



Revista Direito e Práxis

ISSN: 2179-8966

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rolo, Rafael Felgueiras; Romaguera, Daniel Carneiro Leão  
Desejo, Cinema e Direito: por uma crítica do sujeito de direito, na pisada de Cláudio Assis  
Revista Direito e Práxis, vol. 12, núm. 4, 2021, Outubro-Dezembro, pp. 2926-2953  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2021/62934>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350971276020>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

UFRJ  
[redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc  
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal  
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



## **Desejo, Cinema e Direito: por uma crítica do sujeito de direito, na pisada de Cláudio Assis**

*Desire, Cinema, and Law: towards a critique of the legal subject, following Cláudio Assis' footprints*

**Rafael Felgueiras Rolo<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: rafaelrolo1986@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9060-7380>.

**Daniel Carneiro Leão Romaguera<sup>2</sup>**

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: danielromaguera@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7473-9516>.

Artigo recebido em 25/08/2021 e aceito em 11/10/2021.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



**Resumo**

O Cinema de Cláudio Assis, com especial atenção a três de seus longas metragens (Amarelo Manga, Baixo das Bestas e Febre do Rato), é considerado neste ensaio como ponto de partida para a crítica do sujeito de direito. O ensaio é dividido em três partes. Após breve definição daquilo que se entende por subjetividade jurídica, três arcos narrativos são analisados, um para cada filme considerado. Os arcos selecionados permitirão, ao final, a crítica da noção de sujeito de direito, bem como apontar direções para pesquisas futuras.

**Palavras-chave:** Cinema; Sujeito de Direito; Cláudio Assis; Gilles Deleuze.

**Abstract**

With special attention to three of his feature films (Mango Yellow, Bog of Beasts, and Rat Fever), Cláudio Assis' movies serve as a departing point towards a critique of the legal subject. The essay is divided in three parts. After a short definition of the legal subjectivity, three story arcs are analysed, one for each feature film considered. These selected story arcs should allow, in the end, the development of a critical approach to the notion of the legal subject, as well as to point out to future academic developments.

**Keywords:** Cinema; Legal Subjectivity; Claudio Assis; Gilles Deleuze.



*"(...) [U]m filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal"*  
(MERLEAU-PONTY: 2018)

## 1. Considerações iniciais.

Película. Após. Película. Película após película. O tempo. O cinema.

*"O cinema foi, desde o início, manipulação dos nervos ópticos e de seu tempo"* (KITTLER: 1986, p. 177). No cinema, por meio da combinação de luz e da rápida sucessão de fotogramas estáticos, o discreto dá lugar ao contínuo, a fixidez cede aos fluxos. Por seu turno, conceitos jurídicos tradicionais, tais como sujeito de direito, Estado e norma, surgem na percepção, inicialmente, como blocos de sentido, monumentos erigidos pela tradição jurídica, i.e., como meras continuidades, mas que, apesar da aparente simplicidade na qual estão envelopados, correspondem a noções bastante complexas, cheias de sutilezas metafísicas, rodeadas de uma aura teológica e resultantes da produção social. Em face do olhar crítico, esses blocos se esfacelam, perdem consistência, tornam-se descontínuos, discretos.

A tarefa de pensar a relação entre direito e cinema, para muito além da questão do "sentido" do enredo ou da mensagem (diga-se, a "moral"), por seu turno, permite desdobrar a própria relação entre discreto e contínuo (em suas diversas camadas) e sugerir a possibilidade de uma teoria jurídica crítica capaz de desenvolver problemas a partir do modo como diferentes regimes de temporalidade (i.e., diferentes regimes de corpos e signos que se atualizam em sucessão ou concomitância entre si) são capazes de produzir variadas geometrias tanto discretas e segmentadas, como contínuas e fluidas, entre os pontos singulares envolvidos no enredo, ou num específico contexto jurídico.

Pode-se dizer que o cinema é uma espécie de *espelho* do direito. A tarefa de uma teoria crítica que incida sobre o direito e o cinema não poderia deixar de atentar para o que os diferencia, de uma certa forma. A tarefa de uma teoria crítica seria a de simplesmente lançar um regime sobre o outro, de apontar para as discontinuidades que apesar de tudo ainda incidem sobre o contínuo, assim como de lançar o contínuo sobre as discontinuidades selvagens, não como forma de mero diletantismo, mas com modo de experimentar as potências dos corpos e dos signos, uns em relação aos outros. Como tarefa crítica, naquilo que toca diretamente o presente ensaio, pode-se afirmar a



necessidade de provocar o direito a partir do cinema, sugerir a força do cinema como forma de constrangimento e libertação dos limites do direito, e, com isso, abrir possibilidades para transformações do direito e da sociedade.

Com o presente artigo, pretende-se produzir teoria crítica direcionada especialmente à noção de sujeito de direito, tal como apreendido pela dogmática jurídica tradicional, aqui cristalizada pela compreensão burguesa, liberal e antropocêntrica do instituto, a partir do cinema de Cláudio Assis<sup>1</sup>. A ideia é apresentar, conforme uma perspectiva filosófica radicalmente crítica, o impacto dos filmes de Cláudio Assis sobre as noções de subjetivação e emancipação, ao olhar para o Brasil, especialmente a partir de *“Amarelo Manga”* (2002), *“Baixio das Bestas”* (2006) e *“A Febre do Rato”* (2011).

Segundo premissa que ora se estabelece, os filmes comentados tematizam, cada qual a sua maneira, o tempo. Em virtude do fenômeno da sucessão, repetição ou conservação de determinados fluxos de forças que atravessam o enredo e os próprios personagens, os filmes giram em torno de determinados regimes de temporalidades diretamente relacionado aos regimes de sujeição nos quais cada indivíduo encontra-se enredado/envelopado. Sucessão de afetos e afecções, conforme o desejo que a todo tempo produz, como fábrica, relações e modos sociais.

Ao cartografar o mosaico hiperbólico das existências, com seus regimes de temporalidades diferentes (e *diferintes*<sup>2</sup>), as películas lançam o problema da condição humana. O homem, esse ser todo *“estômago e sexo”*, condenado à liberdade e com medo

<sup>1</sup> Cláudio Assis (Caruaru/PE, 1959) cineasta pernambucano multipremiado, possui diversas produções em seu currículo, dentre curtas, documentários e longas, incluindo os três filmes analisados neste ensaio. Sua obra é caracterizada pelo tom de denúncia e pela confluência com aspectos autobiográficos de determinadas situações, atores e resultados apresentados em suas películas. A relevância de sua obra para se pensar e, eventualmente, entender aquilo que está em jogo no Brasil contemporâneo não pode ser minimizada, motivo pelo qual a aproximação desenvolvida neste trabalho, entre o seu cinema e a teoria do sujeito para o direito, assume igualmente um tom de denúncia.

<sup>2</sup> *“Diferintes”* é claramente um neologismo no português, que se propõe a lançar a palavra na direção daquilo que se quer expressar. A partícula “-inte” indica um devir que não se faz sobre outrem, mas que transborda da imanência. A filosofia da diferença supõe uma orientação dos processos diferenciadores-diferenciadores tanto no tempo, como no espaço. Uma diferenciação em que os limiares entre o fora e o dentro, o si e o outro, a mente e o mundo, sofrem um processo de rarefação. Diz-se que a diferença supõe um duplo movimento, o que implica uma espécie de indecisão sobre os caminhos a adotar, tanto entre o *diferir* e o *diferenciar*, como entre postergar e o afastar. Ao sugerir a existência de uma diferença-“diferente”, está sendo lançada a alusão a essa indecisão, que povoa a filosofia de Deleuze (com a afirmação de uma repetição como “diferença pura”). Uma diferença-diferinte, ao contrário de uma diferença “diferenciadora” não difere algo que está determinadamente fora. Em suma, não se propõe como a norma transcendente, heterônoma e impositiva de nada que lhe é externo. Uma diferença-diferinte é imanente, produz metamorfoses, possibilidades e modos de vida, de modo a privilegiar as relações sobre os termos, a potência sobre as essencializações, conformando uma dinâmica existencial que conjuga cada “propriedade” do material disponível, as quais, uma vez associadas, passam a tomar partido na luta existencial para perseverar na existência.



de viver, confronta-se ante a questão de seus próprios limiares. O descontínuo, o animal-homem, o homem-máquina, o homem-mundo. Entre doença e anticorpos, entre o fetiche pela urina e a leptospirose, entre o discreto e o contínuo, o que está em questão são os pudores e os modos de contágio que constituem o sujeito e se convertem em formas da fixidez prestes a serem implodidas pela velocidade absoluta dos elementos desejantes que compõem a estrutura dos personagens e do contexto em que se desenvolve o enredo. Mais imponente que a pergunta sobre o sentido, todavia, surge (no baixo) o problema do sinal (geralmente acompanhado da confusão e do preconceito que insiste em categorizar os filmes citados como “violentos”).

