nossa do espanhol: “[...] el poder de *resucitar a los muertos* mediante el sonido y la imagen. Giran igualmente en torno a la ilusión de lo que se ve y lo que se oye, sobre la que se basa el cine; y se conduce el cine hasta sus imposibilidades designadas como tales: la voz y la imagen no pueden aparecer en él más que cortadas, y no pueden consumir reencuentros imposibles en una unidad mítica que se ha perdido para siempre. El cine hablado no es más que un anudado y puede que en ello resida su grandeza, cuando, en lugar de rechazar este anudado, lo convierte en tema suyo, encomiándose con ello, bajo el signo de lo imposible, al meollo mismo del efecto de realidad” (CHION, 2004: 153)

reduzido a sua voz e seu olho (*Eco e Narciso*) [Ver *Vol. 2 – Binômios: Eco e Narciso*, p. 68-75 e *Pele e Osso*, p. 67-68]⁹¹, sendo uma presença do extracampo que sempre ameaça mas nunca logra invadir a imagem presente. Sobre os usos que tentamos dar à palavra e à voz nos em nosso documentário – uso que se desdobra dos diários – dedicamos as próximas linhas.

Palavra & imagem

É uma referência de uso da palavra no cinema que nos encaminha a um outro tema que podemos apreender da anorexia na construção das estratégias de abordagem. Como já mencionamos anteriormente, não nos interessa tanto o *discurso de si* presente nestes escritos. Enquanto relatos autobiográficos, são de menor interesse para o âmbito deste trabalho. Interessa sim, como essas palavras, documentos primários, textos produzidos no calor do momento, já contendo em si todo o desejo de autocompreensão, de formular-se podem, em um filme, abrir a imagem como no corpo anoréxico, podem se constituir como este elemento de precipitação e reinvenção de seus limites. Não nos interessa que a palavra seja geradora de compreensão. Mas, principalmente, que restitua a possibilidade de imaginar, multiplicando e não encerrando a significação da imagem no cinema.

Quando impede o texto, afirma Duras, “o cinema atinge mortalmente sua descendência: o imaginário. Ele sabe que só o texto é portador ilimitado de imagens. [Porém] não conhece mais o caminho da floresta, não sabe mais voltar ao potencial infundável do texto, à sua ilimitada proliferação de imagens” (DURAS, 1977: 58). Em Duras de filmes como *O caminhão* e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* – e mesmo em Chris Marker de *Sem sol* ou *Carta da Sibéria*, e Alain Resnais de *Noite e neblina* (Resnais filmou o lugar do extremo sofrimento, os campos de concentração, e

⁹¹ Há uma outra discussão a se desdobrar desta redução. Se por um lado o olhar e a voz são os sentidos aguçados em nosso filme, a anorexia não é um simples anular dos sentidos do corpo. Ao contrário, o tato parece ser o único sentido atrofiado. O paladar e a audição são, como o olhar, extremamente aguçados pela dinâmica mesma da privação.

fez ressoar ao espectador a memória gravada nas paredes, nos objetos, paisagens), aprendemos certo uso da palavra que é capaz de abrir a imagem. A palavra não explica, mas duvida da imagem e pode, definitivamente, fazer tremer sua realidade.

Em palestra recente proferida no Brasil, Bill Nichols afirma que “os documentários falam como os oradores dos velhos tempos da Roma e Grécia Antiga [...] e o objetivo do orador era emocionar, persuadir, engajar a outra pessoa. [...] Os oradores falavam com seu corpo inteiro. Eles não só falavam com as palavras. [...] Tudo aquilo relacionado à presença do orador, importava” (BONOTTO, 2009). Ou seja, se desejamos pensar a voz no documentário, temos que pensar as diversas dimensões presentes em um filme para “expressar um argumento ou uma perspectiva” (*idem*). Ao mesmo tempo em que se evoca a dimensão de estilo para além da dimensão informacional, Nichols tece uma fala que lembra o texto de Walter Benjamin, intitulado *O narrador*. E quando evoca Benjamin, parece trazer à tona o fato de que não é apenas o argumento do filme que importa, mas que grande parte deste argumento já consiste na forma mesma como este argumento vem à tona, isto é, como o narrador envolve quem se coloca a escutá-la.

As condições em que a comunicação se estabelece têm, então, que ser levadas em conta. E nesse sentido, há dois registros que nos interessam: a voz do documentário segundo Nichols e a voz no documentário tal qual a pensa Duras. Quanto à segunda perspectiva, nos detemos sobre os filmes de Marguerite Duras, raras ocasiões em que experimentamos a narração no cinema.

Michel Chion propõe o conceito de “personagem acusmêtre”; palavra inventada a partir da junção de “acusmático” e “ser”: um *personagem voz*, sem rosto, cujos poderes mágicos se devem ao fato de que se escuta, mas não se vê. Na escola acusmática de filosofia, acreditava-se que a imagem atrapalhava o pensamento e assim as aulas eram dadas por detrás de panos que impediam a imagem e davam força às vozes em sua construção do pensamento. No cinema, diz Chion, a voz sem corpo, personagem sem rosto ou corpo; personagem dotado de estranhos poderes, teria seu exemplo máximo na obra cinematográfica de Marguerite Duras.

Em filmes como *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* e *O caminhão*, há esta outra dimensão atribuída à palavra pelo uso das vozes sobre imagens e espaços. No cinema de Duras, por meio da disjunção imagem/som o espectador fica dividido entre ver e escutar, imagens e vozes, presença e ausência, dentro do campo e extracampo. Tal disjunção é o que permitirá a parte ficcional do filme se travar. O espectador não recebe as imagens, mas cria imagens a partir da voz ouvida sobre as imagens que lhes são entregues pelo filme. Com o uso das vozes Duras consegue, desta forma, romper a relação hierárquica entre sujeito enunciador estável e objeto enunciado instável (relação em tal grau estruturante da sociedade). O filme só pode acontecer no repertório do espectador, evocado e estimulado pelo filme. É a passividade do espectador que é posta em risco. O filme, portanto, não se resolve na imagem. Há faltas, enormes faltas no filme; onde os *não-ditos* ocupam lugar central em sua composição. E são elas que tornam o cinema um exercício de alteridade imprescindível. E nesse sentido, seus filmes não são apenas uma desconstrução do cinema *mainstream*. São também filmes abertamente políticos. E isto parece derivar de um entendimento de que filmes são inseparáveis da sociedade em que são produzidos. E suas representações do mundo servem não apenas para entreter, mas, ainda, “para reforçar ou questionar sistemas ideológicos, o arranjo de crenças e valores que suportam as estruturas da sociedade”.

Esta potência restaurada à palavra emerge nos filmes de Duras como operação cirúrgica sobre as imagens a fim de multiplicar seus sentidos e não encerrá-los. Em seus filmes, a palavra encarnada, as vozes, são elementos cruciais. São elas que, habitando o extracampo, introduzem uma falta no filme que *muda subitamente* as imagens. À maneira de seu cinema, o corpo em nosso filme ameaça sucessivamente invadir a imagem. Mas nunca logra fazê-lo. O uso da disjunção entre som e imagem faz do cinema de Duras “um cinema que vai ao infinito”.

Em outro pólo desta questão estava outro diretor. Peter Greenaway de *Livro de cabeça* e instalações como *As malas de Tulse Luper*, foi a base que suscitou importante questionamento sobre o corpo e a memória no cinema. Buscando cada vez mais um fazer cinematográfico que “liberasse” as imagens da “narrativa”, Greenaway

coloca o corpo em primeiro plano no seu trabalho e, pelo corpo, acredita poder trabalhar imagens de modo não narrativo.

Seria interessante colocar em tensão a radicalidade com que Duras – de dentro do cinema – restaura potência à palavra com as inquietações de Peter Greenaway, em sua busca por avançar na imagem. É sob a ordem desta procura que Greenaway propõe, por exemplo, instaurar por meio de sua obra uma “educação do olhar”. A linguagem escrita, diz ele, é já suficientemente ensinada em escolas. Somos uma cultura da palavra. Mesmo com 100 anos de cinema, o que sempre esquecemos, ou nunca aprendemos, é ler as imagens e utilizá-las segundo sua lógica e linguagem próprias. Sem dúvida, os questionamentos de Greenaway sobre o que constitui a imagem no cinema⁹² aludem a uma importante inquietação.

Em nosso processo, imagem e texto foram, propositalmente, concebidos em paralelo e de maneira bastante independente, para que não operassem um como índice ou legenda do outro. Mesmo assim, em um filme que aposta, como Duras, no poder restaurado à palavra (Duras fez filmes até 1984), é impossível não se perturbar com esta defesa ardente que faz Greenaway da *natureza* mesma do cinema e da imagem. Ao mesmo tempo, é preciso se perguntar, se o que diz Duras sobre o cinema não está, justamente, na impossibilidade de que as imagens criadas abram o imaginário. O problema não seria o cinema, mas o cinema que é feito, ou seja, a forma como pensamos e criamos imagens. Nesse sentido, seria preciso se perguntar se Duras não encontraria as inquietações de Greenaway e se sua obra, ela também, não se localiza neste lugar ávido

⁹² “Nenhuma característica do cinema é inseparável de todas as outras, e eu começava a sentir essas características como tiranias, que confinavam, colocavam uma camisa-de-força no cinema e até mesmo abusavam dele; tiranias que estavam talvez destruindo qualquer emancipação da ideia da imagem em movimento no cinema. Finalmente percebi como mais predominantes as tiranias do texto, do quadro, do ator e da câmera. Nosso cinema se baseia no texto. Em todos os filmes a que assistimos vemos o diretor seguindo o texto, e, se tivermos sorte, criando imagens baseadas nele [...] Em momentos de pessimismo, eu argumentaria que nunca se assistiu a cinema: nesses 112 anos, apenas se testemunhou o texto ilustrado [...]” (GREENAWAY, 2008: 89-97). O cineasta prossegue elogiando Eisenstein que elogiou Walt Disney por haver começado do *grau zero* que é a tela vazia. E defende seu cinema, o da “irrealidade virtual”.

por reencontrar as potencialidades próprias da linguagem cinematográfica, ambos os autores de experiências que conduzem o cinema quase ao seu paroxismo.⁹³

Não cabe a nós discutirmos aonde chegamos com nossas imagens e vozes na forma final do filme (que, aliás, ainda não se travou); mas a radicalidade do cinema de Duras e de Greenaway – um pela palavra (e como ela abre a criação de imagens e evoca o espectador como participante ativo na construção do filme) e outro pela imagem (na indagação sobre qual é esta linguagem própria da imagem que em 100 anos vimos deixando escapar) – nos marcaram como dois pólos a que constantemente nos voltávamos; e que assentavam no cerne do trabalho fortes indagações. Pólos que, sem dúvida, perturbaram e desestabilizaram a realização de nosso filme.

Desse modo, gostaríamos apenas de comentar estes dois instrumentos centrais para construir a trama entre espaços e diários: como damos solução ao desenho de som e à fotografia de nosso filme.

Desenho de som: construção de personagem e atmosfera

Dentro do desenho de som do filme estava o uso da palavra e das vozes na construção de personagens e esta outra procura, tão importante quanto a construção de personagem; de inscrever o filme na busca de uma *forma da fome* (como a nomeamos), a forma da anorexia. Era preciso encontrar as sensações do corpo anorético e evocá-lo no extracampo como a atmosfera do filme. O desenho de som fazia-se, portanto o instrumento desta busca.

Quanto à construção dos personagens, como já debatemos anteriormente, gostaríamos apenas de chamar a atenção sobre o quanto encontrar o tom destas vozes, o quanto construir estes personagens extracampo, sem voz ou corpo, está sendo um trabalho atrelado a própria montagem do filme. Acreditamos que nosso filme é um filme, sobretudo, da edição (e não é o caso de quase todos documentários?). Por conta

⁹³ Sobre este tema, sobre o cinema e a relação entre o cinema e a obra literária de Duras, ver a tese de doutoramento de Maurício Ayer: *Poética da porosidade: intersemiótica plural e musicalidade em Índia Song de Marguerite Duras*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.

disto, fomos dividindo as fases de montagem em blocos paralelos as gravações das imagens e construção do texto e roteiro do filme. E sem dúvida, foi apenas com este trabalho sendo realizado paralelo a construção do texto (interferindo diretamente e dando as coordenadas da poética própria deste texto que se converteria em vozes em nosso filme), que nos foi possível encontrar estas personagens no extracampo. Foi este trabalho na ilha de edição que nos permitiu buscar uma maneira de lidar com as palavras que fizesse o filme não resultar em uma espécie de romance ilustrado. Era preciso encontrar a maneira pela qual a palavra abre a imagem, evoca o corpo e exige do espectador sua participação constante no sentido de “complementar”, criar esse corpo. Que estas memórias fossem, portanto, criadas entre a imagem e as vozes oferecidas, e todo o repertório das vivências de quem as recebe.

Usar o som de modo a multiplicar os sentidos das imagens e operar a criação da atmosfera pretendida para o filme. “Um filme de atmosfera”. É sobretudo da memória que é produzido o desenho de som deste documentário. O som do filme já constitui um mapa de sentidos e é por esta razão que envolvemos durante as filmagens o designer de som, para que ele pudesse, antes mesmo da edição e mixagem, registrar as mudanças narrativas que ocorressem ao longo do processo. “É como se apagássemos a luz e um microfone fosse posicionado colado ao corpo para escutarmos seus rumores que produzem uma proliferação de imagens sonoras” (AYER & PASSONI; 2008). Além disso, era preciso radicalizar a experimentação do plano sonoro do filme no sentido de poder construir imagens completamente informadas pelo som, quebrando a hierarquia *usual* da imagem sobre som: imagens sonoras, elas mesmas ditando o curso do filme.

Ao mesmo tempo, envolver durante o processo de filmagem um músico eletroacústico nos permitiu introduzir na pesquisa sonora do filme a busca de diferentes paisagens sonoras. Se o documentário tem uma lógica geral “simples”, de acirrar o corpo anorético até o momento de implodi-lo, era preciso buscar as qualidades e sensações sonoras de cada momento. E isto, sem produzir um desenho de som que, sendo narrativo, limitasse os sentidos das imagens, mas que os potencializasse, ao criar, não historinhas sonoras, mas situações dramáticas. Entra-se cada vez mais na lógica do

corpo anoréxico até o momento que a própria maneira como ele se produz o leva a sua ruína.

No entanto, ao mesmo tempo em que há uma linha narrativa que estrutura o filme, a busca era por trabalhar com um filme circular, atemporal, em que os fragmentos criados apontassem para um tempo cheio, ritual, tal qual almeja a anoréxica em seu projeto de reduzir-se a ossos. Desta maneira, algumas direções de trabalho com o som foram estabelecidas:

i) encontrar sons limpos, delicados, em que os poucos barulhos ressaltassem os silêncios, pensando em algo que seria um “concerto de silêncios” do corpo anoréxico;

ii) buscar paisagens sonoras que correspondessem às horas litúrgicas e que pudessem marcar os diferentes momentos do documentário com qualidades sonoras distintas, seguindo a ideia proposta nos binômios de que, talvez, realizar um documentário do corpo anoréxico seria encontrar as horas litúrgicas que correspondessem a cada uma de suas ações; [Ver Vol. 2 - Binômio f) Anorexia medieval e anorexia contemporânea, p. 55-56]

iii) transformar as tensões descritas nos binômios, as duplas-faces do corpo anoréxico em qualidades sonoras, texturas e densidades de som. Um exemplo deste trabalho seria a construção de uma hiper-exposição dos ruídos do corpo (escutam-se todos os barulhos do corpo: respiração, ossos em movimento, circulação, saliva, estômago, barriga etc.) de modo a produzir a sensação do enclausuramento total do corpo em si mesmo. O corpo torna-se absoluto e completamente inabitável. Neste mundo hermético, habitado pela certeza de sua impermeabilidade, os ruídos do corpo perturbam. Ao mesmo tempo, os sons deveriam brincar com a ideia de que a anoréxica, transformada no outro dela mesma, se multiplica em duplos. As vozes seriam então trabalhadas na construção destes duplos. De outro lado, as paisagens sonoras deveriam intensificar o ambiente externo de modo a produzir sons nada naturalistas como, por exemplo, na construção sonora de *O pântano*, da argentina Lucrécia Martel; no uso rigoroso, preciso e econômico do som em *O eclipse* de Michelangelo Antonioni a na criação de um tempo cheio e ritualizado que está no cinema mudo de *A paixão de Joana D’arc*, de Dreyer e, ainda, o uso estridente do som em *O rito*, de Ingmar Bergman;

iv) composição de uma biblioteca sonora do corpo anoréxico. Criar sons marcados por determinadas qualidades: formalismo excessivo, repetição, criação de padrões, estabelecimento de ritmos regulares, a abstração do conceito e a organicidade de viver tudo no corpo, a desmedida a que leva o excesso de zelo da medida etc. Trabalho com sons que, hipoteticamente, poderiam se relacionar com a proposta do filme: sons de vidro, sons metálicos etc.

v) a música eletroacústica deveria trabalhar com sons concretos sem grandes tratamentos ou distorções. Os sons sintetizados ou mistos deveriam ter durações determinadas que permitissem a percepção nítida de onde começam e onde acabam, marcando momentos curtos, criando ritmo junto a edição de imagens. Pequenas experimentações com ritmos mais aleatórios também seriam importantes. Por exemplo, como escreve Henrique Xavier em e-mail ao músico, “agora ao digitar esse texto eu percebo que às vezes acelero às vezes repito o mesmo movimento muito rápido, paro entre as palavras e me perco para achar algumas letras, as vezes troco as letras, mas nunca sigo uma mesma linearidade, porque não digito muito bem, mas numa forma confusa.” São estes ritmos que deveríamos buscar. A música eletroacústica seria então um instrumento decisivo, em toda técnica que ela oferece para captação de sons e toda a experimentação de composição de paisagens sonoras hiper-realistas.

Fotografia: espaços de uma biografia

Três movimentos marcam a fotografia: a produção de sensações, a construção geométrica dos planos e a memória.

Na produção de sensações, os diários foram o ponto de partida para a exploração dos espaços: a busca era por imagens que reproduzissem/evocassem a experiência sensorial do corpo nos lugares (luz, temperatura, amplidão) e também a memória sensorial a eles associada. Eram os sentidos que deveriam ditar a composição dos planos.

Eliminando a necessidade do alimento, o corpo anoréxico se engendra tornando-se *imagem e forma* da fome. Com isto em mente, a proposta foi retratar a fome como

uma sensação física, mesmo que vertida em imagem, trazendo à tona a experiência sensorial do corpo que se condicionou a ela. Ao se inventar da fome, o corpo anoréxico inventa para si um ciclo incessante e impossível. Seu limite nunca está dado, é continuamente uma subtração da forma anterior. Procuramos, então, uma câmera que escreve, que maneja e rastreia a pele deste corpo. A luz deveria produzir a sensação de estados físicos, de calor, frio, umidade, secura.

Esse conjunto de elementos orgânicos, relacionados à investigação do corpo, entram em tensão com os elementos fundados no controle intelectual, gerando uma *contradição* que se torna *estratégica* na construção de nossa poética do corpo anoréxico no cinema.

Investigar o corpo *faminto*, *ávido*, mas também em *extinção* significa caminhar em direção a dois *lugares* - o corpo coletivo e o individual. Essa investigação da intimidade e das marcas do sofrimento deveria ocorrer em oposição ao espetáculo grotesco que a civilização da imagem costuma criar dos corpos magros de meninas anoréxica, dissemos.

À semelhança do cotidiano ritualizado da anoréxica, que se impõe regras estritas para cada ato, as imagens foram construídas procurando o rigor matemático, imagens objetivas à maneira de uma constatação, definidas por um enquadramento geométrico que, entre seus elementos e objetos, só deixaria subsistir relações de medida e de distância. O ritmo seria simétrico, não-orgânico. A cor fria, como num deserto gelado. O conjunto cria uma atmosfera claustrofóbica, sufocante.

Deste modo, a proposta foi alcançar com a fotografia a tensão entre *planos objetivos, matemáticos e geométricos* e planos que evocassem a *atmosfera* do corpo anoréxico: como a anoréxica experiência seu corpo.

As *linhas* e o *vazio* são também elementos buscados para a composição dos quadros.⁹⁴ No centro da ideia de vazio, esteve a proposta de filmar a ausência das

⁹⁴ As referências para construção da fotografia foram: *O eclipse* e *A noite*, de Michelangelo Antonioni; *Diário de um cura de campanha* e *O processo de Joana D'Arc*, de Robert Bresson, *O espelho* de Tarkovsky e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta*, de Marguerite Duras. Destes dois últimos, fixamos a investigação poética do espaço e seus rastros.

personagens que existem no extracampo, como uma presença fantasmagórica. Existem na impossibilidade de habitar os espaços e já não existem mais. Nesse sentido, alguns elementos para a produção do vazio se colocavam:

- a) ausência como centro (por exemplo, nos quadros de Degas em que as bailarinas são jogadas para a periferia do quadro);
- b) ruído (frequentemente enquadrávamos os espaços de hoje tal como foram povoados antigamente);
- c) povoar o espaço para mostrar o vazio (por exemplo, a câmera permanece fixa enquanto as crianças abandonam a sala de aula na hora da saída, as moças da limpeza chegam, arruma a sala, voltam a sair);
- d) produção do vazio e da sensação de abandono.⁹⁵

Havia, assim, um primeiro mapa que nos orientou na elaboração dos planos (e que foi sendo transformado, conforme avançávamos nas gravações).⁹⁶ O hiper-realismo marca a direção geral da fotografia. Tudo é percebido em seus mínimos detalhes. Há um excesso de nitidez e definição nos planos. A realidade dos espaços e objetos vai sendo edificada de modo a produzir ruído na própria percepção. Percebe-se tanto tudo que se duvida de sua realidade. Na anorexia, a realidade que circunda, o peso dos espaços e objetos, parece atingir o corpo produzindo nele marcas, feridas. Trabalhar com a construção de um hiper-realismo no cinema é ao mesmo tempo expressar *esta* onipresença da realidade sobre o corpo: a impossibilidade de um corpo minúsculo

⁹⁵ “[...] A parede fenestrada de um edifício alto... pode ser vista como vazia embora o arquiteto tivesse lá colocado algo para nós vermos. O efeito do vazio surge quando as formas envolventes não impõem uma organização estrutural sobre a superfície em questão. O olhar do observador encontra-se no mesmo local onde quer que tente fixar-se, sendo um local como o outro; sente-se a falta de coordenadas espaciais, de um enquadramento que determine as distâncias. Em consequência, o observador experimenta uma sensação de abandono”. (Rudolf Arnheim sobre os enquadramentos de Antonioni. In: CHATMAN, 1995: 7)

⁹⁶ *Primeiro mapa dos tratamentos fotográficos*

	olhar objetivo (cisão sujeito/objeto)	
Hiper realismo	< >	Olhar estrutural
(Red, G10, película)		(macros)
jogo/olhar infantil	< >	P&B alto contraste (ensaio conceitual estético)
atmosfera (memória e o tempo cheio da anorexia)		

habitar o espaço gigantesco a sua volta, mas é também evocar com força a operação anoréxica de transformar o corpo em algo absolutamente visual.

Desse modo, a câmera não constituiria um olhar subjetivo dos espaços e objetos gravados. Seria um olho desprovido de corpo. Tudo se torna intensamente visual. É como se pudéssemos realizar pela fotografia a conversão do corpo em conceito, concretizar-se em imagem, tal qual o quer a anoréxica. Pelo cinema, o corpo anoréxico se converteria em algo intangível, etéreo, bidimensional, inodoro; desprovido de volume, profundidade.

Neste filme *anoréxico*, tudo é absolutamente *controlado*, duro. Desde o início, a busca não era por falar sobre a anorexia, mas nos aproximarmos de sua experiência. E para esta construção a fotografia participava como um elemento central.

Mas além de trazer à tona o olhar da anoréxica para o mundo, evocando as sensações do corpo anoréxico, havia um desafio temporal posto à fotografia, a saber, evocar a atmosfera da *memória* desse corpo que já não existe mais. Seria imprescindível, portanto, criar camadas de temporalidade que não estivessem presentes apenas no uso das temporalidades evocadas pelas vozes, mas que fossem trazidas à tona pelas próprias imagens. Como nos textos, as imagens deveriam, por si mesmas, permitir a investigação da memória.

Como dissemos, na composição das falas do filme trabalhamos pelo menos com duas temporalidades: aquela enunciada pela protagonista no presente (portanto, uma fala desde fora da anorexia e que coincide com o presente de quem assiste o filme) e aquela testemunhal, impressa nos diários no momento mesmo do padecimento pela anorexia (portanto, falas de dentro do padecer pela anorexia mas que se referem a um tempo passado em relação ao tempo de quem assiste o filme). E esta última desdobrando-se, ainda, entre os escritos da protagonista e da arquiteta. As imagens deveriam, portanto, se somar a este jogo das vozes com os tempos da memória e da elaboração de si. De forma a permitir que jogássemos com estes dois lugares provocadores e evocadores de sensações e memórias dentro do filme: a imagem e o som se conectando e produzindo sensações que se somam, se contradizem, se sobrepõem e se conectam de mil formas possíveis.

Como dissemos, os espaços filmados e gravados são – com raras exceções – os espaços de uma biografia (minha biografia), nos quais a anorexia se formou, aconteceu e se desfez; transformados, no filme, em lugares da vida da protagonista. Os lugares constituem a parte principal das imagens do filme. Foram fotografados tais como se encontram hoje, sem qualquer tentativa de reconstituí-los tal como eram, mas buscando algo que permitisse imaginar o que foi a experiência do corpo ali. A memória é transformada num dispositivo que coloca o hoje em contato com o ontem, e assim uma abertura acontece. É o tempo que poderia então emergir nos espaços, configurando um filme da memória mais que do espetáculo. Assim, além destas buscas estéticas que queríamos imprimir na fotografia, estava posta a noção de cartografar os espaços. E, dentro dela, a ideia de percorrer as superfícies dos lugares como peles e texturas em que poderíamos encontrar rastros de um corpo, dando aos planos a atmosfera desejada. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VIII: Objetos*, p. 28].

Ao visitarmos estes espaços para as filmagens tomei notas das minhas memórias e sensações. Estas anotações constituíram um registro importante da composição das falas da protagonista (Beatriz, da qual falamos anteriormente). A câmera deveria investigar os espaços buscando ecos da história que já passou. Filmados na busca de fazer aflorar histórias passadas em meio às histórias presente, o atrito da imagem com a história a ser evocada pelas vozes deveria provocar a imaginação, fazendo o espectador vislumbrar um passado possível daqueles lugares, ao mesmo tempo em que as histórias passadas aconteceriam nos sons, na voz e no silêncio.

Era também uma questão de técnica (e tecnologia) que se colocava para a construção de uma poética do corpo anoréxico no cinema. Elementos gráficos e estáticos – como fotografias still, desenhos e materiais de arquivo – fundamentais para a localização da história dentro de um contexto, foram incorporados à construção da fotografia introduzindo, ainda, outras temporalidades no filme. Ao mesmo tempo, a centralidade da noção de hiper-realismo para a concepção da fotografia, nos levou a optar pelo uso de câmeras de alta definição que nos permitisse trabalhar com lentes de cinema.

No entanto, junto a estas direções gerais da fotografia, cada nova cena a ser gravada introduzia problemas estéticos específicos para a fotografia; nos impelindo a buscar soluções plásticas específicas para o que pretendíamos em cada espaço. Por exemplo, na gravação de sequências como a do *Mercado* e a da *Vitrine de Alimentos*, o olhar hiper-realista sobre os alimentos criado por nós em um primeiro momento, levou a uma representação extremamente esteticizante dos alimentos, resultando em imagens assépticas e publicitárias. A opção para resolver a cena foi trabalhar com imagens pictóricas (cuja referência de linguagem foi o trabalho fotográfico do pintor norte-americano Cy Twombly), que permitiram estabelecer o distanciamento necessário com os alimentos e colocaram em evidência a “transformação da comida em imagem” que a anoréxica opera. Dessa maneira, para cada um dos espaços filmados as noções fortes da fotografia foram reelaboradas.

No filme, estes espaços são paisagens e lugares de uma história de vida: a cidade de Brasília (sobretudo o Plano Piloto), o apartamento em São Paulo onde a protagonista teria morado à época (aqui chamado de “Claustro”), a escola (um antigo convento), os consultórios médicos em hospitais (Hospital das Clínicas, Hospital São Paulo), a academia de balé etc. A estes espaços se somam lugares tais como o *Museu de Anatomia Humana* em que costumava ir; ou, por exemplo, o mar: lugar importante no desfecho da anorexia.⁹⁷ A eles, se acrescentaria o corpo anoréxico. Ele mesmo transformado em um espaço a ser investigado e encontrado pelo filme.

Para mostrar como este trabalho de fotografia foi realizado, tomamos aqui dois exemplos: *Brasília* e o *Museu de Anatomia*.

Exemplo 1 – Brasília

⁹⁷ Na medida do possível, os espaços gravados para o documentário foram os espaços reais de minha história. Exceção a esta regra é o Hospital das Clínicas e o Claustro. Embora eu tenha passado por consultas junto a inúmeros hospitais, inclusive no HC, a experiência de internação no departamento de psiquiatria do HC foi inserida no filme tendo como base a experiência de Suzana Priz – sobre a qual falamos anteriormente. Quanto ao Claustro, os médicos que hoje em dia moram no apartamento em que atravessei a anorexia não permitiram que gravássemos ali. A solução foi buscar um apartamento vazio cujo tamanho e forma fosse semelhante ao antigo apartamento.

Uma lembrança que tenho muito viva é a da cidade de Brasília – aonde costumava ir com frequência na companhia de minha mãe –, que para mim era o próprio espaço da incomunicabilidade. Uma Brasília não reconhecível nas fotografias que, em geral, ressaltam as curvas e a leveza dos traços do arquiteto; mas uma cidade construída numa escala não-humana, inapropriável pelas pessoas, onde elas desaparecem diante dos monumentos e vazios, onde parece ser impossível o encontro. Uma cidade de ângulos duros, de massas de concreto, sem margem às histórias residuais que constituem a trama da vida urbana.

Assim, não nos interessava a cidade sensual das curvas de Niemeyer, que sempre ressurgue nas fotografias, mas a cidade que resiste a ser fotografada, a da incomunicabilidade, do não humano, dos vazios, da monumentalidade, da geometria. A paisagem árida, ocupada pelo concreto.

O trabalho com os binômios anteriormente descritos nos levou aos elementos estéticos que deveriam guiar as gravações das imagens nos espaços de Brasília. Antes de ir para a cidade, mergulhamos – diretoras de fotografias, designer de som, roteiristas – em um laboratório para transformar as noções trazidas pelos binômios em imagens. Destes laboratórios, chegamos aos seguintes elementos que deveriam ser perseguidos nos espaços da cidade e na arquitetura de Niemeyer. Notamos que, se estes elementos merecem ser desenvolvidos, devido as limitações de tempo e espaço nos limitamos a enumerá-los: 1) a linha; 2) as cartografias impressas nas diferentes texturas do concreto (a pele do concreto como uma paisagem apropriada pelo tempo que ali inscreve seus movimentos e resíduos); 3) as medidas; as proporções e escalas; 4) os enquadramentos geométricos; 5) a ausência do corpo; 6) o vazio como o centro da imagem; 7) o corpo filmado como um espaço e o espaço filmado como um corpo. O concreto filmado como filmaríamos a pele do corpo atual. As superfícies são as telas sobre as quais nos debruçamos para tentar apreender o tempo. Neste instante, as formas tridimensionais se convertem em espaços bidimensionais. O concreto e as formas viram superfícies: a pele do concreto. Transforma-se o corpo em fragmentos geométricos, encontra-se as geometrias do corpo. Encontra-se expressão para esta transformação que a anoréxica

opera em si mesma em pura linguagem e abstração, seu corpo elevado ao estatuto de ícone.

Estes elementos deram forma ao que chamamos de cenários: pontos de vista sobre Brasília. O conjunto de edifícios monumentais de Oscar Niemayer e o urbanismo funcional de Lúcio Costa foram então filmados em nove cenários que vão da ordem total e rígida ao desfazimento da ordem e da forma. Uma certa incorporação destas formas monumentais pela própria experiência do corpo que os percorre. São eles: *Cenário 1* - Arquitetura espinhosa; *Cenário 2* - Pele do concreto; *Cenário 3* - Espaço-corpo (o espaço filmado como corpo, encontra-se o orgânico no concreto); *Cenário 4* - Geometrias do corpo em Brasília (como a sequência final de *O eclipse* de Antonioni, deveríamos filmar as linhas do corpo e do espaço); *Cenário 5* - Escalas de Brasília (os corpos minúsculos em relação aos edifícios monumentais e os corpos monumentais em relação aos edifícios pequenos); *Cenário 6* - Medidas: a. Geometria dos edifícios e b. Ritmos regulares (*travellings* lentos, constantes e marcados pela repetição de elementos da paisagem arquitetônica); *Cenário 7* - Linhas arquitetônicas; *Cenário 8* - Brasília interna, fria e simétrica; *Cenário 9* - Brasília interna pelo olhar infantil e *Cenário 10* - Brasília infantil das formas expressionistas (com jogo de luz e formas tentaríamos encontrar estas formas de Brasília, como se já tivessem sido apropriadas por esta criança que nelas brinca e pela brincadeira as distenciona). [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena V: Brasília*, p. 18-20]. No entanto, em determinado momento, o que vemos emergir em Brasília é justo o contrario do que fomos ali perseguir: *hoje*, a vida parece se apropriar do funcionalismo projetado para os espaços. Implodi-los, introduzir-se neles. Brasília é, então, o cenário deste enorme conflito, desta *luta* entre o orgânico (ou a própria vida) e a tentativa de racionalização dos espaços.

