

Estratégias da imagem: identidade, corpo e política no cinema contemporâneo japonês

André Keiji Kunigami¹

Resumo

A partir de um filme japonês, *Ichi, o Assassino* (*Koroshiya Ichi*, 2001), de Takashi Miike, este artigo pretende explorar a relação possível entre os diversos usos da imagem, identidade e representação do corpo. Partindo do pressuposto de que para o biopoder, no seu nível estético, o corpo e o olhar são essenciais para a constituição de subjetividades controladas em identidades, tentamos propor, a partir do filme, em sua complexidade estética (usos da imagem) e diegética (narrativa e enunciação), uma leitura que vá além da mera crítica da representação da violência, percebendo novas possibilidades políticas do cinema narrativo.

Palavras-chave: *Ichi, o Assassino*; identidade; cinema.

Abstract

Through a Japanese film, *Ichi, the Killer* (*Koroshiya Ichi*, 2001), by Takashi Miike, this paper intends to explore the possible relation between the various uses of image, identity and body representation. Considering that for the biopower, in its aesthetic level, the body and the vision are essential elements for the constitution of subjectivities controlled within identities, we attempt to propose, through the movie, in all its aesthetic (uses of the image) and diegetic (narrative and enunciation) complexity, a reading that goes beyond the mere critique of representation of violence, perceiving new political possibilities of narrative cinema.

Keywords: *Ichi, the Killer*; identity; cinema.

Introdução

O cinema tem um papel político decisivo, ao ser uma das tecnologias de poder responsáveis pela relação que construiu sujeitos e objetos através das produções e usos dos regimes de olhar. A estética do biopoder se sustenta nesse regime de verdade em

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2009), com a dissertação “A Imagem do Cinema Japonês: política e ética do olhar e do corpo”. Atualmente participa de um programa de pesquisa na Universidade de Kyoto (Japão), com bolsa do Ministério da Cultura do Japão, por um ano. Também atua como realizador de vídeos e editor de imagem. Contato: akeiji@gmail.com.

que se enquadrou o corpo na imagem, o corpo da imagem e o olhar subjetivante.² Esse moderno modo de visibilidade foi uma das condições que possibilitaram a construção de uma interioridade geradora do rastro identitário que constituiu sujeitos e nações em relações próximas e de continuidade.

“Mas o mundo contemporâneo vive da dissolução das fronteiras e das identidades”, seria a frase-chavão para abordar o que se convencionou chamar de mundo “pós-moderno”. Responsável por uma das principais e mais abrangentes abordagens sociológicas do momento contemporâneo, Arjun Appadurai tracejou as paisagens que o compõem, a partir daquilo que elas têm de mais evanescente: sua característica eminentemente imaginária, sem contudo se deixar cair na tentação do cosmopolitismo deslumbrado.³ Percebendo a coexistência de “mundos múltiplos constituídos pelas imaginações historicamente situadas das pessoas e dos grupos disseminados pelo mundo inteiro”, ele indicou a produção de novos territórios, novas fronteiras, mais movediças e prontas a serem redesenhadas.⁴ Impulsionadas pelo capitalismo imaterial – financeiro, especulativo, volátil e sempre em função da produção de riscos, mais do que de produtos – são essas imagens (do *imaginário*) que fazem o remapeamento do mundo contemporâneo, atuando no deslocamento de conceitos, corpos (fluxos migratórios) e subjetividades. Movimentação do imaginário absolutamente não esquematizável, em que “as pessoas, a maquinaria, o dinheiro, as imagens e as idéias [...] seguem cada vez mais rumos não-isomórficos”.⁵

Dando especial valor à desterritorialização, sua força mais fundamental, segundo ele, a qual atua nas imagens, nas idéias, nos corpos (as migrações) e, marcadamente, na

² FELDMAN, I.; MIGLIORIN, C et al. *Estéticas da Biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/editorial.html>. Acessado em 07 de dezembro de 2008. Nesse termo opera-se a passagem da noção de *biopoder* de Michel Foucault (o poder moderno que passa a atuar sobre os corpos no sentido de incitar, gerir e tornar produtiva a vida, inaugurando um novo regime de subjetivação) para o campo da *estética* e do *sensível*. Algo que, em leitura mais atenta, já estava indicado na própria noção proposta por Foucault. Também Cf. FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. “Do Império do Olhar à Arte de Ver” in *Tempo Social*, 7 (1-2). São Paulo: USP, outubro de 1995. pp. 151-162.

³ APPADURAI, Arjun. *Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global*, 1999.

⁴ Ibid, p.313. Appadurai, atento aos diversos fluxos que compõem o mundo contemporâneo, denominou de “paisagens” ou “panoramas” (do inglês, *scapes*) as novas configurações que o constituem. Seriam então os *etnopanoramas*, *tecnopanoramas*, *finançopanoramas*, *mediapanoramas* e *ideopanoramas*. São panoramas porque estão em perspectiva, não são jamais unívocos e objetivamente dados, e sim interpretações “modeladas pelo posicionamento histórico, lingüístico e político das diferentes espécies de agentes: os estados nacionais, as multinacionais, as comunidades diaspóricas, bem como os grupos e movimentos subnacionais (religiosos, políticos ou econômicos), e até mesmo grupos intimamente mais relacionados, como as vilas, os bairros e os grupos familiares. Na realidade, o agente individual é o último local deste conjunto de panoramas”. (p.312)

⁵ Ibid, p.317.

economia, o procedimento de desterritorializar apontaria para uma nova etapa dos estados-nações, em que “o relacionamento entre os estados e as nações é em toda parte um relacionamento sujeito a ameaças. [...] Em muitas sociedades, a nação e o estado se tornaram o projeto um do outro”.⁶ As nações buscam seus estados, e os estados querem monopolizar a idéia de nacionalidade. Entretanto, se as amarras tornam-se menos apriorísticas, o processo da desterritorialização promovida pelo capitalismo contemporâneo não coincide com o processo de dissolução das identidades e dos discursos do Mesmo e do Outro. No âmbito do enunciado oficial, vê-se “um controle taxionômico sobre as diferenças; [...] seduzindo os grupos minoritários com a fantasia de auto-representação numa espécie de palco global ou cosmopolita”; e, num âmbito da experiência sensível privada, há o crescimento da mídia étnica, discursos-verdade que tendem a um fundamentalismo identitário e “um sentimento exacerbado e intenso de críticas e de apego à política do país de origem”.⁷ Portanto, trata-se, nessa camada mais contingente e evidente, de uma desterritorialização apenas geográfica.

