

CAROLINA LONGO ZAUPA

AS NOÇÕES DE CORPO NO FILME *O LIVRO DE CABECEIRA*

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentando à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para a
obtenção do grau em Bacharel em
Ciências Sociais.**

**Orientadora: Andréa Claudia Miguel
Marques Barbosa**

Guarulhos

2014

ZAUPA, Carolina Longo

As noções de corpo no filme *O livro de cabeceira* / Carolina Longo Zaupa – Guarulhos, 2014.

53 Páginas.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

Orientadora: Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa

The notions of the body in the film *The Pillow Book*

1. Corpo
2. Análise fílmica
3. *O livro de cabeceira*

CAROLINA LONGO ZAUPA

AS NOÇÕES DE CORPO NO FILME *O LIVRO DE CABECEIRA*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentando à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para a
obtenção do grau em Bacharel em
Ciências Sociais.

Orientadora: Andréa Claudia Miguel
Marques Barbosa

Aprovado em: ____/____/____

Prof. Doutor: _____

UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Prof. Doutor: _____

UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Agradecimentos

A realização de uma graduação e de um trabalho de pesquisa como este, que encerra um ciclo, não seria possível sem a presença de muitas pessoas que fizeram parte, de algum modo, desta caminhada. Assim, agradeço aos meus familiares por todo carinho e preocupação. Em especial, aos meus pais, Cecília e Wagner, que estão ao meu lado em todos os momentos, apoiando minhas decisões, me aconselhando e incentivando essa inesgotável busca pelo conhecimento. Cada um deles me oferece um aprendizado e me dá forças que carrego sempre comigo.

Agradeço ao Paulo por toda a ajuda, pelo carinho, por dividir seus sonhos e conquistas, por me ouvir e me amparar nas horas difíceis. Enfim, por todo companheirismo. Aos amigos que adquiri ao longo da minha trajetória e que, embora não tenham participado diretamente da minha vida acadêmica, estiveram ao meu lado em momentos importantes, me apoiando quando preciso e rindo junto comigo.

Aos professores e funcionários da Unifesp campus Guarulhos. Cada um com seu trabalho fez parte desta graduação. Em especial a orientadora Andréa Barbosa que, além da dedicação, me auxiliando e contribuindo com seu conhecimento na realização da monografia e durante o curso, me incentivou a desenvolver a temática proposta neste trabalho em um momento de insegurança em relação ao objeto de pesquisa. Agradeço também a professora Artionka Capiberibe por aceitar ser a parecerista desta monografia.

Aos colegas da Unifesp, que dividiram comigo os momentos bons e ruins de uma graduação. As queridas amigas Jenifer, Erika e Nathalia que estiveram, por algum tempo, presentes em praticamente todos os dias da minha vida e que, embora agora estejam distantes fisicamente, moram no meu coração. Vocês fizeram a vida longe de casa ser divertida. A Cecília, minha primeira amiga de faculdade, com quem comemorei a entrada na Unifesp no dia de matrícula, e com quem compartilhei um “lar doce lar”, risadas e bocejos. Aos amigos Rafael, Flávia, Paula e Marcos, que de certa maneira me acompanharam até esse momento e finalizam este ciclo junto comigo.

Resumo

Esta pesquisa é resultado da reflexão sobre possíveis noções de corpo, a partir da análise do filme *O livro de cabeça* (1996), de Peter Greenaway. Discuto, inicialmente, o referencial teórico proveniente das ciências sociais, sobretudo da antropologia, relativo ao corpo e ao cinema. Em seguida, analiso algumas imagens fílmicas que funcionaram como campo de estudo para a reflexão da corporeidade e, a partir disso, apresento algumas das suas potencialidades. Por fim, faço um balanço sobre o que essa investigação pode contribuir para a discussão teórica a respeito do corpo e do cinema, apontadas no início da pesquisa.

Palavras-chave: Antropologia do corpo. Corpo. Antropologia visual. Análise fílmica. Cinema. Peter Greenaway. *O livro de cabeça*.

Abstract

This research is the result of reflection on possible notions of body, from the analysis of the film *The Pillow Book* (1996), Peter Greenaway. I discuss, initially, the theoretical reference coming from social sciences, especially anthropology, relating to the body and to the cinema. Then, I analyze some film footage that worked as a field of study for the reflection of corporeity, and from that, I present some of their potential. Finally, I make an assessment of what such research can contribute to the theoretical discussion about the body and film, aimed for at the beginning of the research.

Keywords: Anthropology of the body. Body. Visual anthropology. Film analysis. Cinema. Peter Greenaway. *The Pillow Book*.

Sumário

Introdução	8
1 Corpo como um fenômeno social	10
2 Cinema: uma interpretação dos fenômenos sociais.....	21
2.1 Considerações sobre o filme <i>O livro de cabeceira</i>	28
3 O corpo cinematográfico de <i>O livro de cabeceira</i> , uma leitura antropológica	31
3.1 O corpo como eixo de existência e signo do indivíduo.....	32
3.2 O corpo como suporte simbólico.....	35
3.3 O corpo como espaço para a experimentação de diferentes formas de prazer.....	39
3.4 O corpo como realidade literária.....	43
Considerações Finais.....	47
Referências	51

Introdução

A proposta deste trabalho é compreender possíveis sentidos de corpo por intermédio da análise do filme *O livro de cabeceira* (1996), do diretor britânico Peter Greenaway. Essa reflexão sobre a corporeidade é desenvolvida a partir da investigação de uma questão central presente na obra dirigida por Greenway: a relação da personagem principal com a caligrafia sobre a pele. Portanto, trata-se de uma análise fílmica, cujo o olhar está atento a determinadas imagens que apresentam algumas das potencialidades do corpo humano. Desse modo, essa pesquisa é estruturada a partir de concepções específicas, relacionadas à corporeidade e ao cinema.

A primeira delas é pautada em uma visão antropológica e sociológica sobre o corpo. Acredita-se que a corporeidade, como qualquer fenômeno humano, está no “cerne do simbolismo social” (LE BRETON, 2011, p. 8) e, portanto, pode ser interpretada e vivida de diferentes formas. A ideia de corpo é construída socialmente, a partir das relações sociais realizadas dentro de determinado contexto cultural. Assim, os sentidos, os usos e os limites do corpo são múltiplos. Portanto, um dos imperativos que fundamenta este trabalho é o de que a corporeidade é um constructo social, que assume diferentes interpretações. Essa concepção é desenvolvida no primeiro capítulo, chamado **Corpo como um fenômeno social**. Nessas páginas iniciais procurei traçar, a partir do estudo de alguns antropólogos e sociólogos, o processo de construção da ideia de corpo como um fato relativo à sociedade; em contraposição a visão biológica em relação a ele.

A segunda ideia que estrutura esta pesquisa tem como referência uma visão interpretativa sobre o cinema. Compreende-se que a obra fílmica é um artefato cultural e, como tal, recorta e interpreta fatos relacionados à realidade social. Assim, o filme não está descolado do mundo no qual é produzido. Ele mantém um diálogo com a sociedade, selecionando e ressignificando fenômenos sociais. Portanto, o segundo imperativo a partir do qual este trabalho é concebido é o de que o cinema é um constructo social, que elabora interpretações sobre questões relativas sociedade, como o fenômeno da corporeidade, por exemplo. Essa concepção é articulada no segundo capítulo, chamado **Cinema: uma interpretação dos fenômenos sociais**. A proposta deste capítulo é, justamente, refletir sobre a obra fílmica como um interessante campo de estudo para as disciplinas preocupadas em investigar o tecido simbólico como um todo, e o corpo particularmente.

Portanto, por intermédio desses dois capítulos, procuro esclarecer ao leitor as concepções específicas sobre corpo e cinema, que fundamentam a questão geradora desta pesquisa e toda a reflexão desenvolvida neste trabalho. Finalizo o segundo capítulo apresentando um panorama geral do filme *O livro de cabeceira*, a fim de introduzir o leitor ao campo de análise desta pesquisa.

Feita essa contextualização, passo para a investigação das possíveis noções de corpo apresentadas na obra *O livro de cabeceira*. A partir de algumas imagens fílmicas, que retratam a relação de Nagiko, personagem principal, com a caligrafia sobre o corpo, procuro fazer um exercício de compreensão de algumas das potencialidades da corporeidade.

A caligrafia sobre a pele acompanha toda a vida de Nagiko e está presente em diferentes situações vividas por ela. Em um primeiro momento, esta prática está associada aos rituais de aniversário da personagem, sobretudo quando criança. A escrita sobre seu rosto, nuca e costas, realizada por seu pai, era um gesto de felicitação dedicado à Nagiko. Posteriormente, quando a personagem torna-se adulta, esta prática passa a ser associada às relações sexuais de Nagiko. Para ela, é imprescindível que seus amantes sejam calígrafos, preenchendo todo o seu corpo. Por fim, Nagiko deixa de ser apenas o suporte e torna-se também escritora. Ela passa a escrever em corpos nus masculinos e, a partir dessa prática, produz uma série de livros-corpos. Portanto, a escrita sobre a pele passa a ser vinculada à criação de uma obra literária.

Dessa forma, essa análise, pautada no conhecimento antropológico, é desenvolvida a partir das imagens que apresentam a ideia de corporeidade como suporte para a caligrafia nessas situações específicas. Ou seja, a proposta é compreender a apropriação do corpo como superfície para a escrita no interior de cada um dos três contextos retratados no filme. Essa reflexão é elaborada no último capítulo, denominado **O corpo cinematográfico de *O livro de cabeceira*, uma leitura antropológica**. A partir dele, procuro descrever algumas imagens do filme, que exibem esses diferentes momentos citados acima que funcionam como campo de pesquisa, e refletir sobre elas, tentando compreender possíveis noções de corpo. Feito isso, finalizo este trabalho realizando um balanço sobre de que forma esta prática investigativa pode nos fazer pensar sobre as questões teóricas relativas ao corpo e ao cinema, discutidas nos dois primeiros capítulos.

1 Corpo como um fenômeno social

Enquanto fenômeno que condiciona a existência humana e que, portanto, funciona como eixo da relação do homem com o mundo, o corpo assume diferentes potencialidades. Dessa forma, a corporeidade instiga inúmeros campos do conhecimento e, conseqüentemente, acaba por transitar entre eles (SARTI, 2010). Isso significa que há uma pluralidade de referências e abordagens sobre o corpo. Cada uma delas responde às especificidades da esfera do saber que se propõe a contemplá-lo.

“Mediador privilegiado e pivô da presença humana” (LE BRETON, 2007, p. 31), a corporeidade é um fenômeno múltiplo que, segundo Sthéphane Malysse, é “onipresente no campo das artes e das ciências” (2002, p.68). Contudo, a especialização e a divisão do conhecimento fazem com que o corpo seja apresentado de modo fragmentado (MALYSSE, 2002).¹

A reflexão sobre a corporeidade, proposta nesta pesquisa, é guiada pelo conhecimento antropológico e sociológico, que considera o corpo como estrutura simbólica, edificada socialmente. Apesar dessa abordagem específica, pode-se afirmar que há um diálogo entre essas duas esferas onde o corpo tem presença ininterrupta. O encontro entre a arte e a ciência é realizado a partir da troca de olhares entre o cinema e as ciências sociais, à medida que as imagens do corpo, que ocupam espaço privilegiado no filme *O livro de cabeceira*, funcionam como campo privilegiado para pensar os possíveis sentidos relativos à corporeidade.

É preciso salientar que, além da diversidade de abordagens sobre o corpo provenientes dos diferentes campos do conhecimento, no interior das ciências sociais não há homogeneidade em relação à temática da corporeidade. Porém, há um ponto em comum, a partir do qual essa pesquisa é estruturada: a ideia de que o corpo é um objeto social e cultural, inserido na dimensão simbólica e, portanto, envolvido por múltiplas representações e valores (MALUF, 2011).

A defesa da dimensão cultural e social da corporeidade nas ciências sociais nem sempre existiu. Assim como todo objeto do conhecimento investigado por um campo científico, o estudo desse fenômeno tem uma história no interior dessa disciplina. A abordagem relativa à corporeidade sofreu mudanças que acompanham, inclusive, o desenvolvimento do pensamento antropológico e sociológico.

¹ Malysse é um antropólogo que investiga corpo, arte e imagem. No artigo *Um ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens o corpo visto*, o autor propõe um estudo da corporeidade, a partir da investigação das imagens do corpo, compreendidas como representações sociais.