Os fluxos de desejo, sempre no cinema de Cláudio Assis, são profundamente inseridos numa geografia do descontínuo, em uma dinâmica da imagem-tempo, em uma troca desigual. A palpável tensão existente decorre dessa descontinuidade que atravessa o filme e, inclusive, faz corpo com o espectador. Entre *Texas Hotel* e *Bar Avenida*, entre maracatu e engenho, entre Zizo e Eneida, forma-se a cada caso um cristal que associa atual e virtual, pudor e contágio, fornecendo as amarras para a construção da tensão que atinge seu clímax quando o limiar é transgredido por um regime de velocidade absoluta e o contínuo pode avançar em direção não necessariamente da “resolução da tensão”, mas da construção de novas formas de vida (em termos políticos: emancipação? Novas sujeições?). As virtualidades se atualizam vigorosamente e a linha de coerência que indicava a continuidade do assujeitamento (o gay, o corno, a transexual, a crente, o perverso, enfim) é transgredida em direção a algo que, mesmo na incoerência e violência (anticlímax), não é menos humano.

Ao apontar para o problema e insinuar as vias de emancipação, os filmes selecionados podem ser considerados reações às tentativas de enquadramento, nivelamento e assujeitamento. Nem sempre as reações são confortáveis ou reconfortantes. A transposição dos limiares, a transgressão das fronteiras postas, fornecem ao menos uma pista da emancipação, implicando a superação da condição bem-comportada, limitada e estreita do sujeito de direito. Uma outra existência não é somente “possível”, mas se torna realidade. Contra a perversão dos pudores que determinam a descontinuidade, a (contra)perversão proposta por Cláudio Assis é inteligente e, por isso mesmo, radical.

Pode-se sugerir que, nos filmes de Cláudio Assis, a concepção de norma, a leitura moral e as limitações do direito e seu pensamento dogmático são sobrepujados. Sempre,



considerando as passagens e movimentos sociais, tal disposição do viver é determinante para entender como se dá o direito, aquém de suas pretensões de completude e doutrina moral, mas também além das suas ordenações e constrições. Sobressai o problema da liberdade ao homem que vive, resiste, ama e luta em sociedade. A produção social desejante envelopa as estruturas e formas jurídicas<sup>3</sup>. O estatuto desse processo de envelopamento é o que merece ser devidamente cartografado. Impõe-se a tarefa de afrontar os limiares (como um agrimensor, um *arpenteur*), uma espécie de confronto em face da questão nada derrisória: “*quid juris?*” (LAPOUJADE: 2014, p. 292).

A ideia é deslocar o olhar sobre o direito, de modo a compreendê-lo diante do cotidiano das relações sociais, enquanto o cinema de Cláudio Assis intervém na realidade brasileira como um germe de cristal (i.e., procede por contágio). Não somente a partir do cinema de Cláudio Assis, mas também atentos às suas entrevistas e à literatura filosófica e política capaz de dialogar com sua obra, o presente artigo se propõe a apresentar crítica à noção de sujeito de direito, figura que, inobstante sua carga valorativa e idealização, encontra-se necessariamente associada aos pudores e à violência de Estado imprimida sobre corpos inseridos numa determinada tensão social, atravessados por questões humanas, demasiado humanas, tais como a pobreza, à morte, à miséria estética e à perversão.

Para tanto, o artigo contará com três partes. Primeiramente, propor-se-á uma definição mais acabada a respeito do que se entende por sujeito de direito, no sentido ora mencionado. No centro da análise, será discutido o processo de sujeição e assujeitamento, tal como encontrado em *Mille Plateaux* (DELEUZE E GUATTARI: 1980, pp. 570/575). Segundo se entende, essa definição engloba exatamente aquilo que, na obra de Cláudio Assis, sofre desmonte insuperável. Em segundo plano, serão desenvolvidas três linhas de análise, cada qual implicando uma ideia-imagem encontrada em um dos filmes mencionados acima, quais sejam: Amarelo Manga (o devir lascivo de Kika), Baixo

---

<sup>3</sup>A produção desejante é o conceito principal de Deleuze e Guattari no *Anti-Edipe* (1972). Em contraponto à noção psicanalítica de desejo, largamente associada à contribuição de Jacques Lacan, a qual relaciona o desejo a uma falta dirigida a um objeto desejado, Deleuze e Guattari recorrem à noção spinozana de um desejo produtor, que tanto vem constituir o *élan* criativo que constitui a natureza (o que já lhes permite apresentar outra conformação tanto da relação cultura/natureza e homem/natureza, como da fronteira que se pode estabelecer entre o indivíduo e o seu meio), como, em especial, vem definir o que é bom ou mal (em suma, afirma-se que algo é desejado não por ser *a priori* bom, mas, ao contrário, é bom, pois é, antes de mais nada, desejado). A categoria do *socius*, para os fins da noção de uma produção “social” desejante, implica a afirmação de um desejo que não é “pessoalizado” (a pessoa como sendo essa estrutura “molar” que não pode ser pressuposta neste caso), mas atravessa os entes e lhes constitui, ele próprio, o plano de imanência a partir de qual algo sequer pode ser erigido (inclusive o direito). Esse é o sentido da referência, portanto.



das Bestas (o maracatu em contraponto ao trabalho nos engenhos) e Febre do Rato (a relação especular entre Zizo e Eneida). Essas análises, ainda que breves e pontuais, servirão para lançar alguma luz sobre o problema ético em Cláudio Assis, mais especificamente, o tema da transgressão e emancipação. Por fim, à luz das abordagens desenvolvidas até então, serão debatidas as vias de emancipação propostas pelas películas. Aqui, entrará em jogo não simplesmente a compreensão da narrativa como um corpo fechado em si, pleno de sentido, mas do Cinema de Cláudio Assis capaz de maquinar afetos, provocar mudanças e devires para muito além da sala escura. Nas palavras do próprio Cláudio Assis, sua função é a de apontar o dedo e exigir reação do público, pois, segundo o próprio cineasta, *“quem não reage, rasteja!”*

## 2. O sujeito de direito. Derivas sobre os processos de subjetivação.

O sujeito de direito é uma das categorias propriamente “místicas” sobre as quais o direito moderno é fundado. É um dos fundamentos místicos do poder do Estado, embora não seja obviamente o único. Associado às noções de responsabilidade individual, livre arbítrio e, conseqüentemente, da possibilidade de conformação do próprio destino, a figura do “sujeito de direito” assume a condição de uma estrutura sempre atual, a despeito de abstrata, que em cada caso se é, em contraponto à objetividade do mundo. Para o sujeito, o objeto é o outro.

Segundo essa premissa bastante difundida, o sujeito de direito é o causador de efeitos jurídicos, correspondendo assumidamente à *fons* e *origo* do ordenamento, no sentido da conformação do mundo, o qual estaria condenado a ser mero objeto de relações jurídicas. Um certo neokantismo ingênuo, aliás, insiste bastante em afirmar que a última barreira contra a indignidade do homem estaria fincada, justamente, em não se deixar apresar nas raias de uma condição objetal. O homem seria um “fim em si mesmo”, como se diz comumente.

Trata-se de instituição que, apesar de se propor a satisfazer uma tendência por mais certeza e imputabilidade perante as relações jurídico-sociais (entenda-se, inicialmente, aquelas relações de produção e circulação de bens de capital, i.e., de “mercado” – o mundo se torna mercadoria), uma vez apontado formalmente o “germe” dessas mesmas relações. Como toda tendência, porém, a instituição “sujeito de direito”





não poderia ser inteiramente explicada por aquilo para o que se afirma que ela tende. Os usos, funções e finalidades da subjetividade jurídica soçobram à determinação pretensamente moral que se suponha fazer dela.

As razões desse excesso podem ser variadas. Pode-se dizer que a “subjetividade jurídica”, segundo tradicionalmente se entende, é questão de reconhecimento. Não se deixar apresar nas raias da condição objetual implicaria, assim, um contínuo reconhecimento, que necessariamente vem de fora (ainda que, eventualmente, na forma de uma *acquiescentia in se ipso*). Ou seja, apesar de tudo, não basta sê-lo. É exigido alguma espécie de reconhecimento a cada momento. É preciso algum acesso à consciência. O sujeito de direito não é Sujeito lacaniano, percebe-se<sup>4</sup>. Quando esse reconhecimento falha (algo que geralmente não corresponde a nenhum acidente, diga-se), são criadas aquelas figuras marginais (bandidos, traficantes, pervertidos, favelados, guerrilheiros, enfim), típicos produtos da captura estatal, a qual primeiro produz aquilo que, depois, será o próprio objeto da captura. São criadas aquelas subjetividades marginais, produzidas justamente para que seja alimentada uma específica forma de captura, no caso um aparelho de Estado fascista e policialesco (como é o caso dos corpos anônimos envolvidos no massacre do Jacarezinho<sup>5</sup>, acusados, processados, sentenciados e executados sem que sequer se soubesse quem eram, mas que, no discurso das forças de segurança, são *a priori* e desde já apontados como “bandidos”).