Em nova configuração, o olhar que é convocado e as imagens que circulam pelas grandes vias midiáticas – e não menos o discurso que se exercita acerca delas – ainda ocupam seu lugar de representação em renovadas formas de subjetivar os indivíduos, no mesmo regime de submissão a um significado de uma estética do biopoder que lhes garante a inteligibilidade dos signos e das novas tradições – só que agora com novos modos de efetivação. Trata-se de realocar corpos e imagens em novos horizontes geográficos, mas ainda dentro do esquadramento político de outrora. O paradoxo está na ambígua potência de liberdade e de controle, faces dos mesmos mecanismos contemporâneos: fluidez e dispersão da fronteira, ao mesmo tempo que, como Deleuze percebeu, o controle *modular* – diferente das modernas e *modelares* disciplinas descritas por Foucault – impele os indivíduos a uma maior regulamentação de si, sob o tema da “*formação permanente*” e do gerenciamento das possibilidades.⁸ Se, por um lado, liberam-se as amarras espaciais, gerando a aparente liberdade de movimento, por outro, é aí mesmo que se criam as novas formas de controlar e circunscrever indivíduos.⁹

⁶ Ibid, p.320.

⁷ Ibid, p.321.

⁸ DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum: sobre as Sociedades de Controle*, 1992, p.221.

⁹ A exemplo desse paradoxo, Deleuze descreve: “Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos” (Ibid., p.220)

Contudo, há necessariamente aquilo que escapa. “Nenhuma forma de dominação é final: toda estrutura nutre a partir de si as forças que potencialmente levarão à sua destruição”: “linhas de fuga” inerentes à relação de forças que, mais do que uma dominação de um poder verticalizado que produz a história linear e causalmente, garantem a impermanência de qualquer estrutura a partir da sua própria potência de mudança.¹⁰ Nesse caminho, pensar a imagem como um procedimento político leva-nos, também, à possibilidade de ser ela uma resistência ao seu próprio dispositivo. É a partir de um novo modo de cinema, ele mesmo já indiscernível como mídia nas fronteiras com o vídeo e outros suportes, que tentaremos encontrar uma proposta estética geradora de uma nova política do corpo e do olhar – da imagem, em última instância. Política que coloque em ação a saída dos esquemas identitários, desestabilizando a imagem como signo e valorizando-a também como experiência sensível: “nascimento do visível que ainda se furta à vista”¹¹, seria a própria superação do corpo teleológico do biopoder, um não-cartesianismo em direção a um corpo que se desvincula da dicotomia corpo-pensamento. Assim, as oposições entre real e representação, corpo e imagem, visível e invisível são levadas a uma zona de indiscernibilidade por aquilo que o cinema (e o vídeo) têm de mais caro: a possibilidade de produzir uma “fascinação visual”, pouco comprometida com meandros da significação e da linguagem. Como Steven Shaviro assinala:

O imediato de uma imagem causa um curto-circuito no processo de significação, enquanto sua incorporalidade de simulacro impede qualquer referência objetiva. A antinomia da percepção cinematográfica é resolvida pela forma como o filme desfaz ambas as dimensões da “verdade” perceptual, ambos os lados da dupla articulação de uma só vez.¹²

O cinema teria o potencial de proporcionar essa “fascinação” sobre um prazer que pode “estar relacionado à destruição da identificação e objetificação, à corrosão da estabilidade subjetiva e a uma afirmação das múltiplas técnicas que desnaturalizam (ou des-cartesianizam) a percepção cinematográfica”.¹³ Diferente de um cinema que busca uma finalidade em um olhar instrumental, decodificador e inteligível, aqui atentaremos a uma outra imagem em suas formas de apresentar corpos, gerar espaços e desorganizar o olhar. Mais do que nunca, no que se caracteriza como o ambiente imaginário contemporâneo, como percebido por Appadurai, a imagem tem pujança política, talvez

¹⁰ SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*, 1994, p.23.

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, 2005, p.241.

¹² *Ibid*, p.28. Todas as traduções de Steven Shaviro são traduções livres do inglês.

¹³ *Ibid*, p.42.

até mais caracteristicamente que a palavra – o sensível recai no visível de maneira até mais óbvia.

As imagens aqui escolhidas não são meros “resultados” de uma situação antropológica (o Japão contemporâneo), mas produzem-na e também podem escapar-lhe, trazer-lhe outras formas e poéticas. Olharemos para o filme *Ichi, o Assassino* (*Koroshiya Ichi*, 2001), de Takashi Miike, por percebermos nele uma proposta estética e política que não se coloca na ordem da recusa – nem à imagem e nem à narrativa. Adaptação de uma história de quadrinhos de Hideo Yamamoto, o filme mantém-se no movimento de oscilação entre uma experimentação corpórea da imagem e a pujança da cultura *pop* de consumo japonesa – essa que, para muito além do fechado circuito de festivais, adentra o imaginário massivo contemporâneo e constrói suas novas territorialidades, às quais o próprio filme parece apresentar questões críticas. A imagem tátil e narrativa oscilante da violência do corpo-coisa e do sujeito desidentificado presentes em *Ichi* permitem-nos vislumbrar possibilidades de imagem e olhar que promoverão procedimentos de desterritorialização (não somente geográfica, mas das subjetivações da imagem) e reterritorialização em novos regimes.¹⁴ Se o corpo emerge dele como questão central, trata-se necessariamente da produção de uma nova imagem de corpo – não a sua *representação*, mas algo que leva a uma *apresentação* do corpo como imagem –, desvinculando-se assim da imagem do biopoder que o enquadra. Um cinema que aponta para o desmonte do *saber ver*, colocando *ver* e *entender* no desvão que os caracteriza.