As reflexões sobre a sociedade e a alteridade nasciam em um contexto científico em que o corpo era observatório privilegiado da biomedicina – conjunto de saberes no qual a medicina se baseia. Dessa forma, tal disciplina já desenvolvia saberes e práticas em relação à corporeidade, reconhecidos como oficiais tanto no campo científico quanto no social. Portanto, a concepção médica de corpo e sua ampla influência são importantes para compreender a posição inicial das ciências sociais diante dessa temática.

O tratamento relativo à corporeidade no interior da medicina não é homogêneo. Contudo, podemos traçar uma possível concepção a partir do predomínio de determinados conhecimentos e atividades em grande parte das realizações médicas. Em muitos casos há uma aplicação indispensável e praticamente exclusiva dos saberes anatômicos e fisiológicos para a compreensão do corpo. A análise minuciosa dos órgãos e de suas funções está no âmago desses dois conhecimentos. Portanto, a sua adoção como prática hegemônica em muitos procedimentos revela uma interpretação orgânica da corporeidade, identificada essencialmente como um conjunto de órgãos com atividades específicas que determinam a sua existência.²

A recorrente utilização médica do raio X e posteriormente da ultrassonografia, como guias de leitura do corpo, também apontam para a mesma ideia, pois viabilizam uma visão focalizada do funcionamento orgânico. O acesso neutro e objetivo ao corpo biológico em atividade garantiu a tais imagens um papel decisivo na apreensão do corpo e na elaboração dos diagnósticos.³ Dessa forma, tanto os saberes mencionados acima, quanto esses aparelhos de reprodução da imagem indicam uma concepção de corpo estritamente orgânico, cindido de qualquer contexto cultural e dimensão simbólica.

Em meio à oficialização dessa noção produzida pela medicina, nos princípios do pensamento antropológico e sociológico, a temática do corpo ou não pertencia a essas áreas de investigação ou quando utilizada era compreendida nos moldes das ciências biológicas. Mesmo que essa primazia ainda exista, o desenvolvimento da antropologia e o processo de legitimação da sociologia abriram caminho para a elaboração de uma ideia de corpo enquanto constructo social, e deram os primeiros passos dessa concepção⁴. Dessa forma, é importante

² Para uma reflexão mais detalhada sobre a concepção médica de corpo e sobre a sua importância na construção de uma ideia moderna de corporeidade ler: LE BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

³ A importância da imagem produzida pelo raio X acontece, pois além de pretender completa identidade com a coisa representada, ela permite ver com o distanciamento fundamental – sem a necessidade do contato físico – aquilo que não é diretamente visível (CAIUBY NOVAES, 2009).

⁴ Embora a medicina seja o saber oficial sobre o corpo, jamais houve um monopólio do discurso. Um exemplo disso são as diversas medicinas alternativas, também frequentemente solicitadas, pois partem de lógicas sociais e noções sobre a corporeidade diferentes da medicina oficial (LE BRETON, 2011).

recuperar alguns trabalhos, elaborados no interior das ciências sociais, que possibilitaram a construção dessa visão.⁵

É possível identificar uma importante contribuição inicial em determinado momento da reflexão sobre a alteridade. A princípio, o encontro com o outro suscitou uma inquietação em relação à humanidade ou não daqueles que eram reconhecidos como exóticos. Esse questionamento foi substituído pela certeza de uma humanidade universal, a qual repercutia em outra pergunta: como explicar a diferença entre esses variados povos?

Uma das respostas possíveis era aquela pautada no corpo biológico. O comportamento humano, ou, a condição social humana, é um efeito da sua corporeidade, entendida como o conjunto de órgãos e aparência física dos sujeitos. Os traços corporais - fixos, pois seriam estritamente relacionados à natureza -, como a feição do rosto e o formato do crânio, por exemplo, caracterizavam as raças e explicavam os diferentes modos de vida presentes na humanidade. Logo, as características que identificariam um povo, como as suas crenças, valores e comportamentos, seriam inatas, pois estariam diretamente ligadas a mecanismos exclusivamente biológicos. Nesse ponto, as perspectivas e os procedimentos das ciências naturais eram influências importantes para se pensar as questões relativas à humanidade e, conseqüentemente, à alteridade.

Dessa forma, “mede-se, pesa-se, corta-se, fazem-se autópsias” (LE BRETON, 2007, p. 17), pois isso caracterizaria as raças e suas diferentes formas de pensar e agir no mundo. Diferença vista a partir de uma perspectiva hierárquica: o outro era visto como inferior. Nesse sentido, o corpo biológico seria o elemento de convicção de um olhar etnocêntrico.

Portanto, a corporeidade concebida pela medicina era objeto de estudo à medida que respondia às particularidades comportamentais de um povo e o distinguia dos outros. Há, portanto uma naturalização da dimensão cultural e social, à medida que esta é submetida à primazia do imaginário biológico.

No desenvolvimento do pensamento antropológico, a alteridade passa a ser compreendida a partir da ideia de cultura, concebida em 1871 pelo antropólogo britânico Edward Tylor como “todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (1958 apud LARAIA, 2009, p. 25).⁶

⁵ É possível encontrar uma detalhada reflexão sobre o desenvolvimento da concepção simbólica sobre o corpo nas ciências sociais e um levantamento de alguns campos de investigação sobre a corporeidade no interior dessa disciplina em: LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

⁶ Na segunda metade do século XIX, a concepção de cultura, enquanto conjunto de realizações humanas, já ganhava consistência até ser formalizada em 1871 por Tylor (LARAIA, 2009).

Logo, as características de uma cultura estariam presentes em situações diárias de um povo e, dessa forma, tornava-se cada vez mais emergente o conhecimento empírico e o registro das observações como elementos essenciais para a apreensão do outro. Isso era elaborado por meio das expedições científicas multidisciplinares, características da passagem do século XIX para o XX.

Apesar da reflexão sobre a alteridade ter sido “deslocada para o âmbito da cultura” (BARBOSA e CUNHA, 2006, p. 12), a perspectiva evolucionista, característica das ciências naturais era ressignificada pela antropologia. Segundo tal disciplina, toda a humanidade se desenvolveria naturalmente a partir de um único curso social e cultural. A diversidade existia, pois nem todos viviam o mesmo estágio de desenvolvimento. Os não europeus eram concebidos como selvagens, pois estariam relacionados às etapas primitivas da evolução social, onde muitos dos elementos que pertenciam à esfera da natureza ainda não haviam sido encobertos pela cultura; já os europeus, mais avançados, estariam no ápice da evolução social, ocupando o lugar da civilização.

Ainda que a concepção de corpo biológico tenha sido cada vez menos utilizada como fator decisivo para a compreensão da diferença social em detrimento da ideia de evolução cultural, o corpo ainda era entendido como fenômeno relacionado estritamente à natureza; e não como fenômeno social e cultural. Isso não significa que durante tais expedições investigativas a corporeidade não tenha sido um dos campos privilegiados de observação.

Os registros feitos em imagens, a partir da câmera fotográfica e do cinematógrafo, revelam certo interesse por esse fenômeno que condiciona a existência humana. As fotos antropométricas e os retratos dos não-europeus são exemplos disso. O estudo da corporeidade física e da diversidade relacionada aos biotipos interessavam alguns cientistas, que registravam as medidas de diferentes partes daqueles corpos. Essas imagens funcionavam como um registro classificatório, que catalogava os diferentes estágios evolutivos daqueles tipos físicos.

Os retratos, por sua vez, expressavam a visão de alguns pesquisadores-fotógrafos voltados à questão cultural. Tais imagens exibiam predominantemente práticas concebidas como exóticas e primitivas aos olhos europeus, como a nudez, por exemplo. As fotografias, portanto, representavam a perspectiva evolucionista em relação à alteridade, à medida que retratavam a partir de alguns elementos o quão perto esses povos estariam da natureza e distantes dos inventos e costumes que identificariam uma civilização (BARBOSA e CUNHA, 2006).

A ideia de selvageria relacionada a exibição desses corpos não vestidos é um fato interessante para se pensar o quanto a corporeidade, representada como fenômeno estritamente natural, estava cercada por normas e valores.

Em meio a esse contexto científico, o antropólogo alemão Franz Boas desenvolve uma teoria que contesta tais ideias relativas à alteridade e contribui para uma leitura social e cultural da corporeidade.

Boas reagiu, justamente, ao evolucionismo social e à ideia pautada no corpo biológico enquanto fatores que explicam a diversidade. O antropólogo iniciou um movimento intelectual que tinha como proposta a compreensão da alteridade a partir do estudo da singularidade de cada cultura. Essa perspectiva antropológica influenciou os trabalhos de outros intelectuais, como Margaret Mead e Ruth Benedict.

Segundo José Carlos Rodrigues⁷, “estudando traços corporais como estatura, peso, largura e comprimento da cabeça, Boas chamou atenção para os erros subjacentes à teoria que sustenta que a origem racial determine os comportamentos social e mental” (RODRIGUES, 2005, p. 158). De acordo com Boas, os comportamentos característicos de um grupo social não são inatos; mas sim construídos por esse grupo em conjunto. Eles seriam os padrões culturais, que só poderiam ser compreendidos no interior da cultura que fazem parte.

Mas, a contribuição de Boas é mais ampla. A partir de alguns estudos, ele percebe como a corporeidade é influenciada pelos padrões culturais. Isso pode ser verificado no artigo *Relatório sobre as Mudanças na Forma dos Descendentes de Imigrantes*, de 1911, (1974 apud Rodrigues, 2005), no qual ele compara as posições de dormir de crianças oriundas de diferentes países. Para Boas, as posições seriam padrões culturais. Durante sua pesquisa, ele observa que o formato do crânio dos descendentes de imigrantes europeus que residem em Nova York sofria algumas transformações, tornando-se cada vez mais diferente do formato do crânio de seus ancestrais (RODRIGUES, 2005). Portanto, as características corporais seriam suscetíveis a mudanças que podem estar relacionadas ao meio cultural no qual os homens estão inseridos.

De acordo com Boas, cada cultura segue seu próprio curso, em virtude dos eventos históricos que enfrenta. As populações não estariam presas a um único caminho social e cultural a se seguir. As possibilidades são múltiplas. Portanto, é impossível idealizá-las hierarquicamente. Todas estão no mesmo patamar e são compreensíveis nos seus próprios termos.

⁷ Rodrigues é um antropólogo que procura refletir sobre o estudo da corporeidade no interior do pensamento antropológico e sobre possíveis concepções de corpo em alguns contextos sociais.

Um retorno aos trabalhos que foram importantes para a construção da concepção do corpo enquanto fenômeno social não pode ocultar a contribuição fornecida pela Escola Sociológica Francesa, formada pelos intelectuais Émile Durkheim, Robert Hertz e Marcel Mauss. Com o intuito de legitimar a sociologia como disciplina científica, eles buscavam definir claramente o objeto de estudo dessa disciplina e a sua importância no interior do conhecimento científico. Segundo eles, os fenômenos sociais “eram regidos por uma lógica própria, irreduzível à do psiquismo individual ou à da natureza biológica” (RODRIGUES, 2005, p. 159) e, portanto, chamavam por uma disciplina específica.

Nesse contexto, muitas de suas obras abordavam algumas temáticas consideradas como exclusivas da biologia ou da psicologia, como o suicídio, a morte, a expressão dos sentimentos e o corpo. Dessa forma, conforme esses intelectuais constatavam o caráter social de fenômenos que, até então, não eram pensados como coletivos, eles comprovavam o quanto a sociedade estava presente em diversos acontecimentos da vida humana e, conseqüentemente, atestavam a emergência da sociologia. Isso foi fundamental para a construção de um pensamento social sobre a corporeidade.

Entre os três intelectuais, Mauss é quem reflete diretamente sobre o corpo, apresentando inclusive um conceito sociológico sobre ele. A contribuição de Hertz pode ser verificada à medida que ele observa a influência das representações sociais, sobretudo do pensamento dualista, sobre a corporeidade. Durkheim, por sua vez, assume um papel diferente dos seus colegas. O sociólogo utiliza a ideia de organicidade do corpo – emprestada da biologia – para edificar a sua tese relativa à sociedade; contudo a sua reflexão sobre a auto-exclusão - articulada no livro *O Suicídio*, de 1897 - enquanto um fenômeno social pode fornecer algumas contribuições.