<sup>4</sup> Pode-se dizer que, a partir da teoria lacaniana, o Sujeito (com S maiúsculo) é propriamente o tema (“*le sujet*” ou o objeto da psicanálise, partindo da leitura lacaniana e de sua inspiração freudiana). O surgimento dessa figura poderia ser reconduzido a uma intenção, presente em Lacan, de aproximação do questionar psicanalítico aos modos de processamento especialmente afetos tanto à antropologia, como à filosofia, em especial, neste último caso, em função do problema acerca da afirmação da condição transcendental do sujeito, a contar de Kant. O Sujeito lacaniano, portanto, tanto não é, *a priori*, o homem, mas o “analisado” (o paciente da clínica psicanalítica), como, ao mesmo tempo em que é sugerida a desterritorialização da condição espaço-temporal da análise (i.e., a espacialidade do divã do analista é abstraída para se tornar onipresente), afirma-se que o Sujeito não corresponde ao *ego*, tampouco se reduz à condição do inconsciente. O Sujeito transpassa as fronteiras entre o *ego* e o *alter*, entre o próprio e o alheio, de modo a afirmar o horizonte de transcendência que marca esses limiares. O Sujeito lacaniano é propriamente um problema inesgotável, um universal, ou mesmo uma potência virtual que não se resume aos regimes de sua atualização. Enfim, ao se sugerir que “o sujeito de direito não é Sujeito lacaniano”, define-se o primeiro termo de forma negativa. A definição positiva, *a contrario*, é meramente sugerida a partir do recurso à noção de reconhecimento (e logicamente de representação) que é debatida no mesmo parágrafo. Para utilizar termos spinozanos e que apontam mais diretamente para o que se quer expressar (embora o aprofundamento não possa ser realizado neste momento), a dimensão positiva do reconhecimento/representação está diretamente associada ao conhecimento de primeiro gênero e à potência da imaginação.

<sup>5</sup> O chamado massacre do Jacarezinho corresponde a fato histórico, ocorrido em 06 de maio de 2021, na favela do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, quando, durante uma criminoso operação da Polícia Civil daquele estado, 29 (vinte e nove) pessoas foram mortas em diferentes situações de legalidade mais que improvável. Há indícios graves de crimes praticados pelos agentes de segurança do Rio de Janeiro, incluindo a razoável suspeita quanto à mudança dos contextos físicos dos locais das mortes, dificultando o trabalho pericial, a denotar a tentativa de garantia da impunidade aos respectivos responsáveis.



Para além dessa concepção e dessas preocupações, todavia, o cinema nos apresenta possibilidades de subjetivação que podem conduzir a outras impressões. O cinema é campo de experimentação também nesse nível. Daí a inquietação que marca o motivo deste breve ensaio.

Para desenvolver melhor o ponto, necessário antes de nada destacar que o sujeito de direito, a despeito de todo discurso *de jure*, não pode ser *de facto* definido como uma autarquia, ou melhor, como um “*império no império*”<sup>6</sup>. Quer dizer, a subjetividade jurídica não se encontra excluída de seu meio circundante, fora da natureza, daquilo que, entretanto, pode ser definido como externo a si, ao modo dessa concepção tradicional do Direito que objetifica o mundo (tornando-o mero alvo de relações jurídicas, i.e., mero objeto). Pressuposições relacionadas à autonomia, à liberdade de sua vontade ou à imputabilidade ou responsabilidade do sujeito de direito devem ser devidamente problematizadas e relativizadas. Tal problematização é proposta, neste momento, a partir do cinema de Cláudio Assis e, em especial, à luz das três películas propostas anteriormente.

Pressupondo esse intuito, é também necessário apontar para o desdobramento da dimensão da captura estatal em que está associada a noção de sujeito de direito. O grande paradoxo da instituição do Estado está justamente concentrado na suposta transição, desde uma estrutura anárquica até a afirmação de uma autoridade soberana ou de uma sociedade civil. Afinal, não sendo possível a existência de aparelhos estatais sem a conformação do Estado, o surgimento do Estado é, ele próprio, o paradoxo filosófico-político por excelência. Essa temporalidade fora de ordem é maquinada pela dinâmica de captura, a partir da qual se pode afirmar que o Estado já nasceu todo armado<sup>7</sup>. Em face da grande pergunta sobre as origens do Estado, percebe-se facilmente que a figura do sujeito de direito não o precede, a despeito das aparências e do discurso, não menos jurídico-fetichista que, eventualmente, pode se apresentar como projeto

<sup>6</sup> A expressão “império num império” é utilizada por Spinoza em algumas de suas principais publicações e, a despeito de ser bastante associada ao pensamento desse filósofo, trata-se em verdade de *cliché* corrente no século XVII para categorizar determinados grupos isolados e potencialmente perigosos aos poderes instituídos, como destacam as notas de Pierre Moreau e Piet Steenbakkers, na recente edição das *Œuvres* de Spinoza. A respeito, conferir: SPINOZA: 2020, p. 547 (nota 134, referente ao Prefácio da Parte III, da Ética).

<sup>7</sup> O paradoxo da origem do Estado é aquilo que propriamente move a filosofia-política moderna, ao menos desde o *Leviathan* de Hobbes. Pode-se dizer que a questão tem implicações relevantes com a contribuição de Pierre Clastres, em especial no seu *La Société contre l'État* (1974), e que a abordagem aqui apresentada é largamente influenciada pela contribuição de Deleuze e Guattari em *Anti-Édipe* (1972) e *Mille Plateaux* (1980).



emancipador. O sujeito de direito é consequência de um processo de captura, eventualmente se convertendo em engrenagem no próprio aparelho estatal.

Em terceiro plano, ao contrário de pensar o sujeito de direito como a menor partícula de uma estrutura jurídico-política dada, este ensaio se propõe a pensá-lo, ao contrário, tanto (a) à luz do *dever do instituto* como (b) com atenção ao *dever implicado em todo processo individual de subjetivação*. A respeito da primeira dimensão, ou seja, aquela associada ao dever do instituto, os processos de subjetivação podem adotar diversos modos e caminhos, porém, é interessante destacar duas formas específicas que esses processos adotam, quais sejam: a “sujeição social” e a “servidão maquínica”. Os processos de sujeição são relativamente recentes na história política das relações entre os homens e o Estado. Isso, pois, sempre de acordo com uma certa antropologia filosófica, o denominado “Modo de Produção Asiático” não estava condicionado senão àquilo que se poderia denominar de servidão maquínica (DELEUZE E GUATTARI: 1980, p. 570). *A priori*, os processos de subjetivação são aderentes às formas de sujeição social, especialmente aquelas que surgiram juntamente com o Estado-Nação (*Idem*, p. 571). A despeito desse fato, contudo, a axiomática do Capital e sua potência ecumênica de englobamento tende a assimilar esses processos de novas formas, associando sujeição e servidão concomitante e paralelamente, de modo a implicar o surgimento de ainda novas formas de subjetivação (*Idem*, p. 573).

Para a compreensão dessa hipótese, é necessário ressaltar que o fator propriamente humano é considerado, em ambos os casos, à luz de suas posições relativas e das funções exercidas em prol de denominadas “unidades superiores”. Por um lado, na servidão maquínica, os homens servem a uma unidade superior qualquer na condição de *elementos técnicos* (SIMONDON: 2012, pp. 80/81) que, em conjunto com e ao lado de outros elementos (utensílios, animais, forças da natureza, enfim), são envelopados pelo meio associado de uma estrutura maquínica que os transcende. Nesse contexto, da servidão, há *continuidade* entre homem e máquina e ambos funcionam como elementos técnicos de uma unidade superior, i.e., uma máquina mais concreta. Ao contrário, nas formas de sujeição social, no sentido em que, a partir de então, a noção de “subjetividade jurídica” pode sequer ser pensada, a suposta unidade superior é deslocada. Responsável pelo novo agenciamento assumido, no qual o sujeito se torna externo à própria máquina, na condição de seu operador, i.e., na forma de uma relação entre sujeito e objeto, a unidade superior corresponde, ela própria, ao agenciamento homem-máquina.



Na sujeição, diferentemente do que ocorre na hipótese da servidão, o homem passa a ter sua subjetividade mediada com relação à máquina. Isto é, na sujeição, o homem não está integrado à máquina, mas lhe é externo e, portanto, pode se assumir como uma espécie de subconjunto *oposto* a tudo aquilo que é entendido como “objetivo” (SIMONDON: 2012, P. 79). O homem, na situação de sujeição social, defronta-se com o mundo, assume uma espécie de ascendência face à natureza e, inexoravelmente, *postula* (trata-se de uma postulação, percebe-se) à condição *de facto* de um *império no império*. É em função dessa sujeição que categorias opostas como cultura/natureza, homem/autômato/animal, selvagens/bárbaros/civilizados, dentre muitas outras, foram capazes de surgir. Na sujeição, o homem é assumido ante a sua *descontinuidade* face ao que lhe é terminantemente externo e sua vida está diretamente associada ao esforço para perseverar a si próprio nessa existência autônoma, i.e., sem ser assimilado pelas potências da natureza.

