

Dente canino e Miss Violence: a “estranha onda grega” e a violência dos afetos

Por Catarina Amorim de Oliveira Andrade*

Resumo: O presente artigo busca analisar os filmes *Dente canino* (Yorgos Lanthimos, 2009) e *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013), a partir das teorias do corpo e da perspectiva da estética performativa da chamada *Greek Weird Wave* (“estranha onda grega”), buscando entender o espaço familiar nessas obras enquanto microcosmo político de uma sociedade fundamentada na violência. Propomos pensar o corpo performático enquanto espaço ideológico, e de que modo sua performance e *mise-en-scène* instauram em cena o que queremos denominar como “violência dos afetos”.

Palavras-chave: cinema, corpo, *Greek Weird Wave*, performance, violência.

Dente canino y Miss violence: la “extraña onda griega” y la violencia de los afectos

Resumen: Este artículo pretende analizar las películas de *Canino* (Yorgos Lanthimos, 2009) e *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013), desde las teorías del cuerpo y la perspectiva de la estética performativa de la llamada *Greek Weird Wave* (“ola rara griega”), buscando entender la esfera familiar en estas obras como un microcosmo político de una sociedad basada en la violencia. Nos proponemos pensar en el cuerpo performativo como un espacio ideológico, y cómo su desempeño y su *mise-en-scène* establecen lo que queremos llamar “violencia de los afectos”.

Palabras clave: cine, cuerpo, *Greek Weird Wave*, performance, violencia.

Dogtooth and Miss violence: the “Greek Weird Way” and the violence of affections

Abstract: This article analyzes *Dogtooth* (Yorgos Lanthimos, 2009) and *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013), based on theories of the body and the performative aesthetics of the so-called “Greek Weird Wave”, in order to understand the family circle represented in these movies as a political microcosm of a society based on violence. Positing the performative body as an ideological space, we explore the way its performance and *mise-en-scène* result in a “violence of affections”.

Key words: cinema, body, *Greek Weird Wave*, performance, violence.

Fecha de recepción: 30/07/2019

Fecha de aceptación: 03/02/2020

Prelúdio

“Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (Rancière, 2005: 28)

Cena 1: “As novas palavras do dia são: mar, estrada, excursão, carabina. Mar é a cadeira de couro com os braços de madeira; como a da sala de estar. Estrada é um vento muito forte. Excursão é um material muito pouco duradouro usado para fazer pisos. Carabina é um lindo pássaro branco”.

O espectador escuta essas “novas palavras” e seus significados por meio de um som de fita cassete, enquanto a câmera filma, em primeiro plano, os rostos de três jovens expressando quase nenhuma emoção. São três irmãos, duas moças e um rapaz, cujos nomes jamais serão revelados. Os três ouvem atentamente a gravação e, em seguida, a “mais nova” propõe um jogo de resistência, que consiste em abrir a torneira de água quente na banheira e aquele que conseguir ficar mais tempo com o dedo na água ganha. Contudo, nas cenas que seguem, percebemos que o que pareceria uma brincadeira, ou um jogo, na verdade é a realidade desses personagens. Desse modo, proponho aqui a mesma pergunta que fez Alain Badiou na introdução do seu livro *Em busca do real perdido*: “o que é o real?” (Badiou, 2017: 7), a qual retomaremos mais adiante.

O filme da cena citada é *Dente canino* (*Kinodontas*, 2009); vencedor de 19 prêmios, entre eles *Un Certain Regard Award* e *Award of the Youth* (ambos no Festival de Cannes de 2009), do cineasta grego Yorgos Lanthimos. Embora seu primeiro filme *Kinetta* (2005), não tenha sido um grande sucesso de público

e de festivais, ele já aporta uma estética própria do autor e seu desejo por tratar de temas relacionados às questões contemporâneas da humanidade. Após *Dente canino*, Lanthimos filma *Alpes* (*Alpeis*, 2011), vencedor de cinco prêmios, entre eles, Melhor Roteiro no Festival de Veneza; *A lagosta* (*The lobster*, 2015), vencedor de três prêmios no Festival de Cannes e nomeado à Palma de Ouro; *O sacrifício do servo sagrado* (*The killing of a sacred deer*, 2017), vencedor de Melhor Roteiro no Festival de Cannes; e, mais recentemente, *A favorita* (*The favourite*, 2018), talvez o filme menos autoral do cineasta que, neste caso, não assinou o roteiro, mas que foi indicado a mais de 200 prêmios em festivais e foi vencedor de inúmeros deles, entre os quais o *Grand Special Jury Prize*, no Festival de Veneza, 2018.