Nesta obra, Durkheim contesta a ideia de que o suicídio é uma ação associada especificamente ao ser humano na sua individualidade, seja em relação à predisposição genética ou à disposição psicológica.

Ao observar os dados relativos à taxa de suicídios em diferentes sociedades européias e períodos de tempo, o autor percebe que há uma constância no número de suicidas no interior de cada grupo social. Além disso, havia uma estabilidade relativa à forma de execução. A partir dessas informações, Durkheim constrói algumas ideias.

Em primeiro lugar, se cada sociedade possui um número maior de um tipo de auto-exclusão é porque cada uma teria uma relação positiva ou negativa com uma forma específica de suicídio.

Em segundo lugar, e de extrema importância, Durkheim elabora uma tipologia sociológica dos suicídios, na qual explica os tipos de auto-exclusão a partir da relação dos sujeitos que a praticavam com o grupo social que faziam parte. Nesse sentido, quando há uma demasiada individualização, ou seja, quando o sujeito se sobrepõe ao coletivo do qual faz parte, há um afrouxamento dos vínculos estabelecidos com este grupo. Isso faz com que o indivíduo perca o sentido da vida, cometendo o suicídio individualista. Por outro lado, se os laços entre o sujeito e o conjunto de pessoas do qual faz parte são tão fortes a ponto dele se diluir no interior desse grupo, ele acaba por desistir da vida em nome dessa coletividade. Ele fornece a sua vida em busca de algo para o grupo, cometendo o suicídio altruísta. O último tipo construído por Durkheim é o suicídio anômico. Ele acontece à medida que a sociedade encontra-se em estado de caos, ou seja, na ausência de regras, de normas de conduta, de organização da vida. Os sujeitos encontram-se sem um fundamento.

Essa obra é importante para a antropologia do corpo, pois a partir dela compreendemos que a existência humana é um valor. A sociedade proporciona motivos pelos quais se deve existir ou abdicar da própria vida (RODRIGUES, 2005). Nesse sentido, a corporeidade – eixo da existência humana - é marcada por elementos sociais.

Contudo, é preciso lembrar que a tese durkheimniana sobre a sociedade nos revela o domínio da organicidade em relação à corporeidade. Ora, o sociólogo acredita que é possível compreender a esfera social a partir de uma ideia funcionalista do corpo humano: cada órgão corresponderia a uma instituição, que tem atividade específica. Como um organismo, a sociedade depende do funcionamento harmônico de todas as partes que a compõe, ou melhor, de todas as instituições. Portanto, mesmo que seja marcada por condições sociais, a corporeidade está sobre o controle da organicidade (LE BRETON, 2007).

Doze anos após a obra de Durkheim, Hertz fornece uma contribuição à antropologia do corpo a partir de um artigo, no qual verifica a profunda relação entre corporeidade e representações sociais. Ao observar dados etnográficos de diferentes povos, em *A preeminência da mão direita*, de 1909 (1980), o autor destaca a superioridade quase universal da mão direita em relação à esquerda. No interior dos grupos sociais, a mão direita era o elemento principal para a realização das atividades, enquanto a esquerda era praticamente deixada de lado.

Como explicar esse fenômeno? A biologia responderia da seguinte forma: a mão direita e o hemisfério cerebral esquerdo estão relacionados. À medida que ele tem um funcionamento superior, o mesmo acontece com a primeira. Trata-se de uma tendência orgânica. O corpo explica a si mesmo.

Contudo, Hertz problematiza: tal explicação não poderia ser invertida? O lado esquerdo do cérebro não seria mais desenvolvido em virtude da maior utilização da mão direita? Ou então, como explicar a existência dos canhotos e a coerção social para que utilizem a direita? E também, se tal superioridade é uma questão natural, por que não há um treinamento que promova o aperfeiçoamento da esquerda, facilitando a execução de atividades?

Dessa forma, Hertz chega a conclusão de que tal explicação fundamentada exclusivamente no corpo biológico é insuficiente. Há uma hierarquia em relação ao uso das duas mãos, a qual é fixada socialmente. A mão esquerda é deixada de lado, é proibida; enquanto a outra é preeminente. Segundo o autor, isso está associado ao próprio dualismo que organiza a ordem social: o sagrado e o profano; o nobre e o comum; o forte e o fraco; o ativo e o passivo. O corpo humano não escaparia a tais representações sociais. A corporeidade articula este dualismo social, e as mãos esquerda e direita exemplificam isso.

Segundo Hertz, a disposição orgânica à lateralidade pode existir, porém tal fato “não seria suficiente para fazer surgir a preponderância absoluta da mão direita se isso não fosse reforçado e fixado pelas influências estranhas ao organismo” (HERTZ, 1980, p. 102). Logo, a corporeidade é parte intrínseca do tecido simbólico, no qual há o pólo sagrado e o profano. Portanto, “se a assimetria orgânica não existisse, ela teria que ser inventada” (HERTZ, 1980, p. 109).

A partir desse artigo, Hertz demonstra o quanto é enganosa a ideia de que o corpo explica a si mesmo. A corporeidade e as experiências vivenciadas a partir dela são relativas ao mundo social do qual ela faz parte. Portanto, crenças e valores são essenciais para compreender esse fenômeno.

Seguindo essa defesa da existência de uma lógica social em todos os fenômenos humanos, Mauss fornece algumas contribuições iniciais para a antropologia do corpo antes de desenvolver o artigo que trata diretamente da corporeidade. Em *A expressão obrigatória dos sentimentos* (1979), de 1921, Mauss faz um interessante estudo sobre as manifestações de sentimentos presentes nos rituais funerários de alguns povos australianos. Segundo ele, essas manifestações – que seriam expressões orais, como gritos e cânticos - são fenômenos sociais, pois sua prática é regulamentada e compreendida por todo o grupo social.

Mauss atinge essa conclusão após observar alguns elementos presentes em todos os rituais funerários praticados por esses povos. Em primeiro lugar, eles são regulares, ou seja, acontecem em horários fixados e têm duração estabelecida. Em segundo lugar, eles são realizados por um círculo de pessoas determinadas, excluindo alguns parentes considerados

próximos. Portanto, existem regras inerentes a toda a sociedade que regulam essas manifestações. Além disso, o próprio fato da expressão oral ser uma linguagem, ou seja, compreendida por todo o grupo, significa que ela é um símbolo coletivo.

Segundo Mauss, o fato dessa manifestação ser um fenômeno social não exclui a sua sinceridade. O fato observado é a expressão de um sentimento, mas também é um símbolo coletivo. Trata-se de um fato que engloba questões psicológicas, biológicas e sociais. Nesse ponto é perceptível a ideia de homem total, presente nas obras de Mauss. Segundo ele, qualquer fato humano é composto por uma tríade, formada pela comunhão dessas três esferas citadas acima. Desse modo, para compreender de fato um fenômeno humano não se pode negar a sua totalidade.

Mais tarde, em *Efeito físico no indivíduo da ideia de morte sugerida pela coletividade* (2003), escrito em 1926, Mauss relaciona novamente o físico, o psicológico e o moral. Ao investigar povos da Austrália e da Nova Zelândia, o autor descobre a existência de mortes relacionadas a fatores coletivos. Segundo suas observações, Mauss afirma que quando sujeitos cometem um pecado, ou seja, quando eles executam uma atividade que é proibida pela sociedade em que vivem, eles recebem uma resposta social, que é a feitiçaria. Alguns deles, conscientes de que foram enfeitiçados e crentes na eficácia da magia, vêm a falecer, mesmo que estejam desprovidos de doença aparente ou conhecida.

Ora, “a mente desses indivíduos é inteiramente subjugada por ideias de origem coletiva que lhes incutem sentimentos de culpa” (RODRIGUES, 2005, p. 167). Além disso, a crença no efeito da feitiçaria – que é a morte – é redobrada por toda comunidade, a qual se afasta do pecador. Portanto, a ideia da proibição, da crença, e a questão da relação com as pessoas que fazem parte daquele grupo e que também partilham das mesmas regras e valores são elementos sociais a partir dos quais a morte está envolvida.

Esses artigos, que tratam a expressão dos sentimentos e a morte como fatos sociais, são muito interessantes para o desenvolvimento de uma disciplina que defende a sua legitimidade diante do estudo de diversos objetos, inclusive aqueles explicados exclusivamente pelos saberes biológicos e psicológicos. Contudo, é no texto *As técnicas corporais* (2003), de 1936 que Mauss reflete diretamente sobre a corporeidade como fato social, apresentando inclusive um conceito sociológico sobre ela.

O autor desenvolve seu artigo a partir de observações dispersas realizadas ao longo da sua trajetória profissional e pessoal. O foco dessas observações são algumas atividades corporais, como o nado, o andar e a marcha, realizadas em gerações ou sociedades distintas.

O autor constata que há diferentes maneiras de executar uma mesma atividade. Há pluralidade nas formas de nadar, caminhar e marchar. Contudo, essa diversidade existe à medida que comparamos diferentes grupos sociais. Ao observar essas práticas no interior de uma sociedade, Mauss percebe uma padronização. Portanto, os franceses marcham de uma maneira igual, que, por sua vez, se distingue dos ingleses. A proposta do autor é refletir e desenvolver uma categoria que explique esses fatos relacionados ao corpo.

Mauss parte da ideia de que assim como todo fenômeno humano, as atividades corporais estão pautadas na ideia de homem total, reivindicando uma “tríplice consideração” (MAUSS, 2003). Nesse sentido, os fenômenos observados por ele não são mecanismos exclusivamente mecânicos e físicos, mas também psíquicos e sociais. A dimensão sociológica das atividades do corpo, sempre em diálogo com as outras, revela o quanto a corporeidade é produzida a partir das relações sociais, no interior de um universo simbólico (MALYSSE, 2002).

Dessa forma, Mauss argumenta que em cada sociedade, com sua visão de mundo, as pessoas vivem a corporeidade e produzem experiências a partir dela de uma forma específica, considerada socialmente como necessária e mais eficaz para atingir determinados objetivos.

Experimentamos a corporeidade de uma maneira que é autorizada socialmente, seguindo uma tradição, a qual começamos a adquirir desde pequenos, a partir do convívio social. Ora, não se trata de qualquer convívio, mas de relações específicas. Aprendemos as maneiras pelas quais realizamos as práticas corporais com aqueles que detêm autoridade e que nos oferecem confiança. Há, portanto, a noção de prestígio. É nesse ponto que está explícito o caráter social da corporeidade.

A partir dessas reflexões, Mauss desenvolve a noção de **técnicas corporais**, as quais são esses atos específicos, tradicionais e eficazes. Além das práticas do nado, marcha e caminhada, o autor constrói um inventário relativo às técnicas do corpo, dividindo-as em diversos tipos, como técnicas do sono, do repouso, do movimento, da corrida, da dança, do consumo, dos cuidados do corpo, da reprodução, entre outras.

Além de citar as diferentes potencialidades relativas à corporeidade, a partir desse catálogo Mauss parece alertar o quanto a técnica do corpo, desenvolvida socialmente, está onipresente em todas as experiências humanas. Portanto, com um olhar interessado é possível refletir sobre elas a partir de situações diversas. Nesse sentido, o artigo de Mauss reúne mais do que estudos sobre realizações etnográficas propriamente ditas. Há também reflexões sobre observações cotidianas, pessoais e sobre registros imagéticos.

Foi no cinema que Mauss teve “uma espécie de revelação” (2003, p. 403) em relação ao jeito de andar das mulheres norte americanas. “Eu estava doente em Nova York e me perguntava onde tinha visto moças andando como as minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema” (*Idem*). As imagens cinematográficas dessa atividade corporal – o andar – representavam uma técnica corporal específica, desenvolvida no interior de uma cultura e veiculada para um público amplo, que ultrapassa as fronteiras dessa cultura.

Segundo Rose Satiko Hikiji (1998)⁸, apesar de reconhecer que as imagens cinematográficas articulam traços culturais e, portanto, são passíveis à pesquisa antropológica, Mauss não desenvolve um estudo sobre as oportunidades de diálogo entre a antropologia e o cinema. Contudo, mesmo que a contribuição para a antropologia visual tenha sido um tanto quanto tímida - ao contrário da sua relevância para a análise antropológica e sociológica sobre a corporeidade –, a singela reflexão sobre o corpo a partir das imagens cinematográficas são incentivadoras para a construção dessa pesquisa.