É preciso alertar que a sujeição não é, de fato, um sistema mais “simples”, “bondoso” ou “humano” que a servidão. As dinâmicas de forças e os pontos de pressão da estrutura formada em qualquer dos casos, uma vez levados em devida consideração, servem para a promoção tanto da emancipação, como da mais terrível opressão. O certo, porém, é que a servidão maquínica e a sujeição social, ao contrário do que pode parecer, não se encontram em condição de alternatividade. O contínuo não é o oposto do descontínuo. Não há uma dialética entre elas, a ponto de a mediação entre ambas se fazer à luz de algum princípio de oposição negativa. Para ser mais explícito: *o que constitui a sujeição social, de modo algum corresponderia àquilo que falta à servidão maquínica*. Trata-se, na verdade, de duas fases (no sentido de “fases elétricas”<sup>8</sup>) que podem muito bem se reforçar ou se anular mutuamente, dadas as devidas condições (DELEUZE & GUATTARI: 1980, p. 573). Parafraseando Deleuze e Guattari, é certo que um pouco de subjetivação afasta da servidão, mas muita, as aproximam (*Idem*, p. 572).

O segundo aspecto a ser detalhado seria a avaliação do devir implicado em todo processo de subjetivação. Neste ensaio, propõe-se pensar a subjetivação não somente como mecanismo de captura ou à luz da potência de englobamento do capital, mas também à luz de uma premissa ética a partir da qual, ainda que seja aplicada uma filosofia da imanência e do determinismo cósmico, a conduta do indivíduo é, sim, determinante

<sup>8</sup> A referência à “fase elétrica” é diretamente tributária da influência de Simondon em Deleuze e Guattari. A respeito, conferir: SIMONDON: 2012, p. 221.



(i.e., actante) dentre os acontecimentos da sucessão causal. É determinante para uma maior ou pior experiência de vida, portanto. O processo de subjetivação, entendido como acontecimento, ou melhor, como um processo de arrebatamento que todavia não é simplesmente passivo, é capaz de produzir uma espécie de ideia verdadeira da própria potência (i.e., da potência do corpo, o *conatus*), permitindo saltos emancipadores, ou melhor ainda, veras experiências de felicidade. Aqui, importa considerar que uma ética da felicidade é, necessária e concomitantemente, uma ética da potência.

Propõe-se pensar esses processos de subjetivação como processos de produção de signos e corpos, i.e., como agenciamentos. Nessa perspectiva, o sujeito de direito passa a ser considerado, precisamente, um modo de “fazer corpo” com as demais estruturas que compõem o mundo. Trata-se de um modo (ou “afecção do corpo”) que, enquanto é experiência feliz, tanto pode produzir como ser capaz de entrar em ressonância com aquelas unidades superiores que a envelopam.

Assim sendo, o sujeito de direito não é, de forma alguma, entendido como núcleo ou a menor unidade da estrutura jurídico-política. Interessa pensar os modos dessa associação do indivíduo com o seu entorno, seja na condição de elemento técnico de uma máquina mais concreta, seja na condição de subconjunto técnico que se contrapõe em face da natureza objetiva em favor de uma unidade superior (podendo até chegar à afirmação paradoxal da *facies totius universi*, expressão da natureza em sua totalidade fugidia, uma totalidade que nunca se totaliza, de fato). É digno de ser problematizado, ademais, quais os afetos que são privilegiados, em meio àqueles que estão à disposição e são factualmente experimentados. A subjetivação, entre sujeição e servidão, implica sustentar a questão jurídica por excelência, naquilo que toca o sujeito de direito, qual seja: *quid vitae*? Que forma de vida é possível almejar? Essa pergunta que será relevante ao final.

### 3. Debate a partir das cenas selecionadas.

O cinema de Cláudio Assis, em especial à luz das três películas que constituem o foco da análise deste ensaio, apresenta o problema da emancipação associado a diferentes regimes de temporalidade aos quais estão relacionados seus personagens. *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011) são atravessados por



diferentes regimes temporais. Os personagens são lançados nos palcos da própria temporalidade.

Ainda que o ator tenha sido enfático ao dizer que os três filmes não compõem uma trilogia (o que está absolutamente fora de questão contradizer), pode-se afirmar que perpassa, em todos esses filmes, uma específica problematização da questão temporal, motivo pelo qual serão analisados em conjunto neste momento. Toda ação, toda possibilidade de emancipação, assim como toda forma de opressão, nos três longas, dependem do modo de inscrição dos sujeitos nos respectivos regimes temporais problematizados. Seja pensando as dinâmicas humanas em função de regimes temporais lineares (*Kronos*), circulares (*Kairos*), ou mesmo ante às atemporalidades (*Aion*)<sup>9</sup>, seja submetendo a ação dos personagens a dinâmicas do tempo contínuo (analógico) ou descontínuo (digital), os personagens de Cláudio Assis são enredados em tramas diversas (associando traição, violência, fetiches, perversão) à luz de diferentes regimes temporais, determinando a servidão ou emancipação de cada qual de modo sempre variado.

No que segue, serão avaliadas três sequências importantes para cada um dos filmes. Cada qual aponta para um específico regime temporal, o qual será problematizado na terceira parte deste ensaio. Assim propõe-se a pensar, em especial: (a) em Amarelo Manga, o devir lascivo de Kika; (b) em Baixio das Bestas, a temporalidade do maracatu em contraponto ao trabalho nos engenhos/canaviais; e (c) em Febre do Rato, a relação especular entre Zizo e Eneida.

### 3.1. A passagem para outro registro temporal como índice de emancipação, ou O devir lascivo de Kika.

Amarelo Manga surge, ele próprio, como uma espécie de “cristal do tempo”. Não somente pelo fato de o início já prefigurar o fim, o atual já se vincula ao virtual, mas pela identificação de três núcleos muito marcados de personagens, com algumas pontes entre cada qual, sendo que cada núcleo pode ser associado a um regime temporal diferente. Basicamente, pode-se dividi-los em (a) o núcleo em torno do Hotel Texas (o

<sup>9</sup>Os nomes aqui sugeridos são meramente influenciados pela literatura guattaro-deleuzeana e correspondem a termos provisórios, ou melhor, correspondem a noções funcionais que serão agenciadas ao longo do texto com a intenção de permitir responder à pergunta sobre as formas de vida desejáveis a partir da relação entre o cinema de Cláudio Assis e a noção de sujeito de direito. A pretensão é heurística, portanto, de modo que as diferentes relações (i.e., os diferentes regimes de força) estabelecidas entre eles vale bem mais que uma definição escolar dos termos em si.



tempo linear, ou Kronos), (b) o núcleo em torno do Bar Avenida (o tempo em repetição pura, ou Kairós) e (c) o tempo morto associado à necrofilia de Isaac e à figura do padre (o tempo eterno, ou Aion).

Entre os núcleos, como adiantado, alguns personagens fazem “ponte”, como é o caso de Isaac, hospedado no Hotel Texas, em constante rixa com Dunga, denunciando o caráter homofóbico, misógino, tosco do próprio Isaac, mas que, todavia, é expulso do Bar Avenida, sofrendo uma primeira agressão por parte de uma mulher, depois de uma tentativa pública de assédio contra Lígia, a dona do bar (ela própria presa na temporalidade de uma mesma jornada que se repete dia após dia). Outra espécie de ponte poderia ser estabelecida pela figura do padre, que se relaciona diretamente com Dunga, Aurora e Bianor (no Hotel Texas) ao mesmo tempo em que está em contato com um tempo eterno e morto da Igreja vazia, na qual o pároco ingressa após longo e importante solilóquio. Kika a esposa religiosa e casta de Wellington, por fim, é também representante desse tempo morto durante grande parte do filme, fazendo a ponte entre Aion (o tempo do culto religioso e da espera pelo esposo) e Kairós (o tempo da repetição pura, ou [ve/] do acontecimento).

Ocorre que, tanto Isaac como o Padre, podem ser definidos como elementos conservadores do regime de temporalidade no qual se inserem todos os demais. Isaac e o Padre são meras pontes, meros canais. Não são elementos emancipadores, capazes de fazer ressoar sobre os demais corpos a possibilidade de fuga ou de superação do regime de temporalidade ao qual cada qual está *a priori* preso.

Ao final do filme, no entanto, é estabelecido um atravessamento derradeiro, decorrente da emancipação de Kika. Essa transgressão vem a desnudar tanto as mentiras de Wellington, como o machismo de Isaac. É sobre Kika que se centra a presente análise, já que é ela quem consegue atravessar o regime de temporalidade ao qual estava associada para não simplesmente servir de ponte, mas também para transgredi-lo determinantemente. Kika deixa de ser mera ponte para se tornar o próprio incêndio que destrói qualquer possibilidade de um retorno. É processado um salto em direção a um outro modo de vida, ao que parece, incompatível com o anterior. E, ao atravessá-los, é assentada a necessidade de a própria temporalidade entrar em repetição e prefiguração (o fim do filme é o início, como se disse).