ICHI, O Assassino: Do sensível do corpo ao visível do dispositivo

No filme *Ichi, o Assassino*, deparamo-nos, à primeira vista, com uma encenação da violência de forma excessiva: “se uma coisa sobressalta em *Ichi, o Assassino*, é o seu conteúdo extremamente violento e as fortes reações que isso provocou em audiências e críticos”.¹⁵ Os corpos e espaços engendrados no filme são corpos alterados, perfurados, dilacerados, em espaços fechados, impessoais e não construídos segundo noções de descrição espacial de orientação: são, antes, propostas de uma desorientação

¹⁴ Já nos alertaram Deleuze e Guattari que a qualquer desterritorialização corresponde uma reterritorialização: o movimento nunca é simples e unívoco. Cf. DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs vol.5*, 1997.

¹⁵ MES, Tom. *Agitator: the cinema of Takashi Miike*, 2003, p.228. Todas as citações de Tom Mes são traduções livres do inglês.

visual, experimentação ou “fascínio”, oscilante entre a auto-reflexividade e a imersão na superfície da imagem. Centralmente, encontramos, para além de uma representação violenta da violência, propostas estéticas que colocam em questão “a relação do espectador com a imagem”.¹⁶

É um paradoxo, mas *Ichi, O Assassino*, um filme que coloca novos limites ao retrato da violência e derramamento de sangue, tem uma postura fortemente crítica em relação ao retrato e o consumo da imagem violenta. Contudo, isso é feito sem um posicionamento moral [...]. Miike não moraliza ou condena, mas provoca na audiência o questionamento das suas próprias atitudes em relação a ver imagens de violência.¹⁷

O uso do corpo (e suas partes), a variação de texturas (vídeo, granulações, ruídos e saturações), aliados à intertextualidade e ao incessante deslocamento de olhares no filme, são elementos centrais, que nos levarão às seguintes perguntas: O que é corpo? E o que é imagem? É partindo desses dois pontos que a representação fílmica é colocada em questão – não como “tema” ou “objeto”, mas antes como *praxis* ou experiência. Guiados por essas perguntas, suscitadas pelo filme, é possível chegar à imagem que desnaturaliza os esquemas de território do Estado-nação, corpo do biopoder e imagem da representação, sem no entanto haver a necessidade da descrença no cinema: é de ambiguidades – e não dialéticas – que se trata aqui.

A narrativa gira em torno do universo da máfia japonesa, atuante em Tóquio. O líder de uma das facções, chamado Anjo, desaparece, ao que seu grupo reage com uma busca violenta liderada por Kakihara (Tadanobu Asano), figura com cabelos descoloridos, roupas extravagantes e dois cortes no rosto, um em cada bochecha, por onde expela a fumaça dos cigarros que fuma. Eles buscam os responsáveis pelo seu desaparecimento – que nós sabemos de antemão ser um assassinato –, descobrindo ao final que o responsável é Ichi (Nao Omori), um assassino misterioso, desconhecido, que não pertence ao sistema da máfia. Ichi é o personagem que complementa Kakihara no eixo narrativo, sendo um assassino tão violento quanto o último, mas ocupando a função de um matador mandado de Jiji (o também diretor Shinya Tsukamoto).

O filme inicia com uma seqüência de pouco menos do que quatro minutos, abrindo com uma câmera ultra-rápida, que avança sobre as ruas coloridas, em um plano-ponto-de-vista em *travelling* que, a princípio, parece ser o do próprio espectador. A imagem nunca é nítida. Dada a velocidade do movimento, vemos borrões de néons,

¹⁶ Ibid, p.228.

¹⁷ Ibid, p.228.

peças e carros: um ambiente urbano (ver Ilustração 1). A montagem é rápida, entremeadada por alguns momentos de *black* e outros em que a textura da imagem é radicalmente alterada, ganhando grãos, sujeiras e outras cores. Logo percebemos ser o *travelling* o ponto de vista de uma pessoa em uma bicicleta. Não avistamos quem pedala, mas sim as correntes da bicicleta, em planos-detelhe nos quais aparecem as estruturas metálicas em acelerada atividade. O letreiro de uma loja refletido em uma superfície preta logo se revela sendo o olhar de um corvo. Nessa seqüência, também nos é mostrado o interior de uma sala onde mafiosos de terno conversam. A câmera corre por esse ambiente, congelando em alguns momentos, quando se aproxima dos personagens, alterando sua textura por menos do que um segundo, tempo de alguns quadros (ver Ilustração 2). Em outro espaço, ainda no prólogo antes da cartela com o título, vemos um apartamento onde um homem espanca uma mulher, socando-lhe o rosto, já quase completamente desfigurado. Aí a imagem não é tão rápida: vemos o rosto em decomposição. Ichi aparece na varanda e, por detrás da cortina, assiste ao espancamento. Curtíssimos *flashes* em vídeo piscam na tela: uma menina colegial é estuprada. O espancador percebe e vai até ele, gritando para saber quem é. O personagem-título some, deixando como vestígio apenas um punhado de sêmen sobre uma planta. O líquido escorre, pingando sobre o chão. Na pequena poça que se forma, vemos o título do filme, que aparece em relevo. Ao fundo de todo o prólogo, ouvimos uma música rápida, com ruídos eletrônicos e percussivos. Quase ao final, surge uma melodia. Nessa rápida seqüência, já somos apresentados, de forma desorganizada, às principais questões do filme: o corpo, a imagem e o olhar - além da cidade, à qual o corvo assiste e sobrevoa ao longo do filme. Aqui, como veremos, entramos num regime do explícito, através de imagens cujas texturas são intercambiadas, nas quais o dispositivo da imagem é exposto em um regime de sutil auto-reflexividade. Trata-se, portanto, de estarmos sempre *vendo imagens*.