Ora, se a corporeidade é uma estrutura simbólica, pensada e vivenciada por sujeitos em cultura (SARTI, 2010), é possível investigá-la a partir do cinema, à medida que ele articula dinâmicas, representações e valores do grupo social no qual é produzido.

⁸ Hikiji é uma antropóloga que realiza estudos relacionados à antropologia visual. Na tese *Imagem-violência*, a autora realiza um diálogo entre a antropologia e o cinema, a partir de uma análise interpretativa de alguns filmes, a partir da qual procura refletir sobre a representação da violência nessas obras. No início da tese, Hikiji faz uma interessante retomada dos primeiros encontros entre a antropologia e a imagem cinematográfica.

2 Cinema: uma interpretação dos fenômenos sociais

De acordo com o historiador e crítico de cinema Antoine Baecque (2008, p. 482) “é próprio do cinema registrar corpos e com eles contar histórias, o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores”⁹. O cinema, portanto, seria um campo privilegiado para aqueles que se interessam pelo fenômeno da corporeidade. Mas, de que maneira essas imagens do corpo seriam interessantes para uma análise interessada em compreender possíveis sentidos de corporeidade? Como pensar na produção artística e no registro imagético como campos de investigação das ciências sociais, e especificamente da antropologia?

O antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1997) oferece uma reflexão interessante sobre o lugar da arte na vida social – e, portanto na esfera simbólica – e a sua conseqüente importância para os estudos antropológicos. Para ele, ao contrário de alguns artistas e intelectuais, a arte – e, portanto o cinema - não existe em um mundo próprio, segregado dos fenômenos relativos à experiência humana. A produção artística faz parte de um universo amplo, que compreende inúmeras formações coletivas produzidas em um contexto social. De acordo com Geertz (1997, p. 165), “a participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo”.

Dessa forma, a produção artística opera referências que fazem parte do contexto social no qual é produzida. Nas obras de arte realizadas pelo povo ioruba, por exemplo, Geertz destaca a presença ininterrupta de uma forma específica de traçado: a linha. Ao analisar alguns elementos da vida social dos ioruba, o antropólogo percebe a importância da linha na sociedade como um todo. Esse é um dos diversos casos citados que retratam essa ideia da arte como parte de um sistema cultural.

De acordo com o antropólogo, a realização do artista – suas habilidades, suas formas de criação e os componentes que utiliza em sua obra – é desenvolvida a partir da sua relação com o mundo. O seu conhecimento sensível está diretamente relacionado à sua experiência total de vida, ou seja, às suas relações sociais em uma determinada cultura. Portanto, o

⁹ Baecque analisa os diferentes sentidos de corpo ao longo da história fílmica, revelando a representação da corporeidade desde a Belle Époque, passando pelo início das produções hollywoodianas, por exemplo, até o cinema contemporâneo. Essa reflexão é uma contribuição para um dos três grandes volumes que retratam a história do corpo.

produto de sua realização acaba por articular, de alguma forma, referências relativas à formação coletiva com a qual se relaciona.

De acordo com Geertz, é justamente por dialogar com um universo sensível compartilhado por um público, que uma obra de arte faz sentido para ele. Portanto, a vida social não está presente apenas na realização do artista, mas também na compreensão da obra de arte por parte daqueles que a contemplam.

Parte da bagagem intelectual com a qual um homem ordena sua experiência visual é variável, e grande parte desta bagagem variável é culturalmente relativa, no sentido de que é determinada pela sociedade que influenciou a experiência de vida deste homem (Geertz, 1997, p. 149).

A partir dessa ideia elaborada por Geertz, é possível compreender o filme como um constructo cultural, o qual articula referências que fazem parte de formações coletivas. Isso pode ser percebido em *O livro de cabeceira*. As imagens do filme compõem uma narrativa que retrata as diferentes experiências vividas pela personagem Nagiko quando criança até a fase adulta. Ao longo da obra, a personagem desenvolve uma interessante relação com a escrita sobre o corpo, que surge nas comemorações familiares de seu aniversário; mais tarde passa a pertencer também ao âmbito das relações sexuais com seus amantes e, por fim, torna-se atividade indispensável para a criação de um livro. Portanto, a partir de questões que fazem parte da vida social, como por exemplo o corpo, a escrita, a celebração do aniversário, a relação familiar, a relação sexual e o amor, Greenaway e sua equipe constroem *O livro de cabeceira*.

A perspectiva de Geertz em relação à arte é um subsídio importante para pensar nas possibilidades de análise antropológica da arte cinematográfica. A antropologia visual se fundamenta, justamente, na ideia de que o cinema é um produto cultural e, portanto, um legítimo objeto de estudo para essa disciplina.

De acordo com alguns antropólogos, à medida que o cinema faz parte da cultura e articula elementos intrínsecos à experiência humana, ele pode ser considerado um espaço a partir do qual os homens reconstroem representações de si mesmos e do mundo.¹⁰ Dessa forma, o filme não é reflexo da realidade social, mas sim uma interpretação, uma forma de olhar para as questões que fazem parte dela. De acordo com os antropólogos Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha (2006, p.56), o cinema “é um processo que busca imprimir uma significação possível para o mundo, operando sua reelaboração visual e sonora”.

¹⁰ Essa relação entre a obra fílmica e a sociedade pode ser verificada nos trabalhos de Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha (2006); Rose Satiko Hikiji (1998) e Sylvia Caiuby Novaes (2006).

Nesse sentido, o filme *O livro de cabeceira* acaba por operar referências que fazem parte da sociedade e desenvolver interpretações, significados para elas. Assim, a partir das imagens que constroem a narrativa fílmica, são construídas noções em relação ao fenômeno da corporeidade, objeto de estudo dessa pesquisa. A partir da caligrafia sobre a pele e da sua relação com outros elementos, por exemplo, é possível refletir sobre possíveis sentidos de corpo.

Ao lidar com questões sociais e apresentar possíveis interpretações para elas, o cinema acaba por estabelecer uma relação dialógica com a sociedade. Ou seja, ao mesmo tempo que absorvem referências sociais, as imagens cinematográficas produzem um retorno em relação a elas, que é lido por nós, sujeitos sociais e que, de acordo com Sylvia Caiuby Novaes, “alteram nosso modo de ser e perceber a realidade” (2009, p.53).

Embora que em *As técnicas do corpo*, Mauss não desenvolva uma reflexão mais detalhada sobre a intersecção entre a obra fílmica e a realidade social, há um fato interessante, que retrata como o cinema – e a carga simbólica que ele apresenta – penetra na realidade social. Atento às técnicas corporais, Mauss observa que algumas mulheres francesas andavam de uma forma muito semelhante às personagens dos filmes norte americanos. Assim, os filmes divulgavam outras formas de lidar com o corpo – como a maneira de andar -, as quais eram absorvidas pelo seu público. O cinema, portanto, se relaciona com um universo simbólico que ele mesmo ajuda a criar (GEERTZ, 1997).

Apesar das imagens fílmicas condensarem sentidos, dramatizarem situações do cotidiano e rerepresentarem a vida social, raramente os cientistas sociais as utilizam como campo de investigação (NOVAES, 2009, p.54). Ao observar a história da disciplina, especificamente da antropologia, percebe-se que a utilização da imagem como ferramenta do conhecimento foi praticamente negligenciada, com algumas exceções.

Durante o século XIX, a aplicação das imagens fixas e em movimento eram amplamente adotadas por diversas disciplinas científicas, incluindo as ciências sociais. Porém, são apenas os saberes relativos às ciências naturais, como a biologia, a botânica e a zoologia, que acabaram por empregar esses recursos de maneira ininterrupta (NOVAES, 2009).

As disciplinas mais ligadas às humanidades logo abandonam essa possibilidade. [...] Na sociologia, o uso das imagens em artigos científicos [...] desaparece no início da segunda década de XX. Os quadros estatísticos e as discussões teórico-metodológicas passam a ser cada vez mais valorizados, fazendo da sociologia uma disciplina eminentemente verbal (CAIUBY NOVAES, 2009, p.41).

Para os estudos relativos à alteridade, realizados na passagem do século XIX para o XX, a imagem proveniente da câmera fotográfica e do cinematógrafo eram amplamente utilizadas como registros imagéticos das expedições investigativas multidisciplinares. Ainda não havia uma reflexão do cinema enquanto artefato cultural e, portanto, como uma interpretação possível da realidade social. As únicas análises da imagem eram realizada pelos antropólogos de gabinete, que consultavam documentos visuais e verbais elaborados pelos viajantes. Acreditava-se que os registros fotográficos e fílmicos eram objetivos e, portanto restituíam a realidade social.

Neste período, a atividade antropológica sofreu grandes influências das ciências naturais, o que influenciou não apenas o seu olhar em relação à alteridade, mas também a realização dos próprios registros imagéticos. Ao ressignificar a perspectiva evolucionista e elaborar a ideia do evolucionismo cultural, a antropologia estava preocupada em captar aspectos visuais daqueles povos, que poderiam revelar o estágio primitivo em que se encontravam. A exibição da nudez, citada no primeiro capítulo, é um exemplo dessa produção da imagem, impregnada pelo discurso evolucionista.

Desse modo, além de comprovarem a existência de outros povos, os filmes e fotografias evidenciavam a situação primitiva em que eles se encontravam, em contraposição ao estado civilizatório da sociedade européia. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006)¹¹, essa perspectiva em relação à alteridade se relacionava e legitimava a atividade imperialista, que dominava a dimensão territorial e subjugava a cultura sob a bandeira de uma ação civilizadora. Portanto, as investigações antropológicas, realizadas em meio às relações de poder, produziam imagens eurocêntricas, que formavam um catálogo classificatório dos tipos culturais e do seu grau de desenvolvimento.

No começo do século XX, ainda eram realizadas produções fílmicas vinculadas a experiências etnográficas (BARBOSA e CUNHA, 2006). O processo de revisão em relação ao olhar sobre a humanidade, característico daquele período, implicava em trabalhos – tanto imagéticos, quanto verbais – pautados na compreensão da alteridade nos seus próprios termos, a partir de uma investigação direta e profunda daquela realidade social.¹²

¹¹ No livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, os pesquisadores Shoat e Stam identificam a presença dos discursos sociais na produção das imagens e, sobretudo do cinema.

¹² O filme *Nanook of the North*, produzido pelo cineasta Robert Flaherty em 1922 (apud BARBOSA e CUNHA, 2006), e o livro *Argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado no mesmo ano pelo antropólogo Bronislaw Malinowski (1978, apud BARBOSA e CUNHA, 2006), refletem essa postura de compreensão das lógicas internas de uma sociedade - contrariando a perspectiva evolucionista - a partir da convivência com esse grupo social. Dessa forma, o filme e o livro tem histórias paralelas, pois compartilham um método e uma proposta semelhante.

Porém, a partir da década de 1930, percebe-se um distanciamento entre os trabalhos antropológicos e a produção das imagens fílmicas e fotográficas. De um lado estava a etnografia científica, registro predominantemente verbal da pesquisa antropológica; do outro os filmes documentários, elaborados por cineastas que procuravam retratar visualmente uma realidade social. Houve, portanto, uma cisão, com raras exceções.¹³

É nessa época que Mauss, em *As técnicas do corpo*, afirma que o cinema, é um constructo social e, portanto, veículo de representação dos traços culturais característicos da sociedade na qual é produzido. Apesar de apontar para essa possibilidade de análise antropológica da obra fílmica, o seu desenvolvimento só será realizado por alguns cientistas sociais norte-americanos no período da Segunda Guerra Mundial.

A necessidade do governo norte americano de compreender - e, conseqüentemente prever - o comportamento dos povos inimigos, repercutia na mobilização de pesquisas antropológicas que pudessem fornecer seus padrões culturais e traçar um perfil do comportamento daqueles sujeitos. Tais pesquisas carregavam, na sua maioria, o pensamento da antropologia cultural, fundada por Franz Boas.

À medida que o conflito impedia a atividade de campo, as pesquisas eram realizadas a partir de diversos documentos, entre eles os filmes produzidos no interior das culturas investigadas. O livro *O crisântemo e a espada*, publicado em 1946 por Ruth Benedict (1988, apud HIKIJI, 1998) é produto desse contexto. A autora traça um perfil da cultura japonesa, em oposição à norte-americana, a partir, por exemplo, das análises fílmicas e dos comentários provenientes dos informantes japoneses sobre as obras, os quais revelavam percepções importantes para a composição dos seus padrões culturais.