Cena 2: abre-se uma porta de onde saem duas jovens vestidas de branco, cujos rostos não podemos ver, pois a câmera faz um corte da cabeça, e, em seguida, uma cena em que estão juntas com outros personagens (presumivelmente a família) que cantam “Parabéns para você” segurando um bolo com o número 11, idade que Angeliki (sabemos porque o nome é mencionado nos parabéns) está completando. A família celebra junta até que a aniversariante caminha até a sacada do apartamento, sobe o parapeito e se joga contra o chão.

Há um certo desconforto nas cenas que culminam no suicídio de Angeliki pois a expressão de apatia, desânimo e abatimento dela —e da irmã, um pouco mais velha e que saíra com ela do quarto —não se alinham ao clima de festejo do resto da família, sobretudo ao do pai, sempre com um sorriso largo no rosto e muito ativo em tudo que diz respeito a essa pequena comemoração em família. Seria a expressão da pré-adolescência? Por que seu rosto não pode demonstrar um pouco de contentamento diante do aparente esforço de todos em festejar seu aniversário? Por que ela decide saltar da varanda? Qual o problema *dela*?

A um rosto pode-se pôr dois tipos de questões consoante as circunstâncias: em que pensas? Ou então: que se passa contigo, que tens tu, que sentes? Ou o rosto está a pensar em qualquer coisa, fixa-se em um objeto, e é esse o sentido da admiração ou do espanto [...]. E na medida em que pensa em qualquer coisa o rosto vale sobretudo pelo seu contorno envolvente [...]. Ou, pelo contrário, ele sente qualquer coisa, e vale então pela série intensiva que as suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, ganhando cada parte uma espécie de independência momentânea (Deleuze, 2009: 139).

Essas cenas marcam o início do filme *Miss violence* (2013) do também cineasta grego Alexandros Avranas. Sendo a segunda obra do cineasta, *Miss violence* venceu nove prêmios, quatro deles no Festival de Veneza, onde foi nomeado ao Leão de Ouro. Avranas também dirigiu *Without* (2008), seu primeiro filme, vencedor de sete prêmios no Festival de Cinema de Thesaloniki, e nomeado ao prêmio de Melhor Diretor no Festival Internacional de Milan); *Crimes obscuros* (*True crimes*, 2016) e, seu último filme até então, *Não me ame* (*Love me not*, 2017).

A “estranha onda grega”

Alexandros Avranas e Yorgos Lanthimos fazem parte de uma geração de cineastas gregos contemporâneos cujos filmes estão relacionados ao que se convencionou chamar de *Greek Weird Wave* (“estranha onda grega” ou “nova onda grega”). Alguns críticos e pesquisadores consideram como a *Greek New Wave* (nova onda grega) —ou como a *Greek Weird Wave*— os filmes que se dirigem aos espectadores afetivamente, a partir da performance e da *mise-en-scène* dos corpos dos personagens. Segundo a pesquisadora Afroditi Nikolaidou (2014), a estética performativa do cinema grego contemporâneo deve ser contextualizada dentro do ambiente econômico e cultural recente, levando-se em consideração sua forma e formação e em que medida essa categoria possui características em particular (Nikolaidou, 2014). As produções

ligadas ao que se convencionou chamar de “estranha onda grega” se assemelham por proporem, a partir de um certo estranhamento nas relações dos personagens, alguns questionamentos relacionados à crise pela qual a Grécia atravessa nos últimos anos. Embora essencialmente política, a crise grega parece ter trazido a reboque inquietações a respeito das relações interpessoais e, especialmente, das relações familiares.

Desse modo, não apenas os cineastas Yorgos Lanthimos, Alexandros Avranas —que abordaremos neste trabalho—, mas outros como Athina Rachel Tsangari (*Attenberg*, 2010), Yannis Economides (*Stratos/To mikro psari*, 2014), Ektoras Lygizos (*Boy eating the bird's food/To agori troei to fagito tou pouliou*, 2012), Panos H. Koutras (*Xenia*, 2014), Syllas Tzoumerkas (*A blast*, 2014) tem produzido obras no mínimo inquietantes, tanto do ponto de vista estético quanto temático. Esse cinema parece ter o corpo como sua força motriz, mas trata-se de um corpo mutilado, doente, deformado, desajeitado, supra-gestual, que leva o espectador a associá-lo a experiências de traumas (físicos e emocionais). De uma maneira geral, esses traumas estão relacionados a perdas: da capacidade de convivência, do controle, de pessoas, de partes do corpo, e, até mesmo, do próprio corpo como um todo.