Devemos aqui fazer uma breve diferenciação entre duas noções de *dispositivo*: uma é a de Foucault, que atenta para os dispositivos que foram historicamente forjados nas sociedades, relações de força, de poder, que atuam em diversos sentidos e vetores, gerando diferentes resultados e efeitos, a partir de três instâncias centrais: saber, poder e subjetividade. O próprio funcionamento dessas linhas de força promoveriam suas possíveis linhas de fuga: inexoravelmente inseridos nos dispositivos, contudo, é neles mesmos que podemos encontrar a potência de sua desestruturação e ruptura.

“Pertencemos a um certo dispositivo e nele agimos”, disse Deleuze.¹⁸ Seriam então as diversas forças que apontam não à estabilidade da estrutura universal, mas sim à essencial mobilidade das diversas linhas que constituíram esses dispositivos. Assim, seriam o que Foucault analisou como sendo o dispositivo da sexualidade, da psiquiatria, da prisão. Trata-se do *dispositivo* como o funcionamento de um micropoder, das “pequenas táticas locais e individuais que encerram cada um de nós”, atravessando as sociedades e seus indivíduos, em todos os seus níveis, em funções políticas, científicas e estéticas.¹⁹

A outra noção é a de Jean-Louis Baudry, que viu no processo do cinema – perspectiva renascentista, representação e identificação – um *dispositivo* de sujeição e de produção de um falso “sujeito transcendental”, dando ao espectador a ilusão de uma “visão plena” como “representação sensível da metafísica”.²⁰ Baudry preocupava-se em traçar uma estrutura da visão, que abarcaria o processo espectral em um poder inescapável a partir da irrevogável materialidade técnica do cinema, cujo resultado seria uma “mais-valia ideológica”, produzida na diferença entre “‘realidade objetiva’ e a câmera (lugar da inscrição)”, oferecida aos espectadores no “produto final” – o filme.²¹

Seriam, portanto, em seus desdobramentos, dois conceitos opostos: um tendendo ao estrutural e soberano (o dispositivo de Baudry) e outro que traça a partir de si a instabilidade de suas amarras (o dispositivo de Foucault). Aqui, tentamos perceber, com o filme de Miike, de que forma, no cinema, pode-se sair de um dispositivo total e soberano – máquina de poder unicamente dominante –, para se chegar ao dispositivo que também resiste e se desdobra em novas possibilidades de ação política, ainda que primordialmente reconhecendo suas ferramentas de dominação através da imagem e do olhar. Assim avistamos, de dentro de seus mecanismos, o que há de abertura para seu desmantelamento através do próprio prazer espectral cinematográfico, tendo em vista que os dispositivos são condição de possibilidade para sua resistência. Paradoxalmente, a exposição do dispositivo efetuada em *Ichi, o Assassino* abre o cinema para uma percepção de um dispositivo que potencialmente escapa a si mesmo.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. “O que é um Dispositivo?” (*¿Que és un dispositivo?*). Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html. Último acesso em 13 de fevereiro de 2009.

¹⁹ FOUCAULT, *Poder e Saber*, 2006, p.232.

²⁰ BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, 2003, p.388.

²¹ *Ibid.*, pp. 385-386.

Ilustração 1



Ilustração 2



O tema da vingança, tão caro ao cinema de gênero japonês, aqui, aos poucos, vai sendo retorcido e invertido. Saberemos, ao longo do filme, que Kakihara é um masoquista, que estabeleceu uma relação de afetividade com Anjo por conta da dor que o chefe lhe infligia. Para além de uma relação sexualizada, transcendente ao corpo, contudo, trata-se do prazer imanente que a dor lhe causa, e a destreza com que Anjo conseguia produzi-la. “Quando você estiver machucando uma pessoa, não pense na dor que ela está sentindo. Concentre-se no prazer de causar a dor. É a única forma de demonstrar compaixão pelo outro”, diz Kakihara para Karen (Alien Sun), em certo momento. A sua busca por Anjo e depois por Ichi, a qual gera inúmeras torturas corporais e a sua expulsão da máfia, é revestida por uma característica corporal de buscar o agente que lhe proporcionava a dor. Ao saber da brutal morte de Anjo causada por Ichi – e da intensidade atroz dos assassinatos cometidos por este –, o objetivo de Kakihara passa a ser outro: menos vingar a morte de seu ex-chefe e mais achar Ichi para sofrer a dor que ele promete ser capaz de causar.²²

Tendo por pressuposto uma moral retorcida, distante da moderna “ética da honra” que caracterizou o “espírito japonês” dos discursos e das imagens, a ética aqui é a do prazer, transmutado em causar e receber dor. Potencializando e comentando essa torção moral através da estética com que ela nos é apresentada, o filme nos propõe duas “séries” a serem vistas, portanto: aquela que é “secretada” pela imagem e aquela que se dá diegeticamente com narrativa das ações dos personagens. A relação entre essas duas “séries” vai abrir a experiência cinematográfica, colocando em fricção o dispositivo que produz imagens, o estatuto da imagem dos corpos e a possibilidade da não-subjetivação

²² Poderíamos traçar paralelos com outros filmes que tematizam o prazer sadomasoquista na dor física, como *Salô ou os 120 Dias de Sodoma* (*Salò o le Centoventi Giornate di Sodoma*), de Pier Paolo Pasolini (1975) e os dois *Violência Gratuita* (*Funny Games*), de Michael Haneke (1997 e 2007), entre muitos outros que, não somente representando um tema, acima de tudo propuseram uma estética da violência. Contudo, a relação entre corpo, imagem e prazer possui nuances variadas e propostas estéticas diversas em cada um deles, merecendo uma outra pesquisa de fôlego para uma análise comparativa mais demorada.

via corpo. Oscilando entre uma narrativa que expõe um personagem refém de uma subjetividade absolutamente produzida – Ichi e os dispositivos de controle de Jiji – e outro que busca a dor no corpo, e um desfile de imagens que ora desnaturalizam os esquemas de representação, ora deixam exposto o funcionamento dos dispositivos, o filme parece trabalhar entre a crítica à “vontade de verdade” atrelada à imagem e a proposição de um novo regime do sensível.