Nesse período de guerra, a reflexão antropológica entorno do cinema também é desenvolvida por outros intelectuais como, Margaret Mead, Rhoda Métraux e Gregory Bateson (NOVAES, 2009). O produto de algumas de suas análises - e também de outros escritores - está na coletânea *The study of culture at a distance* (1953, apud HIKIJI, 1998), organizado pelas duas primeiras antropólogas.¹⁴

De acordo com Hikiji, entre os diversos textos do livro, a reflexão de Bateson, realizada em 1942, sobre o método de apropriação antropológica dos filmes, é fundamental

¹³ Uma reflexão sobre alguns pesquisadores que utilizavam a imagem como expressão da experiência etnográfica, como Margaret Mead, Gregory Bateson, Jean Rouch, David e Judith MacDougall, pode ser encontrada em: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

¹⁴ Em sua tese de mestrado *Imagem-violência* (1998), Hikiji reflete sobre algumas investigações fílmicas que compõe esse livro. Ela faz algumas considerações sobre os trabalhos de Margaret Mead, Rhoda Métraux, Martha Wolfenstein, Jane Belo, Geoffrey Gorer, John H. Weakland e Gregory Bateson.

para aqueles que procuram investigar a esfera simbólica a partir do cinema. Bateson (1953, apud HIKIJI, 1998) desenvolve uma interessante analogia entre o filme e o mito, tradicional objeto de estudo antropológico. De acordo com ele, assim como o mito, a obra fílmica é uma narrativa construída socialmente, que recorta, apreende e significa a vida social. Dessa forma, ambos “não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade” (HIKIJI, 1998, p. 29). Portanto, o cinema é uma interpretação da vida social.

Essa aproximação pensada pelo antropólogo é um fundamento importante para se pensar a relação entre cinema e sociedade. Embora que a situação de guerra tenha sido um fator fundamental para a realização dessas análises fílmicas produzidas por Bateson e seus colegas, suas reflexões abrem caminho para a compreensão do cinema enquanto campo de investigação antropológica.

Ora, se o filme é equivalente ao mito, ou seja, um artefato cultural, que constrói uma narrativa composta por modos de ver a sociedade, sua apropriação não se limita a um contexto de guerra, ou à pesquisa de culturas distantes. A investigação fílmica é válida para todos os estudiosos que se interessam pela imagem e pela esfera simbólica.

Já na década de 1970, o historiador Marc Ferro indica uma questão interessante sobre a importância da análise fílmica para uma abordagem sócio-histórica. Ferro parte da ideia de que “as crenças, as intenções, o imaginário do homem” (1992, p.32) e o cinema também são História. O historiador critica o distanciamento em relação à imagem por parte dos seus colegas, os quais argumentam que a imagem cinematográfica é fruto de montagens e representações, impossibilitando a apreensão da realidade de fato. Como se os documentos verbais, utilizados por eles tradicionalmente, também não fossem.

O cinema, realmente não restitui a vida social. Mas, de acordo com Ferro, ele oferece ao espectador algo muito interessante: ele “desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos” (FERRO, 1992, p.31). Portanto, os filmes podem apresentar aquilo que não pode ser visível fora das grandes telas. Eles descortinam a vida social (BARBOSA e CUNHA, 2006).

Embora que as reflexões sobre o cinema como objeto de pesquisa sócio-cultural tenham se desenvolvido, a produção ainda é escassa. O mesmo pode se dizer da aplicação da imagem fotográfica e cinematográfica na realização do trabalho etnográfico, após as décadas de 1920 e 1930.

De acordo com Novaes (2009), essa resistência está relacionada à postura das ciências sociais em relação à imagem. Tradicionalmente, a atividade antropológica e sociológica é fundamentada em um processo de observação e reflexão, realizada a partir do diálogo com

produções teóricas. A importância da observação é pautada na relação estabelecida entre a visão e o conhecimento, ideia que surge a partir do século XIX. O olhar investigativo – treinado - possibilitaria a apreensão do objeto estudado a partir da distância necessária, permitindo neutralidade e objetividade. O produto desse exercício de pesquisa é apresentado, predominantemente, a partir do registro verbal.

Portanto, apesar de conferir extrema importância à visão para o processo investigativo, as ciências sociais se apropriam majoritariamente da linguagem textual, deixando de lado a imagem, com exceções – algumas delas já citadas neste trabalho.

Segundo Novaes, há séculos a relação entre texto e imagem é tensa e competitiva. Essas duas formas de comunicação disputam lugar privilegiado nas formas de organização do mundo, como se, embora diferentes, não pudessem dialogar. Nesse contexto, em virtude das peculiaridades de cada uma, a ciência social assume um posicionamento favorável ao texto, deixando praticamente de lado as possibilidades de apropriação da imagem.

Novaes afirma que essa escolha é fruto da ideia de que a imagem está vinculada a uma experiência vista como natural, como um fenômeno puramente fisiológico, que, inclusive, “supomos compartilhar com outros animais” (NOVAES, 2009, p.56).

Por seu caráter imitativo, a imagem acaba por se aproximar do mundo visível representado por ela, ao ponto de ser confundida com ele. Essa proximidade garante uma aparência natural à imagem, fazendo com que ela não seja vista como um produto social. Essa visão enganosa em relação ao registro imagético impossibilitaria o interesse antropológico e sociológico pela imagem como um objeto e expressão de pesquisa.

Ainda que poucos em comparação à realização antropológica como um todo, os estudos sobre as possibilidades de uso da imagem – especificamente a cinematográfica, objeto de investigação dessa pesquisa - indicam o quanto ela é resultado de uma construção humana e que, portanto, está vinculada aos signos convencionais – assim como o texto.

Portanto, como artefato cultural, a obra fílmica é o campo de investigação deste trabalho. A reflexão sobre as imagens do corpo no filme *O livro de cabeceira*, pautada em um referencial teórico sócio-cultural em relação à corporeidade e ao cinema, acaba por elaborar um diálogo entre a ciência e a arte e entre o texto e imagem.

2.1 Considerações sobre o filme *O livro de cabeceira*

Feita essa discussão sobre o referencial teórico que fundamenta este trabalho, é importante traçar brevemente alguns elementos que possibilitam uma reconstrução sucinta de pontos fundamentais da narrativa fílmica, utilizada como campo de análise desta pesquisa.

O livro de cabeceira tem como fio condutor a relação da personagem Nagiko, interpretada por Vivian Wu, com a caligrafia sobre o corpo, com a literatura e com a sexualidade. Esses três elementos, interligados em muitos momentos, fazem parte da trajetória de vida da personagem, que se passa no Japão e na China, aproximadamente entre as décadas de 1970 e 2000.

Quando criança, morando com seus pais na cidade de Quioto, Nagiko recebe uma interessante felicitação durante as comemorações anuais dos seus aniversários: seu pai, um escritor e calígrafo representado pelo ator Ken Ogata, realiza caligrafias de ideogramas orientais sobre seu rosto, nuca e costas, enquanto cita palavras sobre a origem e a existência humana. Em seguida, sua tia lê trechos de um clássico literário japonês também chamado *O livro de cabeceira*, escrito por uma cortesã chamada Sei Shônagon. De acordo com Maria Esther Maciel (2012), este livro, produzido no Japão medieval, é uma obra reconhecida tanto no país de origem quanto internacionalmente como um cânone “de um gênero tipicamente japonês conhecido como *zuihitsu* (escritos ocasionais)” (pg. 88). Ele é uma espécie de diário íntimo, composto por listas que elencam os seus prazeres e dissabores, além de observações da natureza, das pessoas e registros de suas relações amorosas

Ao passar dos anos, esta obra torna-se, literalmente, o livro de cabeceira, a leitura diária de Nagiko e também a sua maior fonte de inspiração, influenciando-a a escrever seu próprio diário. Dessa forma, ao acompanhar a trajetória de vida da personagem, este clássico literário é citado em diversos momentos do filme. Essa menção é realizada a partir de recursos próprios da linguagem imagética. Por intermédio da sobreimpressão e das janelas são exibidas imagens do diário da cortesã japonesa, da própria Sei Shonagon – interpretada por uma atriz - e também dos objetos que a autora faz referência em seus escritos. Logo, não é à toa que o nome do filme coincide com o do livro. Mesmo que a obra de Greenaway não seja uma adaptação cinematográfica do clássico literário, este funciona como referência fundamental na construção fílmica.

Portanto, percebe-se que embora o filme seja uma criação do Ocidente – produzida no Reino Unido e na França por uma equipe formada por produtores e diretor oriundos desses

países - muitos dos fenômenos articulados e interpretados dizem respeito ao universo oriental. As inúmeras citações da obra de Sei Shônagon e a frequente escrita sobre a pele feita em ideogramas orientais relevam essa leitura do Oriente realizada pelo filme.

À medida que estes elementos ocupam destaque em grande parte das imagens fílmicas é possível perceber a relação prazerosa e intensa que Nagiko constrói com a literatura, com a escrita e com a caligrafia realizada em seu corpo. Relação esta que é desenvolvida a partir do vínculo familiar vivido durante a sua infância e juventude e que será levada adiante por ela, sofrendo algumas resignificações durante a sua trajetória de vida.

Contudo, o universo familiar e da escrita também lhe proporciona aborrecimentos. Para que seu pai consiga publicar seus livros ele é obrigado a manter relações sexuais com um editor, interpretado pelo ator Yoshi Oida. Logo, desde criança Nagiko observa a presença deste homem e o relacionamento que ele mantém com seu pai. Aos poucos ela percebe o tipo de vínculo estabelecido entre os dois e a submissão sofrida por seu pai e sua família diante daquele homem.

Ao completar 18 anos Nagiko experimenta o domínio do editor sobre sua própria vida: ela é obrigada a se casar com seu sobrinho, um homem esportista que além de não compartilhar com a personagem o amor pela literatura e pela escrita, se recusando a assumir o papel de calígrafo nos aniversários de Nagiko; despreza o universo literário e da caligrafia.

Assim, Nagiko renuncia esse casamento arranjado, fugindo para a cidade de Hong Kong, na China. Longe de seu pai e decidida a manter a tradição do corpo como suporte para a realização da caligrafia, a personagem passa a empregá-la nas relações sexuais com seus amantes. Para ela, o relacionamento sexual e amoroso com um homem dependeria também das suas habilidades como calígrafo.

Dessa forma, Nagiko inicia uma busca desenfreada por amantes-calígrafos. Durante essa procura, ela conhece Jerome, um tradutor inglês bissexual, interpretado pelo ator Ewan McGregor. Jerome lhe propõe uma inversão de papéis: Nagiko seria a escritora e utilizaria o corpo do tradutor como páginas de um livro. Ao mesmo tempo que a ideia de Jerome parecia ser inviável, fazendo com que a personagem encerrasse o tímido contato com ele, ela se sente instigada e passa a treinar a caligrafia em seu próprio corpo. Depois de um tempo, segura de suas habilidades como calígrafa e desfrutando do prazer de ser escritora, Nagiko desenvolve a sua primeira obra literária-pictória, escrevendo em si mesma e na pele de um homem. Ela pede a um amigo que fotografe a sua realização como calígrafa e envia as fotografias, em forma de livro, a um editor para que ele o publique.

Porém, além do editor recusar a sua obra, Nagiko descobre que ele é o mesmo homem que subjugou seu pai, fazendo-o manter relações sexuais com ele em troca de trabalho. Assim, a personagem inicia uma nova busca: fazer com que o editor publique seus escritos, como uma forma de honrar a memória de seu pai.

Ao descobrir que aquele tradutor que conhecera anteriormente é amante do editor, Nagiko se reaproxima dele, seduzindo-o e revelando seu sonho de escrever e publicar o seu próprio livro de cabeceira. Juntos, criam um plano: para incitar o interesse do editor eles recorreriam ao seu desejo sexual. Nagiko passaria a escrever no corpo de Jerome, criando um livro-corpo, que seria apresentado ao editor.

O plano obtém sucesso. O editor se entusiasma com a obra e aceita publicá-la. Porém, apaixonada por Jerome, Nagiko fica furiosa ao ver os dois juntos. Mais uma vez a atenção de um homem amado seria dividida com o editor. Desse modo, a personagem rompe relações com Jerome e passa a utilizar outros homens, formando um empreendimento de treze livros-corpos.