Exemplo 2 - Museu de Anatomia

Lugar de recorrentes passeios durante a anorexia, o Museu de Anatomia Humana da USP era um espaço onde podia desconstruir o olhar médico para criar uma anatomia anoréxica. Coincidência ou não, durante nossa pesquisa junto às garotas anoréxicas, uma

delas, bióloga, relata uma aula de anatomia e comenta: “A anoréxica é um museu de anatomia humana”. Ali, o olhar sobre a matéria pode se estender por horas. As metades expostas de um cérebro humano produzem inquietação, é *impossível* que as ideias surjam da matéria. Os órgãos retirados evidenciam as formas humanas; nos corpos no formol, formam uma narrativa dos órgãos faltando. A cavidade do cérebro se soma ao céu da boca, o céu da boca às cavidades menores dos olhos. Ali, em horas passando por uma coleção disposta em três pequenos corredores, é possível estabelecer a narrativa constituída pelas dobras, pelas ausências, pelos espaços vazios que recebem os órgãos. O formol é a preservação eterna dos líquidos que conservam o espaço entre o vidro e o corpo, em um jogo no qual a carne é o contorno do líquido, silhueta do espaço imposto pelo corpo. O vazio é então o espaço que interessa. O limite não é dado pela forma, mas pelo fundo. É ele que se torna desejável do ponto de vista anoréxico, onde há ausência de corpos. No esqueleto, os ângulos formam arcos, espaços vazios entre as coisas. As texturas minerais dos ossos formam paisagens permanentes cujo abandono da carne o fez entrever a eternidade. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem, cena VII: Museu de Anatomia*, p. 24-27]

Junto aos espaços gravados ou filmados (e tratados por nós também como *espaços*), estavam os objetos da anorexia e o próprio corpo anoréxico. Alguns são fragmentos nos quais ainda é possível reconhecer a anorexia. O espelho, roupas largas, cadernos, livros, coleções obsessivas de imagens e receitas de alimentos. Outros, são objetos utilizados na fabricação mesma deste corpo. Como instrumentos de medição e controle eram repetidamente mobilizados para registrar e dar precisão às formas em desaparecimento. Podiam testemunhar a constante subtração do corpo. Balanças para pesar gente e balanças para pesar o alimento, fita métrica, fotografias, radiografias do corpo registram a diminuição do espaço azulado da carne ao redor dos ossos.

O contato acima citado com as pacientes em tratamento também nos levou a uma série de outros objetos-rastros da anorexia: espartilhos de balé que terminavam por diminuir ainda mais as formas esqueléticas da anorexia, *collants* do balé guardam a forma

mínima do corpo, uma camisola em que o corpo se resguardava e podia então ser visto no espelho. As caixinhas feitas diariamente (de Suzana Priz) portam pequenos detalhes, restos colhidos e reelaborados em forma de minúsculos rostos que testemunham, um a um, a passagem dos dias dentro do enclausuramento da anorexia.

Estes objetos parecem conter um testemunho deste período da história e das histórias das garotas reunidas nesse filme. Participam como resíduos dessa experiência. São fragmentos nos quais ainda hoje ressoa a anorexia. A estrutura é então contaminada por essas memórias e por estes objetos prenhes de *testemunhos*, marcados pelos usos que lhes foram atribuídos neste contexto tão específico da anorexia. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena VI: Colégio, p. 21-23]

Por fim, é o corpo ele mesmo que emerge como lugar a ser investigado. Então, é a superfície da pele de meu corpo com suas dobras que passamos a investigar (gravar) como uma superfície feita espaço (como os outros lugares do filme), através de um detalhado trabalho de macro. [Ver *Vol. 2 - Pré-roteiro de montagem*, cena XIX: Pele, p. 54-56] Ver também a conclusão.

Desenho de produção

A despeito de todas as decisões de direção, escolha do tema, recorte, entre outros aspectos *necessários* de um filme, a sensação forte do material nunca deixa de estar inundada pelo conjunto das relações sociais, econômicas, políticas e históricas que atravessam a diversidade de relações de criação e produção; que – direta e indiretamente – participam da feitura do filme, da criação de sua estética e, posteriormente, de sua circulação. Como se na estética de um filme participassem todas as relações de produção que são criadas não apenas dentro do filme, mas que são, antes, determinadas por um modo próprio de organização da sociedade e pelo modo próprio como a sociedade organiza, em seu interior, a atividade de produção de imagens.⁹⁸

Cabia-nos, portanto (e tendo em mente diversas experiências já feitas no cinema nesta direção), encontrar uma forma de produção que implicasse em cortar a lógica de produção do espetáculo pela raiz; ferir de morte a anterioridade das relações hierárquicas, as condições de produção que usualmente se estabelecem no interior de um *set* de gravação, incluindo todo conteúdo e forma que estas condições trazem e imprimem no resultado final do filme.

Retomamos aqui a noção de espetáculo de Debord, mas em um outro plano. A afirmação de G. Debord “imagens são relações sociais” representa então uma pista importante para nos conduzir por uma indagação que, além de repousar sobre as relações de produção, nos obriga a compreender a produção de imagens dentro do escopo maior das relações intersubjetivas e culturais que atuam em sua criação; que as fazem assumir as formas que possuem para chegar, enfim, ao que articula as maneiras de fazer imagens e *como* e *o que* elas dão a ver sobre nossa sociedade.

Mas, se partimos dessa afirmação – de que a estética de um filme não é apenas resultado de uma série de decisões conscientes tomadas por um diretor, mas resultado de um conjunto complexo formado pelas relações de produção, econômicas, sociais,

⁹⁸ Como se, a partir da história das fichas técnicas dos filmes pudessemos ter pistas importantes sobre a tarefa de produção de imagens em nossa sociedade, como ela se constitui. Um verdadeiro romance que não deixaria de ser um documento interessante...

históricas e políticas que atravessam o processo de realização do filme – não seria ela tanto mais problemática e potencializada no cinema documentário, em que a estética do filme depende, antes de mais nada, das relações que o documentarista estabelece com os sujeitos documentados? Em meio a tantos fatores que concorrem neste ofício, o que resta ao documentarista de autoria? A autoria não se tornaria aí algo quase residual? Dependente das determinações que organizam o espaço social de sua produção? (CHARTIER, 1994) Não haveria uma perda de especificidade de linguagem e proposição estética, desfavorecidas que estão as experimentações e criação de linguagem nestas determinações? O modo de ser singular de uma obra não seria dado pela própria ruptura que se instaura entre o modo com que ela mobiliza os elementos em seu interior e o quanto esta maneira própria de mobilizar estes elementos se diferencia de certo grupo de discursos?

Em relação às condições de produção, em nosso ponto de partida se estabeleceu uma condição *especial*: não pretendíamos simplesmente fazer um filme documentário, mas realizá-lo em paralelo ao desenvolvimento de uma monografia e ambos, dissertação e filme, compondo a pesquisa de um mestrado dentro de um programa de multimeios voltado ao documentário. O compromisso com a pesquisa, a produção de conhecimento, nos colocou, eu como diretora e toda a equipe mobilizada para realização do filme, em uma postura investigativa tanto do objeto quanto da linguagem que criaríamos para abordar o objeto, que tende a não ser usual na forma como em geral – e atualmente – engaja-se na realização de um filme. Havia uma autonomia pressuposta em relação ao mercado e em relação ao circuito cinematográfico de festivais e afins que tornava, definitivamente, o processo de realização do filme mais importante que o próprio resultado.

Portanto, na base de nosso trabalho esteve esta preocupação de como as condições de produção de um filme participam da estética final que ele assume. Era preciso criar um outro modo de pensar a produção, menos hierarquizado e menos especializado, um modo de trabalho que atingisse de morte a anterioridade das hierarquias e especializações das funções usuais em um set de filmagem e que terminam por transformar o cinema em uma atividade industrial. Até onde foi possível (as

limitações que se impuseram foram principalmente financeiras e de tempo), a produção do filme se deu como um trabalho coletivo em que diretora, co-diretor, roteirista, diretora de fotografia, diretor de arte e designer de som/músico (ou seja, os profissionais que constituíram nossa equipe durante todo o filme) foram envolvidos em um processo de discussão sobre a anorexia, criação do roteiro e decupagem de cenas. Com isto, deslocávamos constantemente as funções especializadas e implicávamos cada um dessas pessoas em um processo colaborativo, de construção coletiva do filme.

Compreender a anorexia e retirar dela a própria maneira de construção do documentário foi um desafio que tomou três meses de trabalho antes do início das gravações e perdurou com elas, em um processo de apropriação – e criação de leituras – dos elementos constitutivos da anorexia por parte da equipe e de permanente redescoberta de nosso *objeto* e das noções que o *sujeito* ele mesmo nos ia fornecendo para pensar plasticamente o filme.

Ao invés de alienar as pessoas desta experiência, tentamos com isto, trazê-las próximo.

CONCLUSÃO

Trouxemos para a banca, a fim de permitir um melhor vislumbrar de boa parte das discussões apresentadas no corpo deste texto, doze minutos de filme resultantes dos primeiros *exercícios de montagem* feitos para encontrar os caminhos e o *tom* do documentário. Dentro de sua estrutura geral – que pode ser vista no pré-roteiro de montagem no Volume 2 –, estes fragmentos editados remetem o espectador às cenas de Brasília (primeiro fragmento) e do Balé (últimos fragmentos).

Resta a estas linhas alguns comentários sobre uns poucos pontos aos quais gostaríamos de dar saliência.

Como dissemos, compreendemos este trabalho não como um esforço que busca oferecer respostas ao fenômeno da anorexia, mas como produção de leituras e escrituras *a partir e pelo* corpo anoréxico, e desde o lugar particular do processo de criação de um filme. Consideramos o corpo anoréxico como *texto inscritível* (cf: BARTHES), ou seja, mais que uma obra ou gesto encerrado em si mesmo, um lugar *produtor* de novos textos. Assim, o que procuramos apreender ao longo do processo deste trabalho é quais são as possibilidades de produção de novas imagens que este corpo faminto mobiliza no interior de sua lógica própria de constituição.

Não se trata de uma questão de conteúdo isolado. Mas de conteúdo que produza forma e forma que produza conteúdo e cujo resultado não seja uma simples tradução do corpo no cinema e, tão pouco, um “falar sobre” ele por meio de um tempo e imagem narrativos; mas, sua recriação enquanto poética fílmica.

Quanto ao deslocamento de minha vivência da anorexia para o trabalho com diários de diversas garotas podemos dizer que a opção por *estratégias ficcionalizantes* (a construção de personagens fictícias) é o que nos permite trabalhar com uma certa diversidade de experiências singulares de padecimento pela anorexia, *colocando em cena* a ideia de que o sofrimento experimentado na anorexia não é da ordem de sujeitos isolados, mas algo compartilhado por uma coletividade. E quando este sofrimento encontra sua dimensão coletiva, transindividual, encontra condições para que seja

reposto e redimensionado enquanto problema. Acreditamos que esse seja um dos pontos principais na maneira como conduzimos o filme.

Dessa forma, nosso intuito é criar condições de legibilidade deste corpo que resida não na proliferação de imagens *sobre* a anorexia (dados e discursos que usualmente *definem* o fenômeno em nossa sociedade), mas que fuja a identificação da anorexia às falas que usualmente circulam. Buscamos uma maneira de dizer este corpo pelo cinema que vá contra a lógica violenta na qual o falar sobre as coisas logo assume uma forma tal, que as próprias imagens produzidas (pelo espetáculo) convertem-se em causas de um determinado fenômeno. Neste sentido, as imagens passam não apenas a ser “iguais” as anoréxicas, como a *determiná-las*, (ou seja, imagens que se organizam sob tal desarticulação aparente, que suas causas tornam-se obscuras e distantes). Tentamos fazer o caminho inverso. Buscamos um modo de ferir a reproduzibilidade das imagens que fossem, *ainda*, espetáculo. Contra esse empobrecimento e redução da experiência, procuramos voltar nosso olhar à quais são, em nossa sociedade, essas relações sociais que estão sendo mediadas pelas “imagens da anorexia”; para, logo, poder oferecer ao espectador *outras* imagens “sob o viés de seu lastro”, a saber, imagens que tragam nelas mesmas a própria condição e forma de sua produção.

Embora no filme existam duas personagens cujas *trajetórias de vida* bem marcadas constituem os pólos da narrativa, o filme não possui uma estrutura *narrativa* linear. Antes, o filme está composto como fragmentos relativamente independentes, núcleos densos e tensionados entre si, como pequenas obras a se somarem e, ao final, nos levar a imagem de uma constelação de experiências do corpo anoréxico.⁹⁹ Mas esta imagem final só será dada pela montagem, sem ser um a priori do processo de criação do filme.

Além disto, é possível afirmar que a estrutura do documentário procura trazer a tona como se constitui (e se esfacela) um corpo anoréxico: por fim, é “o próprio corpo

⁹⁹ Além da obra de Walter Benjamin e sua noção de constelação, a referência de linguagem forte para composição desta estrutura foi o filme *Andrei Rublev* em que Tarkovsky reconstitui diferentes episódios do momento histórico em que vive o pintor para, ao fim, ao exibir a obra de Rublev, fazer aflorar todo o *espírito* de uma época nela contido.

que emerge como o principal lugar a ser investigado. O corpo destruído como casa. Se o corpo é o primeiro lugar que o ser habita, então é preciso na anorexia negar completamente esse corpo, negando com ele toda uma dimensão social que nele está impregnada: a feminilidade, os modelos de beleza, a saúde, a própria vida. Em vez de lançar-se numa utopia, a busca da anoréxica é por um não-lugar, por eliminar qualquer possibilidade de viagem e destruir o lugar: a postura é antitópica (AYER & PASSONI, 2007).” E engajada nesta busca; submetido seu corpo ao definhamento, tendo encontrado os ossos que o constituem e o transcendem, é novamente o corpo que a devolve ao mundo. O corpo, reduzido ao seu mínimo, lhe devolve matéria. A própria anorexia levada a suas últimas consequências gera, em seu interior, uma espécie de síntese e inversão que vem de sua completa negatividade. É por viver a completa anulação do corpo, por viver tudo no corpo que ele agora se devolve a ela e a leva a uma abertura. E do meio desta operação, a pele é o que resta como superfície e paisagem em que todos estes processos passados estão inscritos como marcas presentes. É então a pele de meu corpo que é investigada como o último dos lugares dessa experiência.

A chave de leitura se transforma ao longo de nosso filme. É a pergunta sobre o corpo que se desdobra do projeto anoréxico – projeto de *recusa* do mundo – levado a cabo até o limite. E ao fim do filme a transcendência sucumbiu à imanência. O documentário é então a trajetória de uma questão, é o relato de uma busca, o diário de uma investigação. Mais que apresentar uma personagem, tratamos de apresentar a questão “quem é essa personagem?” e como essa questão se transforma ao longo de uma vida em cujo cerne está o problema da invenção de um corpo em meio a uma cultura que fornece problemáticas ferramentas para isto.

E já não resta nada dos acontecimentos visíveis que o haviam provocado. Já não há senão a fome e a dor.

E agora, nos encontramos neste outro lugar, da *transformação* da anorexia em película, “esta superfície frágil que se queima ou apaga e acaba sempre por desaparecer, como os corpos que contém”. O olhar e a melancolia já implicadas, por este motivo.

Neste filme, no entanto, o corpo que se busca; o autorretrato que se procura, nunca se completa.

REFERÊNCIAS

- FILMOGRÁFICAS

- A barriga do arquiteto* (1987), Peter Greenaway
A noite (1960), Michelangelo Antonioni
A paixão de Joana D'Arc (1928), Carl T. Dreyer
Andrei Rublev (1966), Tarkovsky
As mãos negativas (1979), Marguerite Duras
Câmera-olho (1924), Dziga Vertov
Carta para Jane: investigação sobre um Still (1972), Jean-Luc Godard
Céu sobre água (1978), José Agrippino de Paula
Crisis: Behind a Presidential Commitment (1963), Robert Drew
Deserto vermelho (1964), Michelangelo Antonioni
Détruire, Dit-Elle (1969), Marguerite Duras
Diários de um cura de campanha (1966), Robert Bresson
Double Game (2007), eds. Paul Auster, Sophie Calle
Elogio do amor (2001), Jean-Luc Godard
Histoire(s) du cinéma (1988-98), Jean-Luc Godard
I do not Know What it is I am Like (1986), Bill Viola
In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni, Part (1978), Guy Debord
India Song (1974), Marguerite Duras
Jaguar (1967), Jean Rouch
Livro de cabeceira (1996), Peter Greenaway
Lost, Lost, Lost (1949 – 1963), Jonas Mekas
Malos hábitos (2008), Simón Brooks
Memórias do subdesenvolvimento (1968), Thomás Gutierrez Alea
Meshes of the Afternoon (1943), Maya Deren
No Sex Last Night (1996), Sophie Calle
Noite e neblina (1955), Alain Resnais

Nouvelle vague (1990), Jean-Luc Godard
Now! (1965), Santiago Álvarez
O caminhão (1977), Marguerite Duras
O eclipse (1962), Michelangelo Antonioni
O espelho (1975), Tarkovsky
O homem atlântico (1981), Marguerite Duras
O homem com uma câmera (1929), Dziga Vertov
O navio Night (1979), Marguerite Duras
O pântano (2001), Lucrécia Martel
O processo de Joana D’Arc (1962), Robert Bresson
O rito (1969), Ingmar Bergman
Os mestres loucos (1955), Jean Rouch
Persona (1966), Ingmar Bergman
Primary (1960), Robert Drew
Seasons of the year (1975), Artazavd Pelechian
Sem sol (1983), Chris Marker
Seu nome de Veneza em Calcutá deserta (1976), Marguerite Duras
Superstar: The Karen Carpenter Story (1987), Tod Haynnes
The Carpenters (1989), Joseph Sargent
The Passing (1991), Bill Viola
Thin (2006), Lauren Greenfield
Tierra sin pan (1932), Luis Buñuel
Ulisses (1982), Agnès Varda

- BIBLIOGRÁFICAS

*Reunimos, além das obras consultadas para a elaboração do texto da dissertação, as obras literárias e estéticas usadas como referência de linguagem na criação do filme, dos binômios e das linhas de força. Além disso, pesquisamos e analisamos sistematicamente artigos publicados entre os anos de 1998 e 2008 pelos jornais *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, e textos publicados em diversas revistas da Editora Abril. Não os relacionamos aqui por considerá-los uma fonte extremamente vasta e, no entanto, secundária, que foge ao foco do presente trabalho.

ABRAMOVIC, Marina. (1998) *Artist Body*. Milão: Charta.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. (1985) *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

AGAMBEN, Giorgio. (1998) “Le cinéma de Guy Debord”. In: *Image et memoire*. Paris: Hoëbeck.

AITKEN, Doug. (2007) *Sleepwalkers*. New York: MoMa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. (1976) *10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

AQUINO, Emiliano. (2008). “Revolução social e realização da arte” in: *Dossiê Gui Debord, Revista Critério*.

ARIES, Philippe. & DUBY, Georges. (1991) *História da vida privada 4. Da revolução francesa a primeira guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.

ARTAUD, Antonin. (1995) *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1999) *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

AUEL, Jean M. (1980) *Ayla a filha das cavernas*. São Paulo: Record.

AUMONT, Jacques. (1992) *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.

_____. (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.

_____. (1996) *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier.

AUSTER, Paul. (1996) *A arte da fome: ensaios*. Tradução Ivo Korytovwsky. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

- AYER, Maurício. (2006) *A poética da porosidade. Intersemiótica plural e musicalidade em India Song de Marguerite Duras*. Tese de doutoramento pela FFLCH/USP.
- _____. (Org.) (2009) *Catálogo da mostra Marguerite Duras: escrever imagens*. São Paulo: Banco do Brasil/SESC-SP.
- BACHELARD, Gaston. (2008) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BALASC, Christiane. (1990) *Désir de rien. De l'anorexie à la boulimie*. Normandie: Éditions Aubier.
- BARGELESI-SEVERI, Guglielmo. (1997) *Robert Smithson. Slideworks*. Milão: Carlos Frua.
- BARTHES, Roland. (1964) *Le degré zero de l'écriture: Elements de semiologie*. Paris: Éditionn du Seuil.
- _____. (2005) *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes.
- BATAILLE, Georges. (1954) *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- _____.; LEIRIS, Michel.; GRIAULE, Marcel.; EINSTEIN, Carl. & DESNOS, Robert. (1995) *Encyclopaedia acephalica*. London: Atlas Press.
- BAZIN, Andre. (1991) *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- BECKETT, Samuel. (2004) *Primeiro amor*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. (2009) *O inominável*. São Paulo: Globo.
- BELL, Rudolph. (1985) *L'anorexie sainte: jeûne et mysticisme du moyen age à nous jours*. Paris: PUF.
- BELLMER, Hans. (2005) *The Doll*. New York: Hardcover.
- BENJAMIN, Walter. (1999) *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard Press.
- _____. (1987) *Obras escolhidas vol. 2. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1989) *Obras escolhidas vol. 3. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1991) *Walter Benjamin*. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática.
- _____. (1994) *Obras escolhidas vol. 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- BERGMAN, Ingmar. (2001) *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.

- BERGSON, Henri. (2006) *Matéria e memória. Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- BIDAUD, Eric. (1998) *Anorexia mental, ascese, mística: uma abordagem psicanalítica*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- BLASER, Werner. (2001) *Mies Van der Rohe*. São Paulo: Martins Fontes.
- BLOSFELDT, Karl. (n./c.) *Karl Blossfeldt*. Hans Cristian Adam (Org.). New York: Taschen.
- BOIS, Yve-Alain. & KRAUSS, Rosalind E. (1996) *Formless: a User's Guide*. New York: Zone Books.
- BONOTO, André. (2009) “Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições”. In: *Doc On-Line*, n. 6.
- BORER, Alain. (n./c.) *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif.
- BORGES, Cristian.; CAMPOS, Gabriela. & AISENGART, Inês. (2006) *Catálogo da retrospectiva Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*. São Paulo: Banco do Brasil.
- BRETON, David Le. (2004) *Sociologie du corps*. Paris: PUF.
- BROUGHER, Kerry. & ELLIOT, David. (2005) *Hiroshi Sugimoto*. New York: Hardcover.
- BRUCH, Hilde. (1990) *Conversations avec des anorexiques*. Paris: Petite Biliothèque Payot.
- BONS, Jeanne Marie Gagnebin de. (1997) *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1994) Prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta” in: *Magia e técnica, arte e política – vol. 1. Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2006) *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Cristine. (2002) *La folie du voir: de l'esthétique baroque*. Paris: Galilée.
- BRUXELAS, Andreas Vesalius de. (2005) *Humanis corporis fabrica*. Campinas: Editora da Unicamp.

- BUCK-MORSS, Susan. (2002) *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BUCKROYD, Julia. (2000) *Anorexia e bulimia. Esclarecendo suas dúvidas*. São Paulo: Ágora.
- CAGE, John. (1961) *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press.
- CALLE, Sophie. (2009) *Histórias reais*. Rio de Janeiro: Agir Editora.
- CANGUILHEM, Georges. (2005) *Escritos sobre a medicina*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- CARRIERE, Jean-Claude. (1995) *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CARROLL, Lewis. (1977) *Symbolic Logic*. Stanford: Harvester Press.
- _____. (1980) *Aventuras de Alice no país das maravilhas, aventuras de Alice através do espelho e o que Alice encontrou lá*. São Paulo: Summus.
- CASTRO, E. M. de Melo e. (2000) *Antologia efêmera*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora.
- CHATMAN, Seymour. (1994) *Michelangelo Antonioni. The Complete Films*. Barcelona: Taschen.
- CHION, Michel. (2004) *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- CLARK, Lygia. (1998) *Lygia-Clark-Helio Oiticica: cartas*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- CLIFFORD, James. & GEORGE, Marcus. (s./d.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnografie*.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. (1998) *O divino Narciso*. New Mexico University Press.
- COHEN, Renato. (1998) *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- COMOLLI, Jean-Louis. (2008) *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CYPRIANO, Fabio. (2005) *Pina Baush*. São Paulo: Cosac & Naif.
- DANEY, Serge. (2007) *A rampa. Cahiers du cinéma 1970-1982*. São Paulo: Cosac & Naif.

- DA-RIN, Silvio. (2006) *O espelho partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- DARMON, Muriel. (2003) *Devenir anorexique: une approche sociologique*. Paris: Éditions la Découverte.
- DEBORD, Guy. (1997) *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Editora Contraponto.
- DELEUZE, Gilles. (1983) *A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1988) *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- DREYER, Carl Theodore. (1970) *Four Screenplays*. Indiana: Indiana University Press.
- DROSTE, Magdalena. (1992) *Bauhaus Archive 1919-1933*. New York: Taschen.
- DUARTE, Paulo Sérgio. (Org.) (2001) *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naif.
- DURAS, Marguerite. (1954) *Des journées entières dans les arbres*. Paris: Gallimard.
- _____. (1977) *O caminhão*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (1986) *A dor*. São Paulo: Nova Fronteira.
- _____. (1986) *O deslumbramento de Lol. V. Stein*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (2002) *Hiroshima meu amor*. Lisboa: Quetzal Editores.
- _____. (2007) *A doença da morte*. São Paulo: Cosac & Naif.
- _____. (2009) *Cadernos de guerra e outros textos*. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____. & PORTE, Michelle. (1997) *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Editions de Minuit.
- ELIAS, Norbert. (1994) *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FERNANDES, Ciane. (2000) *Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec.
- FERNANDES, Maria Helena. & FERRAZ, Flavio Carvalho. (2006) *Transtornos alimentares: anorexia e bulimia*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- FILHO, Antonio Gonçalves. (2001) *A palavra naufraga. Ensaio sobre cinema*. São Paulo: Cosac & Naif.
- FLAUBERT, Gustav. (2003) *Madame Bovary*. São Paulo: L&PM.
- FOUCAULT, Michel. (1969) O que é um autor? In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. de Manoel Barros da Motta. Forense Universitária.

- _____. (1972) *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1984) *História da sexualidade 2. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. (1985) *História da sexualidade 3. O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. (1987) *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1988) *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. (1988) *História da sexualidade 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. (1992) *A palavra e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1996) *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. (1997) *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- _____. (2005) *Nietzsche, Freud, Marx*. Bogotá: Ediciones Espiritu Libertário.
- FRAYZE-PEREIRA, João. (2005) *Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- FREIRE, Marcius. (2007) “Jean Rouch e a invenção do outro no documentário”. In: *Doc On-Line*, n. 3.
- GAUTIER, Guy. (2008) *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Armand Colin.
- GEERTZ, Clifford. (1989) *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos Editora S. A.
- _____. (1998) *O saber local*. Petrópolis: Vozes.
- GENET, Jean. (2003) *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify.
- GINZBURG, Carlo. (1989) *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GODARD, Jean-Luc. & ISHAGHPOUR, Youssef. (2005) *Cinema. The Archeology of film and the Memory of a Century*. New York, Oxford: Berg.
- GOFFMAN, Erving. (1988). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara
- _____. (1992) *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Perspectiva.

- GOIFMAN, Kiko. (1998) *Valetes em Slow Motion*. Campinas: Editora da Unicamp.
- GREENFIELD, Lauren. (2006) *Thin*. New York: Melcher Media.
- GREENWAY, Peter. (2001) “Cinema: 150 anos de texto ilustrado”. In: Zoetrope All-Stories Magazine.
- GRUNERT, Andrea. (2006) *Le corps filmé: cinémaaction*. Paris: Corlet Publications.
- GUNNING, Tom. (2004) “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. Org. Leo Charney e Vanessa R Schwartz. Trad. Regina Thompsom. São Paulo: Cosac & Naify.
- HAMSUN, Knut. (2009) *Fome*. São Paulo: Geração Editorial.
- HOCKINGS, P. (1975) *Principles of Visual Anthropology*. Mouton: The Hague.
- HORNBACHER, Marya. (2006) *Dissipada. Memórias de uma anoréxica e bulímica*. São Paulo: Record.
- IBSEN, Henrik. (2004) *Casa de bonecas*. São Paulo: Veredas em Cartaz.
- JEANSON, Francis. (Org.) (n.l.c.) *Polémica Sartre Camus*. Buenos Aires: Revista El Escarabajo de Oro.
- JOYCE, James. (2006) *Um retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- KESTEMBERG, E.; KESTEMBERG, J.; DECOBERT, S. (2007) *La faim et le corps. Une étude psychanalytique de l'anorexie mentale*. Paris: PUF.
- KOSSOY, Boris. (2002) *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- KAFKA, Franz. (1997) *Um artista da fome*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2008) *Sonhos*. São Paulo: Iluminuras.
- KIRCHER, Athanasius. (1650) *Musurgia Universalis*. Roma.
- KRAKAUER, Siegfried. (1960) *Theory of Film*. New York: Oxford University Press.
- KRISTEVA, Julia. (1985) *Histoires d'amour*. Paris: Folio.
- LACLOS, Pierre Choderlos de. (2007) *Les liaisons dangereuses*. Paris: Folio.
- LATINI, Cielo. (2006) *Abzurdah. La perturbadora história de una adolescente*. Buenos Aires: Planeta.
- LATOUR, Bruno. (1994) *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.

- _____. (2000) *Ciência em ação. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. (1979) *Le sujet de la philosophie. Typographies*. Aubier: Flammarion.
- LE BRETON, David. (1999). *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2003) *As estruturas elementares do parentesco*. São Paulo: Vozes.
- LISPECTOR, Clarice. (1998) *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LÖWY, Michael. (2005) *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- MACDOUGALL, David. (2006) *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (n./c.) *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MARCUS, George. & CUSHMAN, Dick. (1982) “Ethnographies as Texts”. In: *Rev. Anthropologie*.
- MATOS, O. C. F. (1999) Cinema e identidade nacional. Percurso. *Revista de Psicanálise*, São Paulo, n. 21, p. 30-36.
- _____. (2009) Chris Marker: a memória fotográfica e o instante decisivo. *Revista Carta Maior*, São Paulo, 25 de agosto.
- MAUSS, Marcel. (1974) *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP.
- _____. & HUBERT, Henri. (2005) *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naif.
- MEAD, Margaret. (1979) *Sexo e temperamento*. São Paulo: Perspectiva.
- MEKAS, Jonas. (2000) *The Lost Lost Lost Book*. Paris: Éditions Paris Expérimental Re:Voir Vidéo.
- MELO, Luís Alberto Rocha. (2004) “Os monstros de Ydessa”. In: *Publicação virtual Revista Contracampo*.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (2004) *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as Vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naif.

- MESCHONNIC, Henri. (1970) *Pour la poétique I*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____. (1990) *La rime et la vie*. Paris: Verdier.
- _____. (1995) *Politique du rythme. Politique du sujet*. Paris: Verdier.
- MICHELI-RECHTMAN, Vannina. (n./c.) “L’anorexie, un symptôme contemporain?”
- In: *La clinique lacanienne*, n. 6.
- MILLER, Celina. & HEKIER, Marcelo. (1994) *Anorexia-bulimia: deseo de nada*. Buenos Aires: Paidós.
- MILLIET, Maria Alice. (1992) *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP.
- MINH-HA, Trinh T. (1992) *Framer Framed*. London: Routledge.
- _____. (1999) *Cinema Interval*. London: Routledge.
- MISSAC, Pierre. (1998) *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras Ltda.
- MORAES, Eliane Robert. (2002) *O corpo impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras.
- MORIN, Edgard. *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- MORGAN, Christina. & AZEVEDO, Angélica. (1998) *Aspectos socioculturais dos transtornos alimentares*. In: *Psychiatry On-line Brazil* (3), edição de fevereiro.
- MOURÃO, Maria Dora. & LABAKI, Amir. (Org.) (2005) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif.
- _____. & SAMPAIO, Rafael. (2009) *Catálogo da mostra de filmes e vídeos Chris Marker Bricoleur multimídia*. São Paulo: Banco do Brasil.
- MULVEY, Laura. (2006) *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- NANCY, Jean-Luc. (1992) *Corpus*. Paris: Éditions A. M. Métailié.
- _____. (2000) *L’intrus*. Paris: Éditions Galilée.
- NICHOLS, Bill. (1981) *Ideology and the Image*. Indiana: Indiana University Press, Bloomington.
- _____. (n./c.) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- _____. (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana: Indiana University Press.

- _____. (2005) *The Voice of Documentary* in: New Challenges for Documentary. Manchester: Manchester University Press. ROSENTHAL, Alan & CORNER, John Org. (2005)
- NIJINSKI, Vaslav. (2006) *Cadernos O sentimento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- NINEY, François. (2002) *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: Éditions de Boeck Université.
- NOVAES, Adauto. (Org.) (2005) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac.
- NUNES, Maria Angélica Antunes.; APPOLINÁRIO, José Carlos.; ABUCHAIM, Ana Luiza Galvão.; COUTINHO, Walmir. & Colaboradores. (1998) *Transtornos alimentares e obesidade*. Porto Alegre: Artmed.
- PARGA, Maria Xesús Fraján.; LACSON, Monica Gonzáles. & FRESNILLO, Raquel Cristóbal. (2006) *Que es la anorexia*. Madrid: Biblioteca Nueva Madrid.
- PASOLINI, Pier Paolo. (2000) *Écrits sur le cinéma. Petits Dialogues avec les Films (1957-1974)*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (2005) *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes.
- PERROT, Michelle. (2007) *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto.
- PHILIPPOU, Styliane. (2008) *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*. Yale: Yale University Press.
- PIAULT, Marc Henri. (2000) *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan.
- PIERRE, Valérie. (1999) *Anorexie. La quête du vide et de la transparence*. Paris: L'Harmattan.
- PLATH, Sylvia. (2007) *Ariel*. Campinas: Versus Editora.
- POLANCO, Aurora Fernández. (2007) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- POPA, Vasco. (1989) *Ossos a ossos*. São Paulo: Perspectiva e Edusp.
- RABINOW, Paul. (2002) *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- RAIMBAULT, Ginete. & ELIACHEFF, Caroline. (1996) *Les indomptables: figures de l'anorexie*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- RAMOS, Graça. (2009) *Maria Martins. Escultora dos trópicos*. São Paulo: ArtViva.
- RANCIÈRE, Jacques. (2001) *La Fable Cinématographique*. Paris: Seuil.