Kika, ao descobrir a traição de Wellington com Daisy, sofre um salto. É arrebatada. Passa do tempo morto para o tempo do acontecimento (Kairós). A agressão



a Daisy e Wellington é decorrência desse salto violento. Kika, ao transgredir, desprende-se das amarras do pudor (essa forma mais inteligente da perversão), para assumir algo que poderia ser dito como a *sua* perversão. As cenas finais que apresentam uma Kika dominadora e selvagem face a um Isaac submisso e violentado são denotativas da emancipação que se processou. Enquanto todos os demais personagens são condenados aos seus específicos regimes temporais, Kika transgrediu-os para encontrar-se com o seu próprio desejo (algo que, para o olhar alheio, talvez possa parecer como uma simples perversão). Afinal, a própria emancipação é uma forma de perversão aos olhos do pudor.

### 3.2. O tempo morto dos engenhos/canaviais (a produção para nada do Capitalismo) e o tempo vivo do maracatu (Nemesis), ou A emancipação como possibilidade do vivente.

Outro cristal do tempo bastante interessante é apresentado em Baixio das Bestas. O filme gira em torno de uma pequena comunidade rural, localizada no sertão pernambucano. Trata-se de região na qual a economia local é embasada na colheita e beneficiamento da cana de açúcar, mas essa premissa é frustrada ao final (quando é mostrado o canavial sendo inteiramente queimado, não havendo explicações para tal fato<sup>10</sup>). Sobre a estrutura de engenhos abandonados e vastas plantações de cana de açúcar, em monocultura, as vidas dos personagens se desenrolam a partir de uma lógica de violência bruta.

O contraponto aos engenhos/canaviais está na figura do maracatu, ou melhor, da “brincadeira” como sugere Mestre Mário. Contra a seriedade cinza dos engenhos abandonados ou o trabalho em regime de semiescravidão dos canaviais, o maracatu, com sua intermitência, apresenta a possibilidade de emancipação e, como se verifica ao longo do enredo, de justiça. Uma justiça que vem simplesmente redimir, dentro de limites muito estreitos, uma situação de abuso.

<sup>10</sup> Assume-se tradicionalmente que a queima da cana é prática pouco sustentável que, todavia, visa facilitar a colheita da cana. Contudo, a razão da queima não fica bem esclarecida no filme e esse pode ser um ponto de polêmica (aliás, ao longo do filme se mostra em diversos momentos a colheita, mesmo antes da queima). Inobstante, sabe-se que a queima da produção já foi estratégia utilizada no Brasil, de modo pioneiro, segundo Celso Furtado (2007, pp. 263 e ss.), para a proteção da produção nacional de café, mantendo os preços externos estáveis (trata-se de uma medida anti-cíclica inovadora, instituída antes mesmo de Keynes ganhar fama, ou ainda, trata-se de medida “keynesiana” *avant la lettre*). Com os engenhos locais sem condições de receber a produção (afinal, esses engenhos são apresentados, a todo momento, como prédios abandonados), a queima da produção de cana pode se apresentar como mecanismo de mercado. Essa premissa é aceita neste trabalho, portanto.





Heitor, sujeito desprezível, que todavia é responsável por cuidar de Auxiliadora, na verdade atua como uma espécie de cafetão de sua protegida, assim como a assedia moral e sexualmente. Heitor viaja com Auxiliadora para o restaurante de beira de estrada administrado por Dona Noêmia e, lá, vende ingressos para quem queira ver a menina despir-se. Segundo as regras, quem paga ingressos pode ver, mas sem tocar. A pedofilia é nota característica do evento.

Auxiliadora, que representa alguma forma de uma ingenuidade infantil, será estuprada por Cícero, jovem violento de família de classe média. Ao voltar para casa, após o estupro, Heitor a agride também fisicamente, acusando-a de “rameira”. Auxiliadora foge, mesmo machucada. Após a fuga, dançarinos de maracatu invadem a casa e pisoteiam Heitor, que aparentemente vem a falecer (sabe-se ao final que Heitor, na verdade, entra em estado de coma e, segundo Mestre Mário, “está morrendo”). A fossa/cova que Maninho estava cavando em frente à casa de Heitor talvez ainda venha a ter alguma utilidade, portanto.

O maracatu serve, neste momento, como elemento da justiça (vingança). Na condição de temporalidade vinculada à deusa *Nemesis*, o tempo é cindido entre ante e depois e Heitor é eliminado ao mesmo tempo em que Auxiliadora é filtrada, de uma máquina de opressão para outra (a menina passa para os cuidados de Dona Noêmia, quem ainda atua como cafetã da menor). Com isso, a história pode se repetir e se diferenciar. O diálogo final de Maninho e Mestre Mário, em meio à chuva que atua no sentido de limpar o terreno e apagar o fogo destruidor, denota o preparo para, enfim, a repetição do mesmo.

Pode-se dizer que dois dos personagens principais, em Baixo das Bestas, são os regimes de temporalidades implicados pelo maracatu e pelo agenciamento engenhos-abandonados/canaviais-queimados. Ante a produção para ninguém do trabalho semiescravo, o tempo produtivo do maracatu, que vem a instituir não exatamente um bem de consumo, mas uma forma de vida a ser defendida, como a defende o Mestre Mário. Enquanto os engenhos/canaviais representam uma temporalidade morta (produção para ninguém, o que é mais intrincada que a simples situação de improdutividade), o maracatu apontaria para uma temporalidade circular, *événementielle* (Kairós).

Se em Amarelo Manga ainda é possível verificar a linha de fuga emancipadora de Kika, Baixo das Bestas não apresenta qualquer viabilidade de fuga para os destinos



individuais. Os indivíduos sobrevivem face àquilo que se lhes apresenta, mas se mantêm presos e atravessados por linhas de opressão que se tornam cada vez mais palpáveis. Enquanto o cristal do tempo de Amarelo Manga implodia, ao final, na figura de Kikalasciva, aquele de Baixio das Bestas se torna mais forte e sustentado em todos os seus eixos.

Isso, todavia, não quer dizer que inexistam uma linha de fuga em Baixio das Bestas. Para tanto, importante considerar o seguinte. Engenhos, canaviais e o maracatu se relacionam sem formar oposições entre si (duvida-se que oposições possuam, de fato, qualquer estatuto ontológico em Cláudio Assis). Entre engenhos, canaviais e maracatu se interpõe um outro regime espaço-temporal que é aquele do “palco”. Ora, o palco improvisado pela iluminação que oferece um simples poste de luz, em que Heitor exibe Auxiliadora, é desdobrado no palco do cinema abandonado, em que Everardo e os demais estupram Dora. O palco é atravessado por uma violência descoberta e pelo que há de pior na natureza humana. Trata-se de um espaço análogo a uma ferida aberta.

O cinema local aparece, ao final, sendo desmontado na mesma medida em que os engenhos se preparam para retornar ao funcionamento (esse retorno é anunciado pela conversa de Maninho com Mestre Mário, lembre-se). Na medida em que o agenciamento engenho/canavial é desestabilizado, i.e., uma vez que se anuncia o retorno do Capital supostamente produtivo à pequena cidade, o Cinema é desmontado. Mas não se diz para quê. Pela tristeza de Everardo, sujeito violento em última medida, pode-se simplesmente imaginar que a razão seja a de simplesmente mascarar e esconder a violência que inexoravelmente se passa no palco para torná-la mais “aceitável” aos olhos de um regime de produção. Supõe-se que daí poderá se falar em “entretenimento”.

E aí se anuncia uma quebra da quarta parede (um tema que será tanto mais presente no filme seguinte). O fim do filme coincide com o desmonte do cinema. O telespectador é implicado pela violência das sugestões de Cláudio Assis. A violência de Heitor e Cícero sobre Auxiliadora, bem como aquela de Everardo sobre Dora é espelhada àquela de Cláudio Assis sobre sua audiência. A fuga é uma lança que aponta para os confins da relação entre cinema e realidade e está visando o peito do espectador. É um convite a se pensar o papel da violência.

E, sobretudo, ao propor um deslocamento do sertão nordestino para a zona da mata pernambucana, para contar sua história a partir de um lugar miserável e esquecido, não importa quão perto da capital Recife, Cláudio Assis afronta o ideal que se faz de um



“Brasil profundo”. É problematizado o estatuto de uma sorte de interioridade mais interna que apesar de descentrada, não está à salvo de uma violência nua, tampouco das oscilações do Capital, respeitado o ciclo de vida e morte que se estabelece entre engenhos e canaviais. *Baixio das Bestas* se propõe a confrontar o Brasil com a ideia que o Brasil faz de si mesmo<sup>11</sup>.

Ao fim e ao cabo, as críticas negativas e “pudoradas” que o segundo longa de Cláudio Assis recebeu (acerca do excesso de violência) podem até ser corretas dentro de suas específicas zonas de referência, mas todas já fugiram do ponto e deixaram de perceber que já estão implicadas radicalmente pela própria máquina do cinema. Quando Cláudio Assis fala que seu filme não é violento, mas se trata de filme forte, está a implicar a dimensão da denúncia que caracteriza, em especial, *Baixio das Bestas*. Essa dimensão de denúncia, o encarar a violência ou o virar a cara para a cena, em qualquer caso uma espécie de *Versagen* da parte de cada qual que entra em contato com o filme, é a linha de fuga possível, neste caso.