É a partir destes diferentes contextos que envolvem a caligrafia sobre a pele que a análise sobre o corpo, desenvolvida nesta pesquisa é fundamentada. É preciso esclarecer que estes acontecimentos citados ao longo deste tópico não reconstroem toda a obra fílmica. Foram apresentadas apenas considerações sucintas, com o intuito de introduzir o leitor ao filme e aos contextos a partir dos quais é realizada a reflexão sobre a corporeidade.

3 O corpo cinematográfico de *O livro de cabeceira*, uma leitura antropológica

Sobre o rosto de uma menina, a extremidade de um pincel, molhada de tinta, pincela traços, formando ideogramas típicos da escrita oriental. Como uma folha de papel, ou um quadro, seu rosto parece estar refém daquele que o preenche, formando um suporte imóvel para a realização da caligrafia e, quando preciso, passível ao deslocamento necessário para que o pincel preencha outra parte dessa superfície que, diferente do papel ou do quadro, é repleta de relevos.

Seus olhos, atentos, acompanham o movimento do pincel, que preenche com caracteres suas bochechas, testa e lábios. Eles são traçados pelas mãos de um homem que, ao mesmo tempo, recita um texto poético com as seguintes palavras:

Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano,
 Ele pintou os olhos,
 os lábios...
 e o sexo.
 Depois Ele pintou o nome de cada pessoa,
 para que o dono jamais o esquecesse.
 Se Deus aprovou sua criação,
 Ele trouxe à vida o modelo de barro pintado,
 assinando Seu próprio nome.
 (GREENAWAY, 1995).

O homem encosta a ponta de um dos seus dedos na extremidade do pincel, deixando-o repleto de tinta e, com ele, pinta os lábios da criança. Ela toca, com a língua e depois com os dedos, os lábios marcados pela tinta. Ambos trocam um singelo sorriso, que culmina em um beijo na testa da menina.

Esse ato, primeiramente marcado pela relação entre a criança e o homem é ampliado: três mulheres estão ao lado, sentadas, assistindo o acontecimento. Uma delas se levanta e posiciona um disco no aparelho de som. A música começa a fazer parte da cerimônia. A outra segura um espelho para que a criança possa contemplar a escrita na superfície de sua face. No centro da tela, há a imagem do rosto da menina refletida pelo espelho. Ao redor dele, aparece seu nome: Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei Shonagon. As três mulheres ajustam o corpo e o quimono da criança, de modo que ela fique de costas para o homem e com o pescoço e as costas livres para a escrita.

Essas imagens, que retratam um ato de escrita sobre a pele, acompanhado de uma narrativa poética sobre a existência e a criação humana, compõe os primeiros minutos do filme *O livro de cabeceira*. Elas apresentam o imperativo que move toda a obra fílmica e que fundamenta esta análise sobre a corporeidade: a ideia do corpo como suporte para a escrita, a partir da relação da personagem Nagiko com a caligrafia sobre a pele.

Figura 1



GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

3.1 O corpo como eixo de existência e signo do indivíduo

Os primeiros minutos do filme, descritos anteriormente, retratam a celebração do aniversário de quatro anos da protagonista. Aquele homem, que lhe concede uma felicitação - escrevendo sobre seu corpo e pronunciando uma espécie de benção - é seu pai. A mulher do toca discos é sua mãe. Naquele mesmo dia, a tia de Nagiko - a mesma que segurou o espelho para que ela pudesse visualizar seu rosto-texto - lê para a menina a obra literária *O livro de cabeceira*, de Sei Shonagon. Integrada à caligrafia sobre o corpo, a leitura compõe o ritual do aniversário de Nagiko, que se repete ano após ano, durante toda a sua infância, até o momento em que Nagiko se casa.

Portanto, nessas primeiras imagens, o corpo é superfície de escrita dentro de uma conjuntura específica: a cerimônia de aniversário de Nagiko. Ora, a passagem de mais um ano de vida, assim como o nascimento, são fenômenos simbólicos, significados no interior do contexto em que estão inseridos. No filme, a passagem anual da data do nascimento de

Nagiko é apropriada como uma celebração familiar, a partir da qual é desenvolvida a caligrafia sobre partes do corpo da personagem, junto da narrativa de um texto poético, e a leitura de trechos do livro de Sei Shonagon.

A partir da observação dessas celebrações retratadas no filme - duas na infância e uma na juventude – percebe-se a existência de uma dinâmica composta por uma ordem de atos indispensáveis, realizados por sujeitos específicos. O papel de calígrafo cabe somente ao pai de Nagiko, de modo que a caligrafia é um ato transmitido de pai para a filha. Esse gesto é sempre acompanhado da citação poética que celebra a existência humana e sua origem divina. Por fim, há a leitura de fragmentos do *O livro de cabeceira* para Nagiko, realizada por sua tia.

Ora, a cerimônia de aniversário da personagem segue um protocolo, uma linha pré-determinada, em que há atos típicos, elementos indispensáveis, papéis sociais e relações bem definidas. Segundo o antropólogo Roberta DaMatta (2001) esses elementos definem, de forma geral, os “rituais da ordem” e, especificamente, as festas de aniversário. Embora o autor estude os ritos a partir de dados etnográficos provenientes da sociedade brasileira, é possível utilizar alguns dos seus conceitos para refletir sobre o ritual de aniversário de Nagiko e tentar compreender o estatuto do corpo nesse contexto.

A partir da investigação de algumas celebrações cívicas, religiosas e familiares – como nascimentos, aniversários, formaturas e casamentos – o antropólogo conclui que tais acontecimentos são “rituais da ordem”, pois sua dinâmica é fundamentada nas relações, nos papéis e nos valores sociais estabelecidos no interior daquele grupo. Há também a presença dos “gestos típicos”, configurados a partir dessas posições e valores sociais existentes, e dos “objetos indispensáveis”, que funcionam como representantes simbólicos do acontecimento que é celebrado. Segundo DaMatta, nesses rituais “a ênfase é sempre colocada na ordem, na regularidade, na repetição” (2011: 85).

Nos diferentes ritos de aniversário exibidos no filme há a presença dos três atos citados anteriormente: a caligrafia sobre a pele, a narrativa de uma espécie de felicitação e, por fim, a leitura da obra *O livro de cabeceira*. Eles seriam, portanto, os “gestos típicos”, que fazem parte dessa dinâmica ritual. A observação desses atos e do modo como eles são realizados, configurando a dinâmica ritual, propiciam algumas reflexões interessantes para se pensar o estatuto da corporeidade.

Enquanto o corpo de Nagiko é preenchido pela escrita, ocupando papel central na cerimônia, é citado um texto poético, que celebra a existência humana e recorda a sua origem. À medida que esses dois “gestos típicos” são realizadas no mesmo momento, é estabelecida

uma relação entre a corporeidade e o texto pronunciado, possibilitando a compreensão de possíveis noções de corpo.

Em primeiro lugar, considerando que a corporeidade é vinculada às palavras que exaltam a existência humana, é possível pensar sobre o corpo como fundamento da vida. A espessura humana seria, portanto, o “atestado concreto da nossa existência no mundo” (MACIEL, 2012, pg. 78). De acordo com Le Breton (2007), “antes de qualquer coisa a existência do homem é corporal” (pg.7), pois é a partir dele que o ser humano constrói toda a sua relação com o mundo. Por intermédio das suas capacidades perceptivas e do seu poder de comunicação, a partir de gestos, mímicas e aparências, a corporeidade estabelece um diálogo com o mundo, agindo sobre ele, significando-o e, ao mesmo tempo, carregando consigo as leis, valores e saberes oriundos desse mundo social.¹⁵ Portanto, “viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo” (LE BRETON, 2011, pg.7).

Portanto, à medida que celebra-se a existência humana a partir do corpo, pensa-se no fenômeno da corporeidade como fundamento da vida humana. Conforme as palavras reproduzidas durante o ritual, este fenômeno é fruto da criação divina. Contudo, a presença do nome próprio, citada no texto poético, nos faz pensar que, embora esses corpos compartilhem do mesmo criador, cada sujeito possui uma existência única, inigualável. A partir disso, percebe-se a concepção do individualismo presente neste ritual.

A ideia de indivíduo, ou seja, de um ser autônomo e singular é um fenômeno produzido socialmente, que não faz parte de todas as sociedades. No artigo “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu””, Marcel Mauss (2003) expõe esse fato ao leitor ao traçar a trajetória de construção da ideia de indivíduo, começando por algumas sociedades ditas “primitivas” – onde não há a noção de pessoa, mas sim de personagens pré-definidos, que ocupam posições sociais já estruturadas -, passando pelo direito romano – apenas os homens livres, maiores de 21 anos são considerados pessoas - e chegando à noção de indivíduo associado à pessoa física, pertencente à sociedade moderna ocidental.

Le Breton (2011) afirma que é, justamente, o corpo visto como uma “espécie de marco de fronteira que encerra a realidade do sujeito e o distingue dos outros” (pg.285), que acaba por se configurar como “o signo do indivíduo” (pg.11). Dessa forma, compreendida como “o lugar de sua diferença, de sua distinção” (pg.11), a corporeidade está diretamente relacionada ao individualismo, funcionando como “princípio de individuação” (DURKHEIM apud LE BRETON, 2011, pg.7), ou seja, como estrutura que simboliza e confirma a cisão entre os

¹⁵ A reflexão sobre a dimensão social da corporeidade apresentada por alguns antropólogos, como Franz Boas, Marcel Mauss e Robert Hertz, é trabalhada no primeiro capítulo desta dissertação.

sujeitos. Assim, à medida que o corpo de Nagiko é caligrafado e que seu pai cita a importância do nome próprio é possível pensar sobre a questão do individualismo e do corpo como fator de individuação

Figura 2



GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

3.2 O corpo como suporte simbólico

De acordo com DaMatta, à medida que os “gestos típicos” fazem parte de um “rito da ordem”, eles são configurados a partir de valores, papéis e relações sociais bem definidos pela coletividade. Nesse sentido, cada ato que compõe a cerimônia de aniversário de Nagiko é realizado por um sujeito específico, correspondendo à sua identidade no interior daquele contexto familiar. Cabe à tia, amante da literatura e principalmente do *O livro de cabeceira*, introduzir à Nagiko o hábito da leitura e a adoção da obra de Sei Shonagon como um livro que a acompanhe na sua trajetória de vida e que a inspire a escrever.

Ao passar dos anos, esse livro torna-se de fato a maior fonte de inspiração de Nagiko, ocupando um papel central em muitas das imagens fílmicas. Dessa forma, a ideia de escrever o seu próprio diário, aos moldes de *O livro de cabeceira*, torna-se, ao lado da noção de corpo como suporte para a escrita, o imperativo que move o filme. Além disso, alguns escritos de Sei Shonagon revelam quanto o prazer da carne e o prazer da escrita são comuns. Portanto, a relação entre o corpo e a escrita era vivida por Nagiko tanto na prática – escrita sobre a sua pele, no ritual de aniversário –, quanto no nível das ideias – exaltadas por Sei Shonagon.

Se por um lado, a tia apresenta o livro e, conseqüentemente as ideias exaltadas por Sei Shonagon; por outro, é o pai, escritor e calígrafo, que introduz a personagem, na prática, o amor pela arte da escrita e a ideia do corpo como um possível suporte para a caligrafia. Embora cada participante da cerimônia realize um papel específico, nota-se que essas práticas se relacionam, e carregam valores e questões que são compartilhados por aquela família: a literatura, a caligrafia, e a relação entre o corpo humano e a escrita. Todos esses elementos são dramatizados durante o rito.

Desse modo, durante as cerimônias retratadas no filme, principalmente na primeira, há, além da comemoração da passagem de mais um ano da vida de Nagiko, a sua inserção no mundo poético, literário, das palavras e dos ideogramas, que preenchem folhas de papel e corpos humanos. Trata-se, portanto, de um ritual de iniciação. À cada cerimônia, em que se repetem os mesmos gestos pelas mesmas pessoas, Nagiko acaba por pertencer cada vez mais a esse mundo, tornando-se parte dele. Portanto, a ideia de corpo como superfície de escrita está inscrita em uma celebração de aniversário e também em um ritual de iniciação.