- _____. (2005) *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- RENOV, Michael. (2004) *The Subject of Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- _____. (2004) "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post Verité-Age". In: *Visible evidence*, vol. 16. London: University of Minnesota Press.
- RIEFENSTAHL, Leni. (1986) *Leni Riefenstahl: cinco vidas*. New York: Taschen.
- ROBELL, Suzanne. (1997) *A mulher escondida: a anorexia nervosa*. São Paulo: Summus.
- ROSENFELD, Anatol. (2002) *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva.
- ROSENTHAL, Alan. & CORNER, John. (Org.) (2005) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- ROUCH, Jean. (1978) "La caméra et les hommes". In: FRANCE, Claudine. (Org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l'homme.
- RUBY, Jay. (2005) *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film* in: New Challenges for Documentary. Manchester: Manchester University Press.
- ROSENTHAL, Alan & CORNER, John Org. (2005)
- SALOME, Lou-Andreas. (1910) *Reflexões sobre o problema do amor e do erotismo*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda.
- _____. (2001) *Carta aberta a Freud*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda.
- SÁNG, Yi. (1999) *Olho de corvo*. São Paulo: Perspectiva.
- SCHEINFELGEL, Máxime. (2008) *Jean Rouch*. Paris: CNRS Editions.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio Org. (2003) *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp.
- SENNET, Richard. (1994) *Carne e pedra. O corpo e a civilização ocidental*. Rio e Janeiro: Record.
- _____. (1999) *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SENRA, Stella. (1997) *O último jornalista: imagens de cinema*. São Paulo: Estação Liberdade.

- SERRES, Michael. (ano) *Título*. Cidade: editora.
- SHERMAN, Cindy. (1998) *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames e Hudson.
- SONTAG, Susan. (2003) *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPIGNESY, Angelyn. (1992) *Mulheres famintas: uma psicologia da anorexia nervosa*. São Paulo: Summus.
- STRATHERN, Marilyn. (1987) "Out of Context – The Persuasive Fictions of Anthropology". In: *Current Anthropology*.
- SULEIMAN, Susan. (1985) *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- SYNNOT, Anthony. (1993) *The Body Social*. London: Routledge
- SZONDI, Peter. (2004) *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac & Naif.
- TADEU, Tomaz. (Org.) (2009) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- TARKOVSKY, Andrei. (1990) *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- TAUSSIG, Michael. (1993) *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: Um Estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra.
- TAYLOR, Lucien. (Org.) (1994) *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-4*. London: Routledge.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.) (2004) *Documentário no Brasil. Tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- TODOROV, Tzvetan. & DUCROT, Oswald. (1998) *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- TOLSTOI, Leon. (n./c.) *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac & Naif.
- TONNAC, Jean-Philippe de. (2005) *Anorexia. Enquête sur l'expérience de la faim*. Paris: Éditions Albin Michel
- TORO, Josep. (2004) *Riesgos y causas de la anorexia nerviosa*. Barcelona: Ariel.
- TOWNSEND, Chris. (2004) *The Art of Bill Viola*. New York: Thames & Hudson.
- TWOMBLY, Cy. (2008) *Photographs 1951-2007*. New York: Hardcover.

- UNDERWOOD, David. (2002) *Oscar Niemayer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif.
- VALÈRE, Valérie. (1983) *Malika ou un jour comme tous les autres*. Paris: Le Livre de poche.
- _____. (1984) *Le pavillon des enfants fous*. Paris: Bibliothèque Hachette.
- _____. (1988) *Laisse pleurer la pluie sur tes yeux*. Paris: Presses Pocket.
- _____. (1992) *La station des désespérés ou Les couleurs de la mort*. Paris: C. De Bartillat.
- _____. (1992) *Obsession blanche*. Paris: Le livre de poche.
- _____. (1992) *Vera, magnificia love et pages diverses*. Paris: C. De Bartillat, Collection.
- _____. (1998) *Eléonore*. Paris: C. De Bartillat.
- VALÉRY, Paul. (1996) *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *Eupalinos ou O arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. (2003) *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naif.
- VIANNA, Klauss. (2005) *A dança*. São Paulo: Summus Editrial.
- VIGARELLO, Georges.; CORBIN, Alain. & COURIN, Jean Jacques. (2006) *Corps 3. Les Mutations du Regard. Le XXem Siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- VINCENT, Thierry. (2006) *L'Anorexie*. Paris: Odile Jacob.
- VOGEL, A. (1974) *Film as a Subversive Art*. New York: Randon House.
- VOLPE, Miriam. & OTTE, George. (2000) *Fragmentos*, edição n. 18, p. 35-47, Florianópolis, jan-jun.
- WARR, Tracey. & JONES, Amélia. (2000) *The Artist's Body*. New York: Phaidon.
- WEIL, Simone. (1993) *A gravidade e a graça*. São Paulo: Martins Fontes.
- WOLF, Virginia. (n./c.) *Orlando*. São Paulo: Nova Fronteira.
- XAVIER, Henrique Piccinato. (2009) *O purgatório*. Artigo não publicado.
- _____. (2008) *Eternidade sob a duração das palavras. Simultaneidade, geometria e infinito na ética de Espinosa*. Tese de Mestrado pelo Dep. de Filosofia da USP-SP. Orientação Profa. Dra. Marilena de Souza Chaui. São Paulo.
- XAVIER, Ismail. (1983) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal.
- _____. (Org.) (1996) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago.

- FONTES INÉDITAS

ADRIANA. *Diários, cartas e entrevista.*

AUORE, Jacob. (n./c.) *Sans L.* Peça para teatro: não publicado.

AYER, Maurício; PASSONI, Moara; MURILLO, José; PEIXOTO, Fábio; PEREZ, Fernando & XAVIER, Henrique P. (2009) *Binômios.*

_____.; CAPELATO, Daniela & PASSONI, Moara. (2007) Argumento do filme *Fome* a partir do Edital de Desenvolvimento de Projetos da Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo.

_____. & PASSONI, Moara. (2008) Projeto do Filme *Tem um vidro sob minha pele.*

_____. & PASSONI, Moara. (2009) Entrevista a equipe do ProAta da UNIFESP e do Hospital Dia que atende as pacientes com Anorexia.

BARNOW, Erik. (1993) *Documentary. A History of the Non-Fiction Film.* Oxford/New York: Oxford University Press.

DESNOES, Edmundo. (2009) Entrevista realizada por Moara Passoni e Maurício Ayer.

E-MAILS trocados por Moara Passoni com integrantes do grupo PROANA-GORDA durante o ano de 2006.

EMILIA. (2009) *Diários.*

ERBER, Laura. (2009) Entrevista realizada por Moara Passoni.

PANTALEÃO, Sylvia. (2009) *Diários.*

PEIXOTO, Fabio. (2000) “Experiência e narração. O jornalismo e o declínio da experiência”. Não publicado.

PRIZ, Susana. (2009) *Diários.*

PASSONI, Moara. (2009) *Diários e cartas.*

_____. & XAVIER, Henrique P. (2009) Segundo projeto do filme *Tem um vidro sob minha pele* contemplado pelo Edital de Curta-Metragem do Ministério da Cultura em 2009.

_____. & MARRAS, Stélio (2008) *A anoréxica e o outro: diálogos.*

_____. (2009) *Linhas de força.*

_____. (2009) *Construção de uma poética fílmica do corpo anorético* no filme *Tem um vidro sob minha pele*. Texto apresentado no SESC-Paulista como atividade paralela e integrante do VIII Congresso Brasileiro de Transtornos Alimentares e Obesidade. Diálogos entre a Ciência, a Clínica e a Cultura, 11 a 13 de Junho.

SAPOZNICK, Alessandra (2008) Entrevista realizada por Moara Passoni.

- SÍTIOS INTERNET

LOYOLA, Viviane. (2005) Boletim da UFMG, edição 1494. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível on-line em: <http://www.ufmg.br/online/arquivos/002036.shtml>.

ERBER, Laura. (2009) *The funambulist and the diver* [O funâmbulo e o escafandrista]. Disponível em on-line: http://www.novembroarte.com/catalog_funambulist/.

A p ê n d i c e

BREVE RELAÇÃO DOS FILMES DOCUMENTÁRIOS E FICCIONAIS SOBRE ANOREXIA

Talvez fosse possível dizer que a história deste outro no cinema começa com um filme da televisão norte-americana, intitulado *Between two women* (Entre duas mulheres) produzido em 1945, sob a direção de Willis Goldbeck; o filme narra a história do Doutor Randall (Red) que, enquanto cura a cantora de boate, Edna, de sua incapacidade de comer, aproveita para se esquivar de propostas de casamento; neste filme a condição de Edna é descrita como *neuropsychiatric self-starvation* (auto-inanição psiquiátrica). O médico a diagnostica, mas não pode dizer o que a leva a negar o alimento. Red inicia, então, um percurso a fim de descobrir esta causa obscura. Na boate de Edna pergunta a seus companheiros de trabalho sobre efeitos recentes que talvez tenham contribuído para doença da moça. No entanto, não apreende nada. É uma amiga de Edna, Ruth, que diz a Red que ele está perguntando coisas erradas a pessoas erradas. Deste modo, têm-se início toda uma trama envolvendo jogo de reflexos, projeções, paixões cujo núcleo é desvelar o enigma de Edna. Neste drama, a “autoinanição” ainda não é a anorexia. Não é um fenômeno circunscrito e, embora pertença ao domínio da neuropsiquiatria, ainda pode ser algo para além dele mesmo. Não comer é o índice do mistério que movimenta o filme. Tampouco Edna é uma personagem construída só em função de seu corpo. Ela não está esquelética.

Em 1981 aparece também nos EUA, mas já recortado sob o domínio da anorexia, o filme *The Best Little Girl in the World* (A melhor menininha do mundo)¹⁰⁰ de Sam O’Steen. Trata-se de uma ficção que tem por objetivo abordar o drama da anorexia: “Um filme feito para TV que talvez salve a vida de sua criança. Um filme que lida com o assunto da anorexia honestamente e respeitosamente”,¹⁰¹ diz a sinopse.

¹⁰⁰ Alguns desses filmes não chegaram ao circuito brasileiro. Portanto, em alguns casos, fazemos uma tradução simples do título dos filmes para o português apenas para apresentá-los ao leitor

¹⁰¹ Tradução nossa do original: “A movie that just might save your child's life made for TV movie that deals with the subject of anorexia honestly and respectfully”

Entre 1985 e 1992, o seriado de TV americano *Growing Pains* (Criando dores) traz o caso de uma atriz que interpreta uma garota com anorexia. O fato da atriz padecer de anorexia na vida real termina por publicizar a doença. Em 1986, também ficção para TV, aparece o filme *Dying to be perfect: the Ellen Hart Pena Story* (Morrendo para ser perfeita: a história de Ellen Hart Pena) que traz a história de uma corredora cuja bulimia e anorexia ameaçam seus sonhos de competir nas Olimpíadas e seu casamento com o prefeito de Denver. Também ficção para a televisão norte americana aparece em 1988 o filme *Chaterine* de Michael Whyte descrito como “a verdadeira história da batalha com a anorexia da garota de 17 anos Catherine Dunbar”. Em 1990 a temática sai dos EUA e chega ao Canadá no video-documentário *The Famine Within* (Faminta por dentro), de Katherine Gilday. O filme, definido como “o ideal cultural e corporal da mulher”, fala da obsessão contemporânea com tamanhos e formas irrealistas do corpo entre as mulheres norte-americanas e os distúrbios alimentares que engendrados por esta obsessão.

Junto com um padre que molesta crianças, um jogador de futebol viciado em anabolizantes, adolescentes homo e bissexuais, uma adolescente que comete um aborto ilegal, outra que contrai HIV, e os sem tetos da Filadélfia, a anorexia é novamente tema de um seriado de TV Americano *Lifestories: Families in Crisis* (Histórias da vida: Famílias em crise) (1992), HBO. Ali, os personagens são todos portadores de estigmas que os marginalizam da vida em sociedade.

Novamente a história da corredora anoréxica e bulímica retorna as telas através da ficção *For the Love of Nancy* (Pelo amor de Nancy) (1994). Feita também nos EUA e também para televisão, por Paul Schneider.

Em 1995 o tema adentra a França em filme de ficção para televisão de Michel Favart, *Danse la vie* (Dance a vida), e é tematizado pelo sul-coreano Cheol-su Park em 301,302. Filme feito para cinema, trata-se da história de duas personagens obsessivo-compulsivas: uma chefe de cozinha e uma escritora anoréxica. A turbulenta história de amor entre elas, a constante tentativa da chefe em fazer a escritora comer, força que ela mergulhe nos tormentos de seu passado.

Mais uma vez, em 1996, a história de Karen Carpenter retorna na série de documentários biográficos para televisão americana *E! True Hollywood Story* (E! Verdadeiras histórias de Hollywood). Também na televisão surge o filme *When the Friendship Kills* (Quando a amizade mata) (1996), de Jim Contner, que conta o drama de duas jovens mulheres desesperadas que, para atingir o padrão de magreza das modelos, fazem um “pacto mortal inadvertido” a fim de perder peso. Também neste ano e migrando da televisão para as salas de cinema foi lançado *A Secret Between Friends: a Moment of Truth Movie* (Um segredo entre amigas: um momento de verdade).

Voltam os documentários. Pela primeira vez, eles fazem uma inflexão na produção anterior. *Forbandede fedt, Det* (1999), de Louise Kdjeldsen da Dinamarca, é um curta-metragem documental filmado dentro de um hospital que retrata uma garota sofrendo de anorexia e bulimia. *Slender Existence* (escassa existência) (2000), da norte-americana Laura C. Murray, é o primeiro filme a documentar a anorexia em primeira pessoa: “O documentario é o primeiro filme pessoal sobre sobreviver à anorexia nervosa. A cineasta Laura Murray entrelaça suas próprias lembranças fragmentadas da fome com as de sua família e amigos mais próximos do ensino médio – todos eles voltados à seu apoio. Este auto-retrato íntimo e tocante mostra uma família lidando com o transtorno alimentar de uma criança – e aquela criança se tornando uma adulta saudável”.¹⁰²

Fugindo um pouco aos padrões, o canadense *Thirst* (Sede) (2001), de Jessica Joy Wise, é um curta-metragem de ficção que “estrutura uma meditação bela e não-convencional sobre os distúrbios alimentares, fome e desejo, nossa necessidade de identidade e controle”.

Retorna a chave convencional de abordagem da anorexia. Em 2002 o tema do “suposto padrão de beleza”, o dano que estas forças culturais podem ter para jovens que estão em desenvolvimento de seu senso de “self-worth” (auto-estima) é explorado e

¹⁰² Tradução nossa do original: “Documentary is the first-ever personal film about surviving anorexia nervosa. Filmmaker Laura Murray interweaves her own fractured recollections of starvation with those of her family and closest high school friend – all of whom rally to her support. This intimate and touching self-portrait shows a family dealing with a child's eating disorder - and that child growing into a healthy adult”.

“explicado” (cf.: sinopse) no curta-metragem americano *The Mirror in My Mind: Body Image & Self-Esteem* (O espelho em minha mente: imagem corporal & auto-estima) (2002), de Michael A. Daleo. Na televisão, *Hunger Point* (Ponto da fome) (2003), de Joan Micklin Silver, formula a seguinte proposição: “é difícil sentir-se normal quando você está tentando ser perfeito”.

O curta de ficção *Craving* (Suplica) (2005), de Christianne Hirt, Canadá, baseia-se na peça homônima para contar a história de uma mulher que adentra e se recupera da anorexia: “*Suplica*, a peça, segue uma mulher jovem cuja fome para vida a tira da escola secundária e a conduz para a Europa durante um ano de aventura. A maravilha e excitação da mulher jovem na Europa contrasta com a espiral descendente de sua luta com anorexia. A baixo de 69 libras, ela percebe que sua fome pela vida não pode co-existir com sua fome física, e ela começa a sua estrada de recuperação. A versão do filme curta-metragem de Almejar ainda soma outra camada: a história é contada na perspectiva singular de uma mãe grávida - uma anoréxica recuperada - nas semanas finais de sua gravidez. *Suplica* é uma perspectiva completamente original sobre anorexia, enquanto contrasta a doença *destruindo-vida* com o último ato de criação: a gravidez e a vida recém-nascida. A história justapõe três linhas de tempo - o presente (a gravidez), o passado (a luta com anorexia), e o futuro (o bebê) - criando uma metáfora para o círculo de vida que é central à história. A mensagem de *Suplica*, que vida nutre vida, é imediatamente universal em seu tema, e particular para mulheres em risco de anorexia como também à suas famílias e amigos.”¹⁰³

¹⁰³ Tradução nossa do original: “*Craving* the play follows a young woman whose hunger for life leads her out of high school to Europe for a year of adventure. The wonder and excitement of the young woman in Europe contrast with her downward spiral as she struggles with anorexia. At a low of 69 pounds, she realizes that her hunger for life can not co-exist with physical starvation, and she begins her road to recovery. The short film version of *Craving* adds yet another layer: it is told from the unique perspective of an expectant mother - a recovered anorexic - in her final weeks of pregnancy. *Craving* is an entirely original perspective on anorexia, contrasting a life-destroying disease with the ultimate act of creation - pregnancy and newborn life. The story juxtaposes three timelines - the present (the pregnancy), the past (the struggle with anorexia), and the future (the baby) - creating a metaphor for the circle of life that is central to the story. *Craving's* message, that life nourishes life, is at once universal in its theme, and particular to women at risk of anorexia as well as their family and friends”.

2005, Europa. Dois filmes de ficção se propõem a abordar o tema: o curta belgo *Alice ou la vie en noir et blanc* (Alice ou a vida em preto e branco) (2005), de Sophie Schoukens, conta a história de uma Alice “contemporânea”: “Alice está suspendida de voar, é uma menina jovem no limiar de feminilidade. Mas suas asas foram cortadas. Ela está presa. Ela paira na infância, nega seu coração e apetite, entrava a sua chance de planar. A sua vida regride ao preto e branco até que ela acha a coragem para se erguer em um mundo de cor”¹⁰⁴, e o longa-metragem italiano *Briciole* (2005): “Sandra, 18, é uma jovem inteligente e linda com uma família amorosa e um futuro luminoso. Não obstante, um dia ela deixa de comer para tornar-se mais esbelta e depois disso não pode mais se recuperar. A sua família não sabe como lidar com a doença dela. Depois de uma viagem longa e dolorosa, ela será eventualmente curada da anorexia mental.”¹⁰⁵

Em 2007 surge uma pequena produção de Trey Chace: *Sarah Heer* conta a história de uma garota que preenche o vazio de sua vida produzindo fome “decidida a arriscar suas amigas, família, e mesmo a sua vida por causa da sua nova doença, ela, por fim, descobre que a perfeição ainda a deixa vazia.”¹⁰⁶

Recentemente, *Thin* (Magra) da HBO é o filme que voltou a colocar a anorexia na ordem do dia; tem sido citado e recitado em vídeos da internet. Por fim, multiplicam-se *realities shows* e documentários que acompanham a intimidade da anoréxica, com seus corpos magros e hábitos bizarros, a defasagem de sua imagem, o drama de seu sofrimento. Alguns filmes espantam ao documentar crianças com anorexia, a exemplo da garota de oito anos em *Dana the 8 year old anorexic* (Dana, a anoréxica com 8 anos) (2009), exibido em canais a cabo, além de títulos como *Perfect illusions: eating*

¹⁰⁴ Tradução nossa do original: “Alice is poised to fly, a young girl on the threshold of womanhood. But her wings have been clipped. She is trapped. She hovers in childhood, denies her heart and appetite, holds back from the chance to soar. Her life descends into black and white until she finds the courage to lift herself into a world of colour”

¹⁰⁵ Tradução nossa do original: “Sandra, 18, is an intelligent and pretty young woman with a loving family and a bright future ahead. Nevertheless one day, she stops eating in order to get slimmer and than can't just recover. Her family doesn't know how to cope with her illness. After a long and painful journey, she will eventually be healed from mental anorexia”.

¹⁰⁶ Tradução nossa do original: “Willing to risk her friends, family, and even her life for her new disease, she finds in the end perfections leaves her empty still”

disorders and the family (Ilusões perfeitas: distúrbios alimentares e a família) e *Too much too young - Teen body obsession* (Muito muito, muito cedo – a obsessão do corpo adolescente), ambos feitos para a televisão.

Por fim, em 2009, os filmes chegam aos festivais e começam a apresentar leituras um pouco mais diferenciadas sobre a anorexia, a exemplo do filme *Anorexia: Story of an Image*, (Anorexia: história de uma imagem) do argentino Leandro Manuel Emede. Sem dúvida, o número de títulos é bem maior e para um estudo seria necessário fazer um levantamento com maior precisão. Esta pesquisa se limitou a um levantamento feito por internet e algumas bibliotecas e livrarias, entre elas do centro Georges Pompidou, MAM/NY. Além disto, se restringiu aos títulos encontrados em língua inglesa, francesa, espanhola e italiana.

MOARA ROSSETTO PASSONI

TEM UM VIDRO SOB MINHA PELE

CULTURA E CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA FÍLMICA DO
CORPO ANORÉXICO

Volume II

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr.: Marcius Cesar Soares Freire

Campinas-SP

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P268t Passoni, Moara Rossetto.
Tem um vidro sob minha pele. Cultura e Cinema: a construção de uma poética fílmica do corpo anoréxico. Volume II. / Moara Rossetto Passoni. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Anorexia. 2. Corpo. 3. Cultura. 4. Poética. 5. Cinema documentário. I. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Glass under my skin. Culture and Cinema: the construction of a filmic poetics of the anorexic body.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Anorexia ; Body ; Culture ; Poetics ; Documentary Films.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof^a. Dr^a. Christine Greiner.

Prof^a. Dr^a. Stella Maris de Freitas Senra.

Prof^a. Dr^a. Jeanne Marie Gagnebin de Bons.

Data da Defesa: 25-02-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

tem um vidro
sob a minha pele

pré-roteiro de montagem: escaleta das cenas

texto para cinco vozes: Beatriz (presente), Beatriz criança, Beatriz jovem, Arquiteta e Narradora.

Moara Passoni – *Direção, roteiro e pesquisa*

Henrique Xavier – *Texto das falas¹, co-direção e roteiro*

Daniela Capelato – *Co-roteirista*

¹ Henrique desenvolveu o texto das falas a partir de uma vasta pesquisa de diários de garotas anoréxicas desenvolvida por mim ao longo do mestrado, além de fragmentos de textos literários de sua preferência.

Nosso documentário é um filme de montagem. Assim, não se trata de querer montá-lo no papel. Apresentamos este pré-roteiro apenas como indicações das sequências. Tanto as imagens quanto as vozes e a estrutura do documentário estão em processo de construção.

Cenas

- I. Abertura
- II. Sonho (Prólogo)
- III. Infância: Jardim Ângela e Brasília
- IV. Diários
- V. Brasília (O corpo arquitetônico)
- VI. Colégio
- VII. Museu de Anatomia
- VIII. Objetos
- IX. Mercado e Vitrine de Alimentos
- X. Balé
- XI. Ato de comer coletivo
- XII. Taxionomia
- XIII. Academia
- XIV. Claustro
- XV. Hospital : primeiro dia
- XVI. Hospital : último dia
- XVII. O impossível
- XVIII. Mar
- XIX. Pele

Notas gerais

O filme se orienta por quatro movimentos: a) história dos espaços habitados pelo corpo (cenas 2 e 3); b) projeto de um corpo anoréxico: corpo conceito (cenas 4 a 9); c) construção do corpo e prática anoréxica (cenas 10 a 13), e d) rompimento do corpo anoréxico (cenas 16 e 17). Este percurso é uma trama intrincada, onde tudo se conecta de mil formas possíveis, por esta razão os chamamos “movimentos”, que consistem em núcleos onde são focalizados determinados aspectos ou pontos de vista.

Trata-se de um filme de espaços. O corpo anoréxico – principal objeto do filme - nunca é mostrado. Assim, o corpo *acontece* no extra campo, com a construção sonora e da voz em off que percorre todo o filme. Esta voz é da personagem que vai caminhando pelos espaços.

Estamos percorrendo as memórias da personagem, revisitando seus *lugares*. Estes espaços não são apresentados com letreiros informativos. Simplesmente estamos nos espaços.

Não se trata de uma reconstituição simples do passado ou do corpo anoréxico: é uma revisita de um corpo sensibilizado, que atentará para as coisas importantes que lhe revelam algo de seu passado, mas que pode também se confundir e misturar a isso visões novas desses lugares.

Há sempre a presença de um “fora” que pode entrar no plano a qualquer momento, mas que nunca logra fazê-lo.

Atmosfera de isolamento, incomunicabilidade, aridez, claustrofobia.

O filme quer criar a atmosfera da anorexia. A sensação de estar dentro de um corpo anoréxico. Ele vai mostrando como uma anoréxica se cria. Seu corpo como o espaço ao redor são inabitáveis. Procuramos tecer um *jogo* com o expectador: poder causar nele a tensão, aflição de, mediante o convite de *habitar* o espaço deste corpo, esta lhe é uma ação impossível. Portanto é um filme que evoca as impossibilidades e medos de que este corpo é feito.

Temos a estrutura de um documentário com caráter experimental. A estrutura é tecida no intuito de despertar o espectador para imaginar este corpo anoréxico (a partir dessas vozes cuja intenção não é a construção de uma narrativa onisciente e in-

formativa, mas vozes que evoquem o espectador a imaginar o corpo nos espaços. Vozes que produzem nas imagens uma enorme falta, mais que o preenchimento narrativo). Por isto, o que apresentamos a seguir não é um roteiro de filme tradicional. Deve ser lido como indicações de cena e imagens para a construção do filme que irá se travar na ilha de edição. Para cada sequência a ser construída, primeiro indicamos como filmamos os espaços, em seguida apresentamos o texto das vozes que vêm sobre as imagens e por fim tecemos alguns debates sobre a sequência. Portanto, não daremos indicação do encadeamento das imagens dentro das cenas, mas apenas indicações das diversas formas como filmamos os espaços. Este documentário é, sobretudo, um filme de montagem.

A voz foi composta a partir de diferentes diários de garotas que padecem de anorexia, da pesquisa com uma ampla bibliografia que trata do tema e de referências de literatura que sentimos possuir afinidade com o tema da anorexia. E principalmente de uma estrutura que parte da biografia da diretora.

É uma história do corpo, por isto segue o tempo involuntário e não o tempo linear da narrativa causal do encadeamento de fatos. Assim, a unidade de tempo-espaço respeita a integridade de um corpo que vai se confundindo com seus tempos e histórias ao invés de encontrar expressão na evolução de uma história.

O monólogo de nosso filme é uma fala que acompanha a escrita de um diário no presente, contudo esse novo diário é escrito a partir da leitura dos diários mais antigos da mesma personagem, que desde a infância teve o hábito de escrever o seu dia a dia. Assim, o monólogo se torna uma composição de épocas distintas, respectiva a sobreposição de textos dos vários diários, compondo uma espécie de polifonia de vozes e memórias de uma única personagem. Todas as vozes são anunciadas com uma mesma importância, misturando-se num presente que se abre para uma estrutura temporal descontínua e não linear.

I. Abertura

Sobre tela preta as vozes. “Ela – Corpo” narra uma história, a história do corpo. Uma história que não é construída num “tempo linear”, mas sim, no tempo do que é inscrito neste corpo. É uma fala descritiva da infância, intercalada com falas que são testemunhos.

VOZ OFF (*a ser construída): Brincadeiras de falas combinatórias, repetitivas, *absurdas*, com o corpo. Referencia ao processo de criação de Pina Baush, em que os bailarinos compõem suas falas durante os espetáculos: uso de frases repetidas, repetição com pequenas alterações descabidas, descrição de ações lúdicas. As frases são tão cabidas que repetidas perdem o sentido. Ou, as frases são tão descabidas que repetidas passam a fazer sentido. As frases sempre evocam partes do corpo e estados de humor. Voz infantil, em primeira pessoa, intercala com a voz adulta, sóbria, da narradora. As frases nem sempre se fecham. Por vezes se fragmentam, interrompem.

II. Int/Noite ou SEM LUGAR, SONHO

Tem início um jogo lúdico entre imagens associadas, aparentemente aleatórias. A referência é o prólogo do *Persona* de Bergman.

Apresentamos uma sequência de imagens, com o que fazemos um sobrevôo do universo do filme, fazendo o espectador tatear este universo. As imagens operam uma sequência não narrativa, mas associativa, como em um sonho ou em um quebra cabeça imagético. Às imagens de arquivo misturamos imagens por nós produzidas. Dentro do filme a sequência é um sonho da protagonista. Conforme avança, a colagem de imagens cede espaço e passa a se intercalar com os créditos de início do filme. Letras cinzas sobre tela branca, gráficas.

Indicação geral das imagens [a sequência das imagens será apenas decidida na montagem]: Close de um olho. A mesma mulher - mais jovem - em um hábito de freira. Um prato vazio branco sobre uma superfície branca. Alguns fotogramas de um antigo desenho animado que mostra pessoas fechadas em um castelo. Um jogo lógico de Lewis Carroll. Ilustração da dissecação do corpo humano do histórico livro de medicina *Humanis Corporis Fabrica*. Foto em P&B de uma criança de vestido. Caveirinhas. Fragmento da Joana D'Arc de Dreyer (*Paixão de Joana D'Arc*). Subjetiva do maratonista de Leni Riefensthal no *Olimpia*. Mapa do passo de tango. *A última ceia* de Andy Warhol. *O templo da razão* de Pierre Boullé. Ilustração: representação da mancha da mácula em um desenho de olho. Uma imagem do plano piloto, Brasília. Desenhos de Hans Bellmer em papel quadriculado: estudos para as bonecas. Um garfo dissecado e exposto. Pés dos esqueletos de fetos. Um gato empalhado. Ilustrações de Noverre: lições de como segurar o outro na dança. Escultura *O louco* de Waltercio Caldas. Percorremos uma enorme superfície de veludo até encontrar um homem pequeno perdido no meio dela:

VOZ OFF (Narradora): *Era uma vez e uma vez muito boa mesmo, uma noviça que vinha andando pela estrada e a noviça que vinha andando pela estrada encontrou uma garotinha engrachadinha chamada bebê-ossinhos.*

Seu pai lhe contava aquela história: seu pai olhava para ela através dos óculos, ele tinha a cabeça lisa, sem pêlos.

Ela era um bebê-ossinhos.

A noviça vinha pela estrada onde um santo morava: ela vendia doce de limão.

“Ob, os botões de rosa selvagem

Naquele lugarzinho verde.”

Ela cantava aquela canção. Aquela era a sua canção.

Quando a gente come limão primeiro é amargo depois fica doce. Sua mãe punha açúcar.

Aquilo tinha gosto esquisito.

Sua mãe tinha um cheiro mais gostoso do que o seu pai. Ela tocava no piano a ladainha da comunhão para ela dançar. Ela dançava:

“Tralalá lalá

Tralalá tralaladá

Tralalá lalá

Tralalá lalá”

Comentários: um dos objetivos é problematizar o “texto cultural” no qual este corpo se inscreve.

III. Ext./Dia Infância

Alguns dos espaços gravados para o documentário atravessam tanto a infância quando o início do período de padecimento pela anorexia: o Jardim Ângela, a escola, o aeroporto, Brasília.

O Jardim Ângela entra em contraste arquitetônico com Brasília. No Jardim Ângela, na periferia de São Paulo, vemos uma paisagem quase cubista: casas sobrepostas, postes de luz, fios elétricos improvisados, caixas d'água sucessivas formam espaços imprevisíveis, coloridos e irregulares. Em Brasília formas regulares, precisas, limpas, assépticas contrastam com as imagens anteriores.

Brasília e o aeroporto foram gravados procurando sobre eles o olhar infantil informado pelo que a memória pessoal selecionava destes espaços. No aeroporto vamos investigando as pessoas que chegam e partem e vamos criando intimidade com este espaço de passagem. A pista de decolagem escura em que só vemos os contornos dos aviões.

Em Brasília, as formas monumentais de Niemayer são vistas no que elas oferecem de lúdico. Os subterrâneos e os homens de preto vão aos poucos integrando esta narrativa que se apropria do espaço da política pela ótica da brincadeira infantil. Imagens de arquivo, cenas de 1979-89 – processo de abertura política no Brasil e do contexto cultural da reabertura. Nesta sequência quem dita a montagem é a composição gráfica (montagem associativa, vide Vertov: pensar a sequência a partir do percurso de linhas, formas existentes nessas imagens de arquivo).

VOZ OFF (Narradora): Maio de 1979, Incisuras na placenta, quase a levam à morte; uma grave pré-eclampsia, doença em que os vasos sanguíneos da genitora se contraem, se comprimem e negam o suprimento de sangue e oxigênio ao feto. Neste dia, um dia antes de uma importante votação na Câmara Municipal da cidade São Paulo, um jornal noticia a imediata indução do parto de uma deputada. No dia seguinte, a mãe estava em cadeiras de rodas na votação.

Ela nasce com uma estranha mancha vermelha na cabeça, uma mancha que lhe é retirada por risco de morte, ela ainda tem a cicatriz deste dia.

VOZ OFF (Beatriz): *13 de Abril de 2007, primeiro dia, volto ao Jardim Ângela*

(Minha memória corre.) Me imagino aos 4 anos, eu quase pelada, muito branca, sentada sobre um chão de terra amarela em frente de casa, de mãos dadas com meu irmão. Olho o portão principal para as 13 portas de minha casa. Era um portão amarelo que jamais esteve fechado, um portão que se confundia com a rua, a rua José Jorge Duarte, no bairro popular do Jardim Ângela.

Minhas primeiras recordações são as sensações, em meu ouvido, do barulho do Jardim Ângela... o barulho de uma agitação, sempre muito tensa e confusamente alegre.

Eu nunca sentia silêncio em casa, discutia-se muito, mesmo depois de escurecer, nem no meu quarto tinha silêncio.