### 3.3 A temporalidade especular de Zizo, ou ‘O aprofundar do próprio regime temporal como forma de emancipação’.

A Febre do Rato possui uma proposta diferente em comparação aos outros dois já analisados. De modo algum pode ser considerado compor o fim de uma “trilogia”, porém, a película lança alguns dos problemas associados aos regimes de temporalidades mencionados acima. O último longa de Cláudio Assis a ser analisado neste momento, talvez aquele que mais tenha obtido sucesso de público e crítica, propõe uma discussão que poderia ser associada à quebra da “quarta parede”.

Isso em virtude de dois fatos que marcam o filme em profundidade.

Em primeiro lugar, importante notar que o personagem Zizo é, ele próprio, uma multiplicidade. Falar de um “em si”, ou de um “próprio” de Zizo chega a ser herético quando se considera como o personagem foi construído. Isso, pois ele foi inicialmente

<sup>11</sup> Em entrevista, Cláudio Assis revela algo dessa intenção: “*‘Baixio das bestas’ é uma visita a um universo onde existe grande miséria, numa cidade que fica perto de Recife (PE). Todo mundo, quando vai fazer cinema, acha que se vai falar do Nordeste, tem que falar do sertão. Essas cidades que têm a monocultura da cana-de-açúcar são bem mais miseráveis e sem infra-estrutura. Não existe saneamento básico nem água mineral. Levamos em consideração todo esse universo, a violência e também a questão da mulher. Se você olhar as estatísticas da ONU e da Unesco, se mata quase uma mulher por dia de crimes domésticos. Juntamos isso com histórias que a gente tinha, que vínhamos construindo há algum tempo, e deu esse painel que é o ‘Baixio das bestas’*” (ASSIS: 2007).



concebido como homenagem ao poeta Zizo (sujeito de fato existente na cena alternativa de Pernambuco)<sup>12</sup>. O Zizo-poeta-real não é lançado ao mar pela polícia ou morre de leptospirose, muito menos se poderia dizer que ele teria alguma predileção especial por senhoras de meia idade. Além do poeta real, todavia, é interessante notar como o personagem Zizo também atua como uma espécie de alter-ego, uma espécie de heterônimo, desta vez do próprio Cláudio Assis enquanto jovem, cabeludo e poeta, leitor ávido de Mayakovsky<sup>13</sup>. Curioso, então, como o próprio Claudio Assis pode ser compreendido como a segunda hélice do DNA de Zizo. Não se poderia desconsiderar, por fim, que o personagem é incorporado pelo ator Irandhir Santos ao longo do filme e que, portanto, sua contribuição para o aprofundamento do problema não é pequena. À luz dessa tripla articulação, entre homônimo e heterônimos, o personagem Zizo é marcado por uma ambiguidade do início ao fim (e, como se verá, também após o seu fim). Zizo é um palimpsesto, ou, mais propriamente, uma figura que Genette definiria como “palimpsestosa” (1982, p. 557).

Em segundo plano, outro elemento que merece destaque é o fato de a cena final (a que Zizo-Irandhir-Cláudio e Eneida se despem, um de frente para o outro, em plena manhã de 07 de setembro, na Rua Aurora) realmente ter ocasionado comoção com a polícia local, que teria sido chamada justamente em virtude da nudez dos atores/personagens. Se o personagem Zizo-Irandhir-Cláudio é capturado ao final, o ator, todavia, conseguiu escapar.

Esses eventos indicam algo além de meras trivialidades, diga-se de passagem. Denunciam um motivo que está presente ao longo do filme, importando considerá-las a

<sup>12</sup> A respeito, conferir: “Zizo, o protagonista do filme, foi inspirado em Zizo, poeta e desenhista recifense, que, desde o início dos anos 1970, cria zines com poesias, textos e desenhos próprios e também de outros autores locais. Ele foi ‘muse inspirador’ para a concepção do papel interpretado pelo ator Irandhir Santos, mas o roteiro não é, de forma alguma, uma cinebiografia sua. ‘Algumas pessoas pensam que Febre do rato conta a minha história. Chegam a perguntar coisas como, ‘Zizo, você ficou nu?!’, diz, a respeito da cena em que o poeta da ficção despe-se em plena Rua da Aurora, no bairro central da Boa Vista. ‘Não, de jeito nenhum!’, garante sorridente o discreto anarquista, que, segundo sua sobrinha Patrícia Lima, depois da sessão *première* no festival Janela Internacional de Cinema, em 4 de novembro do ano passado, veio no ônibus, de volta para casa, divertidamente preocupado com sua reputação, porque nunca usou, ou usaria, uma caixa d’água no quintal como espaço para momentos de intimidade e, muito menos, suas namoradas eram, ou seriam, mais velhas que ele” (COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO: 2011).

<sup>13</sup> A respeito, conferir entrevista dada à Revista Cult, na qual Cláudio Assis, em face da pergunta sobre se seu discurso se confunde com aqueles dos seus personagens, responde assim: “Sim. Isso porque o Brasil tem o cinema que fala só da miséria, da violência. E tem o outro, que é esse cinema continuação da novela das 8, [do diretor] Daniel Filho e do resto. E existem também aqueles outros que ficam querendo ser mais ou menos, não põem a cara pra bater. (...) Como dizia Chico Science, “de que lado você samba, de que lado você vai sambar?”. De que lado está seu cinema? É um cinema para manter as coisas como estão? Ou para pensar, mudar? E teu compromisso com a sociedade sobre questões como preconceito? Quem é você? Para que você é artista?” (ASSIS: 2011).



essa luz, inclusive. A temporalidade do filme espelha aquela da realidade, da mesma forma como os personagens de Zizo e Eneida se espelham. O contínuo e o descontínuo, o desejo de anticorpos e o medo da doença, o cinema e a realidade. Esse espelhamento, todavia, não é o de uma “representação” mais ou menos fiel do que quer que seja, mas um espelhamento que implica o rebatimento de um polo do personagem sobre os demais (i.e., o Zizo que rebate tanto sobre Zizo-real, Zizo-Irandhir Santos e Zizo-Cláudio Assis, quanto sobre Eneida) para instituir linhas de fuga por onde o poeta é capaz de funcionar como personagem conceitual da emancipação.

Diferentemente dos filmes anteriores, pode-se dizer que os regimes temporais já indicados (i.e., as temporalidades linear, circular e eterna) são menos marcados, inobstante, ainda são visíveis e se fazem presentes. A despeito disso, pode-se afirmar que os regimes temporais que regem as relações de força e que, de fato, são responsáveis pelo desenvolvimento da trama, são, em verdade, aqueles do contínuo e do discreto. Zizo-Irandhir-Cláudio assume uma continuidade para com o mundo, é arrebatado por um grande amor não correspondido (i.e., o descontínuo), para ao final assumir uma continuidade radical para com a própria cidade do Recife e o mar de urina de Rato (tanto que se imagina que Zizo teria morrido de leptospirose). A emancipação de Zizo vem à revelia da captura pela polícia. Zizo se torna elemento vivo da própria cidade. E, de certa perspectiva, é de se pensar em até quando o Zizo-real, Irandhir e Cláudio Assis o acompanham nesse mesmo destino. Talvez seja esse, afinal, o ponto exato em que o personagem Zizo ganha uma autonomia, um direito próprio de existir, desprendido dos modelos que lhe deram inspiração.

Eneida, por seu turno, apesar de (ou talvez seja mais correto: *justamente por*) representar a continuidade de uma linhagem de heroínas trágicas (sua mãe se chama Helena e sua avó, Iracema) aponta preponderantemente para o polo do discreto em sua relação com o personagem Zizo. Eneida é jovem secundarista, indicando a descontinuidade para a qual o desejo de Zizo aponta (afinal, o poeta tem predileção por senhoras, personificadas pelas personagens de Stella Maris e Dona Anja). Mas não é só isso, pois Eneida, ela própria, é apresentada como um ponto de interrupção e descontinuidade face ao seu entorno. O diálogo de Zizo com Eneida sobre as pedras é denotativo nesse sentido. Nele, enquanto Zizo quer tomar banho nas águas sujas da cidade de Recife, Eneida interrompe-o questionando sobre a possibilidade de doenças, ao que Zizo retorque que antes de pensar na doença, deveria ser considerada a ação de



anticorpos. O que seriam os anticorpos senão a possibilidade de se estabelecer uma continuidade do corpo próprio para com o alheio? E, ao contrário, o que seria o pudor face à doença, senão a afirmação mais cabal da oposição entre homem/cultura e ameaça/natureza?

A Febre do Rato é toda atravessada pelo problema do contágio. Todas as barreiras são quebradas e o *contágio* se torna, ao final, inevitável. Esse contágio que, todavia, é suspenso justamente quando se avalia a relação da dupla Zizo-Eneida. Apesar da paixão de Zizo, Eneida não sente o mesmo e resiste às investidas do poeta. Entre Zizo e Eneida não há sexo, mas um espelhamento, o que pressupõe um distanciamento inexpugnável. Ou seja, supõe-se a manutenção de uma distância suficiente para que o espelhamento continue a ter sentido, nem mais nem menos. A descontinuidade entre essas duas formas de existência permanece absoluta e, ao que se sabe, enquanto Zizo projeta a figura nua de Eneida na sua parede (correspondendo a uma espécie de “substituto representativo”, um *Ersatzvertreter*), Eneida segue sua vida. Trata-se de uma distância precisa que é mantida pela força trágica de Eneida, e de ninguém mais.