De acordo com o antropólogo francês Pierre Clastres (2003), em um clássico texto sobre as cerimônias de iniciação em algumas sociedades, o ritual é, justamente, “uma pedagogia que vai do grupo ao indivíduo” (pg. 202). Ou seja, o sujeito - para o qual esse ritual é destinado – ocupa um lugar passivo, passando por uma dinâmica de aprendizado, em que o grupo age sobre ele, afim de transmitir aquilo que é importante no interior daquela esfera social.

No ritual de iniciação, que coincide com a celebração do aniversário de Nagiko, os gestos típicos que o compõe são realizados pelo grupo familiar, especificamente pela tia e o pai, e se orientam em direção à Nagiko. Nos primeiros minutos do filme, é possível observar a postura ativa da tia, que lê trechos do livro de Sei Shonagon, e do pai, que escreve sobre a

pele de sua filha; em contraposição à passividade de Nagiko, que apenas escuta as palavras pronunciadas pela tia, e que tem o corpo refém dos manejos do calígrafo.¹⁶

A partir de descrições de rituais realizados em algumas sociedades, Clastres afirma que “quase sempre o rito iniciático” se orienta em direção ao “corpo dos iniciados” (pg.198). Durante essas cerimônias, a ação social “se apodera do corpo” (pg.198), submentendo-o a diversos tipos de tortura, como perfurações, enforcamentos, amputações, entre outros.

Embora o ritual presente em *O livro de cabeceira* as ações direcionadas ao corpo sejam vinculadas à caligrafia e não à tortura; a corporeidade também é o foco cerimonial. Dessa forma, o estudo do antropólogo, pautado na compreensão da relação entre o ritual de iniciação e a corporeidade, oferece reflexões interessantes para pensar o estatuto do corpo na cerimônia realizada no filme.

Ora, segundo Clastres, mais do que avaliar a resistência pessoal do iniciado, o objetivo da tortura aplicada ao corpo é marcá-lo, a partir das conseqüentes cicatrizes produzidas. Essa marca, inscrita no corpo do sujeito, funciona como um símbolo, representando aquilo que é estabelecido a partir do ritual de iniciação: seu pertencimento ao grupo e tudo aquilo que isso significa, como absorção de códigos, valores, funções e papéis sociais. Assim, o sujeito sente e carrega na pele a força da sua inserção na coletividade.

Ao designar a socialização do sujeito, a cicatriz torna-se um elemento que o identifica com aquela coletividade e que reafirma constantemente a sua relação com o grupo do qual faz parte. Portanto, o corpo é um suporte simbólico - que veicula uma informação - e também “uma memória” (pg. 201), à medida que as marcas inscritas nele são eternas, funcionando como uma barreira ao esquecimento dessa pertença e dos saberes coletivos confiados a ele.

Embora no ritual de iniciação de Nagiko o objetivo não seja produzir uma marca indelével a partir do mecanismo de cicatrização da pele, o corpo também é considerado como um suporte simbólico, pois carrega consigo a pintura dos ideogramas orientais. Mas, nota-se que o significado da caligrafia sobre o corpo vai além daquilo que está literalmente escrito em seu rosto, nuca e costas. Percebe-se que esse ato, vinculado à leitura do diário de Sei Shonagon, sintetiza e afirma o valor da escrita e da caligrafia no interior daquele grupo familiar. Mesmo que esse valor não seja simbolizado a partir de uma marca eterna, ele é reproduzido constantemente, à cada aniversário de Nagiko.

¹⁶ Nos rituais posteriores percebe-se uma mudança na conduta da personagem. Já inserida nesse mundo, onde a escrita e corpo imperam, sua postura é mais ativa, no sentido de colaborar com a dinâmica cerimonial.

Figura 3

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira.*

Figura 4

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira.*

Figura 5

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

3.3 O corpo como espaço para a experimentação de diferentes formas de prazer

Sobre o corpo nu de uma mulher, um pincel realiza contornos, formando um texto composto por caracteres típicos da cultura oriental. Esses traços, realizados por um homem, preenchem toda superfície de suas costas e braços. Enquanto é caligrafada, a mulher lê um livro e cita o seguinte trecho: “Escrever é uma ocupação muito comum. Todavia, é uma ocupação muito preciosa. Se a escrita não existisse de que depressão terrível nós sofreríamos!”.

A mulher da imagem é Nagiko e a obra lida por ela é *O livro de cabeceira*. A personagem continuara com a tradição deixada pela tia e pelo pai. Além da paixão pela literatura e pela a escrita, ela preservara a ideia do corpo como suporte para a caligrafia. Os recortes no tempo, que exibem imagens de Nagiko na infância, na juventude e na fase adulta, revelam como essas práticas, exaltadas em um ritual familiar, acabam por acompanhar toda a sua trajetória.

Tornando-se, de fato, o livro de cabeceira de Nagiko, o obra de Sei Shonagon funciona como uma espécie de referência para a sua vida. A personagem passa a escrever o seu próprio livro, composto por escritos íntimos, aos moldes do diário da cortesã japonesa. Além disso, Nagiko passa a compartilhar dos mesmos princípios de Sei Shonagon: os prazeres da carne e os prazeres da escrita são duas coisas “dignas de confiança” (GREENAWAY, 1995) e que,

quando vinculadas atingiriam a plenitude humana. À medida que as observações, os pensamentos e as listas de “coisas esplêndidas” escritas por Shonagon são citadas durante o filme, é possível compreender, de uma certa forma, o que seriam essas atividades enaltecidas pela autora.

O prazer da escrita se configura no próprio ato de expressar reflexões e situações pessoais a partir da linguagem escrita. O prazer da carne, compreendido como o prazer relacionado ao corpo, integra atividades sensitivas e experiências sensuais e amorosas. A fusão entre os dois prazeres é explicitada a partir de alguns recursos sensitivos: por intermédio do olfato, da visão e do tato Shonagon afirma que:

O aroma do papel branco
 é como o aroma da pele...
 de um novo amante...
 que acabou de fazer uma visita surpresa
 [...]
 E a tinta preta
 É como um cabelo cheio de laquê
 E o pincel?
 Bem, o pincel é como...
 aquele instrumento de prazer...
 cujo objetivo nunca é colocado em dúvida...
 mas cuja a eficiência surpreendente...
 alguém sempre, sempre esquece” (SHONAGON apud GREENAWAY, 1995)

De uma forma diferente, Nagiko experimentou, desde criança, a relação entre corporeidade e escrita. É a partir da caligrafia sobre a superfície de seu rosto, nuca e costas que a personagem relaciona esses dois fenômenos. A partir do tato, a personagem sente o traçado dos ideogramas; por intermédio do paladar, ela sente o gosto da tinta, objeto que concretiza a escrita em seu corpo; e por meio da visão, Nagiko observa seu rosto caligrafado. Nesse sentido, o prazer da escrita e o prazer da carne sempre estavam vinculados um ao outro à medida que a corporeidade sempre foi compreendida pela personagem como espaço para se desfrutar da escrita.

Já madura e longe do seu pai, a personagem cultiva a paixão pela escrita em seu corpo. Porém, se quando criança a caligrafia sobre o corpo era um gesto de amor que reafirmava o vínculo entre pai e filha, configurando uma prática afetiva familiar; ao se tornar adulta, Nagiko passa a empregar esse ato em seus relacionamentos sexuais com alguns homens. Para ela a caligrafia sobre sua pele torna-se algo imprescindível para que estabeleça um vínculo sexual e amoroso com um parceiro. Dessa forma, a personagem vive uma busca incessante

pelo ideal de um companheiro que seja, ao mesmo tempo, amante e calígrafo. Portanto, o vínculo entre a corporeidade e a escrita é deslocado da relação afetiva-familiar para a relação sexual, permitindo outra possibilidade de experimentar a fusão entre os prazeres da carne e os prazeres da escrita, aclamados por Sei Shonagon.

Em busca dessa possibilidade de êxtase, Nagiko conhece homens e, em diferentes situações, testa as suas habilidades como calígrafos. Apenas aqueles que conseguiam praticá-la em sua pele se relacionariam sexualmente com ela. Contudo, deveriam ser também, bons amantes, para que essa relação continuasse.

Ao tornar-se imprescindível para esse tipo de relação, a caligrafia sobre a pele, além de ser um ato de carinho - que configura a relação de Nagiko com o seu pai - é compreendida como um recurso erótico, como uma prática sexual. Trata-se, portanto, de uma ideia provocadora para se pensar a sexualidade e a corporeidade como um espaço aberto para a experimentação de diferentes formas de prazer sexual.

De acordo com a antropóloga Andrea Fachel Leal (2003), tanto no campo científico quanto no social, a reflexão predominante entorno da sexualidade e do prazer sexual é produto de uma ideia biológica de corporeidade. Nesse sentido, a prática e o prazer sexual seriam fenômenos inatos, relacionados aos instintos humanos e, portanto, universais. O estudo antropológico, ao refletir sobre a alteridade, nos permite observar uma diversidade de práticas e comportamentos que são considerados como sexuais e como provedores de prazer sexual. Dessa forma, as denominações de sexualidade e de prazer sexual, longe de serem absolutas, devem ser compreendidas em um contexto social específico.

Marcel Mauss, no clássico texto relativo à antropologia do corpo, afirma que a sexualidade, como um fenômeno total, não se limita à dimensão fisiológica e psicológica; ela é também um fato social. Ao observar que as posições sexuais variam de uma sociedade para a outra, configurando as inúmeras técnicas dos atos sexuais, Mauss acaba por revelar que há uma diversidade de maneiras de utilizar o corpo nas práticas sexuais.

Nesse sentido, a partir da imprescindível caligrafia sobre a pele, realizada durante as relações de Nagiko com seus amantes, nota-se que uma das principais formas com que o fenômeno da corporeidade atua nas práticas sexuais não está relacionada à utilização dos órgãos genitais, ideia hegemônica apresentada nos dicionários. Assim, o prazer sexual não pode ser compreendido a partir de um pensamento biológico, orgânico. Em *O livro de cabeceira* ele está relacionado à escrita que preenche o corpo, ao movimento do pincel que contorna a pele e à realização estética-literária que é produzida.

Portanto, à medida que o corpo é suporte para a escrita, é possível compreender a corporeidade como um território de experimentação do prazer da escrita e de um prazer sexual que é incompreensível biologicamente.

Figura 6



GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

Figura 7

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

3.4 O corpo como realidade literária

Na busca de um companheiro ideal, um amante-calígrafo, Nagiko conhece um tradutor inglês, chamado Jerome, que irá modificar a sua relação com a caligrafia sobre a pele. Ao desafia-la a deixar de ser suporte para a caligrafia e tornar-se escritora, Jerome acaba por despertar em Nagiko a prática da escrita sobre a pele.

Em sua primeira experiência, na qual escreve em si mesma e na pele de um homem, Nagiko pede a Hoki, um fotógrafo apaixonado por ela, que ele tire fotos da sua obra-prima completa. Hoki fotografa cada fragmento dos corpos-textos, de modo que a organização espacial dessas representações imagéticas de partes do corpo restituem, de uma certa forma, a dimensão total da realização pictórica-literária de Nagiko.

Incentivada pelo fotógrafo a publicar os escritos provenientes da sua inicial realização como calígrafa, a personagem envia tais fotografias, em forma de livro, a um editor, que se recusa a publicá-lo e, inclusive, humilha Nagiko. Este editor era um antigo conhecido de Nagiko: era o homem que publicava os livros de seu pai em troca de sexo. Ou seja, o mesmo homem que explorava seu pai, humilhava sua família, entrava em sua casa sem ser convidado,

e interrompia seus rituais de aniversário em busca de seu pai. Assim, era uma questão de honra fazer com que ele publicasse seus escritos.

Consciente dos seus gostos sexuais e inspirada pela ideia de fusão entre os prazeres da carne e os prazeres da literatura, Nagiko acaba por seduzir o amante do editor - o mesmo que a desafiou a tornar-se calígrafa – e com ele desenvolver uma estratégia para chamar a atenção do editor. Na tentativa de atrair e despertar nele o interesse por sua obra, Nagiko escreve um livro no corpo nu de Jerome, produzindo um livro-corpo, e o envia ao editor.