O lugar de minha infância não é exatamente em uma casa, mas em um tenso comitê cujas paredes foram construídas pelo trabalho de muitos braços e pernas em um mutirão que nunca mais saiu deste meu improvisado lar.

À noite, as portas faziam barulho e, às vezes, a minha mãe tocava piano, além disso, ela cantava muito.

Lá em casa, minha mãe era uma enorme boca que nunca parava de gesticular longas frases que soavam como ordens naturais de comando. Em seus assuntos preferidos destacava-se o papel revolucionário das mulheres na Bíblia. Lá em casa, as mulheres possuíam a rara sensação de que alguma coisa estava sendo transformada por elas.

Lá, aprendi que era uma blasfêmia pronunciar uma frase na primeira pessoa do singular.

Lá não havia eu. Não havia um corpo, mas, sim, a euforia da luta política corpo a corpo.

Na época das eleições, o ruído era muito, muito mais forte, era como se todo o comitê, todo esse barulho, entrassem para dentro de mim, uma criança que mal conseguia falar.

Depois chegou um tempo em que minha mãe nunca mais podia ficar entre nós; ela não, ela nunca se encontrava sob o nosso mesmo teto, era mais fácil ver seu rosto pelo vidro da televisão.

Em nosso fusca azul, eu ia acompanhar mamãe, bem de madrugada, até o aeroporto. O meu sono comia o espaço do café da manhã. Era bom porque eu ficava bem perto dela e sentia o seu perfume.

A minha existência era aguardar em um aeroporto a partida e a volta da minha mãe. Eu nunca tinha noção de onde ela estava, mas tinha uma coleção de bonecas do mundo inteiro. Gostava especialmente de uma pretinha vinda de Cuba.

Depois, eu também fui, junto dela, parar em Brasília.

Na esplanada, a minha brincadeira favorita era o Partido das Crianças, minha alegria eram faixas, letreiros pintados à mão, eu também gostava muito de desenhar com os dedos e todos diziam que eu desenhava muito bem, eu adoro a cor laranja.

No nosso Partido das crianças eu era minha mãe. Eu sempre procurava ficar com ela, porque eu se eu ficasse com ela, ela estaria muito mais segura, era muito perigoso na nossa profissão.

O nosso Partido das Crianças até ganhou adeptos na escola, sete meninas, e um jornal o Blablalala.

VOZ OFF (Beatriz criança):

Blablalala, n. 2, Brasília, Agosto, 1987

Aventura no corredor com o Presidente do Brasil.

(A reportagem feita com ajuda do meu irmão mais velho, e sem final, por causa da censura).

Outro dia, eu vi um Ovo bem gordo, com meu o olho, que foi virando mais e mais ser humano.

Quando eu fui andando na parte de baixo do Senado, eu vi dois olhos e um nariz e uma boca. E quando eu estava bem perto, quase embaixo do nariz, eu vi que era o Presidente, ele mesmo, com certeza — só pode ser ele, eu pensei. Eu estou com certeza certa, porque o seu nome estava escrito debaixo do rosto dele.

Ele era tão grande que dava para escrever pelo menos cem vezes o nome debaixo da enorme cara dele. Presidente estava com as pernas bastante cruzadas, igual um japonês, encostado num muro alto e tão fino que eu achava que o muro ia perder o equilíbrio. Os olhos dele olhavam na direção onde eu tava, ele não olhava nenhum pouco que eu tava lá.

Eu pensei que ele podia cair em cima de mim.

“Como ele é feito exatamente igual como um ovo!” sem querer, eu pensei isso, em voz alta, com as duas mãos prontas para cumprimentar ele, eu achei que ele ia vir me dar a mão.

“Exatamente igual como um ovo.”, falou o presidente, depois de um longo silêncio, ele fica olhando parado em um ponto na minha testa, aí ele falou: “É muito vergonhoso ser chamado de um ovo!”

“Eu disse que você me lembra em um ovo, senhor” eu pedi desculpa educada. “E você sabe, alguns ovos são muito divertidos”, falei isso, para fazer aquilo virar em um elogio.

O Presidente no muro, perguntou bravo para todos os assessores, secretários, deputados e senadores do senado: “Eu pareço exatamente um ovo?”

E todos os assessores, secretários, deputados e senadores do senado. Não podiam responder, também, à mesma coisa mesma.

Então disse o Presidente para mim, olhando para mim pela primeira vez “Não fique portanto falando isso, só para você mesma. Mas me diga seu nome e suas ocupações?”.

Aí eu disse o meu nome inteirinho.

“É um nome muito estúpido!” Exclamou o Presidente sem paciência: “O que que isto quer dizer?”

“E um nome tem que dizer alguma coisa?” Eu perguntei preocupada.

“Mas sem dúvida tem!” disse o Presidente-Ovo com um sorriso: “O meu nome representa a forma que eu sou, e é também uma bem bela forma!” . . .

Comentários: Estamos narrando uma biografia, ao mesmo tempo, que a implodimos e a fragmentamos. Assim, conta-se sobre a maneira como um corpo se formou nas e pelas vivências de cada um destes lugares. Ficamos sabendo da infância da protagonista, das tensões e intensidades experimentadas nos lugares pelos quais ela passou. Suas geografias, essas tensões políticas continuam/desdobram-se na intimidade e “imaginário” desta garotinha. Suas ações e jogos povoam os espaços, atribuem novos sentidos ao que é mostrado. Vemos a política invertida pela ótica infantil.

Por exemplo, a partir de uma carta em que Artaud faz uma livre adaptação de *Alice através do espelho* Lewis Carroll, vamos entrando no universo lúdico da infância da personagem principal. Trata-se de mais um lugar em que ela constituiu seu corpo, costurando seu próprio jogo. Ela brinca entre as pernas dos homens de preto. Nos labirínticos corredores internos que interligam os edifícios que flutuam fora da terra, ela trama seus segredos. Interessa a criação de um jogo lúdico em meio ao poder. Escutamos a fala de criança, primeira pessoa, tempo presente.

E ainda: os espaços duros, secos, tensos e cheios de segredos de Brasília, mas se opõem ao corpo em festa de uma periferia cuja experiência diária é a da política corpo a corpo. E este corpo volta a se armar com a educação das Irmãs e experimenta a despedida a cada partida da mãe. A criança vive e brinca no espaço do que para ela é o espaço da perda, tentando apropriar-se dele de algum modo, talvez a partir de jogos lúdicos.

IV. Int. Diários

Os diários foram filmados de modo a ser possível ao próprio espectador ler os escritos. Mais que o sentido das frases, nos preocupou exibir o desenho formado pela caligrafia e o percurso desta caligrafia no tempo. Vemos os cadernos abertos, a mancha limpa e simétrica que os escritos formam sem nada fora do lugar. Outras páginas mostram as deduções de fórmulas matemáticas. Vemos os escritos que vão se tornando cada vez mais ordenados até desestruturarem-se. Formulas matemáticas e desenhos geométricos fazem um pouco entrever a obsessão pela razão e pelo cálculo negativo.

É sobre os diários e cadernos que escutamos a voz.

VOZ OFF (Beatriz): *13 de abril de 2007, Primeiro dia*

Engraçado reler essa história com o Presidente-Ovo escrita em lá 87. Desde os tempos mais infantis, eu sempre tive medo da forma de um corpo adulto.

Muito rápido, eu vim perder essa imaginação fértil de menina, mas o hábito de escrever o dia a dia persiste por todos os anos, assim como o problema da forma. E isso veio se tornar um grande problema.

Acabo de sair de mais uma internação e começo a escrever um novo diário que será diferente. Um diário para comemorar meus 30 anos. Mas eu já não consigo mais escrever nada; na condição em que eu me encontro, a intimidade já engoliu tudo e deixou de ser intimidade para se tornar uma totalidade asfixiante.

Por isso, vai ser um diário acompanhado da leitura de todos os meus diários, somado à visita aos lugares onde eu vivi. Me disseram que isso pode ser terapêutico. Não vejo como isso pode ser terapêutico. Os diários sempre são a longa escritura de um corpo que jamais teve fome de crescer.

Vejo a minha caligrafia num diário de 1994, 15 anos, época em que estava feliz, desde a caligrafia eu me reconhecia, letras palito, bem finas, longas e regulares. O espaçamento entre as letras é justo, as letras flutuam, quase nunca

tocam as linhas. A minha escrita era leve e precisa como o projeto de um arquiteto.

VOZ OFF (Beatriz Jovem): *duas da tarde de 29 de novembro de 1994.*

Engraçado, o mundo ao meu redor lê (moralmente) o meu corpo, lê atitudes que por mim nunca foram formuladas. Provocando o olhar, a magreza é sempre mais chocante que a gordura.

Só me nego a comer porque nunca encontrei, durante todo esse tempo, um alimento que me agradasse. Quando encontrar, não vou criar problemas, vou me empanturrar como qualquer um de vocês. Mas ainda não encontrei

VOZ OFF (Beatriz): O que não posso dizer grita por todos os poros de meu corpo.

Comentários: Sua maneira de escrever, sua caligrafia, acompanha seu corpo que, de tão ordenado começa, a partir de determinado momento, a se desorganizar.

V. Ext./Int. Dia/Noite – O corpo arquitetônico

*Para uma descrição das noções plásticas que orientaram a gravação em Brasília ver *Parte III – Fotografia*

Passamos por diferentes Brasília dentro desta sequência indo da cidade de linhas duras às linhas quebras e chegando a pele do concreto: a superfície e suas formas como um grande corpo.

Indicação geral das imagens: Num longo travelling pela Esplanada dos Ministérios, vemos passar lentamente edifício após edifício, enquanto seguimos em direção à Praça dos Três Poderes. A peridiocidade das colunas, dos edifícios, dos intervalos entre os edifícios acompanha o ritmo regular da voz em suas falas e pausas. Pouco antes de chegar à praça, corta para “jardins” muito secos, uma terra seca, aridez extrema, ao meio-dia, sem sombras. Colunas seccionam o plano em toda a sua extensão num ritmo que se acelera no centro e se expande nas extremidades. Jogos com os espelhos d’água. Fotos dos esqueletos dos edifícios de Brasília em construção. Em P&B extremamente contrastado vemos diversos planos abstratos em meio a Esplanada dos Ministérios. O topo da Catedral Metropolitana de Brasília, com sua coroa de espinhos e a cruz. Uma coluna delgada do Palácio do Planalto. A aresta de um edifício ocupando um quadrado no quadro azul do céu de Brasília. Volta à Praça dos Três Poderes: plano sequência em que as formas de Niemayer se interpenetram. Sensação desértica, uma única nota contínua e metálica, marca o ritmo. Planos fechados, geométricos, da cidade de Brasília. Os planos se sucedem com a regularidade de um metrônomo. São cortes, recortes, detalhes, formas. Os enquadramentos revelam não a plasticidade dos edifícios, mas a dureza da cidade planejada, a imponência, o poder, a secura desértica. Um corte diagonal, ligeiramente convexo, divide o plano entre o concreto branco e o céu nublado. Concreto, muito próximo (pode ser a “cúpula” do Senado, ou outra parede de concreto que se possa ver muito de perto). Parece que vemos os poros, a textura mesma de uma pele, percorrida aos poucos. Abre-se pouco a pouco, ganhando profundidade, até que o plano seja cortado ao meio, em diagonal convexa, pela semiesfera do Senado, com céu de azul puro ao fundo. O concreto branco vai se transformando em um concreto tomado pela terra vermelha. Texturas internas dos edifícios da Esplanada. Corredores incessantes formam labirintos. Escutamos murmurinhos como se fossem barulhos deste “grande corpo”. O

concreto branco vai se transformando em concreto texturizado, tomado pela terra vermelha.

Voz OFF (Beatriz): Além dos meus diários, eu tenho em minhas mãos algumas fotos, as últimas fotos tiradas por uma arquiteta. Dizem que eu sofro da mesma doença que levou tal arquiteta à morte. Alguém achou que essas fotos iam me ajudar, não vejo como.

As fotos, vieram com algumas anotações. Ela escreve sobre a superfície sem fim do mundo seco e monumental de Brasília. Lá, foi onde vivi o meu primeiro aterrorizante concerto de silêncios.

Voz OFF (Beatriz jovem): *Meu nariz está sangrando, sempre gostei do gosto do meu próprio sangue, o vermelho escorre, fascínio pelo vermelho, o deserto de Brasília é tão grande que o nariz escorria.*

Minha mãe levanta a minha cabeça, olho para a imensidão do céu, ela coloca gelo transparente em eu nariz, olho para cima e vejo que os espaços vazios por entre as construções brancas são infinitamente maiores e mais esmagadores.

Não podia mais me concentrar.

A arquitetura é tão grande para o corpo e é infinitamente pequena em relação aos vazios que a preenchem.

Voz OFF (Beatriz): Releio as anotações nas fotos da arquiteta:

Voz OFF (Arquiteta): *O corpo arquitetônico é a única possibilidade de viver um corpo pensado em seus ínfimos e infinitos detalhes. Nunca por rejeitá-lo, mas por levar sua lógica ao extremo: a total identificação ao funcionalismo e ao formalismo de um plano urbanístico e de um espaço público impenetráveis.*

Vi com meus próprios olhos como o corpo arquitetônico se deixou costurar a boca, o ânus, os seios, o nariz; deixou-se elevar-se a uma linha para interromper o exercício dos órgãos, como se eles colassem na pele do concreto, asfixiar, para que tudo seja selado e

bem fechado. É uma rígida linha para impedir os ataques exteriores e as invasões interiores uterinas bem mais temidas.

Não há ninguém capaz de penetrar a linha deste espaço público, nem homem, nem mulher, nem de criança. No entanto, esta arquitetura branca sem pessoas é completamente impossível de se realizar.

Há um segredo no interior desta impossível contra-arquitetura. Há passagens subterrâneas, grutas, cavernas, criptas onde ocorre uma incessante circulação de segredos. Há pessoas instaladas no interior deste corpo arquitetônico.

Uma vez dentro deste mundo exclusivamente privado, sente-se a rigidez do enfrentamento regrado e repetitivo de uma igualdade absoluta, onde a única coisa que importa é o prazer brutal da forma, até o ponto em que o prazer exige o mais puro e cruel da solidão. Pouco se sabe do que sente a maioria das pessoas em seus espaços interiores. O que pensa o arquiteto quando não consegue dormir em sua cama no final da noite? O que sente um prisioneiro em sua cela?

Voz OFF (Beatriz): Meu corpo é um daqueles castelos especialmente escolhidos por estarem apartados do mundo exterior, foi preciso mandar emparedar todas as portas que davam entrada ao interior e se encerrar totalmente como numa cidade sitiada.

Comentários: Brasília não é a priori uma metáfora. É um espaço realmente habitado, um lugar de vivências deste corpo. O que está explorado nas imagens é a relação entre o corpo e a arquitetura. Aos poucos entrevemos na própria poética desta cidade conformar-se à poética deste corpo anorético. Ambos se edificando sob aspectos semelhantes. Há uma epifania quando o nariz sangrando a faz olhar para o vazio que toma conta dos céus e invade a arquitetura da cidade.

VI. Ext./Int. Dia Colégio

Indicação geral das imagens: O colégio é um antigo convento, com construções religiosas e um grande bosque. O espaço da escola transparece uma história de vida monástica. Gravamos o colégio tentando reencontrar os lugares que a protagonista haveria habitado de sua infância à sua adolescência, e buscando dar aos espaços diferentes temporalidades e conferir aos planos o respiro de uma revisita a um lugar já externo mas ainda com uma paisagem pouco transformada pelo tempo e usos das coisas. De maneira geral realizamos, sobretudo, planos-sequência com um lento deslocamento de câmera, e planos fechados: como se fosse um olhar atento e íntimo que oscila entre um observador externo e um olhar subjetivo (fixa-se esta ambiguidade). Os planos não possuem começo ou fim.

Em geral trabalhamos com travellings em cortes para planos detalhes em busca de rastros nos espaços. Na sala de aula encontramos a carteira que a personagem principal teria usado. Duvidamos da carteira e seguimos em frente. Olha da batente da porta para dentro, avança um pouco mais e para, quase entra e desvia o olhar. Os planos têm uma vontade de ser que sempre se quebra. O centro das imagens é vazio. A lousa está preenchida com descrições geométricas. Uma sucessão de cadernos com fórmulas lógicas (usar cadernos de lógica de LC). A janelinha que as freiras utilizavam para olhar para dentro da sala de aula, para ver se tudo corria bem.

Quadra vazia. As arquibancadas formam uma escada reta, dura. A luz incide perpendicularmente. Uma escada velha tomada de musgo e plantas. A luz aparecendo entre as folhagens. Laboratório de biologia. Planos detalhes de tubos, medidores, balança no laboratório de química. *Travelling* sob céu de quadradinhos: uma rede de proteção de quadra divide o céu em quadriculado e losangos em perspectiva. Passamos de uma imagem cinza, homogênea, para uma imagem de película em que vemos nuvens amareladas pela luz de fim de dia. Filma-se uma quadra poliesportiva em que as linhas que formam as diferentes marcações de cada jogo estão ressaltadas. Travelling lateral por diferentes bancos de rezar de uma capela. Os vitrais transformam a paisagem externa em texturas coloridas. Percorremos uma linha geometricamente tortuosa que une cacos de vidro colorido e reluzente pela luz. Não vemos o vitral inteiro, mas detalhes, rastros de uma cena um detalhe geométrico da cruz em diagonal com o cocuruto de Jesus, que está curvado sob o seu peso; uma chaga na perna do Cristo. Vemos os pés pregados de Cristo.

As linhas irregulares do vitral nos levam para as linhas irregulares de um bosque. Seguimos por uma trilha larga, em direção a uma mata fechada, sem profundidade.

Voz Off(Beatriz): 15 de abril, terceiro dia, segunda visita

Eu me lembro bem do primeiro dia de aula, sentia tudo à flor da pele, tudo estranho, doía: as altas salas de aula, as cadeiras, a capela com seus vitrais, a missa, as irmãs, o bosque.

Já não me lembro exatamente em que sala cursei qual matéria. Foram anos e anos de uma mesma rotina. Aqui me ensinaram as ler as letras, a endireitar a coluna e a falar e a me portar educadamente.

Será esta a carteira que eu sentei? Será que eu fiz alguma dessas marcas... A escola, aos poucos, foi se tornando um lugar para estar só, e a lousa cheia de fórmulas de geometria era um espelho pra mim.

Na escola aprendi só duas coisas: a geometria e a religião.

Certos olhares das freiras feriam o corpo das crianças. Há pequenas janelas, em todas e todas as salas, por onde elas nos espreitavam ocultas. Não havia instante em que os seus grandes olhos invisíveis e silenciosos não pairassem sobre a gente julgando, educando. Julgar com os olhos, uma modalidade da ordem de Santa Cruz.

Vejo, em um diário da sétima série, uma estranha anotação que fiz em outubro de 1990. É de Santa Catarina de Siena, a santa que morreu de inanição:

Voz Off (Beatriz Jovem): “Creio que é necessário fazer com você isto que uma mãe faz quando ela deseja tirar o leite da boca de seu filho. Ela coloca qualquer coisa de amargo sobre o seio para que ele sinta o amargor antes do leite e para que ele abandone o doce. Porque uma criança é perturbada pelo amargor mais do que qualquer outra coisa... Eu te imploro em nome de Cristo Crucificado, não ser mais como uma criança tímida mas tornar-se um homem. Vossa santidade não deve renunciar ao leite por causa do amargor.”

Vejo uma anotação de 87, 13 anos, a última semana antes da minha primeira comunhão. O dia do canibalismo do corpo de Deus.

Me sinto muito pesada, depois de amanhã vou comungar, mas se eu for impura a hóstia vai virar sangue na minha boca. Eu não acredito na confissão, mas e se sangrar? Depois de amanhã vou confessar e vou comer a hóstia, vou morder a hóstia com meus dentes, quero sentir o gosto de sangue. Dizem que se a gente morde a hóstia, daí, ela sai sangue, e se não sair é porque Deus não existe. (É melhor assim).

Número, peso, medida, e o sinal negativo; (na escola) eu encontrei a matemática. Foi tudo que eu precisei para fugir de Deus. Eu vislumbrei para mim outro céu, o céu dos matemáticos, quadriculado, geometrizado e sem olhares. Com um Deus indiferente, fundado na perfeição dos números, sem qualquer julgamento, sem qualquer punição. Um Deus realmente infinito, infinitesimal.

Cada um de meus cadernos tinham mil folhas, dias e dias de cálculos sem fim para preenchê-los, a lógica tornou-se minha amiga e a geometria minha única paixão. Cada vez mais, as fórmulas matemáticas começaram a aparecer no diário, até que, a partir de um ponto, o diário se torna uma gigantesca cifra.

Voz Off (Beatriz Jovem): *Os conceitos de zero e infinito não foram tanto descobertas, mas invenções. A noção de uma área sem espessura é de fato encantadora; a linha de lápis que eu traço é apenas a tosca aproximação de uma linha matemática finíssima e invisível. Sinto isso muito próximo de mim.*

Me adentro nos meandros de uma razão cada vez mais abstrata e ideal; principalmente o cálculo infinitesimal, o cálculo do infinitamente pequeno.

*Obcecada pela superfície constante de uma curvatura **negativa** obtida pela torção de uma esfera, eu chego a formular uma forma em que me sinto, pela primeira vez, confortável.*

Comentários: “Ela - o corpo” pára, olha para dentro do bosque buscando a luz entre as árvores. Ela costumava fugir da sala de aula para ir se encontrar ali, no bosque. O bosque era o lugar da fuga do controle. Reconhecia-se no “caos” da natureza. Neste momento há um retorno no tempo, um *flashback* no filme que nos faz retornar à infância. Em oposição ao mundo do ensino entra no mundo dos bosques (sua floresta), que ficava no fundo do colégio perto ao local proibido do tempo sem “homens”, o tempo da solidão em que inventa uma fala própria, tempo de paganismo, o lugar em que ela se sente em liberdade. Lá fora, no mundo do colégio e sala de aula, ficamos sabendo de suas impossibilidades, as falhas que constituem este corpo.

O colégio é, durante a anorexia, o único espaço de contato com outra realidade que não aquela do corpo anoréxico confinado e do conforto de seu espaço de solidão. Assim, é o que tenciona o quarto da intimidade. Ela experimenta uma inversão na infância. Ali, os espaços institucionalizados são também espaços em que ela se vira para forjar sua intimidade. Assim, introjeta os espaços públicos e os transforma ao mesmo tem-

po que atestamos a externalidade, a impossibilidade do toque, de se apropriar deste espaço.

VII. Int. Dia Museu de Anatomia

*Para uma descrição das noções plásticas que orientaram a gravação no Museu de Anatomia ver *Parte III – Fotografia*

Indicação geral das imagens: um “aquário”. O foco persegue uma poeira que desce em um percurso irregular até se perder entre tantos outros dejetos. Ao lado direito, o contorno de um rosto seccionado marca o limite. Ao lado esquerdo uma parede de vidro. O que interessa não é o espaço ocupado pelo corpo, mas o negativo, o vazio do espaço que assume a forma ao fazer limite com o corpo.

Uma membrana delicada envolve um coração dentro de um aquário. Uma língua de dimensões desproporcionais. A ausência do espaço que resta de um cérebro retirado de um crânio. Uma cabeça humana seccionada, com o cérebro à mostra, exposta em uma vitrine. Demoramos sobre o cérebro, contemplando idéias embalsamadas.

Um esqueleto. Investigamos os ossos: uma tíbia, os ossos de uma mão, de um dedo indicador, depois o rádio, a coluna cervical chegando ao crânio, o crânio visto por cima, as linhas que unem suas peças. Exploramos as linhas que compõem o esqueleto, os ossos como unidades mínimas articuladas que formam a estrutura essencial de um ser humano. Plano fechado sobre uma grande superfície porosa. Perseguimos uma linha que rasga o osso cuja textura mineral resiste ao tempo.

Voz OFF (Beatriz): *Quarta-feira-feira, 13 de abril, duas da tarde.*

Volto para as fotografias da arquiteta, ela estava obcecada com a construção dos corpos. Há uma grande quantidade de fotos do museu de Anatomia Humana da USP.

Engraçado, eu tinha o hábito de passar nesse museu no final da minha adolescência. Ver os corpos abertos e esquematizados a ponto de parecerem bonecos. Retira-se tudo que possa ser individual, os corpos já não têm peso, flutuam no formol.

Este lugar é como se eu apalpassse vagamente cada pedaço de meu corpo, envidraçado, fechado, pausado e seco. Sempre buscando, através da inspeção

continua dos vidros (e através de um cérebro exausto de meditar) o porquê desta dolorosa mistura entre a graça da alma e a gravidade de um copo?

Desde os doze anos eu sou habitada por uma dor situada entorno do ponto de junção da alma e do corpo. É uma dor que dura, mesmo por através das noites mais leves de sono; essa dor jamais foi suspensa por um segundo.

É muito difícil compreender, é quase irracional aceitar como algo tão vulgar como um pedaço de carne pudesse ter produzido obras tão sutis como as idéias do pensamento. Eu gostaria de não ter mais cérebro, nem nervos, nem peito, nem estômago, nem tripas. Somente me restar a pele e os ossos: um Corpo sem Órgãos.

Nas anotações da arquiteta, há estranha uma passagem que gosto muito.

Voz OFF (Arquiteta): *Contrariamente à vitalidade saudável proposta pela medicina, a sabedoria da Anorexia concebe o corpo do ser humano como um poço de melancolia figurado na alegoria de um cadáver. A única solução para a nossa época é ver o corpo humano se transformar em uma pilha de ossos.*

Se o corpo humano, enquanto um organismo vivo (em sua opulência), não cabe na estreiteza de um ícone simbólico que prometa uma ascensão, as suas partes amputadas, classificadas e inertes talvez coubessem. Mas mesmo o mais primoroso e sádico dilaceramento da medicina apenas produz a dispersão do corpo em uma inútil fragmentação classificatória, onde inumeráveis cortes apenas reconduzem à falta de sentido, ao vazio, ao nada.

A forma da Anorexia não pode ser tomada enquanto uma reflexão sobre o fim da vida. Ela é uma operação que consiste em encarar a vida em si mesma, em seu estado presente, já como a encarnação da morte. Neste sentido, se os corpos são consumidos, se eles são destruídos, ou purificados pela fome, é para que ascendam à imortalidade. O corpo humano se entreabre, em calma pura, sem emitir um único som que seja impuro, na busca contínua e dolorosa da realidade que o transcende: a imagem da Eternidade sob a forma rigorosa de um Esqueleto.

Meu corpo desencarnado como um símbolo visual de ascese e estética pura. Tudo intenso, intelectual e absolutamente intocável.

Quarta-feira, duas e quarenta e cinco da tarde, eu sou o museu de anatomia humana.

Vejo meu reflexo em um dos vidros.

Anos e anos de horror à própria imagem:

Anos de banhos tomados com luzes apagadas.

Anos me vestindo no escuro. As mangas compridas, as calças compridas: sempre uma segunda pele encobrendo meu corpo.

Vejo meu olho a estranhar minha própria imagem refletida no vidro e me vem, como um raio, a lembrança do último dia que consegui ver meu corpo.

Voz Off (Beatriz jovem): *Estou nua frente a um enorme espelho; olho as regiões do corpo, olho os olhos, o rosto, os seios, o sexo.*

Ergo as mãos contra minha face para não mais ver a imagem no espelho, mas a imagem atravessa os vãos entre os dedos, só as articulações entre os meus dedos se tocam.

Fico contente com os espaços ausentes entre os dedos, lá, algum dia, houvera o excesso de carne.

Observo meu contorno pelo vidro do espelho, onde antes havia uma massa, agora, espaços vazios.

Olho para a região confusa entre as minhas coxas: uma vasta cabeleira de pelos pubianos cai indecentemente na moldura vazia sob minhas virilhas.

A lacuna entre as pernas formam um arco, apenas os ossos dos joelhos se tocam.

Dá para ver que o espaço negativo havia crescido muito. Satisfeita, aquele vazio havia aumentado.

Olho para o meu torso imagino, ou quase vejo, a beleza da espiral de minha espinha, em todos seus detalhes, atravessar a barriga.

Com as mãos, seguro minhas costelas, recubro as curvas de ossos, com os dedos enfiados entre uma costela e outra. Sinto o meu coração.

Olhos as minhas mãos, minhas unhas criam fendas e se dividem em duas, os tendões sobressaem, sob o tom roxo de veias que se misturam ao amarelo ressecado da pele. Vejo que a pele que me recobre é uma crosta e, por baixo, a carne são feridas não coaguladas.

Fecho os olhos, e minha mão continua sozinha suas intermináveis descobertas numa paisagem de ossos.

Meus dedos procuram ignorar a carne e refazem o seguro percurso de meu esqueleto, buscam as finas linhas que me compõem. A minha mão percorre as extremidades de uma longa paisagem fria, precisa e seca.

Duras sensações correm nas pontas dos meus dedos, osso toca osso. Os ossos dos ombros, do pescoço, os detalhes da nuca e todos os pontiagudos ossos do crânio...

E, por fim, minha mão vive, minha mão vê: há um vidro sob a minha pele.

Comentários: anoréxica é extremamente racional e transcendente. Ao mesmo tempo, vive tudo no corpo, como experiência, como “experimentos de formas”. “Por que o corpo?/por que é no corpo que ela se forma?”.

A caveira não revela a inexorabilidade do tempo, mas a possibilidade de superar o tempo abstraindo o corpo. Os ossos são aonde a anoréxica quer chegar. Há com eles uma relação de desejo e não de divisão e fragmentação.

VIII. Int. Dia – Objetos

Os objetos são investigados como espaços. Percorremos sua superfície como vamos percorrer a pele do concreto das edificações de Brasília, as texturas dos ossos no museu de anatomia humana e a própria pele presente deste corpo que padeceu pela anorexia. De um lado procuramos fazer ressoar a memória cravada nestas superfícies nos objetos utilizados durante o padecimento rastros da anorexia, os objetos portam uma certa fantasmagoria do corpo que já não existe: diários e cartas, livros grifados e anotados, coleções de receitas, camisolas, espartilho, sapatilha de ponta desgastada pelo uso, raios-x pelo qual observa a diminuição em transparência do espaço azulado ao redor dos ossos, exames médicos e avaliações físicas. De outro lado, catalogamos aqueles instrumentos pelos quais ela constrói seu corpo: fita métrica, balança de pesar gente e balança de pesar alimento, talheres, bandejas, potinhos para dividir, embalar e servir o alimento, calculadora, tabela de calorias, contador de passos. Os objetos são apresentados em silêncio.

Cena sem texto.

Comentários: os objetos são rastros pelos quais vamos entrando na vida das personagens. Os objetos a precipitam. A levam a experimentar a solidão de um tempo, uma certa condição do corpo. O corpo está ali, o que foi vivido impregna cada um dos objetos.

IX. Int. Dia – Mercado e Vitrine de alimentos

Sequência de fotos tiradas precariamente em baixa definição. Uma série de fotografias (stills) transforma o supermercado em uma superfície bidimensional. Diferentemente das outras cenas em que trabalhamos com imagens “limpas” aqui o pictórico é evocado como maneira de evidenciar esta relação da anoréxica com o alimento: esta transformação do alimento em imagem; a fotografia substitui a realidade. Um alimento serializado, infinitamente processado e transformado em pó. Corpos e bocas (propaganda do supermercado) são associados aos alimentos.

Ela entra em uma doceira. Pede café e um jarro d’água. A xícara de café se converte em um poço profundo, o copo d’água em um mar, o prato, com os restos de doce em um deserto. (Este efeito não é dado por fusões ou afins, mas pela própria maneira de filmar). É um instante de delírio, ou, ao contrário, a proporção monstruosa que os alimentos assumem para ela.

* trecho a ser trabalhado

Voz OFF (Beatriz): *2 de Julho, nove da manhã.*

Para mim, o supermercado com seus corredores e prateleiras regulares é uma espécie de museu do alimento que perdeu o sentido.

Não há outro lugar em que eu me sinta cercada por comida e, ainda sim, me sinta segura.

Voz OFF (Arquiteta): *O lugar é um espelho colossal em que o homem finalmente pode se contemplar, encontrando a si mesmo literalmente como um objeto. Abandonado ao êxtase de sua cultura em estado de prateleira: encaixotado, ensacado, enlatado, vitamizado, saborizado, odorizado, instantâneo, separado em porções unitárias, em pó e, principalmente, conservado a vácuo e transformado em imagens brilhantes e coloridas.*

Eu, também, sempre apreciei muito a relação entre limpeza e comida nos supermercados. Não só a assepsia que está nos bons mercados. Mas principalmente o fato que de ele está dividido entre o setor de alimentos e o de limpeza. Do outro lado da limpeza, há o alimento; e do outro lado do alimento, há a limpeza. Sempre achei isto extremamente revelador.

Eu passo muito tempo lendo alimentos no supermercado. Coleciono as fichas, sempre quis saber o que está nas pequenas letras ao lado de cada rótulo.

Normalmente, a constituição do alimento é apenas gordura artificialmente vitamínada.

Voz Off (Arquiteta): *Há o cinema e há a TV, mas o verdadeiro museu da indústria da imagem é isto aqui. O mercado é uma gigantesca classificação da comida processada em imagem. Como se os alimentos tivessem de ficar ali perfilados, em pé, sem se moverem, olhando para nós. A comida é vendida em termos tão abstratos e tão imagéticos que quase chegam a substituir o próprio ato de comer.*

A beatitude é um estado em que olhar é comer. Mesmo assim, é preciso não ficar boquiaberta pelos olhos. Deixar de olhar e fazer com que os alimentos parem de me olhar.

Estou diante da vitrine da confeitaria do mercado e vejo todos aqueles doces que me atraem, eles giram na minha cabeça, como uma alucinação..., não consigo me mexer... costumo ficar ali fitando-os durante horas, minhas retinas costumam doer, e saio exausta como se tivesse travado uma longa luta. Às vezes, eu perco, entro e compro aos montes. Levo tudo para casa e não como, fico olhando mais e mais para eles até que eu ou eles apodreçam.