A imagem do corpo e o corpo da imagem

Kakihara efetua, ao longo do filme, uma série de torturas excessivas, na busca do culpado pelo desaparecimento de seu chefe. Pendura os corpos pela pele, queima com óleo quente, corta, fura, atravessa a sua superfície. Ichi, por sua vez, também promove uma série de assassinatos brutais, corta cabeças e membros dos corpos, faz explodir as vísceras e jorrar o sangue. Ao fim das cenas dos seus assassinatos, somos invariavelmente apresentados a ambientes onde os corpos extrapolaram seus limites, espalhando seus órgãos internos e sangue pelas paredes, teto e chão.

Essas cenas de violência extrema são enunciadas também de forma explícita. Diferente de um cinema que tende a obliterar os ápices de violência, como é o suspense hollywoodiano, que, através de elipses, monta a violência pelo seu entorno, utilizando recursos como a fotografia e a trilha sonora para criarem a atmosfera de expectativa e de “fechem os olhos agora”, aqui não há essa preocupação: as imagens corpóreas são apresentadas em planos fechados e sem cortes. Além das vísceras que saem do corpo e ganham o espaço, há também as agulhas que entram, tanto para infligir dor quanto prazer – há uma recorrência do uso de drogas injetáveis.

Deve-se pensar aqui, a partir das imagens do filme, em uma experiência corporal que recusa a apreensão psicologizante, ou seja, recusa a crença numa transcendência. Aqui a dor parece servir para o retorno a uma materialidade, afetividade imanente ao corpo em si, fazendo aderir a experiência corporal com a ética que propõe mesmo Kakihara, uma “compaixão corporal”. A partir dessas imagens, temos três camadas: o corpo diegético dos personagens, que se movem na ordem da experimentação; o corpo apresentado ao espectador como imagem; e a experimentação corporal proposta ao espectador pelas imagens do filme.

Em uma cena, vemos o corpo de Kano, que trabalhava com Jiji, após ser morto por Kakihara. Primeiro vemos um plano detalhe de um buraco, de onde escorre sangue.

Vemos a espessura do sangue, o vermelho excessivo e o seu brilho, em leve escorrer viscoso (ver Ilustração 3). Na seqüência, outro plano mais aberto revela ser o corpo de Kano, sem um olho, dentro de uma carcaça de um aparelho de televisão, jogado na rua junto com outros restos de eletrodomésticos (ver Ilustração 4). O buraco era a cavidade ocular vazia no seu rosto. Pessoas passam em seu ritmo normal na rua, não percebendo o objeto-corpo no meio aos lixos urbanos. Em outro momento, em um ambiente pós-chacina promovida por Ichi, na qual vemos paredes e chão sujos de vísceras humanas espalhadas, Kakihara diz, segurando um pedaço de órgão humano que se encontrava espalhado pelo chão: “olhe, o corpo humano é feito de um tubo como esse”. Não se trata de um corpo continente da interioridade, mas sim um corpo-cor, objeto, que desvela a potência da imagem. Ao mesmo tempo em que é indicada uma imanência no corpo – o tubo, a cor e a viscosidade –, coloca-se o corpo como o próprio espaço da cena, indicando um caminho para uma outra forma de ver imagens, o que Laura Marks (2002) denominou “visualidade háptica”, a qual se aproxima de uma visão tátil, menos decodificadora e mais sensória: ver como se mover em um espaço.²³ Assim, a viscosidade do sangue vermelho dá-se a uma breve retenção no olhar. A imagem do corpo, aqui, leva também a uma possibilidade de desvelamento e experimentação da própria imagem com(o) corpo.

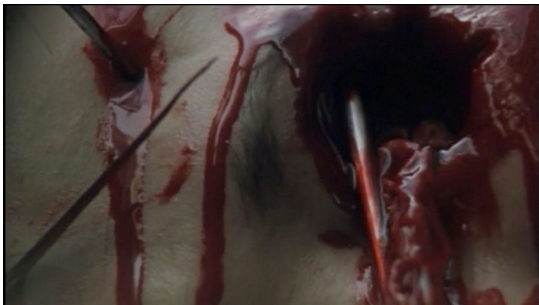


Ilustração 3



Ilustração 4

²³ Cf. MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, 2002. Partindo do que Deleuze e Guattari perceberam como uma percepção háptica – menos submetida à evidência ótica, mais afeita ao tato –, Marks propõe uma possível *visualidade háptica*, assim a definindo: “a *percepção* háptica é usualmente definida como a combinação de funções táteis, cinestésicas [do movimento corporal] e proprioperceptivas, a forma como experimentamos o toque tanto na superfície como dentro dos nossos corpos. Na *visualidade* háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos do toque. A visualidade háptica, um termo contraposto à visualidade ótica, alimenta-se de outras formas de experiência sensória, primordialmente do toque e do cinestésico” (p.2, grifo do autor; tradução livre do inglês). Dessa forma, o *corpo* do espectador torna-se parte importante no processo de ver. A autora identifica no uso do vídeo feito por artistas contemporâneos recursos propícios a essa forma de visualidade.

Como Raymond Bellour atentou, “o texto do filme não cessa, efetivamente, de escapar à linguagem que o constitui”.²⁴ Sendo a sua característica irrevogável a *movência*, mas trazendo uma constituição também *sígnica*, podemos levar a afirmação de Bellour a um entendimento do filme como algo que não é nem um extremo nem outro, mas que se produz no limiar mesmo entre os dois. Por mais que tentasse propor uma outra ontologia do filme – Bellour falava do cinema em geral –, aqui percebemos um tipo de imagem que se coloca exatamente nesse limiar, entre a sua natureza de signo e a de sensação. Não como algo inexorável, *Ichí, o Assassino* parece fazer justamente do seu posicionamento limítrofe – admitindo e exacerbando a sua natureza de imagem movente, signo e sensação – um dos seus mais importantes posicionamentos políticos. Para isso, o filme de Miike, além da radical proposta de visibilidade dos corpos, consegue engendrar outras camadas de leitura e problematização, assim não se colocando dentro de uma estética do real. Se as imagens de um certo cinema contemporâneo – vide, por exemplo, o filme-sensação *Tropa de Elite* ou mesmo o *boom* dos documentários – adquire sua força no seu “choque de real”²⁵, em uma renovada estratégia do biopoder nas imagens com novo código realista, aqui esse risco está longe. O distanciamento dessa estética se dá por alguns procedimentos no filme que permitem a desnaturalização das imagens e da sua visão.