A cena final, i.e., a nudez sobre a Rua Aurora, em plena comemoração do 07 de setembro, é denotativa do abismo que há entre Zizo e Eneida e, talvez mais importante, da impossibilidade cósmica da consumação de qualquer aproximação ulterior dos corpos. Os corpos se aproximam o máximo que podem, mas são interrompidos pela polícia que prende Zizo no logo em seguida. A despeito de suposições vazias sobre a maior essencialidade das “conexões do espírito”, não há qualquer indício concreto de que teria havido uma “vinculação espiritual” entre Zizo e Eneida.

Ao passo que a descontinuidade entre Zizo e Eneida é um fato, Zizo é assimilado para dentro da cidade, para dentro dos canais infestados de ratos e vetores de leptospirose. Ao assumir essa integração, a ambiguidade sobre a morte de Zizo é denotativa. Ambiguidade que decorre do fato de não ter sido encontrado seu corpo. Zizo vivo ou morto? Ou vivo e morto? De todo modo, integrado aos canais da cidade de Pernambuco. Zizo, desgarrado de seus modelos, supera a morte e leva consigo a ambiguidade que o caracteriza essencialmente, pelo que o personagem sai do campo da ficção para se tornar real. A quarta parede é quebrada, como uma caixa de pandora, ou seria o suposto “mundo real” que é de fato tragado pelo filme?



#### 4. Cláudio Assis e cinema crítico. A emancipação do sujeito de direito é possível?

No tópico anterior foram debatidos, com alguma extensão, (a) o processo de emancipação de Kika, quem é projetada de um regime de temporalidade linear, cronológico, marcado pela repetição do mesmo e pela perversão dos pudores impostos, (b) a estrutura de base que se estabelece entre a produção para nada do Capital e a produção como forma de vida, envolvendo o maracatu e, por fim, (c) a subjetividade “palimpsestosa” de Zizo e seus espelhamentos que implicam, ao final, o contágio da relação entre indivíduo e cidade, entre filme e espectador.

Todos os filmes de Cláudio Assis aqui analisados marcam o debate a respeito dos limites e limiares entre emancipação e opressão, seja pelas territorializações de regimes temporais em certos arcos normativos, pela problematização da própria relação interior/exterior pela afirmação de um interior mais interior que todavia se estranha tanto a ponto de não se reconhecer, pela problematização do contágio entre filme e plateia, entre personagem e ator-diretor-homenageado, entre indivíduo e a cidade, enfim. Todos esses motivos, em Cláudio Assis, apontam para tema fundamental da filosofia política que pode ser resumido pela seguinte questão: *que espécie de emancipação é (ainda) possível?*

Importa perceber que o problema de Cláudio Assis não é o de apresentar uma resposta ao “como”, mas a de afirmar um “que”. Não se trata de supor uma metodologia da emancipação, i.e., de supor um discurso normativo e ingênuo em torno da questão, mas de apontar, tão-simplesmente, que ela ocorre. A emancipação, em Cláudio Assis, implica a subversão de uma certa concepção político-filosófica tradicional que imagina a subjetividade como uma espécie de substância, átomo ou substrato. I.e., que pensa o indivíduo como um “ponto”. Ao invés, em Cláudio Assis todos os corpos estão em relação, uns com os outros, respeitados certos regimes temporais sempre presentes, embora possam ser muito definidos em certos casos (como o caso de Kika, em Amarelo Manga) e menos em outros (como é o caso do palimpsesto que é Zizo, em Febre do Rato). A emancipação deve ser vista como uma alteração do regime de corpos e signos, uma mudança na relação que o indivíduo afeta e é afetado. O próprio indivíduo, se não é um “ponto” na cartografia de Cláudio Assis, deve ser entendido como relação, como um “emaranhado”, como um constante responder aos impulsos que lhe chegam e afirmar a sua potência de existir em face desses mesmos impulsos.



A emancipação só é possível em “meio a”, portanto. Não depende de uma vontade soberana qualquer, de uma natureza mais ou menos propícia à emancipação de cada um. Em suma, em Cláudio Assis, a emancipação não é uma “faculdade”, mas um acontecimento. Um acontecimento que processa o desejo, processa as inclinações do indivíduo para com a sua realidade, conectando-os de forma completamente nova. A emancipação começa por fora, mas um “fora” que não constitui um exterior absoluto.

Kika, em *Amarelo Manga*, talvez seja o exemplo mais visível de emancipação em Cláudio Assis, pois, ao ver a traição de Wellington com Daisy, é empurrada a agir, ou melhor, é empurrada a assumir uma forma de perversão que não se confunde com o pudor, que lhe é, de fato, oposto. Ao passo que o pudor implica o rebatimento da própria perversão a partir de uma perspectiva que é estranha, absolutamente externa (e por isso seria a “pior forma de perversão”), o devir lascivo de Kika, ao final, aponta para a libertação face a esse olho externo que tudo censura (instância do *superego*? Grande “A”?). Kika se emancipa, para poder assumir uma outra relação com o mundo. Nessa outra relação, Kika é pura potência.

O *Baixio das Bestas*, por seu turno, mostra a emancipação obstaculizada. A comunidade de Baixio das Bestas, esse índice de um interior mais interior que o Brasil possui de “si mesmo”, lança o telespectador na esperança vazia de uma emancipação que nunca se dá a ver, pois as condições para tanto simplesmente não se apresentam. O destino dos personagens permanece aberto e a indefinição que havia no início é radicalizada ao final. Cita-se como exemplo o caso de Auxiliadora, jovem e inocente, abusada física, moral, sexualmente por Heitor e que, ao final, para ser oferecida no restaurante de Dona Noêmia, como prostituta (não se sabe seu destino ao certo, já que se revela, ao final, que Heitor não morreu, mas entrou em coma). O destino de Cícero e Everardo também não fica claro, mas se imagina que a violência por eles causada (em especial em Auxiliadora e Dora, respectivamente) restará impune. A conversa final, entre Maninho e Mestre Mário aponta para os verdadeiros personagens do filme, os quais, porém, não são humanos. Nessa conversa derradeira, trata-se da reativação dos engenhos. A queima da plantação de cana abre terreno e, ao abrir terreno para os novos engenhos, percebe-se a preocupação de Mestre Mário para que o maracatu (i.e., a “brincadeira”) não fique prejudicado.

Percebe-se que, enquanto os indivíduos estão inseridos numa temporalidade linear, sem fundamento e sem destino, os engenhos/canaviais e o maracatu estão





inseridos numa temporalidade diferente. Os engenhos abandonados, juntamente com os canaviais, ao longo de todo o filme, estão inseridos numa lógica de “produção para ninguém” (a única vez que se vê alguém extraíndo algo da cana é quando um trabalhador resolve matar sua sede com o caldo extraído diretamente do talo, com as próprias mãos). Por seu turno, o maracatu é cíclico, dependendo da reunião dos participantes da “brincadeira”. Com o retorno dos trabalhos nos engenhos, percebe-se a preocupação de Mestre Mário, uma vez que engenhos e maracatu passarão a disputar a hegemonia sobre a mesma temporalidade cíclica para si. Até mesmo essa definição fica em aberto, afinal, o que prevalecerá: o ciclo da colheita e beneficiamento da cana? Ou o ciclo do maracatu? A preocupação de Mestre Mário é tudo menos injustificada, como se imagina.

Em todo caso, em *Baixio das Bestas*, não se poderia falar em emancipação, senão no sentido de uma antecipação-conjuração. I.e., toda possibilidade de emancipação é impedida pelas estruturas que sustentam essa comunidade miserável dos arredores do Recife.

*Febre do Rato*, por fim, também não conta a história de uma emancipação completa e, por assim dizer, “bem-sucedida”, mas aponta, a todo momento, para a persistência da luta emancipatória (“*O placar pode até não ser justo, mas a partida é boa p’ra c\**”, como diz Zizo em certo momento). Zizo, espelhado pelas figuras que lhe dão sustento imanente (Zizo-Assis-Irandhir), assim como pela figura de Eneida (que é apelidada pelo poeta de “Minha Guerra”), ao tentar sua performance de 07 de setembro, é surpreendido pela ação policial que, na noite daquele mesmo dia, o joga nas águas imundas da cidade do Recife.