Comentários: o “corpo” descreve o mercado como se fosse um museu. Os alimentos vão assumindo suas virtudes e vícios. Descreve os alimentos do mercado e mostra o quanto eles são alimentos impossíveis, como não satisfazem nem poderiam satisfazê-la.

Aqui está em questão o desejo do alimento levado ao extremo pela tensão de sua ausência. O ver substitui o comer.

No mercado observa-se a assepsia, a ligação entre lixo (excremento) e alimento.

Há uma primeira separação dos alimentos entre os “desejáveis” (come com os olhos, alimentação se realiza com o olhar. Alimentos que fascina: chocolates, morango, melancia, melão, flores para salada, queijos magros, ervas de tempero, saladas, frutas secas) e os “repulsivos” (planos longos até que gerem náusea: conserva de cogumelos, ovas de peixes, carnes e peixes).

X. Int. Dia – Balé

Indicação geral das imagens: piso de madeira, sala de ensaio de uma escola de balé. Um pé de bailarina pressiona com força o chão e desaparece para o alto. Cai de ponta, sente-se o impacto sobre o pé. A câmera acompanha os pés das bailarinas durante o ensaio, e a cena se repete várias vezes. Os movimentos são marcados pela repetição. Bailarinas fazem exercícios de alongamento numa barra, abrindo as pernas até que elas formem uma linha perpendicular ao tronco. Mostramos os lugares do corpo em que a força excessiva é compensada. Como o corpo no balé vai se moldando por todas estas práticas.

Músculos em hiperextensão: coxas, panturrilhas, braços, outros. A posição dos pés, o quadril e o pescoço. Planos Detalhes dos Músculos da coxa hiper-estendido, gestos que escapam (um bocejo, uma expressão de dor)

Voz OFF (Beatriz): É impossível comer o alimento em todo seu ingênuo frescor de alimento. Ele, e nada mais. Ele em sua total solidão. “Estou só”, diz o alimento capturado numa necessidade contra a qual você nada pode. Sou apenas o que sou, sou indestrutível.

Comer sempre me foi um exercício repetitivo de observação, experimentação e reflexão sobre o corpo em suas implicações mais anatômicas e espirituais.

Com prêmios de disciplina, eu observava que prazer atuava ao me alimentar: a reação muscular a partir de uma idéia. Com a certeza de que o movimento da alimentação partia de dentro e não podia ter apenas a função de me nutrir.

O homem que prescinde de comer é o mais justo dos homens.

Eu me sentia muito próxima a tudo isso: buscava, nos menores movimentos repetitivos da dissecação de um doce de abóbora, o invólucro físico em que o alimento escondia a sua espiritualidade.

Sabia que o gesto da alimentação não era apenas o gesto da alimentação: era um gesto trabalhado por especialista, envolvendo não apenas a memória de meu corpo, mas o corpo de todos os homens. É claro que tudo isso me exigia técnica e somente com o seu aperfeiçoamento pude chegar a um tipo de prazer comum a raros seres humanos.

Desde essa época descobri que a técnica de se alimentar é algo muito real e que nada tem de etéreo: o misticismo do alimento, se existe, está na sua corporificação.

Saborear, diziam meus lábios, não é sustentar-se de alimentos, mas de bens e males. Nutrir dividia-se em algum lugar entre essas duas razões. Meus projetos de ascese partilhavam como irmãos o preciso movimento de um garfo. Tudo que penetra meu corpo, a cada pequena bicada, eu sinto fundir e dispersar-se em mim o sabor das mais altas virtudes, como, indistintamente, de vícios.

Voz OFF (Beatriz Jovem): 16 de fevereiro de 1997. Tantas premiações, e me impediram de dançar em nossa companhia. Dizem que eu não tenho o peso. O que eles querem? Que eu me afunde no chão. Porque um perito idiota pode decidir que a Dança e meu corpo se tornaram estrangeiros?

Sei que as bailarinas têm medo de mim, porque sou coisas que elas não são. Devo dizer, eu não tenho músculos. Eu sou o leve movimento dos ossos. Eu sinto. Sei que poucas me compreenderão, se eu lhes explicar que carne e músculos são uma coisa ultrapassada. Direi que em essência a dança não tem corpo, ela é uma linha a se movimentar no ar. Algumas bailarinas, com razão, não precisam de músculos, pois não tem peso. Sei que todos dizem que sou tola pois não compreendo anatomia. Digo que todos anatomistas são tolos. A coisa mais anatômica que já foi criada na arte ocidental, é o movimento dos ossos desafiando o peso do ar.

Na dança, o instrumento é o corpo, sobre o qual qualquer mecanismo de repressão pesa muito mais. É o sentido máximo que a dança pode permitir. Então eu já não sei mais quando meu corpo se desfaz em um enunciado de linhas no ar. E isto não é o enunciado da dança? É porque eu estou leve. Mas então, eu me descubro mais leve que eu mesma, mais que os próprios bailarinos podem descobrir.

É como se o que eu uso na Dança não fosse feito aqui. Você entende? Então pegue um lápis e veja se posso provar o que eu disse?

Dos 3 aos 13 eu dancei para o Royall Ballet. E no menor tempo possível, através de prêmios de disciplina, obtive o status de todos os seus diplomas acumulados. Eu fiz as coxas curtas e pernas grossas de brasileira entrarem nos moldes dos movimentos das pernas finas e bundas pequenas das Inglesas. Daí em diante, eu não podia parar, o corpo não seria um impedimento para o desenvolvimento.

A pelve, forte e fixa, estabilizadora, operando todos os movimentos do tórax. Mas a minha pelve é grande demais e ela engole todos os movimentos. É preciso reconhecer, então, o local de onde surge a oposição à força que vem do chão. Geralmente situa-se em pontos em que nossa tensão é mais freqüente. É na superação desse ponto de tensão que colocamos nosso equilíbrio, nunca nos pés, ombros, língua, mão, boca, coluna cervical...

Esse enfrentamento assume a conotação de um risco, que nem todas estamos dispostas a correr. E então, vc não sabe mais onde acaba a interioridade e começa a exterioridade.

Seu corpo perde limites e se confunde com o ar. Logo, quando vê, o movimento já trilhou teu espaço e já te cravou ali. Perfeita no ar.

Comentários: “Tratado antropológico-filosófico” do projeto de construção de um corpo. Não há som ambiente ou som direto. A atmosfera é de isolamento, escutamos “internamente” os sons de um corpo que se esforça. Fala-se sobre o comer, como se come transformando o alimento em objeto de rituais até sacralizá-los. O alimento adquire virtudes. Quase como seres animados eles provocam, incitam diferentes qualidades morais [o mesmo conteúdo irá retornar no mercado de maneira mais direta enquanto o tom nesta sequência ainda é abstrato, imaterial]. Esta ritualização do alimento leva às idéias de expulsão da poluição e a evitar a mácula. Questão dos binômios: ritualização x racionalização total.

XI. Int. Dia – Ato de comer

Indicação geral das imagens: travelling lateral ao redor de uma mesa vazia. Uma cadeira vazia. Um prato branco vazio sobre superfície branca. Uma cozinha: vemos a pia (vazia), a gaveta de talheres (vazia). Percorremos lentamente as prateleiras (vazias) de um armário aberto, onde antes se guardavam os objetos da protagonista. Os objetos e móveis que não estão mais ali. Enquadra-se o espaço tal como ele era e não tal como é hoje.

Descrição da ritualização do comer. A cena se divide em três partes: sonho com a mãe comendo; (impossibilidade do) ato de comer com os outros – o retirar-se da socialização pela recusa das refeições em comunhão; dissecação do bolo de limão.

Voz OFF (Beatriz): *Vinte e quatro de abril, 7 horas e 10 minutos da manhã.*

Estou acordada faz duas horas, sonhei com a minha mãe.

Sonhei que minha mãe comia como os outros. Nada acontecia naturalmente. Ela mastigava, sofrendo com cada bocado. Mais exatamente, ela “trincava” os dentes e seu paladar dilacerava, esmagava o que eu achava ser eu mesma. Pelo seu olhar sei disso: o seu olhar me olhava comendo.

Eu jamais fui capaz de comer acompanhada dos os outros. A interdição alimentar é da mesma ordem da interdição do incesto.

Minha mãe, no sonho, não era capaz de erguer o copo até a boca. Pelo contrário, encurva todo seu tronco sobre uma pequena xícara e engole de vez a metade dela. Sua língua sai da boca antes do copo encostar seus lábios, ela não toma seu pequeno café, mas o lambe nauseantemente.

Seus grandes lábios molhados gesticulam palavras em minha direção, mas eu não consigo ouvir nada.

Eu respondo: “Comer, eu? Não! Quando tiver fome eu vomitarei o meu corpo e comerei Eu mesma”.

Mas tudo isto é decomposto, e uma operação mais estranha toma lugar: acordado, com, fome.

(pausa)

Interdição alimentar é da mesma ordem da interdição dos incestos. Isso me vem à cabeça durante as ceias familiares.

Em torno da mesa, sinto as bocas se encherem, e cuspirem o som que delas sai, quer dizer, as palavras. Fragmentos repetitivos de saliva, socialização e gordura.

As cabeças, os braços, os pés se articulando em seus modos de comer, seus gestos, gemidos, e cheiros uns com os outros, uns aos outros, a sua proximidade me enjoa, me enoja.

Meu estômago dá voltas, diante de minha participação naquilo que a alimentação dissimula: ódio e amor confundidos.

A “Santa Ceia”, a cena primitiva oral donde desenrolam fantasias e desejos. Mas nesta mesa, sei bem, que é possível se vomitar e se amar com fervor e se detestar.

Sentada com meus talheres de precisão. Há um pedaço de bolo de limão em minha frente. Vejo-o, é um tijolo, meu problema tem início, eu devo transformá-lo em um sólido geométrico. Em uma operação matemática devo fazer do tijolo algo ideal, vazio de recheio, oco. E, somente, aí degustar as faces de um poliedro ideal. Como se eu conseguisse retirar apenas a mais delgada pele, a finíssima fatia, e deliciar-me com o contorno de um alimento em sua quase inexistência.

Mas de volta ao bolo de limão. Com cuidado, eu tombo o bolo em sua superfície lateral direita, agora, tendo a sua cobertura perpendicular ao plano do prato, recorto fora, em primeiro lugar, esta goma de açúcar e leite condensado, a parte mais nojenta do bolo. Em seguida, observo a face oposta, com mais um corte de meu bisturi retiro a superfície queimada do fundo do bolo que esteve em contato com a forma quente.

Agora, fico feliz de ter chegado a um sólido plenamente uniforme, sem coberturas, sem partes queimadas, sem impurezas e sem qualquer outro acréscimo; (então) dou início aos verdadeiros cortes.

Passo a retirar finíssimas lâminas de cada uma das faces do bolo, sempre de fora para dentro em uma sequência anti-horária. Desta lenta e precisa ação, que dura por volta de quarenta minutos, resulta no prato uma composição geométrica em forma de uma espiral de planos de bolo decrescentes, a ponto do sólido geométrico haver se transformado em um plano, e quase não mais existir.

Só neste momento, dou início ao ritual de degustação. É possível que eu escolha quatro ou seis lâminas magras, que em sua des-espessura, se dissolverão imediatamente ao contato de minha língua. É tudo. Tanto mais fina a lâmina, menos resistência em minha boca e mais prazerosa e perfeita possivelmente é a sensação.

Voz OFF (Arquiteta): *Mas se o tempo é infinito e a matéria é infinitamente divisível temos o problema de uma tarefa ingrata, a eternidade em uma garfada.*

Mil folhas é a espessura de um livro, a mais delgada folha. *Mil Folhas* é o mais lindo nome para um doce.

Outro caso especial chamou a minha atenção: Um alimento que dentro de si é pele, é casca que de desfaz. O rocambole, é uma espécie que entra para dentro, um caracol de si mesmo, uma pura superfície que se dobra sobre si, quanto mais fino melhor, pura pele, uma tênue superfície que se acumula quase como um volume.

Comentários: Ele é primeiro separado sob regras precisas. Logo dissecado, reorganizado, subscrito na orem única que ela tece para os alimentos. É importante ressaltar como essa ritualização geral vai acontecendo até transformar o tempo em um tempo cheio que aponta para a eternidade e também para as horas litúrgicas: a anoréxica divide seu dia em horas cheias e precisas cujos marcos são as três refeições pobres.

XII. Int. Dia – Taxionomia

*Ver na *Parte III* a forma como as linhas de força orientaram a construção desta sequência.

Indicação geral das imagens: plano fixo de uma tabela de classificação de alimentos desenhada em uma folha de papel.

Corta Para:

Plano fixo de um cardápio.

Voz OFF (Arquiteta): *Da fórmula exata de como alguém é feito, é possível dizer que a gordura de um ser humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se em seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Há ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diversas matérias primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 27 reais.*

Voz OFF (Beatriz): (Veja,) não se pode depender apenas do cálculo de calorias. Eu registro em um caderno de 89, que mantinha em segredo, uma lista de alimentos que havia decomposto em seus conteúdos segundo uma classificação própria:

Voz OFF (Beatriz Jovem): *a) puros, mas com leve contágio de poluição, b) os seguros, mas de forma estranha; c) estimulantes de energia e sem calorias; d) altamente sem calorias, mas estufantes; e) compostos basicamente de água, f) os quentes que azedam a língua e coçam a garganta, g) os que afetam o humor (todos). A lista continua e atravessa uma série de qualidades e texturas, cheiros, cores e efeitos estomacais e intestinais.*

Havia também segunda uma categorização mais precisa pela forma: a) alimentos lisos e longos; b) os que repetem padrões geométricos; c) os com estruturas esponjosas ou perfurada, d) os que se dividem em mil pequenas partes; e) os alimentos que mudam a forma f) os disformes, etc, etc.

Só o final da lista é preparado para os alimentos mais sórdidos, como que decaídos para o inferno dos alimentos: a) quebradiços, gosmentos e derivados do leite; b) que produzem muito caos no ventre; c) os artificiais que imitam naturais e são artificialmente enriquecidos de vitaminas; d) os manteigosos. A lista continua, também, até a exaustão.

Por exemplo: O peixe está classificado entre as matérias moles, esbranquiçadas, quebradiças e francamente poluentes. O pedaço de carne vermelha se contra entre as matérias viscosas, de ingestão impossível e altíssimo potencial poluente, disforme, um horror.

A água é inclassificável, é o único alimento que não se cola sobre meus tecidos e não se transformam em gordura. Transparente, digo em voz alta: a água, mineral, engarrafada e realmente pura,

A xícara de café está entre os mais perfeitos e pertencentes da minha dieta, líquido, negro, quase sem calorias e altamente estimulante; e caso seja com um pouco de leite desnatado ele cai para os puros, mas com grande contágio de poluição.

Voz OFF (Beatriz): A partir desta classificação das virtudes dos alimentos e de uma economia de calorias eu componho meus cardápios diariamente. Eles são muitas vezes reescritos durante um único e mesmo dia. Eles dependem muito se eu já exagerei em alguma refeição ou se naquele eu ia me superar comendo menos.

Deixava os cardápios toda à noite para uma espécie de babá pessoal. No dia seguinte, ela mede os alimentos que devem vir pesados e separados em pequenas porções, dispostos em uma determinada ordem sobre a bandeja, em um lugar seguro, fora da cozinha.

Minha mãe é expressamente proibida de tocar meus alimentos. Tenho certeza que ela contrabandeia calorias. Aos poucos fui criando medidas de segurança como pedir para que a babá deixasse as porções trancadas numa pequena gaveta.

Café da manhã (5h30)	Almoço (12h30)	Janta (5h30)
100g. Melão - 30 kcl	100g. De acelga refogado na água e sal, não acrescentar óleo. – 20kcl	Suflê de espinafre (receita) - 250 kcl
1fatia de rocambole-110 kcl		Suco de limão - 20 kcl
200 ml de café - 10 kcl	50 g. De quiabo, assar com sal, não acrescentar óleo. – 40 kcl	100gs de abóbora cozida água e sal - 30 kcl
50 ml de leite - 30 kcl		

2 adoçantes - 8 kcal	75 gms. De linguado – assar sem óleo. Pesar cru- xx kcal	
	purê de batata: 2 batatas com 50 ml de leite desnatado e sal -1xxkcal	

Comentários: A anoréxica pensa com os alimentos. Esta cena explicita como isto acontece.

Estabelece-se aqui efetivamente um plano para a construção desse “corpo” com escolha dos “materiais”, elementos e suas devidas classificação. É a partir da categorização e classificação dos alimentos segundo sua própria lógica que ela pode elaborar todo um pensamento só seu e reinventar-se a partir dos alimentos.

XIII. Int. Noite – Academia

Sequência de fotografias. Uma academia de ginástica vazia, como uma masmorra, uma sala de instrumentos de tortura da Inquisição. Parece também um "museu de instrumentos de tortura". Os aparelhos de ginástica são como "monstros mecânicos" ou máquinas de construção, escavadeiras.... Vemos suas engrenagens, as correntes que erguem os pesos, as barras de metal, os trilhos por onde correm carrinhos com pesos. Aos poucos, o que vai se formando é uma sequência aos moldes da composição de imagens da vanguarda futurista do início do século XX.

Voz OFF (Beatriz Jovem): As explicações racionais insistem no fato de que os movimentos do corpo humano estão submetidos às leis do movimento inanimado. O peso do corpo segue a lei da gravidade. O esqueleto pode ser comparado a um sistema de alavancas que faz com que se alcancem, no espaço, as distâncias e se sigam as direções. Estas alavancas de ossos são acionadas pelos nervos e músculos que providenciam a força necessária para superarmos o peso das partes do corpo que se movem.

A fluência do movimento é controlada por centros nervosos que reagem aos estímulos internos e externos. Os movimentos se processam durante algum tempo, e podem ser medidos com exatidão. Começo a perceber estes pequenos acontecimentos interiores e quase imperceptíveis, que passam a se manifestar por meio da dilatação e do esvaziamento. Só então esses espaços respiram.

A força propulsora do movimento vem da energia desenvolvida por um processo de combustão no interior dos órgãos corporais. O combustível consumido neste processo é o alimento. Não resta dúvida quanto ao aspecto puramente físico da produção de energia e da sua transformação em movimento. Mas aqui ocorre um problema de nossa perspectiva racional, eu tenho cada vez mais energia, quanto menos eu como.

Comentários: cisão mente e corpo, a cabeça trabalhando em uma coisa e o corpo em outra, completamente diferente. Ela começa a ser o outro dela mesma até que, cindida em duas, objetifica seu corpo. Ele, como os alimentos, vai virando produto de cálculos de consumo e gasto de energia (em que o consumo deve sempre ser menor), ela passa a medi-lo incessantemente, e submetê-lo a procedimentos que estabelece como

adequados. Através destas medidas e cálculos passa a exercer um controle geral e total sobre si mesma.

XIV. Int. Dia – Claustro e Livros

Indicação geral das imagens: Filmamos o apartamento completamente vazio. Investigamos o espaço do quarto de Beatriz. Planos fechados constroem um ambiente encerrado em si mesmo. É como se corpo tenso e aflito da anoréxica circulasse pelo quarto. Escutamos seus movimentos ali sem vê-lo. Em um Travelling out a paisagem urbana de prédios e árvores. Muito lentamente vamos nos distanciando desta imagem até compreender que ela se trata de um reflexo da paisagem externa na janela do quarto em que A viveu seu claustro.

Uma série de planos fixos com movimentos mínimos em que as linhas do espaço encontram leves distorções (fizemos os planos todos através dos espelhos). A ênfase está nas quinas, linhas formadas pelas colunas, mudanças de luz, desenhos feitos pelas frestas de luz que entram pela janela e que demarcam limites imaginários nestes espaços.

Cartografia da circulação na casa: As linhas imaginárias que divide e interdita os espaços, a compartimentação do mundo dentro do apartamento. Os planos são feitos como se estivéssemos enquadrando o apartamento tal qual habitado pela protagonista. (Os enquadramentos no espaço correspondem à localização das coisas quando Beatriz morava ali)

O interior está vazio, sem móveis ou objetos. Vê-se o canto onde antes se encontrava a escrivaninha de estudos. O local onde antes ficava a cama. A janela aberta deixa ver o fundo de um edifício, causando forte impressão de encerramento, claustrofobia: uma cidade que oprime. A porta aberta, vista a partir de dentro do quarto: recorte pegando apenas a "soleira". No piso, um friso demarca limite entre o quarto e o corredor. Vemos o curto corredor (o apartamento é pequeno, ordinário).

Voz OFF (Beatriz):

É sempre ao sentir-se fora de casa que estamos sós. E não fora dela, mas dentro dela.

Podemos caminhar nesta casa ao longo de todos os seus quartos. Sim. Só que uma casa é algo que não existe assim. É necessário que haja tempo à sua volta, pessoas, histórias... Nesta casa há pássaros, gatos, às vezes, também um sujeito, um pai, uma mãe, um irmão.

Não nunca estamos a sós em casa, mas em um claustro... Em um claustro, estamos tão sós que, por vezes, nos encontramos.

Sei, agora, que lá permaneci dez anos. O posso dizer da vida e solidão desse quarto, que elas foram feitas por mim. Para mim. Para recriar o que sou.

O silêncio em que eu ficava no claustro ressaltava a voz de si mesmo. Escutava os mínimos detalhes dos ruídos dos corpos.

Nem sempre eles resistiam à tentação de falar comigo, mas de modo geral quando estava de estômago leve eu não tinha do que me queixar.

Me alegrava, às vezes, ouvir a minha mãe cantar em seu quarto, a canção atravessava a porta do quarto dela, depois a cozinha, e depois a porta do meu claustro e assim chegava até mim fraca, mas indiscutível.

Por mais que eu raciocinasse, me dissesse que o corpo, além do silêncio é feito para transportar os barulhos, incluindo inevitavelmente risos, gemidos e espasmos, aqueles sons me produziam horror, naquela época.

Eu não conseguia concluir se era sempre o mesmo barulho ou se havia vários. Os (risinhos e) gemidos se parecem tanto, entre si! Não havia o que fazer, quando comia, os gritos desafiavam a concentração. Eu continuava ouvindo. Se soubesse que soltavam gritos no meu estômago talvez eu não os tivesse comido. Mas sabendo da comida, ouvia-os bem...

Comecei a calar os ruídos de meu corpo, um pouco como eu tinha feito com a alimentação, avançando, parando, avançando, parando. Quando trabalhava, não ouvia nada, graças à atenção nos meus exercícios. Mas quando comia ouvia de novo, cada vez mais fraco, certamente, eu comia menos, mas que diferença faz, se um grito seja fraco ou forte? É preciso fazê-lo calar.

Só aqui, percebi que era uma pessoa atormentada (com meu corpo), só e muito longe de tudo. Durou, dez anos, já não sei, raramente o tempo passava, simplesmente, não havia tempo.

Mas o claustro não é um quarto, nem aqui, nem em lugar algum. Ele é uma certa prateleira de livros, uma balança de precisão, uma toalha branca sobre a cama e hábitos de medição e cálculos com tintas pretas (impossíveis de contar), uma fita métrica. Hábitos que reencontro sempre, onde quer que esteja, até nos lugares onde não estou. Por exemplo, o hábito de ter a barriga sempre leve.

O hábito de ter o estômago vazio, ter um leve vazio que me atravessa até a boca e se expande e se expande leve, como a leve luz refletida na janela para além do quarto.

Essa coisa é tão verdadeira, para mim, que me pergunto como é que se faz em outras circunstâncias, em outros lugares.

Num feliz dia, ao olhar para uma toalha sobre a cadeira, tive a nítida certeza de que não apenas cada objeto estava só, como tinha um peso – ou melhor, uma ausência de peso - que o impedia de pesar sobre o outro.

A toalha estava só, tão só que eu tive a sensação de poder retirar a cadeira sem que a toalha se movesse.

Ela possuía seu próprio lugar, seu próprio peso, e até seu próprio silêncio.

Não encontrei ao acaso esta toalha.

A leveza fez-se leve. Eu fiz-me em silêncio.

E decidi que ali era o lugar em que deveria estar só, porque aqui estaria só para não ter peso. Fechei-me como a objetividade de um objeto e não tive mais medo da fome.

Depois, aos poucos, a solidão da ausência de peso do quarto tomou meu corpo. Precisei de dez anos para me converter no que acabo de dizer.

Vejo em mim, hoje, a leveza quase silenciosa, inaudível. O toque, o tato, o outro não existem. Ser leve se compara a não.

É a única condição para habitar o quarto. Com a precisão do objeto que também o habita, como o hábito da ausência de peso.

Quero dizer leve, leve... Fora de mim. Objeto aberto ao ar.

O claustro é a leveza que me falta.

Atenta, de um lado a outro, nesse quarto que parecia o esqueleto arquitetônico sob medida para meu cérebro em plena atividade e para o desaparecimento do meu corpo.

É a coisa mais cômoda e confortável, digo, um leve estado absoluto. Gosto desse leve estado nas coisas.

O hábito era a única coisa que era leve. Os hábitos nunca mais me abandonaram. Meu corpo é de uma solidão matemática, sem os hábitos meu corpo não se produz, ou se esfarela. Perde sua forma, já não é reconhecido por mim, a autora.

Os Hábitos se resumem em três: Peso, Medida e Número.

São hábitos de calcular, mas isso não tem nada a ver com algo como cálculos mundanos de felicidade ou a infelicidade. Digamos que não havia a necessidade de eu pensar se era feliz ou infeliz.

Hoje, há balança, 36 quilos e 200 gamas, quero dizer, de pijama; e 35 quilos e 800 pelada. Eu sei o peso das minhas calças, de uma camisa, da calcinha, dos sapatos, uma meia, enfim de todas as minhas roupas.

Meço cada pequena parte deste corpo. Isto, faço obedecer a interioridade de um outro tempo e que está dentro, que é leve, que é absoluto. Eu me recalculo todos os números religiosamente, cada detalhe da proporção entre altura e peso: a coxa, os braços, a barriga, busto, bunda, o crânio, as medidas de quantidade de gordura...

Os números são bons. OITO. Há muito tempo, eu já não conseguia mais suportar olhar o meu corpo, mas colecionava radiografias e, também, me media a partir do espaço azulado da carne ao redor dos ossos transparentes.

A mim, bastava ficar assim trabalhando com minhas contas, dia após dia, um arquiteto com um único motivo. Resolver uma equação estranha e uma crença absolutamente comum: o valor de alguém aumenta exponencialmente com o seu progressivo desaparecimento.

Penso nos acontecimentos que me meteram naquele tempo e penso nos vazios que me tiravam daquele tempo. Penso que os corpos têm um tempo. Eu busco as fissuras do tempo deste corpo.

É saudade do tempo em que não havia o que desejar.

Aí, então, eu calculava e tentava percorrer o tempo de cada fissura. TRÊS. E as fissuras, estas, foram se formando como uma leve geografia (topografia) de meu corpo.

São contas para os tempos de escassez e para a escassez dos tempos.

Repetir por anos o mesmo alimento, na mesma hora, com as mesmas regras.

Cada gesto tem um tempo preciso, um momento para acontecer, uma ordem absoluta e imutável que imprimo com o rigor de um monge em treinamento. Como as horas litúrgicas.

O acaso está eliminado, não há abertura para o surgimento do novo. Cada e todo instante calculado de uma vida e de um corpo.

Eliminar o tempo é reduzir-se às linhas essenciais do tempo: sem as inconspicuidades do mundo, deixa-se de ser corpo, de ser tempo, para viver uma existência absoluta.

O fato de controlar o tempo detém o tempo; é, isso acalma.

Tomar o corpo como uma relação de números.

Tomar para mim a autoria de minhas medidas. O controle total traduzia-se na negação dos números.

Tem a ver com um corpo que é incorpóreo, tem a ver com o sentido de um lugar que não é tempo.

Planos sequência dos livros lidos e anotados pela protagonista no momento de seu padecimento. Estes escritos formam, por si só, uma fala que podemos ler fragmentariamente na tela. Gravados com macro, é a textura do papel e do lápis no papel que saltam aos olhos.

Comentários: a anorexia em sua forma mais acirrada, levada até suas últimas consequências. Seu corpo é um claustro onde ela constrói esta cisão consigo mesma. Os silêncios e os ruídos do corpo, a ritualização dos objetos e do corpo, a transformação de seu corpo em uma idéia. O claustro é o espaço em que a anorexia pode realmente acontecer. O corpo e a casa são espaços inabitáveis. Para contornar esta situação ela cria limites absolutos em relação a sua intimidade que, de tão controlada, deixa de ser intimidade. O faz, por exemplo, estabelecendo regras em relação aos espaços. Interdita o acesso de seu claustro as pessoas que estão ao seu redor e prescreve procedimentos bastante específicos de como estar em cada um destes espaços. As pessoas que nunca podem circular... interdição.

Passamos do tempo controlado da racionalidade instrumental da anoréxica a sua eternidade.

**Alice através dos espelhos* de Lewis Carrol é uma referência importante para a construção desta cena que foi inteira gravada através de espelho (a trabalhar).

**A partir das imagens realizadas surge para esta cena uma nova possibilidade a ser explorada: as linhas que delimitam o espaço da anoréxica, demarcam sua intimidade.*

XV. Int. Dia – Hospital Psiquiátrico: Primeiro Dia e XVI. Int. Dia – Hospital Psiquiátrico: Último Dia.

*Ver na *Parte III* a forma como as linhas de força orientaram a construção desta sequência.

Indicação geral das imagens: Setor de arquivos de exames e prontuários de pacientes no Hospital São Paulo. Grandes arquivos de ferro, clima kafkiano. Arquivos, nada se move. Permanece assim. Corta para uma série de imagens dos quartos vazios, camas arrumadas. Sucessivos quartos que mudam a cor do cobertor, um objeto ou outro na cabeceira da cama. Uma santinha e um crucifixo marcam um dos quartos. Em off, uma entrevista de triagem é descrita como um roteiro.

Vemos o corredor vazio do Hospital das Clínicas. Portas se sucedem, em ritmo regular, sempre iguais, em um plano sequência. Uma placa: PSQUIATRIA. Percorremos o espaço onde as anoréxicas ficam no hospital, eventualmente há a presença de anoréxicas, percebida em elementos como um detalhe de uma cadeira de rodas ou a mão de uma pessoa que passa no canto do plano, mas os corpos anoréxicos não são mostrados. Algumas mulheres de branco passam rapidamente.

Sequência de fotografias still do hospital misturam-se a imagens de arquivo da reforma da sessão psiquiátrica. Uma almofada ocupa uma cadeira de ferro de um refeitório vazio. Um único telefone público no refeitório marca a maneira com que elas podem escassamente se comunicar com o mundo fora. Tubos de soros e sondas. Soros fisiológicos e preparados para alimentação por sonda. Uma maca. Um detalhe de uma cadeira de rodas. Um pequeno espelho ao lado de fora de um banheiro. Dentro do banheiro o ralo parafusado. O roupeiro fora do banheiro (para que as meninas não vomitem em meio as roupas). É um ambiente agradável. É através das fotos que vamos percebendo os detalhes de um ambiente extremamente regrado, controlado, desconfiado de suas pacientes.

* O Off desta cena será completamente reformulado, contudo, deixamos esta primeira tentativa (insatisfatória) para apresentar o estágio atual de nosso *work-in-progress*. cremos que os diálogos ficaram extremamente pesados em comparação às sutilezas das experiências anteriores. Aqui o biopoder é evocado pelo jogo entre médico e anoréxica. Para ela, seu padecimento é uma recusa do mundo perante o qual a morte lhe é um simples dado. Para ele, é preciso garantir-lhe a vida. cremos que o resultado se tronou muito maniqueístas, pressupondo um julgamento intolerante por parte da anoréxica em relação ao médico, algo que não pretendemos manter. Na próxima versão pretendemos abolir o diálogo com o médico e utilizar fragmentos de diários de internação de algumas

garotas que padecem pela anorexia, além de alguns prontuários médicos preenchidos na triagem e avaliação das paciente.

Voz OFF (Narradora): Ela senta-se em uma cadeira ao centro da sala. Através das grandes janelas entra uma luz lateral que paira sobre ela. A sua face é pálida e marcada. Ela deixa seus olhos vagarem por através da fileira de homens com jalecos brancos. Ela percebe que cada olhar está voltado para ela. Por alguns instantes tem-se a impressão que iria desmaiar. A sensação, quando se está diante de uma anoréxica, é de tamanho vazio que leva à interrogação sobre si mesmo.

Ela se inclina perante um dos jovens estudantes de medicina e sussurra algumas palavras para ele, como se lhe estivesse relembando de uma promessa. O jovem diz em voz alta: "A menina pede para deixar o hospital e ir para a sua casa".

Voz OFF (Beatriz adulta): Volto para os diários de hospital. Seis cadernos ao todo. A primeira internação foi no verão de 1998, a última há dois meses (atrás).

Apresentação

Voz OFF (Beatriz jovem): 10 de janeiro de 1998, Ala de Psiquiatria do Hospital das Clínicas.

Sala de entrevistas no Ambulatório de Bulimia e Transtornos Alimentares da Ala de Psiquiatria do Hospital das Clínicas, vejo 14 estudantes de medicina, os prodígios do talento instrumental da Universidade de São Paulo, ansiosamente cercarem três professores. Os três doutores, amplamente versados na arte de arrancar diagnósticos de supostos portadores de loucuras, em breve, conduzirão a entrevista de triagem da internação de mais uma paciente.

Logo, haverá uma série de perguntas capciosas que visam a revelar e repetir, mais uma vez, que a psiquiatria é apenas um reduto de gorilas que somente dispõem de uma terminologia predeterminada e obsessiva para declarar a anoréxica uma doente dos nervos.