Em uma primeira leitura, no nível do sensorio, salta à percepção o deslocamento do uso de efeitos especiais ou da computação gráfica que, no filme, distancia a imagem de qualquer intenção de realismo possível (ver Ilustrações 5 e 6) junto com o trabalho de som, o qual funciona quase como um comentário irônico acerca das imagens: o corpo que se divide ao meio é acompanhado por um som risível, mais próximo dos desenhos animados do que dos noticiários de crime e suas “imagens amadoras” e hiper-realistas. Diferente do habitual, os efeitos especiais – visuais e sonoros – aqui contribuem menos para o cientificismo do olhar: em vez de tornar possível ver o detalhe invisível e “real” dos corpos, mostram o impossível alcançado pela hiper-manipulação da imagem; expõe-na, dessa forma, como imagem técnica.

²⁴ BELLOUR, Raymond. *Le Texte Introuvable*, 1995, p.39. Tradução livre do francês.

²⁵ Cf. JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do real: estética, mídia e cultura*, 2007. Beatriz Jaguaribe chama de “choque do real” uma certa estética advinda do realismo moderno, em renovado e amplo uso nos textos midiáticos contemporâneos, “uma produção de ‘realidades’ exacerbadas pelo realismo, pela propulsão do choque” (p.17), afetadas pela própria natureza informacional que lhes garante a velocidade de sua produção e de seu esquecimento, produzindo uma camada do imaginário contemporâneo.



Ilustração 5: Kakihara insere haste de metal em seu ouvido.



Ilustração 6: em imagem gerada digitalmente por computação gráfica, vemos o objeto de metal adentrando o seu ouvido

Exposição do dispositivo: olhar e ser olhado

Na série da “narrativa” dos eventos diegéticos, apresenta-se-nos uma outra prática, não independente da imagem sobre a qual se dá, mas relacionando-se com essa imagem e tornando-a mais potente e sendo potencializada pela mesma. O dispositivo torna-se assim explicitado ou, ao menos, tornado visível. Uma primeira sequência em que essa visibilidade é colocada, a partir de uma exposição também do corpo, está ilustrada abaixo: Kakihara tortura Suzuki (Susumu Terajima), pendurando seu corpo nu em ganchos e derramando sobre ele óleo quente.²⁶ Vemos em proximidade o óleo queimando sobre a pele (Ilustração 7). Logo em seguida, somos levados a um outro espaço, separado do lugar no qual acontece a tortura, onde vemos dois homens (Long, à direita do quadro, e Kano, que injeta droga em sua veia com uma seringa) assistindo à tortura – entendemos serem eles espectadores por conta da expressão de asco em seus rostos, reação clara à ação de Kakihara vista no plano anterior (Ilustração 8). Não sabemos, no entanto, qual a relação espacial que permite essa comunicação. No plano que se segue, a câmera vai para trás deles e passamos, então, a saber que ambos observam as imagens em um aparelho de televisão, a partir de uma câmera de vigilância – trata-se de um outro espaço (ver Ilustração 9). No diálogo entre os dois, Kano explica que as câmeras foram instaladas lá por ele, a mando de Jiji. O plano seguinte é um *close*, muito fechado, da própria imagem de vídeo, na qual podemos ver a tortura ainda acontecendo na outra sala, com muitos ruídos e obstruções – por conta tanto da própria

²⁶ Essa imagem abre-se a duas iconografias distintas, mas que se cruzam: ao mesmo tempo que, no âmbito do cinema, recordamo-nos da cena da iniciação de Richard Harris em *Um Homem Chamado Cavalo* (*A Man Called Horse*, de Elliot Silverstein, 1970), pendurado seminu por patas de águia, também vêm-nos as inúmeras imagens dos espetáculos contemporâneos de *body modification* difundidos por diversas partes do mundo.

baixa resolução do vídeo quanto da extrema proximidade que a câmera (do filme ao qual *nós* espectadores assistimos) adquire da tela da televisão (ver Ilustração 10). Enquanto Kano diz que, após uma cirurgia plástica, seu rosto tornou-se irreconhecível, acompanhamos as imagens de vídeo, em sua textura *pixelizada* e pouco definida.

A máscara-rosto modificada de Kano e a natureza das imagens possuem uma relação que também se encontra na própria estrutura narrativa que é organizada aqui. A estética da vigilância, em *Ichi*, é absorvida não como coeficiente de real, mas antes como o que vai garantir o esgarçamento e visibilidade daquela imagem, como se pudéssemos ouvir da imagem: “trata-se de uma imagem, técnica e produzida”. Saindo da característica de registro do real – possibilidade que também poderia ser trazida à tona por essas imagens do controle –, neste filme, a potência que advém dessa “estética da vigilância” é a da produção. Não apenas uma imagem *produzida*, “diz-nos” esse visível contemporâneo presente no filme, é uma imagem *produtora* – de identidade, de memória e de subjetividade. “Técnica, produzida e produtora”, assim a imagem emerge, aos poucos, do filme de Miike, especialmente a partir da relação que se estabelece entre os dispositivos, suas representações e o personagem de Ichi.