A partir desse recurso, a personagem atinge a atenção e o prazer do editor. Por outro lado, o fato de ter se apaixonado por Jerome e finalmente encontrado um amante que compartilhasse com ela, de fato, os prazeres da carne e da escrita, faz com que Nagiko não queira dividir os afetos do amado com outra pessoa. Desse modo, decidida a continuar com o projeto que honrasse seu pai, a personagem se afasta de Jerome e realiza sua obra, produzindo um empreendimento de treze livros-corpos, desenvolvidos a partir de diferentes temáticas preenchidas no corpo de alguns homens.

O editor se sente fascinado diante da ideia de corpos que podem ser lidos e de livros que podem ser tocados, cheirados e sentidos. Para ele, durante esse jogo estabelecido com Nagiko, corporeidade e escrita são indissociáveis. A apresentação de um corpo sem escrita ou de uma escrita sem corpo não faria sentido algum, pois ambos formam um fenômeno único. Dessa forma, se em determinados contextos a caligrafia já era algo essencial para o corpo, a partir da realização dos livros-corpos, a corporeidade deixa de ser apenas um possível suporte para a escrita e torna-se realidade literária.

Figura 8

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

Figura 9

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*.

Figura 10

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeça*.

Considerações Finais

A partir da apropriação do filme *O livro de cabeceira* como um campo de investigação antropológica, este trabalho procurou realizar uma reflexão sobre o fenômeno da corporeidade, apresentando algumas das suas potencialidades. A formulação da proposta dessa pesquisa e a sua realização foram estruturadas de acordo com visões específicas relacionadas ao cinema e ao corpo. Desse modo, grande parte desta monografia acabou por desenvolver esse referencial teórico, próprio do pensamento das ciências sociais, em especial, da antropologia e da sociologia.

De forma geral, foi apresentada a ideia de que tanto o cinema quanto o corpo são constructos sociais. A partir de um retorno a alguns dos trabalhos antropológicos e sociológicos iniciais sobre a corporeidade, demonstramos o quanto a espessura humana, denominada como corpo, é significada no interior de uma coletividade. Discutimos essa questão em contraposição a uma perspectiva que ocupa um espaço privilegiado no pensamento ocidental: a de que o corpo é um fenômeno inato, cindido de qualquer contexto social. Ao realizarmos esse retorno, demonstramos a construção dessa ideia de desnaturalização do corpo, no interior do conhecimento das ciências sociais.

Apresentamos também, por intermédio de alguns antropólogos, como a obra fílmica, produzida a partir de relações entre seres humanos no interior de um contexto social, acaba por articular questões que fazem parte dele, interpretando-as. Compreendemos que é por esse motivo que o filme atinge uma plateia e mantém uma relação de diálogo com a sociedade. Ou seja, à medida que absorve e manuseia temáticas compartilhadas por uma realidade social, o cinema faz sentido para um público e fornece a ele possíveis leituras para essas temáticas. Esclarecida essa concepção, citamos alguns trabalhos antropológicos que se apropriaram da imagem fílmica.

Portanto, em um primeiro momento discutimos sobre o referencial teórico que permeia esta pesquisa. Em seguida realizamos uma investigação sobre a corporeidade a partir de *O livro de cabeceira*, indicando possíveis noções de corpo presentes na obra. Feito esse movimento que parte da orientação teórica que estrutura este trabalho para a análise fílmica, esta é a hora de realizar um balanço do que esta análise pode nos fazer pensar sobre a concepção de corpo como um fenômeno social e plural e sobre o processo de apreensão de um filme. Portanto, realizaremos um movimento oposto, partindo da investigação fílmica para

a reflexão de alguns pontos interessantes relativos ao estudo científico social da corporeidade e do cinema.

Para essa investigação foi selecionado um elemento fundamental, que compõe toda a obra fílmica: a caligrafia sobre a pele. A partir desse fenômeno nos deparamos imediatamente com a seguinte ideia: o corpo é um suporte para a escrita. Mas, o que isso significa? Em uma entrevista feita por Evelyn Schuler e Thomas H. Lehmann a Peter Greenaway, o diretor afirma que uma das suas propostas em *O livro de cabeceira* era representar a materialidade do corpo humano. Nesse sentido, no artigo “Corpo, Texto e Imagem” (2012), a pesquisadora Maria Esther Maciel, afirma que em muitas de suas obras fílmicas Greenaway traz à tona, justamente, a noção de corpo “enquanto uma realidade palpável” (pg.79) em contraposição a uma ideia de corporeidade “padronizada e virtualizada” e subtraída de sua “carnalidade” (Ibid. pg.78), que está cada vez mais presente na contemporaneidade.

Apesar de ser uma questão interessante para refletir sobre a corporeidade, esta pesquisa não pôde negligenciar outras interpretações, construídas a partir de uma observação que leva em conta os fenômenos que estão articulados à caligrafia sobre a pele e que, junto dessa prática, formam contextos extremamente interessantes para a análise. Portanto, as reflexões sobre o corpo e o conseqüente apontamento de algumas das suas potencialidades se desenvolveram a partir de uma compreensão, pautada em um referencial antropológico, das diferentes situações em que a corporeidade é vista como suporte para a escrita.

Dessa forma, discutimos sobre o corpo a partir da sua apropriação como superfície para a caligrafia nos diferentes momentos retratados no filme: no ritual de aniversário, em um ato de iniciação, nas relações sexuais e na criação de um livro. Assim, ao observar cada contexto, analisando as relações entre a corporeidade e os outros elementos que dele fazem parte, apresentamos algumas noções de corpo.

A partir da comemoração do aniversário de Nagiko, notamos que o corpo pode ser pensado como eixo da existência humana e como signo do individualismo. Além disso, ao refletirmos sobre tal comemoração como um rito de iniciação da personagem, percebemos que o corpo funciona com um suporte simbólico. Por outro lado, à medida que a escrita sobre a pele também permeia as relações sexuais, podemos refletir sobre o corpo como um espaço para a experimentação de diferentes formas de prazer. Por fim, ao ser um imperativo para a criação do livro, compreendemos a corporeidade como uma realidade literária.

A partir dessa investigação nos deparamos com noções de corpo que articulam outras questões, diferentes daquela apontada por Greenaway na entrevista. Portanto, se por um lado o cinema constrói, a partir do olhar do diretor e dos atores, determinadas interpretações a

respeito dos fenômenos sociais; por outro, o espectador, que observa o filme a partir de uma intenção e de um ponto de vista específicos, acaba por realizar uma leitura das imagens fílmicas que podem ir além da ideia proposta por ele e por toda a equipe de produção.

Em geral, esta análise partiu de uma perspectiva antropológica e optou por compreender a ideia de corpo como suporte para a escrita em diferentes contextos exibidos no filme, selecionando, portanto, determinadas imagens e autores específicos para investigá-las. Logo, o resultado desta pesquisa - que são as noções de corpo apresentadas no último capítulo - é produto não apenas do olhar do diretor e de toda a sua equipe, mas também das escolhas que foram realizadas pelo pesquisador durante toda a reflexão da obra. Afinal, como qualquer outro espectador, o pesquisador faz uma leitura do filme.

Assim, a interpretação da corporeidade construída neste trabalho é fruto dessa intercepção. Portanto, o processo de apreensão da imagem fílmica envolve um fenômeno que foi, justamente, apontado pelos antropólogos Barbosa e Cunha (2006), que é o cruzamento de olhares: o do diretor, dos atores que interpretam os personagens e daquele que assiste ao filme.

Além dessa reflexão sobre o cinema, a análise da corporeidade no filme *O livro de cabeceira* também nos faz pensar sobre a ideia de corpo como um fenômeno social, discutida no começo da dissertação.

No primeiro capítulo, ao recuperamos parcialmente alguns dos estudos que ajudaram a consolidar a sociologia e a antropologia do corpo, acabamos por refletir sobre como a corporeidade é construída socialmente, se relacionando com outras dinâmicas sociais que fazem parte do contexto no qual ela está inserida. A partir de Franz Boas, nos deparamos com a ideia de que a corporeidade é influenciada por padrões culturais, como as posições que costumamos dormir. De acordo com Hertz, vimos como este fenômeno representa valores compartilhados por um grupo social. Mauss, por sua vez, nos mostrou que em cada sociedade, com sua visão de mundo, os sujeitos experimentam e compreendem o corpo a partir de formas específicas e, por isso, existem as técnicas do corpo.

Assim, a partir desses autores pudemos observar o quanto a corporeidade não é um fenômeno inato, que explica a si mesmo. Para compreendê-la é preciso levar em conta a realidade social da qual ela faz parte. Ao pensarmos sobre a prática analítica adotada nesta pesquisa, percebemos realmente o quanto a reflexão sobre a corporeidade não pode negar uma investigação a respeito da rede de relações na qual este fenômeno está integrado. Ora, apresentamos algumas noções de corpo, justamente, a partir da observação dos diferentes contextos em que a corporeidade é concebida como suporte para a escrita.

Dessa forma, concluímos que neste trabalho, ao investigarmos possíveis sentidos de corpo, acabamos por realizar um exercício reflexivo de desnaturalização da corporeidade. Ao trabalhar com algumas noções de corpo e não com apenas uma, acabamos por não desenvolver uma reflexão extensa a respeito de cada uma; porém, nos deparamos com a ideia apresentada ao longo desta dissertação: a de que a corporeidade é um fenômeno múltiplo e complexo.

Referências

Bibliografia

ANDRADE, Lúcia. “A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará. In: VIDAL, Lux (org). *O Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 1992.

BAECQUE, Antoine de. “Telas: O corpo no cinema” In COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do Corpo: As mutações do olhar: o século XX*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

BARBOSA, Andrea. *São Paulo cidade Azul*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2012.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CLASTRES, Pierre. “Da tortura nas sociedades primitivas”. In: *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: CosacNaify, 2003

DAMATTA, Roberto. “As festas da ordem”. In: *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ERIKSEN, Thomas Hylland; Nielsen, Finn Sivert. *História da antropologia*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2010, p. 52-55.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.

HERTZ, Robert. “A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa”. In: *Tempo e Presença*, n. 6, 1980.

HIKIJ, Rose Satiko. “Imagem-violência: mímeses e reflexividade em alguns filmes recentes”. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGAS, 1998.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007, p. 7-38.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011, Introdução e Capítulo 9.

LEAL, Andrea Fachel. “Uma antropologia da experiência amorosa: estudo de representações sociais sobre sexualidade”. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

LEHMANN, Thomas H.; SCHULER Evelyn. “Campo e Contracampo: Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenway. In: *Revista Sexta-feira*, n.4

MACDOUGALL, David. “Significado e Ser”. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko G. (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

MACIEL, Maria Esther. “Corpo, imagem e escrita”. In: *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.76-91, jan./dez. 2012.

MALUF, Sonia Weidner. “Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas”. In: *Esboços. Dossiê corpo e história*, n. 9, v. 9, 2001.

MALYSSE, Stéphane. “Um ensaio de Antropologia Visual do corpo ou Como pensar em imagens o corpo visto?”. In: GARCIA, Wilton; LYRA, Bernadette (orgs.), *Corpo e Imagem*.

MAUSS, Marcel. “Efeito físico no indivíduo da ideia de morte sugerida pela coletividade”. In: *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu””. In: *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. “A expressão obrigatória dos sentimentos”. In: *Mauss*, São Paulo: Ática (col. Grandes Cientistas Sociais, 11), 1979.

MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico*. *Mana*, 14(2), p.455-475, 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. “Imagem e Ciências Sociais – Trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA, Andréa; Cunha, Edgar Teodoro da; Hikiji, Rose Satiko (Orgs.), *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. “Os corpos na antropologia”. In: COIMBRA JR, Carlos E.A. ; Minayo, Maria Cecília de Souza (Orgs.), *Críticas e atuantes: ciências sociais e humanas em saúde na América Latina*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

SARTI, Cynthia. “Corpo e doença no transito de saberes”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 25, n. 74, Outubro, 2010.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIBILIA, Paula. “Etéreas prisões do corpo. Da alma (analógica) à informação (digital)”. In: CRUZ, Nina Velasco e; Queiroz, André (Orgs.), *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TORAL, André Amaral de. “Pintura corporal Karajá contemporânea”. In: VIDAL, Lux (org). *O Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 1992.

VIDAL, Lux. “A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xilkrin do Cateté”. In: *Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 1992.

Filme

O livro de cabeceira, direção Peter Greenway. Reino Unido e França, 1996, cor, 120 min.