Assim, toda situação é completamente descabida de qualquer lucidez. É difícil entender o que os professores desejam de mim na encenação em frente aos estudantes. A internação já está definida de antemão. A análise dos dados levam a considerar que a anoréxica não possui capacidade de discernimento quanto ao próprio estado. Talvez, o papel principal da aula é o de dar conta para os alunos do fato de que, na história da psiquiatria, o par médico-internado raras vezes é um par harmonioso, em que cada um dos parceiros

possa se dizer minimamente satisfeito um com o outro.

Alguns instantes antes dos professores darem início à seção de entrevista, há um estranho silêncio na sala. Uma pequena porta se abre, dando acesso direto ao salão lateral. É a autoridade máxima do Doutor Taky Cordas que entra. O respeito estampado nos olhares dos alunos pelo recém-chegado sugere que ele é uma pessoa de distinta importância. Eu o conheço muito bem, ele já me examinou, diversas vezes, em sua clínica particular. No momento, ele permanece em pé ao lado direito dos demais professores, eu os vejo trocar palavras. Cordas é Professor Livre-docente e Coordenador Geral do Ambulatório de Bulimia e Transtornos Alimentares do Hospital, como Coordenador Geral a sua posição é a verdadeira força, por detrás, do ambulatório, embora ele raramente fale diretamente com as pacientes. Ele vem com o propósito de acelerar as coisas, mas permanece sempre ao fundo da cena, como um educado mordomo que supervisiona à certa distância o seu polido banquete e garante que a comilança dos canibais proceda adequadamente.

Entrevista de triagem:

Um dos professores, David, que está com minhas fichas, dá uma rápida folheada em meu histórico e a triagem tem início. David pergunta meu nome e idade. Eu respondo em voz baixa.

Então o médico me pergunta em um tom amigável: É verdade que você diz ter pleno conhecimento do seu corpo? Também diz, há alguns anos, não ter fome?

Respondo que sim. Continuo a resposta dizendo que "o problema é que eu nunca pude encontrar alimentos que me agradassem. É difícil ser mais clara do que isso".

Eu poderia ter dito, que sou forçada a não ter fome e que não posso fazer diferente. Que não há grande perigo no ponto em estou. Não é nem tão importante nem tão digno da inquietação dos médicos. Posso ganhar ou perder alguns quilos... para mim, faz parte dessas coisas que dá fazer para que deixem a gente em paz. No limite, é assunto meu e não de médicos. Ele nunca entenderia que o que ele chama de fome é a maneira que a vida me ensina a ter ordem. Abrir a boca é destruir a ordem. Então eu fecho a boca, fecho a língua, os dentes, a laringe, o esôfago, eu fecho o estômago, o ventre, o cu. E resta-beleço a mulher que eu sou.

Então, uma mulher não tem o direito de evitar o desgosto de comer?! Milhares de mulheres têm praticado isso, todos os dias. Eu não acredito. Eu não roubei, eu não matei ninguém, por que eu deveria ficar presa aqui?

Novamente escuto a sua voz me dizendo "minha cara, desafiando as leis da biologia, o seu corpo é quase impraticável para um ser com vida e blabla-

blá..."

De todas maneiras ele tem o saber médico, eles vão roubar meu corpo. Essa opção não me cabe escolher. Eles destroem meu corpo, como destroem a mim também. E isto é já suficiente. Mas nunca me dirão se eu tenho ou não tenho razão. Não vão aprisionar o que eu sinto. Se ele visse o que eu vejo, não iria me sacudir para tirar uma tão doce certeza.

Eu não sei ao certo se a fome é a salvação... mas o que eu sei, sinto, é que todas as pessoas saciadas lá de fora se encontram quase mortas, exceto pelos médicos que se encontram neste hospital, que já estão mortos!

Ele me pergunta se eu sinto alguma coisa ou alguma dor em meu corpo. Imediatamente eu produzo o movimento de trazer ambas as mãos para o lado esquerdo do tórax. Eu fecho os olhos e respondo simplesmente que não.

Eu poderia ter dito que durante o último ano, acontece de me comover precisamente neste ponto do meu peito. Que toda minha vida foi completamente engolida pelo coração. E agora, para mim, todos os arredores de meu corpo, se acabou, já não estou lá. E é um coração que não aceita alimento algum, nem mesmo uma gota de água e ele sofre, sofre tantos tormentos como eu nunca os tive, a ponto de sua vida poder parar em minhas mãos. Meu corpo completamente esvaziado parece não aguentá-lo, como se a cada batida a vida fosse cair para fora de mim. Como se ele fosse vaziar em meio ao meu nada, sem pulmão, sem diafragma, sem estômago, sem órgão algum para sustentá-lo: um corpo vazio, sou somente coração, pele e ossos. Então, sob as costelas, seguro a vida pulsando em minhas mãos, faço uma malha de ossos para mantê-la dentro de mim. Só então me sinto realmente estar viva.

Novamente, o médico com mais uma de suas frases: Como ignorar o que os olhos vêem e o que um corpo sente? Mas você coloca sua vida nisso que nós não podemos de modo algum tocar. Chegará o dia, em que tudo vai começar, menos você. É isto que vc quer?

Digo sim, respondo o que é preciso.

Voz OFF (Beatriz): Vejo uma carta imaginária, escrita, no ambulatório do hospital, em fevereiro de 1998.

Caro meu médico,

Você nunca pensa e nem fala como o homem que possa minimamente me curar. Uma vez que eu alcance o índice de gordura que vc acredita ser adequado, vc me manda para casa, como se nada tivesse acontecido. Mas eu continuo existindo para além dos seus números, índices de gordura e estatísticas instáveis. Preocupado demais com o meu índice de gordura, uma vez alcançado, você fica tranqüilizado, e não quer saber o que realmente a-

contece comigo. E quando não há mais perigo, pelo menos no que se refere à morte imediata, vc me manda para a casa, e faz como se nada tivesse acontecendo, e me inclui em mais uma de suas estatísticas de sucesso.

Não pode saber o que eu sinto. O meu problema nunca foi ser gorda ou magra, mas como saber viver lá fora como os outros. Vc diz que para me curar é preciso comer. Estou farta de escutar isso, mas não posso verdadeiramente comer. Comer é que me faz mais doente.

Aqui vc toma todas as suas pacientes como uma boneca sem alma, que vc passa a proteger e alimentar com muita obstinação, pois acredita o quanto ela é delicada e frágil. É evidente para mim que passei os últimos dois meses neste ambulatório com um gorila que em nada me conhece... O que vc faz é me estufar de comida e quer me fazer sentir cada vez mais culpada. O uso de seus métodos: a internação, o isolamento completo, a sonda, as drogas, as horas imóveis após cada refeição, e todas as ameaças e chantagens. Coisas mais repressivas que não só permitem que eu saia mais gorda, mas com sequelas ainda mais graves. Seus métodos, não me parecem tirar da anorexia, mas me punir por ter anorexia.

Você nunca esperou saber nada do mesmo jeito que eu. Você sabe, com essa certeza nascida da medicina, essa monotonia irremediável, igual a si mesma cada dia da tua vida, cada noite, com essa função obsessiva de evitar a morte.

Mais que isso, suas ações médicas acabam por se misturar ao meu corpo, é como se a cura desejada por você tomasse o lado errado e me torne melhor, mais anoréxica, após a primeira internação, sinto-me como um jovem que sairá de um reformatório: um perfeito ladrão. E nunca é o convívio com as outras meninas o que me torna mais anoréxica, mas com você, meu reformador e aprimorador. É um namoro surdo com a morte. Para você tudo está no corpo, é o produto acabado do seu discurso médio, é como nomeio a minha doença...

Grata por sua surda compreensão,

Beatriz

Voz OFF (Beatriz) 16 de janeiro de 2001: o primeiro dia de minha terceira internação

Doutor Cordás, chefe do ambulatório de distúrbios alimentares, se inclina na mesa e me encara gentilmente por certo tempo, e então diz: Você, ao menos, poderia se dar conta que está tentando se matar?

Eu evito soltar uma risada e responder com uma ironia de mal gosto: que isso seria impossível, que eu só poderia proclamar meu suicídio em público quando eu tiver perdido ao menos sete quilos, não antes disso. Então eu ainda me permitirei saltar algumas refeições perante vocês, doutores.

Ele prossegue: "Desde que você é tão viva e consciente ... por que você, novamente, veio parar na nossa UTI? Ele prossegue: Por todos esse anos de tratamento eu simpatizo com você, mas gostaria que me mostrasse um só argumento em que se baseia para não querer ser internada?"

Eu permaneço em silêncio. Bastaria mostrar o senhor mesmo como argumento Doutor, porque traz o estigma da gordura em seu próprio rosto. Respondo: se crêem que eu faço algo de errado, se sou culpada, então me encarcerem.

Voz OFF (Beatriz): Fevereiro de 2007 o último dia da minha sexta internação

Novamente o doutor Cordás vem conversar: você está doente, Beatriz, quase me convenço de que perdeu completamente o juízo.

Talvez fosse melhor nem responder, mas eu disse: "Não, pelo contrário, sinto-me esta tarde mais lúcida e mais segura de mim do que nunca". E digo: "As minhas idéias divergem inteiramente das suas. (Continuo:) "A saúde de vocês pregam não é a que eu julgo ser justa; isso é algo de que ninguém me poderá convencer. Sei que a maioria das pessoas te dá razão. E que suas idéias também estão impressas nos livros de medicina. Eu porém, já não posso pensar pelo que diz a maioria nem pelo que se imprime nos seus livros."

Durante esses meses sofri pacientemente, pois eu sabia que era obrigada a ficar aqui. Então me invadiu uma coisa angustiante, e eu tinha toda a certeza do mundo de que chegara a hora de partir... Enquanto estava em casa, nem por um instante pensava em suicídio. Minha falta de apetite não tem nada haver com querer a morte, mas aqui sendo obrigada e me curvar às arbitrariedades de um médico... para evitar isso é que eu quero ir para a casa. Dizem que todas garotas que estão aqui, só estão aqui por que estavam correndo risco de vida, mas só aqui dentro é que eu sinto um verdadeiro risco e sinto vontade de acabar comigo.

Neste momento, deveria de ter-lhe lembrado da outra garota que se enfocou com a própria sonda... Quando isso aconteceu, eu estava convencida de que ele iria chamar a si a responsabilidade de tudo e diria: "Eu sou o culpado", e teria mudado o tratamento e teria repensado tudo para além da sua medicina.

Voz OFF (Beatriz): Então ele me diz: vc não pode abandonar o tratamento. Você calcula os riscos? Sabe que se sair sem a recomendação de seu médico, você nunca mais vai poder voltar, mesmo que a sua vida esteja em um estado gravíssimo.

Voz OFF (Beatriz): Essa sempre foi a última de suas ameaças, todas as pacientes sabem disso, é a primeira coisa a que nos submetemos. Apertei as minhas mãos contra os joelhos, e disse "Como vou responder, não sei ao certo o

que será de mim. Vou pensar muitas vezes é claro, mas não vou mais me submeter ao tratamento". Quase tive coragem de continuar dizendo "Como você mesmo sabe, quando alguém deixa espontaneamente a clínica sem a autorização de seu médico, como eu estou fazendo agora, as leis também absolvem o médico de qualquer obrigação para com ela. De qualquer modo, eu o deixo livre de agora em diante."

XVII. Ext. Dia – *O Impossível*

*** Esta sequência dará lugar a uma outra, provavelmente imagens do Canadá aos moldes de *Sans Soleil* de Chris Marker. Deveremos gravar a escultura em branco para o prólogo.

Usamos três tamanhos de lente para percorrer a escultura. Câmera na mão, planos sequência da escultura *O impossível* de Maria Martins. Ênfase no espaço vazio entre os dois corpos da escultura. Plano segue os tentáculos que raramente se tocam, a própria forma da escultura servindo como guia do movimento da câmera. É o lado interno dela que colocamos em evidência. Percorremos a textura da escultura, as linhas cravadas pela mão da escultora. Dois planos fixos e opostos: de um lado vemos apenas o masculino da escultura, e outro, apenas o feminino (é o único momento em que o masculino/feminino é exibido). A escultura, em seus tentáculos, lembra o Museu de anatomia e os corpos edifícios de Brasília. Destaque sobre a luz incidindo sobre os pontos mais externos, as sombras dos tentáculos na própria escultura. De longe, um travelling revela a escultura entre o matinho.

Comentários: A cena narra a implosão deste formalismo excessivo da anoréxica. Sua perda de leveza, sua queda. A cena seria feita com corpos de bailarinos modernos dançando o balé clássico (de modo a evidenciar uma determinada construção do corpo que não cabe mais nas formas excessivamente controladas do balé clássico). No entanto, o máximo que conseguimos com estas imagens foi a impressão de bailarinos que “dançam mal”.

Se eles gritam de dor e de horror, é porque abandonaram a linguagem e suas leis para retorcê-las (Artaud).

O preço pago pela perda do formalismo é a dor (Louise Bourgeois).

XVIII. Ext. Dia – Mar

Apenas o céu e o mar em um enquadramento simétrico. A linha do horizonte divide a tela em duas partes iguais. Temos como referência as fotografias do mar do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto. Logo, a imagem simétrica se desmancha. Imagens da praia, do céu e mar. O céu em dimensões desproporcionais ao mar lembra as imagens de *Céu sobre Água* de Agrippino de Paula.

A cena começa completamente silenciosa e sem texto, depois entra no texto da pele

Comentários: O tema da sequência é o limite, a linha que se torna um plano sem fim. Na imagem, o limite entre ar e água, céu e terra, o movimento aparente sempre igual, exatamente onde o mundo acaba. O limite, uma linha que se torna plano, o plano sem fim, o limite entre ar e água, céu e terra, o movimento aparente sempre igual, exatamente onde o mundo acaba. O limite entre o mar e a praia, este lugar em que nunca se sabe onde termina a água do mar na terra, um sempre penetrando o outro, que deixa de existir quando a água penetra a areia. Não existe uma linha de separação física; a linha sempre se mistura.

Neste momento do filme, já terminaram os diários da arquiteta. Os diários não chegam a uma conclusão. Eles se encerram no momento em que a saúde da Arquiteta fica gravemente comprometida. Ela encerra seus escritos. Encerramos com ela nossos comentários sobre suas fotos e notas. Quanto a Beatriz, ela se desfaz da anorexia. De alguma maneira sai dela. A arquiteta padeceu até a morte e Beatriz cessou o “jogo” que tecia com seu próprio corpo. De alguma maneira a vida, aqui, se impõe. Entendemos então que, mais que apresentar um personagem, o documentário trata de apresentar a questão “quem é esse personagem?” e como essa questão se transforma ao longo de uma vida.

XIX. Int. – Pele

Olhar investiga o corpo, demora sobre a pele, sua textura, suas marcas. O corpo transforma-se em uma paisagem cujas marcas percorremos. São cores, texturas, feridas que inscrevem este corpo em um tempo e em suas experiências. A pele que o fecha e o abre ao mundo. A sensação é de proximidade, como se fosse possível acariciar essa pele com os olhos. Passagem da visão e da razão para o tato, as formas concretas; e a impossibilidade de constituir forma.

*** Este off será retrabalhado.

Voz OFF (Narradora): *Depois de semanas buscando traçar, em um novo diário, a história de uma existência mutilada por mil lugares do passado, lbe surge o medo de sentir que já não está aqui, nem em lugar nenhum. Ao reler seus escritos, o que vêm não são imagens do passado, mas sensações de impossibilidade e paralisia. Perdida, ela gritaria novamente por socorro, mas seu grito apenas reverberaria os mesmos ecos de impossibilidade e paralisia.*

Inundada de terror, sem poder reunir os rastros de sua existência, ela sabe que há somente um lugar onde ela ainda não teve coragem de procurar, o único lugar em que ela sempre esteve, o único lugar de onde não saiu. No final das contas, a sua história sempre foi a história deste lugar: o seu próprio corpo.

Voz OFF (Beatriz): 1 Maio de 2007, (Feriado nacional) visito o meu corpo

E tudo me escapa. Perco todo o controle. Eu não sei mais nada. Não sou mais ninguém. Quem sou eu? O que sou eu? Por que eu não vejo o suficiente neste espetáculo que vocês chamam vida. Eu realmente não compreendo. Eu não chego a me fazer aí. Encontrar-se onde?

(pausa)

Não há nada mais real do que este corpo que imagino; e nada menos real do que este corpo que toco.

Voz OFF (Beatriz): 2 de Maio, 4 da manhã,

Acordo deitada no quarto escuro, na cama vazia e fria. É preciso esquentá-la, desarrumá-la de vida. Preenchê-la com a história de um corpo (o meu). Ia sentindo como que uma felicidade que impõe tristeza.

Deitada no colchão duro, tenho as mãos apertadas sobre a barriga, os dedos cruzados, as pernas cruzadas. Sinto a sensação misturada de uma idéia de pele: quando uma mão toca outra mão, pele sobre pele, não consigo distinguir quem toca e o que é tocado.

Choraria na esperança de me tatear. Cutucaria todas as fendas como se começasse a aprender a fazer um corpo. Sob as rachaduras da pele tem um vidro imenso que me sufoca, mata e consome. Quantas vezes é necessário morrer – quantas vezes suicidadas – para poder viver.

Desabar, sobrepondo-me a este confuso e tumultuado reino de ruínas por dentro. O trabalho de comunicar estas ruínas a mim mesma, é um trabalho desumano. As lágrimas ameaçam sair. Mas nunca saem. Permanecem fincadas como que pequenos cacos de vidro a rasgar a garganta em um grito de absoluto silêncio desesperado.

Voz OFF (Beatriz): 5 de Maio

Que a perda do formalismo possa dizer muita dor. Ou, algo tão intenso quanto isto. A possibilidade de poder expressar ou tirar do meu corpo isto que me atrofia. Uma fronteira com a dor.

Voz OFF (Beatriz): Vinte de abril: Ensaio algumas frases, no entanto, cada tentativa é a absoluta negação de si mesma, as melhores afirmações e negações são invalidadas à medida que são expressas, mais cedo ou mais tarde. Mas, aqui, nem a contradição é sinal de falsidade, nem a falta de contradição é sinal de verdade.

Voz OFF (Beatriz): Vinte e dois de abril: Qual é a palavra? Fome? Seria fome a palavra?

Qual é a palavra? Digo fome sem saber o que isso quer dizer.

Amor, seria amor? Seria amor a palavra? Qual é a última palavra? Morte?

Digo isso sem saber o que isso quer dizer.

É mais fácil suportar sem pensar, do que suportar o pensamento das palavras sem sucumbir a elas.

Voz OFF (Beatriz): Vinte e quatro de abril: A equação da anorexia nunca é simples. Para os propósitos deste diário, adotei uma das cronologias internas de minha vida, buscando examinar, em primeiro lugar, esse monstro de duas

cabeças: a fome e a não submissão ao tempo. Ambas, me são incompreensíveis, mas nem por isso deixaram de existir.

Voz OFF (Beatriz): Vinte e cinco de abril: Sempre temos em nós uma parte de sombra, carregamos conosco um corpo. Quis escrever sobre esta experiência. E não consigo escrever sobre ela. E não haveria outra pessoa capaz de escrevê-la, nenhuma mulher, nem criança, nenhum médico especialmente instruído. E agora não há outro sujeito. E escrevo, como vêm, apesar disso, escrevo. É porque escrevo que sei que isso não pode ser escrito.

Voz OFF (Beatriz): Vinte e seis de abril: Se o tempo, conforme percorro, que conduz a anorexia é impossível, ele pode, no entanto, ser imaginado. E deve ser certamente árduo e silencioso o que aí se encontra. Mas tudo o que é precioso é tão difícil como raro. Que assim seja. Que eu aprenda, longe de este diário, o que uma vida é e o que ela deve sentir. Por mais uma vez...

Voz OFF (Beatriz): Vinte e sete de abril: Não é preciso dizer que a anorexia por mim vivida só tem sentido, ao menos para mim, se sei que tudo a cabo de descrever é insuficiente. É um desespero total, sem dúvida nenhuma, mas esta é a menor das dificuldades.

São Paulo, 2007

Comentários: A angústia gerada por esta forma aberta e sem contornos. A impossibilidade de fazer forma (a forma da fome, incessante e vazia). Monólogo fragmentado cujo lugar de enunciação é o corpo da anorexia ruindo-se. Toda a angústia e dor que haviam sido transformadas no corpo anoréxico emergem aqui como um sentimento forte. Por fim, a ausência de forma.

Preto sobre tela branca, letras gráficas, título e créditos do filme.

FIM

Ferramentas de trabalho

Os Binômios

O trabalho com os binômios foi desenvolvido em parceria com Maurício Ayer. Nos restringimos a apresentar, a seguir, versões resumidas dos seguintes binômios:

a) Medida e desmedida²

A anorexia é o reino da medida. Mede-se o corpo com fitas métricas, balanças, desenhos (dos contornos), até com radiografias. A anoréxica também mede o tempo, secciona o dia em partes ritualisticamente definidas. O controle de tudo o que se refere ao corpo é feito, entretanto, para além de qualquer limite admissível como razoável. Na extrema *lucidez* – quase clarividência – com relação aos processos que vive, a anoréxica se afasta de qualquer *sensatez*. É aí que ela transborda, no excesso de restrição. Ela vai contra a corrente, torna-se uma espécie de heroína trágica nos tempos em que o controle dos corpos é regra. A heroína trágica transborda, escapa dos limites sociais. Ela se propõe a correr um risco que o senso comum considerava insensato. Eis a desmedida (*hybris*) da anoréxica: ela radicaliza sua escandalosa presença no mundo, que revela uma verdade contrária à moral da cidade. Os corpos devem ser controlados, purificados, submetidos à ordem em busca de um ideal. Este ideal não é simplesmente um padrão de beleza de mulheres magras. É a idéia, o incorpóreo anterior ao corpo.

Toda uma linguagem da anoréxica vem daí. Este gesto banal. Não comer é o que inaugura a anorexia. O não comer é ao mesmo tempo um gesto em si mesmo (o exercício do controle), e um fim em relação ao próprio corpo. Recalcula-se insistentemente através de uma série de medidas retiradas do corpo: altura e peso, métricas do corpo, índice de massa corporal. Na radiografia, o espaço azulado ao lado dos ossos deveria ser, a cada vez, menor do que nas radiografias anteriores. Como molde de si mesma, coloca sobre o corpo as

² Maurício Ayer e Moara Passoni

menores roupas e tira fotos de frente, de costas, de perfil. As roupas deveriam também ser cada vez menores. E o corpo tão plano quanto elas fora do corpo. É um exercício de constante subtração. Toma-se o corpo à semelhança das medidas escolhidas. É preciso tomar para si a autoria das próprias medidas.

Mas esta subtração do corpo, de suas medidas, de seus contornos, é inversamente proporcional ao aumento de controle sobre ele.

O aumento do controle traduz-se visivelmente na redução das medidas e vaidosamente em uma maior potência sobre si mesma e sobre este ser tão insuperável como incógnito: o próprio corpo. Neste sentido, opera-se uma inversão. O corpo deixa de ser o que abre ao mundo. Atrofiado, ele foi controlado pela idéia criada de si mesmo. Ele é, a partir de agora, um objeto externo sobre o qual recai a observação minuciosa de um olhar clínico, detalhista, analítico. E neste tribunal da anoréxica todos os corpos são, a todos os instantes, julgados a partir de suas medidas.

O corpo da anoréxica é seu circo. Tendo amor pelas medidas, a anoréxica segue dividindo seu corpo e tornando cada parte dotada de autonomia e monstruosidade. Cada parte é então submetida a regras precisas. A anoréxica tem amor pelas medidas, pela abstração. E é o uso delas que a permite fabricar um corpo. Do mesmo modo, ela vai adquirindo amor pelos objetos que lhe dão precisão. Estes objetos que lhe permitem exatidão são então enumerados e sacralizados. De um objeto cotidiano ele passa a um objeto mecânico. Criam, juntos, um sistema de objetos. Assim, os instrumentos de medida, à moda da antropometria antiga, assumem o lugar de *dizer* este corpo. Medindo-se diariamente, ela passa a colocar uma medida em relação a outra: altura, peso, dimensões. Isto feito, respira aliviada por seu corpo começar a fazer sentido. Ela tem a prova de seu corpo. Prova no sentido de molde de costura e de uma espécie de regra de três da comprovação de seu êxito, comprovação mesmo de sua existência. E auto-superação: é a única maneira dela poder caber em si mesma. Maneira de criar uma linha, recipiente, forma, para que caiba algo que está sempre vazando. O corpo, transformado em números pode então caminhar sempre em direção a sua anterioridade. Construindo rotineira e metodicamente o controle absoluto de cada instância de sua vida, ela chega ao descontrole. Neste estado, de total fixação das coisas, da ordem, do corpo, da vida, o que foge a regra a ameaça.

Mais uma medida negativa: o que entrava no corpo, todos os dias, deveria ser bastante inferior ao que saía dele.

*b) Moda e body art*³

O século XX industrializou o corpo e seus usos. Nesta sociedade uma proliferação de imagens de corpos é feita para olhares ansiosos e observa-se uma restrição de possibilidades. O corpo magro torna-se padrão de beleza, bastante ambíguo como padrão corrente, mas não no contexto que meninas aspirantes a modelo encontram. Elas deixam de comer e estabelecem uma rotina rigorosa, caso contrário estarão excluídas de qualquer possibilidade de aceitação no mundo da moda – lugar do desejável, da construção e indicação de padrões ideais. Algumas dessas meninas desenvolvem o que se chama de comportamento anoréxico, algumas podem desenvolver mais facilmente anorexia nervosa. Cria-se a compreensão comum e corrente de que anorexia é “coisa de modelos”, que extrapolam os limites dos seus corpos em busca de “padrões inacessíveis de beleza”. A lógica é bem simples. Mesmo admitindo que a compreensão definitiva das causas da anorexia são desconhecidas, os profissionais da moda decidem “fazer a sua parte” e passam a admitir medidas um pouquinho maiores. Ou seja, a imagem da modelo magra geraria nas adolescentes o desejo (inacessível) de igualar-se a ela, proliferando a anorexia como uma verdadeira epidemia. Interessante ação realizada na “melhor das intenções” e admitindo a plena ignorância das causas, que se pauta no preconceito generalizado, na estigmatização, e que funciona mais como penitência redentora do que outra coisa qualquer. Espiar os pecados já é suficiente.

A anoréxica, no entanto, tem um gesto oposto ao que se supõe ser o dela. Seu gesto é libertário. Pelo menos em primeira instância. Ela não se submete a um padrão, não se submete à moda ou a ninguém que queira impor-lhe uma regra. Ela mesma impõe a sua própria regra. O grito de seu corpo é: ninguém vai me dizer o que fazer com o meu corpo, eu sou poderosa, sou todo-poderosa, não preciso do mundo para fornecer-me alimento, não preciso dele tampouco para receber os dejetos e outros fluidos, pois meu corpo não os produz.

³ Maurício Ayer e Moara Passoni

Apesar da semelhança da forma do corpo com as modelos e bailarinas, o gesto anoréxico se aproxima mais da *body art*. Ela define a regra à qual submeterá seu corpo, ao mutilar-se e restringir-se por sua vontade e decisão – e *contra cultura* – ela afirma o seu poder de indivíduo frente a um universo regulador; ao agredir o próprio corpo, ao buscar o próprio sofrimento numa ordem absolutamente particular ela afirma a lógica das liberdades individuais absolutas; o indivíduo pode tudo com seu corpo, não necessariamente em foro íntimo, e a anoréxica exacerba essa lei. A grande superfície de trabalho de uma anoréxica é seu corpo. Estar na anorexia é encontrar um forma adequada. Na moda, na performance e na medicina os instrumentos, artefatos, de fabricação dos corpos encontram similitudes com os instrumentos de trabalho de uma anoréxica sobre seu corpo. Seus instrumentos aproximam-se – se não saem, dos mesmos lugares: os instrumentos de fabricação de roupas (molde, medida), os instrumentos de controle de normalidade de um médico (relação altura/peso, a balança), a disciplina e perfeccionismo com cada detalhe do corpo de uma bailarina, seu regramento, o controle da comida.

E há, na moda quanto na anorexia, uma similitude do belo.

Há, na moda como na anorexia uma inversão: o *corpo feito para* a roupa ou para a fotografia na moda equivale ao *corpo feito* na anorexia. Em um, ele é o suporte de uma roupa ou superfície sobre a qual imagens são criadas. Na outra ele é suporte para um conceito. Laboratório de experimentações pautadas pelo auto-controle e auto-superação. Algo que perdeu o contato com a cabeça. Um corpo esquartejado, neste sentido. Mas também um corpo que opera pela síntese de si mesmo... O corpo, objeto da anoréxica. Ela o pune e o proíbe. As regras de seu espetáculo é ela mesma que cria.

Ela não é a modelo (embora a modelo possa ser anoréxica), ela é uma performer. Seria quase possível falar em um “estilo” anoréxico em oposição a uma “poética” anoréxica. Ao afirmar sua liberdade criadora do próprio corpo, no entanto, ela se aprisiona em sua própria lei. A artista adoece.

c) Ritual e espontaneidade⁴

Cada gesto tem um sentido preciso, um momento para acontecer, uma ordem absoluta e imutável que a anoréxica repete com o rigor de um monge ou de um atleta em treinamento. O acaso parece estar eliminado, não há abertura para o surgimento do novo. A anoréxica quer controlar, sua utopia é poder controlar cada detalhe de sua vida e de seu corpo, é ordenar para desorganizar.

Plenos de sentido e impossíveis de alterar, os gestos cotidianos banais se embebem de sacralidade, tornam-se aquilo pelo qual a anoréxica mais zela. As coisas e o modo como ela se relaciona são imbuídos de poder. Ela seleciona, enumera e sacraliza os objetos. Desenvolve pequenos rituais de auto-provação e auto-superação. Apodera-se do próprio corpo através das regras e principalmente ritmos – o tempo, que impõe a este corpo. Já não é a anorexia uma resposta ao que o corpo apresenta como enigma? Ao modo de seu corpo, os alimentos. Escolher segundo a quantidade de calorias, determinar a quantidade de alimento a ser preparado, escrever as receitas, prescrever a maneira como devem ser servidos. Determinar a hora das refeições, seu lugar. Ela não pode comer com qualquer colher, em qualquer horário, em qualquer ordem. Criar um método de comê-los. O prato deve ser aquele exato que ela escolheu. O alimento deve ser preparado do modo como ela definiu, no horário sagrado que ela estabeleceu. A vida da anoréxica tem algo de monástico.

Seu trabalho é também o de evitar o acaso do tempo e instaurar em seu cerne um devir estático. E ela repete-se tantas vezes que é como eliminar o tempo: o compartimenta e o torna igual.

Mas o inesperado surge, inevitavelmente. O controle e a regra são também uma busca de pureza. A anoréxica tem aversão à sujeira, enxerga a gordura como uma contaminação, um desvio moral. As coisas devem reduzir-se à sua essência, não se misturar, se sujar, se contaminar. Inquestionável em sua lógica totalitária, a reação espontânea da anoréxica é o repugnância. Ela tem um asco supremo da gordura, daquilo que sobra, que não é o essencial. Todo o resto é contornado, controlado, transformado. O medo dos outros pode se mostrar como

⁴ Maurício Ayer e Moara Passoni

uma agressividade defensiva. O desprezo pode até ser dissimulado (mesmo que normalmente não o seja). Mas nunca a repugnância. Este supera o ritual, seja público ou privado.

O alimento, desta maneira, descorporifica e vira cálculo.

*d) Claustro e cidade*⁵

Em seu claustro, a anoréxica se desdobra, torna-se muitas, dialoga, reflete, pensa, discute, confessa com amigas que só ela conhece. Com as amigas de seus diários ela divide as suas vitórias e conquistas (quando atinge uma meta diária de consumo de calorias que julgava inalcançável) e as suas dores. O pecado da gula, tão presente, é dividido com elas. No claustro, a anoréxica encontra o espaço que de fato corresponde à sua imagem do que um espaço deve ser. Cada coisa tem o seu lugar, definido por ela (mas sentido como algo que respeita uma ordem absoluta, não movida por uma escolha). Vive uma claustrofilia. Seu mundo poderia ser sufocante para muitos, mas ela encontra o equilíbrio. Sua intimidade é de tal maneira controlada que deixa de existir enquanto intimidade.

Não se sente isolada. Ela tem seus livros, que lê vorazmente. Está perfeitamente conectada com as construções ideológicas, com as idéias. Ela se comunica com os imortais, os autores dos livros (que não pertencem ao campo dos vivos; Maurice Blachot, na sua existência puramente literária, seu desaparecimento como corpo entre os corpos do mundo, seria neste sentido um autor anoréxico?). É por meio dos livros, da circulação das idéias universais (mesmo que materialistas) de autores imortais, que a cidade adentra o claustro da anoréxica, e é por meio deles que ela circula na cidade (invisível?).

A cidade visível é o lugar do caótico, do circular dos desconhecidos, das indesejáveis misturas e encontros, dos ruídos infernais, da poluição que a tudo domina. Nesta cidade, a anoréxica se arma. Ali ela circula para analisar as deformações dos corpos, que os outros aceitam sem indignação. Neste meio tem-

⁵ Maurício Ayer, José Murillo e Moara Passoni

po, o corpo-arquitetônico tem vez. Nas geometrias da cidade é possível reencontrar seu corpo. Brasília desértica, funcional, organizada em espaços especializados, árida, pode ser um bom espelho de seu corpo. São Paulo orgânica, contraditória, fálica, tomada por muros é agressiva na sua inabitabilidade. Há uma procura e igual desespero da anoréxica em não poder habitar os espaços. Habitar é dar ao espaço um conteúdo que vai além dos meios energéticos para viver. A passagem de viver em um lugar a habitá-lo é a passagem da vida nua para a vida biográfica. Habitar é transformar um lugar em um espaço biográfico.