Ilustração 7



Ilustração 8



Ilustração 9



Ilustração 10



Ichi, diferente de Kakihara, concentra seu prazer no “matar”: por isso Kakihara o busca com tanto afincos. Ele mata pessoas por um suposto “trauma” de adolescência: teria assistido a um estupro de uma menina por colegas da escola, evento que o teria levado à ambígua sensação de angústia moral e excitação sexual. Aos espectadores, esse episódio – apresentado já na sequência de abertura – é mostrado em imagens de vídeo, muito granuladas e desfocadas, repetidas em diversos momentos do filme, sempre quando Ichi está prestes a iniciar uma de suas atrocidades. O trauma de Ichi é, portanto, “em vídeo”. *Voyeur* e sádico, Ichi age em função dos comandos dados por Jiji, que aparece sempre como uma voz sem corpo, relacionando as pessoas a serem mortas, no presente, aos seus colegas que o traumatizaram, no passado. Elemento importante ao discurso do sujeito da psicanálise, o trauma é central para o entendimento da formação da identidade – aquele que se move pela falta. Se o trauma e a memória (especialmente aquela recalcada no “superego”), no indivíduo pensado com a modernidade, levariam à constituição de si e da identidade – aquilo que se é –, aqui, a própria identidade aparece como um dispositivo de poder.²⁷

Se concebemos Ichi, em princípio, como o *voyeur* traumatizado – aquele que vê –, são as imagens em vídeo que indicam uma outra relação de forças entre os personagens. A voz de Jiji, usualmente através do telefone, é que dá os comandos a Ichi e o incita a matar. Em determinado momento do filme, em diálogo entre Jiji e Karen, somos informados de que as memórias de Ichi e o seu trauma são inexistentes, criadas por Jiji para poder usufruir de sua habilidade de assassino. Não há trauma, apenas a imagem constituída – o vídeo – e as palavras que Jiji pronuncia para incitar Ichi. Do lugar habitual reservado ao vídeo, usualmente relacionado às imagens pessoais e de família, carregando em si um grão de passado e de memória – do real puro da experiência do sujeito, uso absorvido inclusive em filmes do *mainstream* e nas narrativas jornalísticas televisivas – essa mídia e estética aqui ganham outra força, tornada mais efetiva por conta justamente da sua *aparência* de real, sendo, no entanto, puro artifício – tanto como imagem processada quanto como acontecimento imaginado, já que nunca houve o evento que Ichi pensa tê-lo traumatizado. Esta região limítrofe entre “olhar - ser olhado”, “produzir - ser produzido” e “ser - ser em imagem” é central: Ichi é, acima de tudo, um *sujeito observado*. Mais do que o olhar *voyeur* que vê as imagens, é um objeto visto. Poderíamos dizer: de dado “real” – a identidade na qual se deve crer – para uma

²⁷ Cf. PIERS, Gerhart; SINGER, M.B. *Shame and Guilt: a Psychoanalytic and a Cultural Study*, 1971.

mera imagem – linhas e *pixels*, produções óticas das imagens em vídeo, das câmeras que o acompanham para o monitoramento de Jiji – a identidade como efeito ótico, como Deleuze propôs.²⁸

A imagem em vídeo abre-se, neste caso, para duas implicações: (1) o fato de ser “máscara”, *imagem* em si, falsificante, que, nas palavras de Deleuze, já “desliza sobre outra imagens”²⁹. Dessa forma, ela abre a potência perceptiva “háptica”, junto com as tantas outras do filme: vemos sua textura, seus ruídos e sua materialidade. Sendo que (2) esse “deslizar” também pode ser visto de uma perspectiva cultural ou histórica, já que na contemporaneidade o vídeo é a imagem que se difunde pelas telas disseminadas pelos espaços urbanos. Assim, numa segunda implicação, há o fato de ser imagem *vista*, demandando um olhar que *produz* (subjetividade? significado?) a partir daquela imagem – seria, nesse sentido, a imagem do panóptico pós-moderno, aquele que se infiltra em quaisquer espaços e pode constituir sujeitos observados (e talvez por isso ainda mais *sujeitos*).

Ao mesmo tempo em que vemos o controle que não se limita pelo espaço, inserido nos circuitos das imagens contemporâneas, também vemos as próprias imagens, tornando-se visíveis como produções. Nos diferentes modos de olhar que o filme consegue demandar, surge, a partir da imbricação entre imagem e narrativa, uma zona de indistinção que joga a percepção no limiar entre a experimentação estética, o choque sensorial e a saída para a auto-reflexividade. Dessa indistinção oscilante emerge o efeito político da desautorização dos potenciais “efeitos de verdade” das imagens e suas codificações e usos.³⁰

Conclusão: política sensível e a adesão da imagem

Poderíamos traçar um paralelo com filmes como *Videodrome* (1982), de David Cronenberg, no qual o personagem interpretado por James Wood torna-se escravo psicológico de um programa clandestino de televisão, chegando a tornar-se ele mesmo vídeo (e o vídeo, carne). Apesar da enorme proximidade – vídeo como dispositivo de

²⁸ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*, 2006.

²⁹ DELEUZE, G. *Carta a Serge Daney*, 1992.

³⁰ Cf. FOUCAULT, *Poder e Saber*, 2006. “Efeito de verdade” é o termo utilizado por Foucault para designar os resultados das codificações do poder: “Entendo por verdade o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros. Não há absolutamente instância suprema. Há regiões onde esses *efeitos de verdade* são perfeitamente codificados, onde o procedimento pelos quais se pode chegar a enunciar as verdade são conhecidos previamente, regulados” (Ibid., p.232-233. Grifo meu).

controle – o uso da imagem no filme de Cronenberg coloca-o em uma relação com a metáfora do corpo-máquina, diferente de Ichi. Se no filme canadense temos a representação de um corpo que se transforma no dispositivo (o slogan: “*long live the new flesh!*”), em algo característico do pessimismo da digitalização do ser humano, o filme de Miike vai por um outro caminho.³¹