O contágio que se percebe ao final é, ele próprio, a desintegração do corpo de Zizo, uma desintegração que vem assimilar Zizo à cidade e ao mundo (*urbi et orbi*). Essa desintegração aponta para o fim de toda emancipação possível. Todavia, trata-se de desintegração que não é simplesmente uma “morte”. Afinal, se é certo que “*morrer só é bom para o morto*” (tal como Zizo afirma no início do filme), a ambiguidade que se instaura ao fim de *Febre do Rato* realça a potência dessa afirmação extemporânea, que por muito pouco não abriu a trama. Zizo é uma figura *en abyme*, assim como o longa, assim como a cidade do Recife, assim como a própria anarquia. O acontecimento emancipatório, em *Febre do Rato*, confunde-se com o processo de emancipação, um processo que não atinge um “fim” qualquer, seja ele escatológico ou teleológico, propriamente falando. A anarquia de Zizo, sua mensagem ética e libertária, está na



própria lógica do contágio, um contágio sem outro propósito que não o de deslocar (ou “desterritorializar”) pudores e limites sociais.

Os filmes de Cláudio Assis apontam para algumas conclusões, portanto, as quais poderiam ser esquematizadas da seguinte forma: (a) a emancipação é da ordem do acontecimento (b) dependente da produção de uma nova relação entre corpos e signos (entre expressão e conteúdo, entre significante e significado, enfim) que, revolvendo o modo como esses corpos e signos se atualizam e se cristalizam em específicos regimes temporais (e aqui, foram considerados acima as temporalidades linear, circular e eterna, bem como os regimes do contínuo e do descontínuo), (c) não se conforma como uma espécie de faculdade humana (i.e., ninguém se emancipa por querer se emancipar), mas (d) acontece como uma espécie de arrebatamento. Em face da incerteza quanto à atualização da emancipação (o arrebatamento não é algo que poderia ser planejado previamente), (e) resta ao indivíduo e somente está à sua disposição ficar atento àquilo que é mais estranho a si, abrir-se à lógica do contágio, da desterritorialização, do deslocamento. É preciso cartografar, desbravar, topografar (*arpenter*) esse fora, para que os derrotados encontrem, finalmente, o seu lugar neste mundo.

A pergunta que fica é se o sujeito de direito, como uma espécie de subjetivação social, segundo foi exposto no segundo tópico (*supra*), ainda pode se emancipar em última instância? A subjetivação social, diz-se, é aquela em que o sujeito se constitui em subconjunto de uma unidade superior. A emancipação não vem, necessariamente, da superação de toda “unidade superior”, uma vez que somente se conseguiria trocar uma por outra, mas de se deixar contagiar pela multiplicidade que essa unidade superior apresenta, tal como Zizo com relação à cidade do Recife, ou Kika face à unidade superior de seu próprio desejo. A emancipação do sujeito de direito deve vir pelo contágio, pelo deslocamento de toda e qualquer domesticação (i.e., de toda e qualquer forma de castração). O processo de emancipação é uma espécie “saudade” diante daquilo que não se realiza, como a relação de Zizo e Eneida. Ou melhor, não se realiza por uma condição dependente só de si, afinal, para se realizar, há de haver contágio.



## 5. Considerações finais. Apontamentos para uma pesquisa futura.

É pelo desejo como produção que se olha para o problema, qual seja, a possibilidade de emancipação diante – dos limites – da sujeição social e da condição ‘sujeito de direito’. Não é a falta que estrutura o desejo, mas a produção (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p. 43). O desejo não pertence à ordem psíquica, nem é uma manifestação da vontade consciente, como também não pertence ao reino da ideologia. Ele é produção social, produção de produção, produção de circulação e produção de ingestão, significa que o desejo é capaz de inserir o produto na produção e quebrar as segmentaridades sociais, sem sujeito, nem objeto (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p. 13).

É com a produção desejante que se fazem os processos do real, dito de outra forma, ela é realidade, visto que é pura produção, e, é nessa produção que se escapa, produz e ultrapassa o ‘sujeito de direito’. Interessa, então, questionar os processos de produção com os movimentos das máquinas desejantes passando pelos fluxos, codificações e territorializações que a todo tempo estão presentes. A bem dizer, o desejo é princípio imanente dessa produção. E, é a partir dele, que se pode pensar as possibilidades sociais de emancipação, o que se faz fora da conjugação dos termos abrangentes das disposições do Capital e do Estado, com multiplicidades, devires, revoluções e linhas de fuga.

Se desejo é construir agenciamentos (DELEUZE; PARNET, 1996), neste artigo foram pensados os agenciamentos da produção desejante no Cinema de Cláudio Assis, com os mil desejos, os devires e as multiplicidades que estão em sua radicalização, radical e raiz. Onde os processos de subjetivação e emancipação se manifestam para além da sujeição, assujeitamento e do próprio sujeito do direito. Nesse sentir, este cinema é evento revolucionário, pois, possui espaço-temporalidade revolucionária, uma temporalidade *out of joint*, que apenas se dá pela experimentação política, que irrompe com pudores reacionários e preocupados com as margens, para se fazer por linhas que estão para além de suas fronteiras, algo que sempre foge e escapa às dinâmicas de captura, segmentação e determinações da pretensão centralizadora e totalizante do Estado (SIBERTIN-BLANC, 2013, 196/197), como resta fora da “imagem dogmática do pensamento” que se cultiva com tanto afincamento (DELEUZE, 1969, 200/201).

Esse cinema não aguarda nada nem ninguém para se realizar, diz respeito ao *intempestivo* (DELEUZE; PARNET, 1996a, 174). Junto a isso, insurgem subjetividades



(sujeitos larvares, corpos sem órgãos etc.), não detidas aos contornos de assujeitamento do direito e suas clausuras. E, tal como o desejo, a subjetividade é fruto do contágio e, portanto, é sempre coletiva, por isso, também é preciso abrir terreno para a subjetividade com mudanças políticas das modalidades organizacionais, e vice-versa, pois, “[...] para novas condições social, política e econômica deve emergir uma subjetividade correspondente, capaz de reconhecer e resistir a elas” (LAZZARATO, 2014, p. 16). Isso se faz pela conjuração das virtualidades que se encontram latentes, em aberta oposição à proposta analítica que sugira seu enlace com a forma-modelo do sujeito de direito, este último já determinado transcendentemente.

Com isso, se tem a liberação das condições perante as quais o desejo é considerado imanente à produção social e revela o potencial de toda sorte das diferenças formigantes e cheias de vida que irrompem *in actu*. São pelos processos desejantes, descodificações e desterritorializações constantes, então, que se permite compreender a emancipação em suas conexões e conjunções de fluxos que conduzem ao movimento de subjetivação além dos limites do regime do direito como sujeição. E, foi isso que se fez com o cinema de Cláudio Assis, a partir de “*Amarelo Manga*” (2002), “*Baixio das Bestas*” (2006) e “*A Febre do Rato*” (2011). Aliás, na pisada de Cláudio Assis.

## Referências.

ASSIS, Cláudio. “*O filme é forte, não violento*”, diz Cláudio Assis sobre “*Baixio das bestas*”. Entrevista para a jornalista Débora Miranda e para o site G1 em 10.05.2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL34076-7086,00-O+FILME+E+FORTE+NAO+VIO-LENTO+DIZ+CLAUDIO+ASSIS+SOBRE+BAIXIO+DAS+BESTAS.html>, acessado em 29.05.2021.

\_\_\_\_\_. *O anarcocineasta*. Entrevista para o jornalista Eduardo Simões e para a Revista Cult em 2011. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>, acessado em 29.05.2021.

CLASTRES, Pierre. *La Société contre l'État*. Paris: Minuit, 1974.

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO. *A poesia febril do anarquista zen*. Matéria de capa publicada no Jornal Pernambuco, jornal literário da CEPE, em 2011. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/520-a-poesia-febril-do-anarquista-zen.html>, acessado em 29.05.2021.



DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Trad. RIBEIRO, Eloisa Araújo. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. *L'Anti-Cédepe: Capitalisme et Schizophrénie 1*. Paris: Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Dirigido por Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1996b.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 32ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

KITTLER, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Minuit, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Sesc (N-1 Edições), 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O cinema e a nova psicologia*. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, e-book.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. *Politique et État chez Deleuze et Guattari: essai sur le matérialisme historico-machinique*. Paris: PUF, 2013.

SPINOZA. *Œuvres*. IV. *Ethica; Éthique*. Paris: PUF, 2020

### Sobre os autores

#### Rafael Felgueiras Rolo

Doutor em Teoria do Estado e Direito Constitucional pela Pontifícia Universidade Católica no Rio de Janeiro - PUC/RJ (2016-2020), com período sanduíche na University of London - Birkbeck (2018-2018). Mestre em Direito Processual pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2013-2015). Graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará - UFPA (2004-2009). Procurador do Estado do Pará (2010-Atual). Professor (2019-Atual). DPO da PGE/PA (2021-Atual). E-mail: rafaelrolo1986@hotmail.com

#### Daniel Carneiro Leão Romaguera

Doutor em Teoria do Estado e Direito Constitucional da PUC-RIO (2016-2021) com formação em cotutela na Université Paris Nanterre (PARIS X - Ecole Doctorale - Droit et Science Politique). Mestre em Jurisdição e Direitos Humanos pela UNICAP/PE, com mestrado-sanduíche na UNISINOS/RS (2014). E-mail: danielromaguera@hotmail.com

**Os autores contribuíram igualmente para a redação do artigo.**