A ausência é um desejo com conteúdo identificado ou identificável, especialmente quando surge como utopia. Todo desejo, poderíamos dizer, é utopia enquanto sua consumação é uma nova ausência. Habitar consiste na qualificação dos espaços vazios, isto é, os desejos. O desejo é um espaço vazio, negativo, distância que quer ser reduzida. A possibilidade de redução do espaço vazio do desejo é o tempo. O desejo é a distância que nos separa do objeto desejado, seja qual for o conteúdo deste objeto desejado. O desejo, portanto, é a distância com o próprio corpo e com o mundo, que não pode ser satisfeito a não ser por outra brecha, outro abismo. A suspensão do desejo, a an-orexia, busca a suspensão do espaço e do tempo que nos separa do próprio corpo e do mundo, isto é, a eliminação da alteridade originária e irreduzível. O espaço é condição do habitar, mas também seu limite. O espaço é formado pelos limites que o tornam identificável, bem como o tempo, que também é condição de desejo, é o limite de todo desejo, pela morte. A suspensão do espaço-limite e do tempo-morte, é a suspensão do limite e da morte. São o infinito que possibilita todo desejo. A anorexia, buscando eliminar o limite e a morte, o espaço e o tempo, vive a eternidade, mas não o infinito. A eternidade é um tempo sem movimento, pura indeterminação afetiva. O infinito, ao contrário, é a abertura guiada pelo desejo e aspiração, fome que se alimenta de sua própria fome. Eliminar o indomesticável do outro é suspender a alteridade, pois o outro é o indomesticável. Habitar o corpo é perdoar a distância que o constitui, perdoar o vazio do desejo e a morte. Reconciliar-se com o espaço que constitui o corpo não é eliminar este espaço, mas sim assumir o estremecimento que significa habitar um corpo que é negatividade e vazio.

*e) Voracidade e esgotamento*⁶

A voracidade é uma sedução de um corpo anoréxico. Sua habilidade em suspender a fome, ou alimentar-se do nada. O alimento é uma obsessão para a anoréxica. Ela vive, a fome, como uma experiência. Ela reinventa esta fome constantemente. A fabrica minuciosamente. Como se a fome fosse passível de uma abstração. *An orexia* quer dizer sem fome. A anoréxica não tem desejo, dizem. Mas até chegar a essa (quase) completa anulação da fome, ela o busca insaciavelmente. Sua obsessão é deixar de comer, eliminar completamente a fome. Lacan: “A anoréxica come nada”. Sem degustar, sem saborear, ela devora o nada, consome o nada que a consome. Vorazmente ela avança sobre o nada, e tem constantemente na boca o alimento e o corpo, não materialmente, mas na forma das palavras. Ela fala incessantemente do alimento e do corpo, seu discurso vai carcomendo o que lhe sobrou de carne até chegar, um dia, aos ossos. Mas o esqueleto não é, como se poderia pensar, uma alegoria da morte. O esqueleto é a síntese, é a idéia do corpo materializada em linhas, é aquilo que sobra quando se purifica todos os enchimentos supérfluos (e imperenes) do corpo. A anoréxica quer viver na linha, quer ser a linha, essa invenção humana. Esgotar-se, esgotar o corpo até o limite, consome vorazmente suas impurezas até a síntese perene, e no entanto não pode efetivar seu plano tão metódica e dedicadamente concretizado... Ela caminha loucamente para o mundo das coisas perenes (morte), mas ela não quer deixar de viver. A anoréxica não é suicida, é idealista: não quer morrer, mas tornar-se em uma idéia, um conceito. Sua vida é uma curva logarítmica que até o infinito se aproxima de zero, sem nunca tocá-lo. Sua voracidade busca o esgotamento, e ela caminha sobre a corda esticada, a um passo da morte. O alimento tem a dimensão do corpo. Ele parece grudar-se a este corpo como uma impureza a ser eliminada. O comer não é um ato vital, mas um gesto auto-destrutivo, grotesco, que deve ser eliminado. A forma redonda é, para ela, expressão da malemolência do mundo. Faz de seu corpo um manifesto. Nada é essencialmente singular que não possa ser substituído. Ao mesmo tempo, busca-se este único, esta única coisa que poderia satisfazer. Sob a forma incontornável da fome a suspende. É impossível formar forma. A fome é algo dinâmico e renovável. Incompatível com a idéia de perfeição e fecha-

⁶ Maurício Ayer e Moara Passoni

mento de uma anoréxica. O que ela faz cessar é este mecanismo constante da falta, o desejo.

*f) Anorexia medieval e anorexia contemporânea*⁷

Muitas santas foram anoréxicas. O jejum purifica. A magreza, a lividez, a descorporificação são sinais de um devir-alma.

A anoréxica contemporânea seria uma espécie de santa? Ou, o contrário, é o fato de não sermos capazes de enxergar a santidade da anoréxica hoje que impede que nos comuniquemos com elas? Em um caso como no outro, fica pendente a pergunta sobre o que faria da anoréxica uma santa, as razões de sua santidade. Cabe uma hipótese: a santidade não estaria na *certeza*, na total ausência de um lugar para a dúvida? Embora ela sinta que vive tentações, ela não cede um centímetro a nada, e atinge um estado de inabalável certeza. Na realidade, não se trata de uma certeza construída racionalmente, mas de uma fé, no sentido forte. A fé reside ali onde não sou mais capaz de questionar, onde afirmo apesar de mim. A anoréxica vive essa afirmação: não faz sentido o questionamento sobre suas atitudes, muitas vezes ela sequer reconhece que tenha um problema (e talvez não tenha mesmo).

Uma santa contemporânea? Mas o que seria uma santa? Alguém que realiza o ideal de uma época... que está mais próxima do deus de seu tempo. Isso significaria que vivemos um tempo de controle dos corpos, de valorização do corpo magro, de quantificação da relação com o próprio corpo? A anoréxica realizaria de modo ultraintenso aquilo que perpassa a existência de todos, uma medicalização do corpo? Faz sentido?

A arte medieval talvez nos ensine algo sobre como a anoréxica percebe o próprio corpo. Fala-se muito da distorção da própria imagem como característica da anoréxica. Ela se vê muito maior do que é realmente. Por isso usaria roupas largas, representaria seu corpo em desenhos num tamanho muito maior do que o "real". Se pensarmos na arte medieval, não são raros os exemplos em que

⁷ Maurício Ayer e Moara Passoni

a figura principal (o Cristo, por exemplo) é representada num tamanho muito maior que as outras figuras. E também é posicionada no centro da composição. O tamanho e a posição seguem, portanto, não uma representação "realista" (algo que não faria qualquer sentido na Idade Média), mas sim uma hierarquia moral: o mais importante (que é quem está mais próximo do ideal) é maior – o melhor é maior na imagem, e quem está mais próximo do centro é melhor, mais sagrado, mais próximo da verdade absoluta (o Uno). O corpo, centro absoluto de sua vida, será sempre maior do que possa parecer a quem não é capaz de se colocar em seu lugar, de enxergar através de seus olhos.

Temos falado de uma *poética* do corpo anoréxico. Mas não seria preciso também questionar esse corpo do ponto de vista de sua *estética*? Qual a visão de mundo e de si que perpassa o existir anoréxico? Qual o modo de constituição de sua percepção e, daí, de constituição do seu fazer corporal e imagético? Ou ainda: como a anoréxica percebe o mundo? Afinal, se a produção de imagem é resultado complexo de um modo próprio de existir, não será diferente para a anoréxica. Seus desenhos são próprios de sua existência, de sua percepção de mundo (não necessariamente uma distorção), de sua época, de sua capacidade poética... como de qualquer pessoa.

Como na Idade Média, a anoréxica também é representável em desenhos bidimensionais. Costuma-se dizer que os medievais desconheciam a perspectiva (muitas vezes se associa isso às "trevas" do período). Não é verdade, apenas a perspectiva não interessava naquele momento.

Essa construção da imagem a partir dos valores, essa "arte moral" da anoréxica, caminha na direção dos esquemas. O corpo é representado simbolicamente (quase iconicamente), não só em seus números e cifras – supersticiosamente colecionadas – como também em sua forma. O sentimento da proporção é moralmente estabelecido: é o valor de cada coisa que ditará o seu tamanho relativo no conjunto de coisas percebidas. O corpo e o alimento serão sempre maiores.

*g) O tempo ordenado e imensurável*⁸

O tempo, diferente da massa ou das dimensões espaciais do corpo, não se mede por números de divisão centesimal. O tempo na anorexia não é o tempo compartimentalizado do relógio, mas o tempo cheio das horas constantemente repetidas feito em um ritual. As horas são números, mas elas não seccionam o dia, elas o organizam. Elas indicam a cor de cada parte do dia, dão aos momentos do dia um significado na liturgia cotidiana que a anoréxica vive – o que fazer, a oração a ser entoada, os gestos a realizar.

Em sua vida monástica, a anoréxica segue uma liturgia das horas; como um monge medieval, são as horas canônicas que indicam o que ela deve fazer no decorrer de um dia. Sua ordem é inquestionável, imutável e segue sua verdade dos ritmos. Seus ritmos são estritos, como na música medieval: não se divide em grupos de pulsos, em "compassos", é um ritmo a um só tempo articulado e integral.

Compreender uma anoréxica seria descobrir qual é a sua própria liturgia das horas. Para registro, essas são as horas canônicas: Matinas – madrugada, Laudes – ao amanhecer, Prima – 7h, Tércia – 9h, Sexta – 12h, Noa – 15h, Vésperas – ao pôr-do-sol, Completas – antes de dormir.

Assim como os espaços são cartografados e têm uma função precisa e inquestionável, as horas têm a sua liturgia, suas funções.

*h) Pele e osso*⁹

A carne não é exatamente uma questão para a anoréxica. Ela se mistura com a gordura, vai sendo eliminada pouco a pouco.

A pele, por seu turno, pode ser entendida como a extremidade do sistema nervoso central. Isso, por um lado. Mas por outro é a parte tocável da carne. A pele existe pelo toque, é assim que ela se exerce, se exercita: sem toque, sem

⁸ Maurício Ayer e Moara Passoni

⁹ Maurício Ayer e Moara Passoni

pele. E anoréxica, se elimina a carne junto com a gordura, vai eliminando a pele por meio do isolamento, da ausência prolongada do toque, da existência no campo das puras idéias. Olhos, ouvidos, língua: são pele.

Fala-se muito da distorção da imagem da anoréxica. Nossa hipótese é de que isso está ligado a um modo de ver o mundo, a uma estética, que pode ser entendida por uma aproximação com a estética medieval. Seus olhos vêem valores, não corpos. Os ouvidos não suportam nem silêncio nem sons, então ela usa um tampão, e convive com um ruído de base surdo e ensurdecador. De não comer, atíça o olfato e o paladar. Se o tato é eliminado, o olfato, o paladar, a visão e o ouvido são potencializados ao máximo. Eliminar o tato: sua pele percebe apenas a luz. É então pela pele que ela se descorporifica? No entanto, é sim a visão o sentido que mais se aguça. Em algum lugar, há mesmo uma tentativa de tornar-se virtual.

Deveríamos revisitar a estética de São Tomás de Aquino: o belo diz respeito ao visível e audível; o paladar e o olfato podem ser bons, mas não belos; o tato não existe.

Ao esvaziar a carne e jogar toda sua pele aos olhos, boca, nariz e ouvidos, a anoréxica vive a utopia de devir esqueleto. Tornar-se o seu conjunto de ossos, a estrutura mínima (síntese) do corpo, aquilo que permanece o nosso eterno corporal. Aquilo que do corpo é eterno. Mas os ossos em si não dizem muito. Um osso isolado é uma pedra como qualquer outra. O esqueleto é que é o arqui-corpo, o corpo purificado de suas inconstâncias (e inconsistências), original, o corpo limpo, perene, agora sim absolutamente mensurável, sem necessidade de um controle.

Fazer uso de um conceito para compreender e inventar a própria existência pode ser algo vivido por cada um de nós; a especificidade da anoréxica está em transformar-se na síntese conceitual que ela reconhece como válida. Eliminar a pele (o corpo) e reduzir-se à estrutura de ossos (as linhas essenciais) é também eliminar o tempo: sem poder captar as inconstâncias do mundo, reduzindo-se ao que é perene, deixa-se de ser corpo, de ser tempo, para viver uma existência espacial, bidimensional.

A princípio, tendemos a identificar automaticamente o que está em jogo na anorexia com a temática do narcisismo: seja compreendendo este em sua acepção moral de vaidade excessiva (que neste caso levaria as “doentes” a lugar por um ideal de beleza que põe em perigo sua saúde, levando-as do “amor de si” a um ódio de si que se aproxima da pulsão de morte) ou em sua acepção analítica de auto-afecção, e portanto incapacidade de investir a libido em um objeto diferente de si (com a precisão, nos distanciamos dos lugares comuns psicoanalíticos em busca de maior refinamento conceitual, rejeitando a noção simplificada de que a anoréxica a rigor não ama a si mesma, mas a uma imagem fictícia de si, um eu ideal, e deseja conformar-se a um ideal do eu tirânico, inalcançável, inumano, com o que sofre por nunca coincidir suficientemente – cf. *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche e Pontalis). Para o resto, o que acontece no narcisismo secundário (que a teoria psicanalítica considera mais produtivo que o narcisismo primário, este mais próximo à melancolia em sua incapacidade de sublimar) reproduz exatamente a lógica do mito tal como o conta Ovídio: Narciso não se apaixona, a rigor, por si mesmo, mas por sua própria imagem (*imago*), e só uma vez que este amor já está completo se dá conta de que o que acreditava ser um objeto externo não é senão uma imagem, e uma imagem de si.

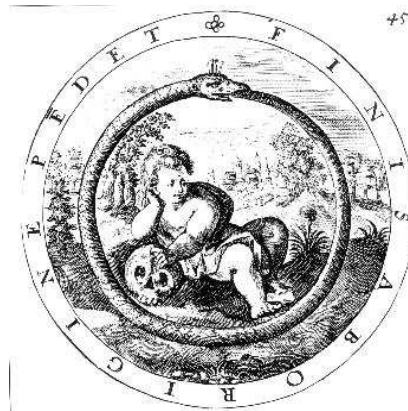
Mas talvez, como propõe o famoso ditado atribuído com frequência a Leonardo da Vinci (*ogni pittore dipinge sè*), todo amor por uma imagem é no fundo amor à própria imagem, toda produção de imagem não é outra coisa que uma autobiografia ou um auto-retrato dissimulado. A anoréxica, em seu isolamento, tem algo do Narciso de Caravaggio, figura fascinada surgindo do fundo escuro, disposta em postura circular, o arco do corpo completado pelo arco do reflexo que contempla:

¹⁰ Fernando Perez a partir de uma idéia de Maurício Ayer e Moara Passoni.



Em seu notável comentário sobre esta imagem, Christine Buci-Glucksmann diz que o quadro põe em cena o mito do perigo mortal de ver, inscrevendo sobre a tela “les deux espaces, Narcisse et son image reflétée dans l’eau, dans un cercle, pour en accentuer l’effet fascinator” *La folie du voir* (Buci-Glucksmann, 2002: 141). A força desta imagem estaria então no modo com que, ao apresentar o circuito fechado de Narciso fascinado pela imagem na água, nos apresenta também uma imagem de nosso próprio olhar fixo no quadro, colocando no abismo da cena de *mimesis* e seus efeitos perniciosos (lembramos que desde Platão, as críticas à *mimesis* dependem da comparação entre suas operações e as de um espelho).

No centro da imagem, com efeito, invisível para um Narciso que olha seu próprio olhar fixo sobre si, supostamente absorvido em um abraço hermético de contemplação de sua própria – ilusória – completude, aparece uma espécie de cabeça sem rosto, o joelho em sua presença amorfa nos lembra a caveira deformada do quadro de Holbein:



Pedet finis aborigine: “procure pelo fim no começo”

Essa mancha luminosa e seu duplo pálido, que Buci-Glucksmann lê como uma forma de falo, colocam ao centro do modo como o quadro nos olha (Lacan desenvolve a idéia de que as coisas nos olham, de que o campo de visão se estrutura a partir do olhar delas, precisamente a partir da anamorfosis em *Os Embaixadores*) um desejo como perda da cabeça, novamente figura acéfala. Em outras palavras, se bem que o círculo pareça referir ao ouroboros, a imagem da serpente mordendo o rabo que demarca o *putto* (o menino nu) que olhamos junto ao *Narciso* de Caravaggio, na qual se unem (nem mais nem menos que através de um morder que lida com o devorar) rabo e cabeça, princípio e fim, o joelho nos remete a outro nível, fazendo visível a ausência feroz que é o olho de furacão deste círculo.

O dilema de quem deseja não a si mesmo, versão imperfeita das próprias possibilidades, mas a um ideal do eu, a uma *ideai*, um *eidós* do qual nunca se é mais que um pálido reflexo borrado.

Mas Narciso, no relato original, não está sozinho, mas acompanhado pela própria imagem. O mito, e seu relato nas *Metamorfosis*, astutamente compensam e contrastam sua fascinação ensimesmada com a de uma criatura que, por algum motivo, atraiu com menos obviedade a atenção do imaginário ocidental: Eco. Talvez esta fascinação aparentemente menor se deva ao fato de que o âmbito do *imaginário* se orienta, justamente, em direção a imagens memoráveis, e Narciso inclinado sobre a fonte nos coloca um arquétipo difícil de superar. Eco, por outro lado, em boa medida não é representado por meio de imagens, ou ao menos não de imagens visuais: tal como Narciso, morre consumida pelo desejo não satisfeito, se deixa morrer de fome. Mas, diferentemente de Narciso, convertido na flor que leva seu nome, Eco é, pela fome (que havia deteriorado seu corpo, secando seus fluxos e sua pele), reduzida a voz e ossos, o resto do corpo desaparecido. Quando os ossos se transformam em pedra, retornado ao mineral do qual são tão vizinhos, resta apenas sua voz, e portanto ela se oculta nos bosques, invisíveis para todos, perceptíveis apenas com som. Compreende-se facilmente que este personagem não atraiu tanto os pintores como Narciso, ainda que haja exceções que a pintam em seu desaparecimento, como nestes quadros de John William Waterhouse e de Poussin:



1



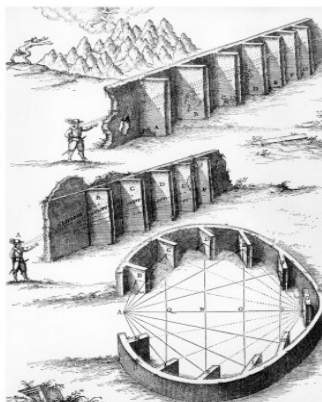
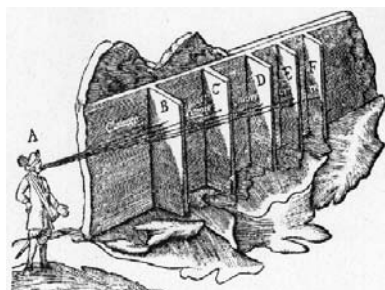
2

1. Eco e Narciso, John William Waterhouse, (1903) Walker Art Gallery (Liverpool)

2. Eco e Narciso, Nicolas Poussin (h. 1629-30) Musée du Louvre (París)

No primeiro, Eco apoiada em uma árvore, que coincide com o limite da imagem, contrasta com Narciso, o olhar voltado para ele, mas em sua verticalidade que se opõe a linha horizontal do corpo de Narciso deitado. Em Poussin, Eco também está mais erguida que Narciso, que neste caso aparece dormindo, mas ela se reclina contra uma rocha que anuncia seu destino de tornar-se apenas pedra e voz.

A pedra em que se converte Eco evoca, certamente, as cavernas nas quais encontra-se o fenômeno físico do eco, que em latim era designado com o nome de *imago vocis*, imagem da voz, um uso da palavra *imago* semelhante a que propõe Saussure quando fala de “imagem acústica” e que segundo John Hollander (*The Figure of Echo*) precede a referência no âmbito visual. Há também representações, sobretudo no barroco, deste eco puramente verbal, pura voz ou, neste caso, puro traço escrito no papel:



Nesta ilustração extraída do tratado *Musurgia Universalis* de Atanasius Kircher pode-se ver a face de Eco mais atraída pelo barroco: sua capacidade de transformar significantes, de afetar o significado em sua repetição diminuída: o

homem a esquerda do diagrama profere a palavra “clamore” que se converte em “amore, more, ore, re” as palavras sucessivas significam “clamor, amor, costumes, boca, coisa”.

Há também uma conversão do âmbito do tempo (no qual as transformações verbais de Eco acontecem) no espaço supostamente instantâneo, tão instantâneo como do agora puro no qual Narciso se contempla. Mas Eco, na música da qual fala o tratado de Kircher, aparece também como recurso ligado à demora, ao atraso, a sucessão, em inumeráveis obras nas quais uma repetição atenuada em seu volume ou fragmentada em sons reaparece, retorna. Se Narciso corresponde ao flash da revelação, na famosa frase de Walter Benjamin, Eco é o trovão que vem depois (“knowledge comes only in lightning flashes. The text is the long roll of thunder that follows”) (Benjamin: 1999).

As conotações morais de Eco são curiosas: se a Narciso o acusam de “amor de si” nos emblemas da época, também às vezes ele é comparado com a divindade. Em um tratado teológico que remonta a Plotino e que Julia Kristeva evoca em seu *Histoires d’Amour*, sugere-se que a relação de Deus com a humanidade e com a criação é comparável a de Narciso com sua imagem. Não apenas é Deus mais real que o mundo no qual ele se vê, reflexo imperfeito de sua perfeição inimitável (a lógica da *mimesis* platônica novamente), mas Deus ama ao homem feito sua imagem e semelhança, apesar destas imperfeições. Talvez seja uma obra de Sor Juana Inés de la Cruz (*O Divino Narciso*) a que explora com mais ousadia as implicações finais desta metáfora: em sua obra, Deus é um Narciso que se olha no mundo de sua criação, água enlodada pelo pecado, e o Diabo é Eco, que deforma a palavra divina repetindo-a com distorções e lhe dando um significado diverso do original. No caso de Sor Juana há também uma tensão muito potente com o gênero dos protagonistas: a feminilidade de Eco aparece identificada com o demoníaco na obra de teatro, mas um romance seu propõe uma inversão de gêneros que joga uma luz que põe em questão a firmeza desta identificação:

Hirió blandamente el aire/ Con su dulce voz Narcisa,/ Y él le repitió los ecos/
Por boca de las heridas.

Nesta cena na qual ela é Narcisa e ele é eco que repete, não se sabe se se condena nela a excessiva vaidade ou se admira nele o poder de seu rosto totalmente indiferente ao outro:

Homicidas sus facciones/ El mortal cambio ejercitan;/ Voces, que alteran los ojos/ Rayos que el labio fulmina./ Quién podrá vivir seguro,/ si su hermosura Divina/ Con los ojos y las voces/ Duplicadas armas vibra.

Como sempre no barroco, Sor Juana desfruta o quiasma da inversão recíproca, ao mesmo tempo em que condena, deseja, admira e reprova o excesso:

El Mar la admira Sirena,/ Y con sus marinas Ninfas/ Le da en lenguas de las Aguas/ Alabanzas cristalinas:/ Pero Fabio que es el blanco/ Adonde las flecha tira,/ Así le dijo, culpando/ De superfluas sus heridas:/ “No dupliques las armas,/ Bella homicida,/ que está ociosa la muerte/ Donde no hay vida.”

Há ainda uma outra leitura que nos leva a este trabalho (próximo ao nosso filme), de tentar perseguir os espaços em busca destes fragmentos de corpos... Haveria aí uma semelhança estrutural bastante importante em relação ao documentário: Eco era uma ninfa dotada de bela voz e talento natural para o canto. Pã, um semideus músico, metade homem e metade bode, se apaixonou por ela e tentou seduzi-la com sua música luxuriosa. Ela resistiu, e Pã, ofendido e humilhado, encantou um grupo de pastores, transformando-os em lobos. Eles avançaram sobre Eco, destroçando seu corpo em mil pedaços, espalhados por toda a floresta. Sua dor imensa continuou ressoando em cada pedaço de seu corpo. Assim, quando alguém se perde na floresta e grita por socorro, seu grito reverbera nos restos de Eco, e tem a impressão de que é sua própria voz que repete. Só que espalhado na floresta. E vem o medo, pânico: sentir que já não estou aqui, estou em toda parte, eu sou a floresta e a floresta sou eu, as duas em labirinto uma para dentro da outra.

Estes são apenas uns poucos exemplos das variações sobre este binômio, que parecem sugerir que, quando os escutamos com cuidado, Eco e Narciso são pólos inseparáveis, duas imagens de amor impossível, do desejo e de suas consequências perigosas: em um caso voltado inteiramente para sua própria imagem, inalcançável, advertindo sobre os riscos possíveis do conhecimento de si (a profecia de Tiresias sobre Narciso é “viverás até a velhice apenas se não co-

hecer a si próprio” – *si se non noverit*), no outro caso voltado inteiramente ao outro, até o ponto de um esquecimento total de si, até o ponto de transformar a própria voz numa mera câmara de ressonância na qual se retém palavras alheias, transformando-as, e persistindo neste empenho à custa da total indiferença.

Qual é a relação deste par com a autobiografia, com a subjetividade, com o relato da própria vida? São as perguntas que tenta responder Philippe Lacoue-Labarthe em seu “L’Écho du Sujet” (em *Le Sujet de la Philosophie*). Estas perguntas exigem, segundo ele, partir da diferença entre o âmbito do visível (“o teórico, o eidético, o escópico, etc”) e o audível (o do acústico) para desarmar o dispositivo especulativo (e especular) no qual repousa a teoria do sujeito de Platão a Lacan. Segundo ele, toda leitura de uma autobiografia revela que o sujeito que conta sua história padece ou em algum momento padeceu de uma “hantise musical”, se sentiu obcecado por uma melodia que ressoa em sua cabeça, e que constitui sua identidade até o ponto de lhe sugerir que, como escreve Valéry, “... le moi n’est qu’un echo.” Esta conversão da cabeça em câmara de ressonância se associa, segundo Lacoue-Labarthe, a um temor da loucura (a voz da consciencia desdobrada em vozes que te habitam), mas também ao tema do *Doppelgänger*, o duplo: toda autobiografia é, segundo ele, uma alobiografia, a biografia do outro (*allos*), e sempre de um outro que morreu, em contraste com um eu que é apenas um sobrevivente contra cuja lembrança se luta: “toute autobiographie est par essence le récit d’une *agonie*, littéralement” (Lacoue-Labarthe, 1979: 266). Segundo o autor, então, o relato da própria vida só pode se edificar como a tumba da vida do outro, perdida, como os ensaios de Montaigne em torno da morte de La Boétie, como os escritos de Platão em torno da morte de Sócrates. Caberia perguntar aqui se não está em jogo exatamente o mesmo dispositivo da relação entre as personagens do filme.

As linhas de força

Expomos o trabalho feito com as linhas de força a partir do exemplo de construção de duas cenas: cena do hospital e cena da taxionomia dos alimentos¹¹. O trabalho com as linhas de força foi desenvolvido em parceria com Henrique Xavier.

Exemplo I – Seqüência da internação hospitalar. [Cenas VX e XVI]

INT.DIA – Hospital das Clínicas

Pessoas anônimas circulam pelo escritório. Vemos o corredor vazio do Hospital. Vemos o corredor vazio do Hospital das Clínicas. Portas se sucedem, em ritmo regular, sempre iguais, em um plano seqüência. Uma placa: PSQUIATRIA. A placa traz um mapa dos lugares de tratamento das psicopatologias. Percorremos o espaço onde as anoréxicas ficam no hospital. Eventualmente há a presença de anoréxicas, percebida em elementos como um detalhe de uma cadeira de rodas ou a mão de uma pessoa que passa no canto do plano, mas os corpos anoréxicos não são mostrados. Algumas mulheres de branco passam rapidamente. Uma almofada ocupa uma cadeira de ferro de um refeitório vazio. Um único telefone público no refeitório marca a maneira com que elas podem escassamente se comunicar com o mundo fora. Tubos de soros e sondas. Soros fisiológicos e preparados para alimentação por sonda. Uma maca. Um detalhe de uma cadeira de rodas. Corta para uma série de imagens dos quartos vazios, camas arrumadas. Sucessivos quartos que mudam a cor do cobertor, um objeto ou outro na cabeceira da cama. Uma santinha e um crucifixo marcam um dos quartos. Um pequeno espelho ao lado de fora de um banheiro. Dentro do banheiro o ralo parafusado. O roupeiro fora do banheiro (para que as meninas não vomitem em meio as roupas). É um ambiente agradável. É através das fotos, e não das imagens em movimento, que vamos percebendo os detalhes de um

¹¹ Atentamos que optamos por “passar nossos rascunhos a limpo” no sentido de dar ao leitor a compreensão do processo. Chamamos atenção para que os binômios e as linhas de força, mas principalmente as linhas de força, foram escritas tentando, ao máximo, ser fiel a visão de mundo mobilizada pela anorexia. Ou a visão de mundo de minha história específica em diálogo com os casos que encontramos ao longo do processo de nossa pesquisa.

ambiente extremamente regrado, controlado, desconfiado de suas pacientes. No setor de arquivos de exames e prontuários de pacientes no Hospital das Clínicas grandes arquivos guardam um clima kafkiano. Nada se move. Permanece assim.

Em *off*, a triagem de uma garota é descrita quase em forma de julgamento. Referência direta a *Paixão de Joana D'Arc* de Dreyer. A cena, uma das mais narrativas e provocativamente melodramáticas no filme.

Ponto de partida: exemplos de trechos referência extraídos dos diários¹²

Com admiração descobri que o quarto onde eu me encontrava era um quarto de isolamento. Comigo haviam apenas dois pequenos [armários] *quadrados* pra que não dissimulássemos a comida dentro deles. A tapeçaria era muito fina, pela mesma razão. Assim ao menos, se a rasgássemos se notaria em seguida. O que tinha lá ainda? A cama de ferro, parafusada no solo por medo de que nós bloqueássemos a entrada ou não sei por qual motivo. A janela fechada à chave que não possamos balançar suas bandejas [jogar os alimentos fora] ou escapar. Os armários igualmente trancados para que não escondêssemos a comida ou os medicamentos. Mas o auge de tudo eram as portas. Ao total, haviam três. Uma estava destinada a separar a cama do pequeno corredor, “fechado”. Neste pequeno corredor havia o banheiro que estava igualmente “fechado”, assim não podíamos vomitar. Para finalizar, a porta da prisão. Aquela que dava acesso a liberdade e que, bem entendida, estava “trancada à chave”. Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:14).

Porque lá em cima eu não falarei, eles não irão aprisionar os meus pensamentos. Eles já irão roubar meu corpo e isto já é deveras suficiente. Eles me fazem sentir cada vez mais culpada. Os métodos vão da internação ao isolamento completo, à sonda e coisas mais repressivas que não permitem que saíamos de lá sem seqüelas mais graves. Eles nos punem por ter anorexia. Assim, vou me tornando cada vez mais incapaz, ou melhor, interditada de desejar. (idem)

Como se eles detivessem a ciência infusa! Seja dito que eles sabem sempre tudo! Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:29).

¹² Relacionamos aqui apenas alguns poucos exemplos.

[...] eles irão roubar meu corpo. Ele não mais me pertencerá. Este será seu objeto, que eles encheram a seu gosto. Eu os detesto. O que eles amam é me fazer sofrer. Pânico. Acabou o controle sobre mim. Sei que fui pega pela engrenagem, que para sair será preciso engordar e engordar. Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:12).

Tudo me escapa. Perco todo o controle. Eu não sei mais nada. Não sou mais ninguém. Quem sou eu? O que sou eu? Por que eu não vi o suficiente. Desta existência, deste espetáculo nauseante que vocês chamam vida. Eu realmente não a compreendo. Eu não chego a me fazer aí. Como encontrar-se uma vez que não se existe? E encontrar-se onde? Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:52).

Dr. aceitei nosso encontro por causa do frio. Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999).

O doutor ameaça de me isolar. Ao seu gosto, eu não engordo rápido o suficiente. Não, mas eles me prendem por que! Eu não sou mais que um asno que eles devoram a vontade. Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:12).

Eles nos pesam despidas. Como se isto lhes fascinasse, ver as anoréxicas em carne e osso (é o caso de lhes dizer). Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:12).

Afinal, você não tem que saber! (declara não saber porque não come)

Mesmo meu corpo deve se dobrar, minhas necessidades e meus desejos restam frequentemente insatisfeitos, não recebendo nem sinal de respostas a seus apelos veementes, que falas de desprezo e desdém. A porta novamente se fecha sobre mim, me deixando sozinha frente ao espaço infinito. Valérie Pierre em *Anorexie La quête du vide et de la transparence* (1999:17).

*Anotações de trabalho com as linhas de força na cena do hospital*¹³

1) Pessoal/Familiar

i. A paciente com anorexia normalmente é levada à internação pelos familiares, raramente sendo uma opção voluntária. O ambiente de internação é geralmente marcado, do ponto de vista da anoréxica, pela ausência de diálogo e autoritarismo na relação médico e paciente. “As anoréxicas estão certas da incapacidade dos outros em lhes compreender tanto quanto sua própria incapacidade a dizer”. A impossibilidade de escuta cria o abismo entre a experiência e o que “se pensa sobre” e o que “se sente desde dentro” da anorexia. Intensificando isto, está a construção de programas de tratamento nos quais é difícil se reconhecer. A doença se encerra na impossibilidade de enxergar a paciente como uma totalidade. Há uma sensação forte de que *todos* são inocentes perante o que se vive na anorexia. O jogo de olhar entre médicos e pacientes demarca um ambiente punitivo que logo se transforma em uma espécie de grande tribunal.