Diferente do “real tornado vídeo” de Cronenberg, o vídeo aqui funciona como o desencadeador de um processo de desestabilização da identidade, através da explicitação mesma da potência do olhar técnico para a sua produção, aliada à proposta estética em prática nas suas imagens. Em conversa pelo aparelho de telefone celular, Kakihara, alguns momentos depois, falando com Jiji, diz: “pessoas como você, que ficam só olhando, não sabem de nada”. Jiji responde: “eu controlo tudo”. Junto com Ichi, a narrativa do filme pode ser entendida por essa triangulação que coloca Kakihara como corpo-prazer, Ichi como imagem-subjetividade e Jiji como o olho-dispositivo (já na sequência inicial, vemos Jiji revirando os olhos, parado em uma rua da cidade). Nesse esquema, sem uma tomada de posição muito clara, o filme de Miike parece propor o movimento entre o que se narra (inteligibilidade) e o que se sente, trazendo à tona o que há de visível nos procedimentos de subjetivação implicados na relação que historicamente se estabeleceu entre espectador e imagens, apontando na experimentação da imagem e do corpo uma linha de fuga – sem nunca, no entanto, descartar o risível que há na representação da violência extremada. Não a metáfora de um corpo que se transforma em máquina, ou o dispositivo que ganha carne, como em *Videodrome*, aqui se trata menos de um “alerta aos riscos do vídeo” ou da representação da paranóia do controle, mas de um posicionamento limítrofe que indica a historicidade de um dispositivo e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma adesão à imagem como tal, naquilo que ela tem de renovadora dos esquemas sensoriais, e da desorganização da idéia de corpo funcional. Não somente pessimista, o filme promove um movimento que vai e volta no caminho que leva da visibilidade dos corpos – corpo que é imagem, imagem que é artifício – à visibilidade dos dispositivos, sem ordenação extensiva, mas sim espalhando sua política sensível de forma não espacial, mas intensiva: assim se

³¹ Shaviro (op.cit.) percebe no filme de Cronenberg uma “realidade em vídeo” (p.140), colocando como um de seus trunfos a sua literalidade da relação palavra-imagem-corpo na representação do corpo virando vídeo e o vídeo virando corpo: “A brutalmente hilária estratégia de *Videodrome* é a de levar os teóricos da mídia como Marshall McLuhan e Jean Baudrillard completamente ao pé-da-letra, sobreliteralizando suas assertivas sobre a ubíqua midiaticização do real” (p.138).

efetua a sua transfiguração da imagem-representação, gerando o seu ponto mais político, na ambiguidade que é própria do cinema.

Se o filme se passa em uma Tóquio invisível, fincada do lado de fora dos acúmulos da tradição e da imagem-clichê do “cinema japonês”, com seus diálogos sem língua – fala-se japonês, inglês, chinês com fluidez e sem que isso se transforme em uma “questão do problema de comunicação da grande metrópole” – e seus espaços desfigurados ou estilizados pelos fluxos da cidade (de capitais, de desejo, de vícios), o que salta mais na visada estética aqui buscada é o que se dá “no entorno” da enunciação. Ou, melhor, de que forma esse “entorno” é possibilitado, é deixado existir. Não aderindo a experimentalismos formais exacerbados, o filme de Miike atua muito mais a partir de dentro – do código narrativo, da diegese enunciada – do que em um distanciamento formal ou brechtiano, chegando a propor uma “fascinação visual”, nos termos de Steven Shaviro, e, por vezes, uma experimentação da imagem. Talvez por isso, sua política sensível seja tão potente, ao mesmo tempo que pouco afeita à palavra e à racionalização, pondo-se na região limítrofe do que há de fugidio na relação entre as imagens, seus dispositivos e seus efeitos estéticos e éticos. Não a banalização da imagem violenta, aqui temos um procedimento de desvinculação paulatina dos liames que fazem a conexão entre imagem, corpo, sujeito e identidade. Diferente do que Lúcia Nagib chamou de “realismo corpóreo” do cinema japonês, em que o corpo funcionaria como o lugar da possível não-mediação entre espectador e imagem, na chave da liberação dos indivíduos através do corpo, tornado quase real nas imagens – a aproximação do olhar nos corpos que fazem sexo em *Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, é o maior exemplo –, aqui o aspecto da mediação e todas as implicações históricas e políticas que isso abarca é em si uma condição de possibilidade estética.³² Se somos convocados a “experimentar visualmente”, essa experimentação é *na e através da* imagem – e não no corpo do ator. Portanto, em *Ichi*, trata-se de ver e imergir, *sabendo-se imagem*: uma indicação da possibilidade das imagens, quando tudo já é imagem.

³² NAGIB, Lúcia. *Nagisa Oshima e o Realismo Corpóreo*, 2007.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global*. In: Featherston, Mike (org). *Cultura Global*. Petrópolis: Vozes, 1999. pp. 311-328.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, I. (org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003. pp.383-399.

BELLOUR, Raymond. *Le Texte Introuvable*. In: *L'Analyse du Film*. Paris: Calmann-Lévy, 1995. pp. 35-41.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Cinema II: Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *O que é um Dispositivo?*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html. Último acesso em 13 de fevereiro de 2009.

_____. *Post-scriptum: sobre as sociedade do controle*. In: _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. 219-226.

_____. *Carta a Serge Daney*. In: _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. 219-226.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2007.

_____. *Poder e Saber*. In: *Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 223-240.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARKS, Laura. *The Skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MES, Tom. *Agitator: the cinema of Takashi Miike*, Surrey: FAB Press, 2004.

NAGIB, Lúcia. *Nagisa Oshima e o Realismo Corpóreo*. Retirado da página da Revista Trópico: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1681,1.shl>, em 22 de setembro de 2007. Também publicado em GREINER, C. e AMORIM, C. (orgs). *Leituras do Sexo*. São Paulo: Annablume, 2006.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: The University of Minnesota, 1994.

BEZERRA, Júlio. *O Corpo como Cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty*. Artigo apresentado no XII Encontro Internacional da SOCINE. Brasília: UnB, 2008. Texto gentilmente cedido pelo autor.

Referências filmográficas

MIKE, Takashi. *Ichi, o Assassino (Koroshiya Ichi)*. Japão, 2001. 128 minutos.

ciber
l e g e n d a