2) Política (poder e liberdade)

i. Um dos aspectos mais importantes a serem retratados na cena do hospital;

ii. A incompreensão da doença por parte de médicos e pacientes parece estabelecer aos pouso um discurso – por parte dos médicos – que engendra a falta, a insuficiência, uma forma de culpabilização das próprias garotas por terem desenvolvido anorexia;

iii. De início uma relação de poder é estabelecida pela própria hierarquia que separa médicos e pacientes. Desprovidas da razão sobre seu estado e trans-

¹³ Esta cena foi trabalhada a partir do depoimento de uma garota que esteve internada no departamento de psiquiatria do Hospital das Clínicas (São Paulo) durante mais de um ano após uma internação de meses no hospital Sório Libanês (São Paulo), a partir dos diários de internação publicados de Veléry Valere e as passagens referentes a hospitalização dos diários Marya Hornbacher. Também nos ajudou na construção desta cena as sessões que pudemos assistir no Hospital Dia, as conversas com a coordenadora do PROATA, Alessandra Sapoznick e minha própria experiência junto aos médicos.

formadas perante a instituição em um “dispositivo” *Índice de Massa Corporal* (IMC) que controla suas entradas e saídas. Cada detalhe da vida é ali observado e controlado no intuito de fazê-las chegar a um peso mínimo aceitável. A regra é garantir-lhes a vida. A medição constante de seus índices de vida (índice de massa corporal, bioimpedância, exames de sangue, hormônio...) transformam seu corpo em estatísticas;

iv. Elas experimentam, na instituição hospitalar, o sentimento de estar em uma espécie de prisão. Lutando desesperadamente pelo controle de seus corpos, elas experimentam no hospital a perda total do que haviam *conquistado*. As anoréxicas, investigadas a partir de seus sintomas e dos mínimos detalhes em seus comportamentos (como o balanço dos pés, o movimento exaltado das mãos, uma alegria súbita: todos, sinais de que ela estaria por burlar os médicos), logo se transformam em um *caso a ser* investigado pelos médicos a partir de indícios imperceptíveis para a maioria;

v. “Fundar-se” a si mesma, ser autora de uma espécie de “natureza humana” auto-engendradora, é uma meta para estas garotas. São elas, antes dos médicos, que se colocam seus os próprios limites Trata-se, sem dúvida, de uma liberdade negativa que elas haviam criado para si:

“Desafiando as leis da biologia, da psicologia e da natureza tais qual elas são codificadas pela ordem médica, a jovem afirma na direção e contra todos que não comer não é uma destruição, mas a única maneira, para ela, de viver (...) A estrangeiridade de suas relações com o corpo médico: a negação do sintoma e de suas conseqüências tornam inevitável o enfrentamento, operando uma inversão de papeis: são elas que sabem, elas que são seu próprio terapeuta; nesta verdadeira luta de poder e saber, o ganhador não é sempre o médico (RAIMBAULT, Ginete & Eliacheff, CAROLINE em *Les Indomptables: Figures de l’Anorexie* 1994:8)

“Do seu lado, a imagem esquelética da jovem anoréxica nos confronta com o impensável de um ser vivente no qual o corpo seria o extremo limite da morte. De qual vontade, de qual desejo é este ser animado? (...) A anorexia mental, doença impossível, vem nos lembrar que a Ciência não saberia possuir resposta universal, que ela não poderia eliminar o sujeito (RAIMBAULT, Ginete &

Na internação o poder de *controlar* é temporariamente transferido aos médicos, que têm liberdade total – e o dever – sobre os procedimentos a serem tomados. É o poder branco que é experimentado. Não se trata de uma inversão da doença, mas apenas de uma constatação: aquele biopoder de que falávamos aparece agora, totalmente concentrado na figura dos médicos dentro da instituição hospitalar;

vi. A cena é construída tendo como referência o roteiro de a *Paixão de Joana D'Arc* de Dreyer. Neste roteiro, o *diabólico* é que doutores da igreja e da universidade (foram os doutores da Universidade de Paris – simultaneamente doutores da igreja - que levaram a cabo o julgamento de Jana D'Arc) logram instaurar em Joana, a dúvida sobre sua própria condição. A partir de perguntas capciosas tenta-se fazer Joana entrar em contradição. No processo que condenou Joana a fogueira fica latente o pressuposto de sua culpa. Bastaria produzir evidências. No entanto é sua lucidez que é capaz de quebrar as artimanhas de seus inquisidores. Sua fé real, que parece estar ausente nos inquisidores, é o que estes preciso quebrar a qualquer custo;

vii. Trata-se de fazer um paralelo diacrônico e irônico. Pode-se argumentar, do ponto de vista da criação de nosso documentário, uma certa exploração indevida das conexões que poderiam haver entre anorexia santa e anorexia nervosa (Joana D'Arc parecia sofrer de anorexia santa), entre um processo em que o que está em jogo é o poder da igreja aliado a teologia e a própria idéia de nação e soberania; e algo tão reduzido e particular quanto a anorexia nervosa e a medicina contemporânea. No entanto, longe de propor um paralelo direto, o que nos interessa no roteiro de Dreyer é o processo pelo qual instaura-se a dúvida no cerne da fé em sua própria condição que tinha Joana para si. E neste sentido uma semelhança pode ser entrevista. O processo de cura da anoréxica no hospital não deixa de ser um processo de instaurar dúvida, divisão, no interior desta certeza em que a anoréxica encontra-se em relação a sua anorexia: instaurar a

divisão, a *dúvida* na paciente quanto a sua própria condição e *verdade* de sua doença;

viii. Por fim, ironizar o poder branco, “tomar partido” do ponto de vista da anorexia explicitando as insuficiências da medicina contemporânea para tratar esta doença, a transformação de vidas em índices de massa corporal (quando o assunto é a anorexia – e que poderia ser estudado sob a mesma chave do panóptico) também nos interessa no sentido de explicitar um dos conflitos que marcam de maneira decisiva esta doença, aquele entre pacientes e doutores.

3) Corpo

Tanto quanto uma incompreensão por parte dos médicos, há uma *recusa a falar* por parte das garotas. Quanto mais avançam os tratamentos, mais passa-se a compreender o próprio sofrimento a partir da explicação médica. E neste processo há como que uma invenção conjunta da doença por parte de médicos e garotas. Cria-se portanto uma auto-imagem mediada por diferentes discursos médicos. Introjetando a linguagem médica, a anoréxica começa a se multiplicar em várias falas.

4) Patologia

i. Lugar de avaliação da doença, do desenvolvimento e teste dos medidores de normalidade, prescrição de procedimentos para diagnósticos, coleta de dados para elaboração de estatísticas de saúde pública, exames a serem realizados para avaliação de gravidade do caso e seqüelas.. Lugar de estudo e estabelecimento da anorexia como doença mental.

ii. A “maneira de falar sobre” a anorexia começa a delimitar a linha que separa normal e patológico, circunscrevendo um lugar social bastante específico para a anoréxica.

iii. Tratamento levado a cabo por equipe interdisciplinar (psicanálise, nutrição, terapia ocupacional, assistência social) em que a psiquiatria é a autoridade máxima. Muitas vezes o resultado não é uma apreensão totalizante da pa-

ciente, mas ela compreendida como um mosaico fragmentado em especialidades.

iv. Seria o caso de se perguntar, se um vez circunscrita à esfera das doenças mentais, a anorexia não passa a ser dotada de um valor metafórico dentro do mundo ocidental contemporâneo. Crise de um *contexto*, *explica-se* o corpo anoréxico. Tudo nela é torpor e desvio, fora, exclusão, excesso, exceção. “A etiqueta de doença mental, um tal diagnóstico não explica nada, mas reduz o indivíduo a seu sintoma.” “Fora” ela não perturba: tem um lugar garantido. Feito “excentricidade”, a comunicação com este outro já possui um caminho pré-determinado. O que diz a anoréxica é sempre, portanto, recebido como um enunciado formulado e proferido desde este fora. Assim sua fala pode não ser falsa, mas não tem valor de verdade nela mesma. Ao circunscrever todo o comportamento sob a palavra *anorexia*, a fala destas garotas parecem ser de antemão anuladas. Elimina-se tudo o que venha a ser pronunciado sob esta *condição*. Ela participa então de uma pequena sociedade totalitária, bastante diversa em seu interior, mas sem direito ao conflito, sem direito a revolta.

5) Religiosidade/Ascese

Torna-se bastante complicado compreender o projeto em que a anoréxica se engaja. Como alega Bidaud, não se cai na anorexia, antes, trata-se de uma identidade pacientemente construída ao longo de anos de privação. Ela parece atuar dentro de seu projeto de ascese, um sacrifício dela mesma em nome de algo. Neste projeto a morte passa a não ser uma ameaça. Ela não busca um remédio sobrenatural para o seu sofrimento, mas um uso sobrenatural de seu sofrimento. Há portanto, uma discórdia que dificulta o trabalho dos médicos.

“O conflito com os médicos é dos mais clássicos para uma anoréxica: se ela quer se curar, ela deve comer, dizem-lhe. Ela está de acordo, afirma ela, mas não realmente pois comer a faz adoecer. Até o limite, ela irá negociar seus assuntos alimentares.” (Éric Bidaud em *Anorexia Mental, Ascese, Mística* 1998)

Mergulhados que estão em sua fé na ciência e seu dever em garantir a vida, procurando evitar a todo custo a morte como efeito final e ganhando-lhe tempo, e mergulhada que está a anoréxica em sua fé na anorexia e sua indiferença em relação à morte, atuam em sentidos que parecem incompatíveis. “A comida produz o inferno e não a vida. Comer para viver esta vida aqui? Jamais!” (Valéry Valére).

É uma verdadeira batalha que então se trava entre paciente e médico, implicados que estão em seus pensamentos antagônicos sobre a necessidade de agir sem recusa a ceder.

6) Alimento

No hospital como na anorexia a alimentação parece passar por um processo de racionalização. Ela calcula cada alimento, o corta e o recorta, estabelece um plano para devorá-lo, até “parecer que quem o havia criado era ela mesma”. A diferença é que no hospital a racionalização, valendo-se dos mesmos cálculos, é utilizado para engorda e é controlada pelos médicos: voluntariamente ou a força, a alimentação vêm por prescrições bastante precisas de sólidos ou sondas pelo nariz. A grande obrigação de uma anoréxica em uma internação é comer.

7) Pureza/Razão

A anorexia tem a ver com eliminar tudo o que tem potencial de contaminação, o que não é não pode ser razão. Entre a medicina e a anorexia trava-se, portanto, uma batalha bastante mobilizadora. Contra o saber médico, a anoréxica oferece a certeza de sua escolha e condição. Ela acredita haver operado a mutação de seu corpo em uma superfície, um conceito. Generalizados, esquematizados a ponto de parecerem bonecos, retira dos corpos circunscritos aos conceitos da ciência médica, qualquer coisa que possa ser individual. Chega-se ao esquema do corpo. Tenta-se revelar apenas a estrutura de um corpo sem particularidades. Os corpos que se oporiam ao espaço – que é geométrico, aqui lhe parecem continuidade e origem. Sem peso, interpenetram-se, até poderem fun-

dir-se como vidros. Em algum lugar o projeto anoréxico parece se encontrar com um projeto de razão de operar controle a partir da repartição, estudo, cálculos, redução, encontro de leis universais... Pensando com os alimentos, ela está dedicada a um processo de purificação, antes de mais nada, conceitual do mundo. O tema da comida, na anorexia, está ligada também a noção de poluição: o que está fora do lugar, ameaçando a ordem e o lugar das coisas. A gordura não é apenas “feia”, ela é poluição, contaminação, desvio moral, do qual é preciso livrar-se, purificar-se, às custas da ameaça da perda da ordem. O alimento vem imbuído, antes de mais nada, de uma carga simbólica que lhe é aterrizante.

8) Morte/Sacrifício/Salvação

Na anorexia a morte para de ser uma questão. Não se trata de uma indiferença com a morte, mas de um sacrifício em nome de um bem por vir. A morte é então um elemento deste jogo de sacrifício e salvação que trava-se com o próprio corpo na anorexia. “O limite é assunto meu e não dos médicos”. A internação, no entanto, é realizada para prevenir, a qualquer custo, a morte. Há uma disputa portanto estabelecida entre médicos e pacientes.

9) Linguagem/invenção de si

Como dissemos acima, a anorexia é um processo de lenta construção de uma identidade. A esta identidade, sobrepõe-se, de um lado, o peso de receber um diagnóstico de psicopatologia.

É este diagnóstico que é aqui posto em questão. Antes, é esta invenção de si pela anorexia que nos interessa. Não se trata de defender ou não a anorexia como uma doença, mas compreender o processo de construção deste corpo (cuja denominação de doença atrapalha bastante):

A bela obstinação da anoréxica, essa irritante perversão do querer. O não tenho fome proferido como uma bofetada. Quer ser si mesmo ou o desespero do

desafio. O desesperado quer ser, libertando-se de toda dependência do poder que o fez existir. Quer-se criador de si mesmo. O eu é senhor em sua casa, seu senhor absoluto, e o desespero é isso, mas também o que ele considera como sua satisfação, seu gozo (...) O eu, em seu desespero, quer esgotar o prazer de criar a si mesmo”. (Éric Bidaud em *Anorexia Mental, Ascese, Mística* 1998)

Ela define a regra à qual submeterá seu corpo, ao mutilar-se e restringir-se por sua vontade e decisão – e contra cultura – ela afirma o seu poder de indivíduo frente a um universo regulador; ao agredir o próprio corpo, ao buscar o próprio sofrimento numa ordem absolutamente particular ela afirma a lógica das liberdades individuais absolutas; o indivíduo pode tudo com seu corpo, não necessariamente em foro íntimo, e a anoréxica exacerba essa lei. (Éric Bidaud em *Anorexia Mental, Ascese, Mística* 1998)

10) Ato de comer

Dentro da internação, o calvário é o carrinho que traz a comida na hora da refeição. O ato de comer é o horário de maior vigília dentro do hospital, sendo que é seguido de uma hora de repouso obrigatório, usos controlados de banheiros, armários etc., e sendo que, dali duas horas do repouso absoluto e obrigatório têm-se nova refeição. No hospital, os médicos precisam encontrar uma maneira de ter mais controle sobre as anoréxicas que elas mesmas. O ato de comer passa a ser uma imposição médica em relação à qual tenta-se criar rituais próprios que permitam tornar a comida menos um ser exógeno e mais algo inventado pelas próprias garotas. É preciso criar rituais próprios para que esta comida genérica e em escala do hospital torne-se comível. De outro lado, burla-se da comida. Contrabandeia-se comida com as bulímicas ou com os obesos.

11) Espaços

Dentro do hospital psiquiátrico há a ala de distúrbios alimentares onde há a ala das anoréxicas. Portas dentro de portas garantem o acesso dos médicos aos quartos e a segurança das pacientes dentro dos quartos. As escadas são ro-

deadas por grades para que os pacientes não fujam ou se matem. As portas possuem vidros para observação. O banheiro fica fora do quarto e tem seu uso controlado. Estes são os dispositivos gerais do hospital. Aos poucos percebemos que dispositivos de observação específicos para o tratamento da anorexia são utilizados: no banheiro o ralo é parafusado no chão para que não se jogue comida fora, o roupeiro fica fora do quarto pelo mesmo motivo, assim como as janelas são vedadas, a circulação controlada. Os casos clínicos se acumulam em arquivos. Um ambiente sóbrio e asséptico, bastante organizado e econômico.

12) Transcendência/Imanência

(Apenas transcendência) Completamente entregue ao seu projeto de transcendência, ela não enfrenta dúvidas quanto ao estado no qual se encontra. No hospital este projeto de transcendência é, do ponto de vista médico, apenas uma dificuldade a mais para a cura destas meninas.

13) Ritualização

Ela trabalha seu corpo como se ele fosse passível de uma lógica pura. Esta distância que a anoréxica cria de si mesma, é um dos fatores que dificultam o processo de cura. A rotina segue a rotina do hospital acrescido de muito repouso e excessivas pesagens e uma equipe bastante interdisciplinar divide as horas de atendimento especializado em tantas quantas, talvez, se esquadrinha uma anoréxica em um dia normal de sua rotina lá fora.

14) Fome/Desejo

A anoréxica alega não ter fome.

Para além de seu potencial de contaminação e troca com o mundo, há uma dimensão violenta na fome que se apresenta: “uma desgraça da vida humana é que não podemos ao mesmo tempo olhar e comer. As crianças sentem esta desgraça. O que comemos nós destruímos. O que não comemos não podemos saber

plenamente sua realidade”. Estes argumentos são pouco simpáticos aos médicos. É preciso gerar fome e desejo na anoréxica. A dificuldade é que, tendo eliminado seu desejo, ela torna-se uma fortaleza “inabalável”. Nada lhe interessa no mundo fora. É preciso, dizem incutir-lhe falta, para que abandone sua condição.

15) Vazio

Nada a dizer uma vez que o que está em jogo na internação é apenas o IMC das garotas. É por ele que a cura é decretada.

16) Tempo

i. Eliminar o corpo e reduzir-se à estrutura de ossos (as linhas essenciais) é também eliminar o tempo: sem poder captar as inconstâncias do mundo, reduzindo-se ao que é perene, deixa-se de ser corpo, de ser tempo, para viver uma existência espacial, bidimensional. Em seu limite ela se significa como uma experiência de aniquilamento. “Ela porta um projeto exaustivo sob as aparências de uma humildade humilhante... se quer morrer para viver”, é “o fora do tempo” que ela persegue. É difícil opor, do ponto de vista da anorexia, seu sacrifício fora do tempo a idéia de cura inscrita no tempo da vida da medicina. Mas o tempo ali é o tempo contrário ao da eternidade que a anoréxica quer atingir e cria para si. O tempo da anoréxica é cheio. No hospital o tempo parece, antes de tudo, um tempo homogêneo e morto.

ii. Formalmente o tempo da internação é idêntico e é o contrário do tempo da anorexia: compartimentação, funcionalidade, rotina fixa, divisão de horas, ... as várias horas fixas de alimentação, o tempo não passa na internação.

17) Ação

A personagem central está saindo da anorexia. Passou meses ali internada no momento mais crítico de sua anorexia. Nesta cena, é o conflito entre médicos e pacientes que está em jogo. O julgamento de uma anoréxica pela medicina, ou melhor dizendo, da anorexia como doença mental e tudo o que decorre dali.

Exemplo II – Sequência da Taxionomia dos Alimentos [Cena XII]

INT.DIA – Opções de imagens¹⁴.

Plano fixo de uma tabela de classificação de alimentos desenhada em uma folha de papel *ou* montagem de fotos still (como em um slide show) dos alimentos escolhidos e classificados segundo a lógica de alguma garota anoréxica. A referência para as fotografias é o trabalho do fotógrafo alemão Karl Blossfeldt (1865-1932), que utilizava seus retratos de plantas, realizadas com alto rigor, com fins pedagógicos em suas aulas de desenho da Escola Superior de Artes de Berlim. Mais tarde, os trabalhos de Blossfeldt são utilizados em livros de morfologia comparada; configurando-se como “trabalho de arte aplicada”, cravando-se na fronteira entre arte e ciência.

*Ponto de partida: trechos referência extraídos dos diários*¹⁵

Mariane registrara em um caderno, que mantinha em segredo, uma lista impressionante de alimentos que havia decomposto em seus conteúdos calóricos e, principalmente, que havia classificado segundo uma simbologia estranha: o peixe estava classificado entre as “matérias moles e esbranquiçadas francamente poluentes”, a carne vermelha se encontrava entre as “matérias viscosas de alto potencial poluente”. Ela lia e relia seu deuterônômio particular (Éric Bidaud em *Anorexia Mental, Ascese, Mística* 1998)

Eu comi meu pequeno café da manhã: 52 corn-flakes (Marya Hornacher em *Dissipada: Memórias de uma anorética e bulímica*)

¹⁴ As duas opções foram gravadas para que a forma final da cena fosse decidida na montagem.

¹⁵ Relacionamos aqui apenas alguns poucos exemplos.

Eu havia elaborado um sistema. A comida dividida em unidades. Uma espécie de resistência à desintegração, uma maneira de ter consciência da incerteza do mundo. (Marya Hornacher em *Dissipada: Memórias de uma anorética e bulímica*)

***Anotações de trabalho - as linhas de força na cena da taxionomia*¹⁶**

1) Pessoal/Familiar

Criar uma taxionomia própria é uma maneira de poder criar um sistema todo próprio entre os objetos, uma maneira bastante particular de entender o mundo. É o primeiro passo (estabelecimento de categorias) para, a partir daí, desenvolver toda uma espécie de língua própria a partir dos alimentos.

2) Política

O alimento é a principal canal das trocas do corpo com o mundo. Parar de comer é, de um lado, interditar-se a qualquer troca com o mundo. De outro, é uma tentativa de controle absoluto, de não depender mais de nada que venha de fora. É uma tentativa de *fundar-se* a si mesma, uma espécie de busca por uma autonomia onipotente e super-humana. É preciso refazer e reparar este ato social da passagem entre o estado de natureza e cultura e ser, em absoluto, a única criadora de si mesma. Como se tudo o que a sociedade lhe oferecesse fosse insuficiente ou indesejável. Até tornar-se extremamente totalitária em sua recusa do mundo e de qualquer alteridade que logo se transforma em potencial de contaminação. O trabalho com os alimentos, trabalho da linguagem, é dos principais meios pelo qual ela logra realizar esta interdição.

3) Corpo

i) quando te classificam, te nomeiam e te descrevem te destroem. Assim, a anoréxica se impõe neste lugar, fora de qualquer determinação externa. Uma

¹⁶ Para esta cena trabalhamos sobretudo a partir da descrição de caso que faz Bidaud (sobre Marianne). Também utilizamos a descrição pela qual Foucault evoca Borges em “As palavras e as coisas”.

vez fechado seu corpo ao mundo, ela pode recriá-lo. É uma maneira de fincar uma “liberdade” e evitar qualquer heterodeterminação ou relação de dependência com o mundo.

ii) o alimento pesa dentro do corpo, polui. O corpo é então um objeto esvaziável e a comida media a relação entre corpo e forma. É preciso limpá-lo do alimento.

4) Patologia

A comida é a doença: a gordura deforma, polui. Ela é uma doente informe.

5) Religiosidade/Ascese

i) Ela sacrifica a si mesma em nome de algo. Ela está entregue a busca de uma alimento ideal, uma comida imaterial. Mas não é que ela não come. Ela come nada (segundo forma de Lacan)

ii) Ela também se alimenta de conceitos, números teorias...

6) Alimento

Classifica-os a partir de criação de novas categorias que se relacionam com a maneira como ela vai tratando os alimentos como potências poluentes ou vivificadores. Segue decompondo e analisando o alimento no que, para ela os constitui, imbuindo os alimentos de outros sentidos e identificando à sua maneira seus aspectos estéticos. Ela pensa com os alimentos, através deles inventa uma linguagem própria... A partir desta classificação dos alimentos ela compõe seus cardápios e dá início a cálculos que deveriam, sempre, ser negativos. Estes

cardápios, ela refaz e recalcula infinita vezes durante o dia, sempre subtraindo alimentos do que havia sido planejado anteriormente.

A anoréxica pensa com os alimentos. Afirmar isto é dizer que o alimento é, para ela, uma categoria, talvez uma das melhores, pela qual ela organiza recria e significa sua realidade. Havia uma dificuldade inicial em realizar pelo cinema uma espécie de etnografia ou descrição densa da anorexia. Embora muito falado, é um assunto muito novo. E para adentrar este corpo que mais se parece um enigma, são escassas as boas sugestões, os bons sentidos, os métodos nem se fale. Falar em método seria igualmente estranho visto que nos encontramos, talvez, em um mesmo lugar de fronteira que este fio um tanto intangível entre loucura e criação ou “doenças mentais” e criação. A loucura é uma espécie de estado. Só é possível sabê-lo quando se está dentro dele. É como a inteligência: só é possível sabê-la quando se está dentro dela. Isto diz Duras. Diz também que quando escreve experimenta um lugar que lhe parece próximo ao da loucura. A anorexia é uma espécie de mudança de estado e não menos difícil é experiênciá-la ou saber sua lógica e funcionamento quando se está fora dela. Seria então preciso falar dela sempre a partir desta impossibilidade de sabê-la já que nem ela totalmente voltada para fora que está, é capaz de saber o que se passou, o que se passa com ela. E a dificuldade é que tão pouco, claro, escolhe-se cair nela. Simplesmente engaja-se nela. E no entanto, são os mesmos procedimentos nossos cotidianos que ela utiliza para se fazer: o cálculo, a medida, a rotina, o tempo pré determinado e regrado, o planejamento quase estratégico de suas ações no sentido mesmo de maximizar sua eficácia, ganhar ou poupar tempo. Mas no sentido também de acelerar a subtração de seu corpo... instrumentos que ela utiliza para exercer controle. E os usa tanto, e os aplica tanto sobre as rotinas e fluxos e ciclos orgânicos de seu corpo que o reduz a mais um dado matemático, uma forma funcional, o corpo vira apenas um dado de seus cálculos. Um dado a mais, excesso, algo fora do lugar. É quase preciso eliminar o corpo para que sejam apenas cálculos, funções, eficácia... Isto é um lado da anorexia. Apenas uma espécie de intensificação destas realidades práticas que a racionalidade transformada em instrumental desenvolveu sobre os muitos cotidianos contemporâneos. Mas de outro lado deste controle esta o alimento. O alimento ela também o submete ao cálculo até que ele perca sentido e vire apenas números, uma conta negativa, uma certa tabela decompondo-o em

coisas mais racionalmente compreensíveis e controláveis. Mas o alimento não lhe é apenas objeto de números. É também o que lhe é passível de rituais. Ela repete, nos mesmos instantes e da mesma forma todos os procedimentos necessários para que ela possa não comer alguma coisa. Há um vazio que é preciso ser preservado e ela se desdobra para conseguir operá-lo cotidianamente.

E ela desce então a este lugar reservado a passagem do “cru ao cozido” em que transformamos natureza em cultura, bens a serem trocados, o corpo a ser apropriado nestes muitos processos que introduzem, inventam, reinventam, inserem e fazem titubear este corpo como inscrição cultural, texto cultural, dado ou dádiva, lugar ao mesmo tempo do fora e dentro da cultura. Fronteira. O tabu alimentar é o primeiro que ela instaura a si mesma. Ele é o primeiro a receber uma série imensa de prescrições sob as quais, só aí, eles podem tornar-se-lhe aceitáveis. E ela é a única que detém estas regras e a possibilidade de lhes alterar. Mas não é apenas isto. Ela toma os alimentos, os seleciona, desta seleção os classifica, e os submete a uma certa enumeração e sacralização de procedimentos entre os quais esta seu cálculo exato, a forma de prepará-lo a maneira de cortá-lo o modo de servi-lo, o horário o lugar desta quase oferenda. Então ela fica uma hora perante sua repartição em pedaços menores e menores e a degustação lenta. Ela reduz o alimento, mas maximiza o prazer e a saciedade que pode extrair dele. Há toda uma linguagem que ela cria a partir do alimento que seria preciso tentar compreender. E, principalmente, compreender como ela se pensa a partir daí. Nas palavras de Henrique Xavier, “a antropologia nos ensina o sistema de trocas alimentares, a anoréxica cessa esse sistema de trocas, mas para além disto ela cessa todo o sistema simbólico de trocas de objetos”.

E além do mais, a lógica dela não é de introduzir mais e mais coisas em seu corpo. Mas retirar tudo dele. E é nesta subtração de números e forma e tamanho que seria preciso compreender sua ação. A anorexia está nisto que ela retira do corpo. Nisto que ela introduz em uma dimensão invisível. A anorexia não é inscrição mas subscrição do corpo. Seu corpo é um resto, um resíduo deste processo. É preciso olhar para o que está faltando. Ela é constituída de uma falta enorme, a anoréxica.

7) Pureza/Razão

Calcula excessivamente todo o alimento. Prescreve rituais precisos de preparação e consumo destes alimentos. Mas o que está mesmo em jogo nesta cena, para além de toda racionalização e transformação do alimento em cálculos, é este ato de classificar a realidade em categorias bem próprias e impossíveis para nós, um ato preciso que aplica ali toda a gama de critérios por ela previamente estabelecidos.

A classificação do alimento a inscreve em uma determinada ordem que ela mesma cunhou. Fazendo originar dali sua própria ciência das coisas ordena seu mundo conforme o que lhe parece mais *familiar*, *lógico*, e coloca distância no que lhe parece incongruente.

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas com sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada. (Foucault em *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. 2002: XVI)

Seria então preciso pensar estas casas brancas. E é preciso pensar, mais do que o que põe junto estas categorias, o que as separa. Pois, poderíamos nos perguntar, se não é nestes intervalos que as trocas simbólicas podem, em seguida, se travar. E além de seus intervalos, suas falhas.

O jejum prolongado excetua o sujeito do processo simbólico e engaja um impulso transgressor” (...) “A mácula é, numa ordem social, aquilo que escapa ao sistema simbólico, e por conseguinte o confunde. É mácula aquilo que constitui uma desordem, uma falha. É a ruptura de uma descontinuidade – cria continuidade onde antes havia descontinuidade...Inversamente ao cuidado de socialização exercido por toda cultura para transmitir a coisa alimentar na ordem descontínua, a fim de que os intervalos sejam os mais amplos possíveis, o jejuador, místico ou anoréxica visa restabelecer o contínuo e confundir o limite simbólico (Éric Bidaud em *Anorexia Mental, Ascese, Mística* 1998)

8) Morte/Sacrifício/Salvação

O alimento é início e via de todo seu “sacrifício”. É a privação dele que permite, em primeiro lugar, sua entrega a sua causa. Se seu corpo seria sua oferta, sem dúvida o alimento é uma ferramenta importante na fabricação deste corpo.

9) Linguagem/invenção de si

Para ela, o gesto de comer é também é a criação de uma linguagem própria e a classificação dos alimentos é uma espécie de desenvolvimento de uma ciência toda particular. As categorias do mundo lhes são “insuficientes”. É preciso libertar-se delas e criar suas próprias. A anorexia é então a criação de uma linguagem. É o ato de “autonomia” sobre o seu corpo. (Como dissemos) é uma forma de reclassificar o mundo e fundar para si uma segunda natureza (auto-determinada) e linguagem. Alimento e corpo são então desenhados por esta linguagem.

Do ponto de vista do que faz com os alimentos a anoréxica é extremamente simbólica, neste sentido é interessante pensar como Bidaud evoca a antropologia para pensar a anorexia. Com todas as dificuldades, seria também interessante pensar a anorexia dentro de uma chave antropológica. Por exemplo, pensar as noções de pureza e perigo de Margaret Mead e as trocas entre as categorias simbólicas de Edmund Leach (seria preciso pensar nas categorias simbólicas e as trocas entre estas categorias. compreender onde, na linguagem, a anoréxica introduz descontinuidades e onde opera continuidades; talvez a partir daí fosse possível compreender todo um sistema próprio das trocas no interior de uma língua própria que ela inventa para si a partir dos alimentos. Seria preciso então, na anorexia, para compreender a relação da anoréxica com o alimento, pensar o alimento a partir da antropologia?)

10) Ato de comer

Tudo.

Mas para além da classificação a comida milimétrica, é infinitamente dividida e submetida a rituais bem prescritos que se inscrevem em:

i) Jogos postos no comer: entre vazio e cheio, perda e reencontro, incorporar e expulsar.

ii) Tempo: come-se conforme as horas litúrgicas, precisamente as 6, 12, 18 horas e cada refeição dura uma hora.

iii) Ritual: seleção dos alimentos, ordenação, prescrição e preparação... resulta em ritualização e mesmo espécie e sacralização do ato de comer em que ela atualiza algo.

iv) Fome: quanto mais fome mais apurado o paladar, portanto, maximiza-se o prazer com o cultivo da fome.

v) Suspensão de uma das necessidades básicas mais radicais (e animais). É preciso poder prescindir disto que ninguém prescinde

vi) É preciso ter o controle absoluto do que entra e sai do corpo. É preciso que o resultado do calculo geral do que se come e do que se gasta ao longo de um dia seja sempre negativo. O alimento e o corpo devem estar em constante subtração. Menores, menores, menores...

vii) Não é possível misturar os alimentos. Come-se um por um, sem confundir-los, em uma ordem precisa. Por exemplo: em um rocambole primeiro se devora todas suas bordas, depois seus miolos e por fim o fio espiralado que virou seu recheio apos retirada toda a massa que o envolvia.

11) Espaços

i) É um gesto sobretudo inscrito no tempo e não no espaço. No entanto, a classificação dos alimentos parece encontrar um certo paralelo na delimitação, classificação e prescrições do espaço. Em seu cotidiano a anoréxica cria para si um mapa de interdições prescrevendo-o cuidadosamente como mediadores de cada um dos contatos travados com o mundo externo. Com ele, ela impõe limites para a aproximação das pessoas. Cada um que a cerca passa a ser dotado de

regras próprias, que lhes dão acesso a determinados aspectos de sua intimidade. À mãe, por exemplo, é interdito o acesso ao seu quarto e qualquer proximidade que ela possa ter com a preparação de seus alimentos. A mãe é a primeira pessoa que passa a estar proibida de tocar nos alimentos. Ela é um potencial de contaminação dos alimentos. Ademais, sabe-se que ela tenderá a “roubar” calorias a mais. É um elemento de perigo.

ii) Além disto, a auto-prescrição de regras alimentares parece fazer parte deste grande jogo que ela maquina consigo mesma: “é quase um jogo saber em que momento a comida é realmente indispensável. Avançando sempre o limite até o mais próximo do perecimento, experimenta-se o momento de um gozo”.

12) Transcendência/Imanência

Exigência que a funda: uma demanda imperativa de reconhecimento de um desejo, de uma fome de outra coisa, de uma inscrição na ordem simbólica necessária para diferenciar a natureza animal da condição humana.(RAIMBAULT, Ginete & Eliacheff, CAROLINE em *Les Indomptables: Figures de l’Anorexie* 1996:155)

13) Ritualização

A taxionomia é um ato que precede o ato de comer, abrindo espaço para toda a ritualização que vem em seguida. Ou já é o resultado de toda esta ritualização e inscreve, nos limites de suas categorias, toda esta carga simbólica que foi atribuída aos alimentos.

14) Fome/Desejo

Uma maneira de buscar este alimento intangível.

15) Vazio

16) Tempo

Ritualização do tempo a partir e pela ritualização do alimento

17) Ação

Ato de criar esta taxionomia própria.