Sugerimos então, pensando em uma possibilidade de diálogo, alguns conceitos como ferramentas de leitura capazes de nos oferecer uma imagem do que é esse cinema grego contemporâneo. Nesse sentido, tomaremos a categorização de Deleuze de imagem-afecção, paralelamente à noção de performance de Judith Butler (2002), ao conceito de cinema de performance (Del Rio, 2008) e da estética performativa própria ao cinema grego (Nikolaidou, 2014); dentro de um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Rancière, 2005: 15), no intuito de perceber se, e de que modo, o cinema constrói essas imagens na violência e no afeto vividos pelos corpos nos filmes e instaura em cena uma “violência dos afetos”.

É importante evidenciar nossa perspectiva no uso dos termos performance e performatividade. O termo performativo na obra de Butler é empregado e articulado para tratar de ações disruptivas dentro da ideia de gênero binário¹. Entretanto, Nikolaidou aproxima as noções de performance e performatividade para tecer uma análise dentro do campo cinematográfico do cinema grego contemporâneo; ou seja, para pensar as ações performativas dos corpos no cinema. Ainda, tomaremos esses corpos performativos enquanto efeito político da dimensão fílmica, entendendo que essas narrativas em questão configuram a experiência “num mundo que está estruturado precisamente pela ditadura do real como intimidação” (Badiou, 2017: 15). Esse mundo é marcado pelo patriarcalismo, por uma retomada do discurso conservador (que se intensificou após a Crise Econômica de 2008 no cenário político mundial), pela centralidade de um conceito de família heteronormativa e hierarquizada entre seus membros.

Aliada a um contexto econômico, político e cultural enfrentados pela Grécia na atualidade², essa estética performativa do cinema grego é corporal-centrada, ou seja, ela acontece em função dos gestos e das temáticas concernentes ao corpo. Portanto, pensamos esses corpos em cena a partir da identificação do desejo, da afetação dos sentidos (Marks, 2000), mas também enquanto identificação cultural e material de uma possível realidade trazida pela ficção cinematográfica, ou seja, levando em conta a dimensão estético-política da arte (Rancière, 2005). Entendemos que esses corpos se constituem também enquanto espaço ideológico, enquanto um território de que, para emancipar-se

¹ No pensamento de Judith Butler os termos performance e performatividade são distintos. Em termos gerais, a performance para a autora diz respeito a corpo ritmado, reprodutivo, refazendo movimentos associados a uma heteronorma. Seria então a performatividade que iria interromper esse espaço de repetição de códigos, pois sua característica é cessar a continuidade discursiva do gênero binário.

² Como se sabe, no final da década de 2000 a Grécia é marcada por fortes tensões que atingem tanto suas bases políticas quanto as sociais. Desse modo, a Grécia enfrenta uma crescente instabilidade econômica, aumento da inflação, alto índice de desemprego, que tornam o país praticamente insustentável.

necessita estabelecer relações de afeto e de violência. Tanto em *Dente canino*, quanto *Miss violence*, o enredo é tão centrado na performance dos corpos, nas sensações que deles emanam, que a câmera parece se ligar a eles numa relação de prolongamento continua. Como afirma Laura Marks,

Um filme é compreendido não apenas por um ato intelectual, mas pela percepção complexa do corpo como um todo. Essa visão da percepção implica em uma atitude para o objeto, não como algo que precisa ser analisado e decifrado, com o intuito de que seu significado seja transmitido adiante, mas como alguma coisa que significa algo por si mesma³ (Marks, 2000: 145).

Embora os personagens de *Dente canino* e *Miss violence* se estabelecerem em cena de formas bastante distintas —e a própria câmera, que também opera na performatividade— seus corpos carregam discursos (Butler, 2002) que se podem assemelhar. Para Judith Butler, a performatividade começa a descrever um conjunto de processos que produzem efeitos ontológicos, ou seja, que trabalham para criar certos tipos de realidades, que levam a certos tipos de consequências socialmente vinculantes (Butler, 2002). Segundo Butler (2010: 147), “essa performatividade se tornou uma forma de pensar sobre ‘efeitos’ em particular, para fornecer uma alternativa às referências de causa por pensar sobre efeitos, e que isso tem algumas consequências importantes”⁴. Para Nikolaidou, nos filmes da *Greek Weird Wave*,

Tanto a performance quanto a performatividade tornam-se uma ferramenta conceitual para examinar algo mais que o texto e, ao mesmo tempo, são a

³ No original: “*Film is grasped not solely by an intellectual act but by the complex perception of the body as a whole. This view of perception implies an attitude toward the object, in this case a film, not as something that must be analyzed and deciphered in order to deliver forth its meaning but as something that means in itself.*”

⁴ No original: “*That performativity has become a way to think about ‘effects’, in particular, to supply an alternative to causal frameworks for thinking about effects, and that this has a couple of important consequences.*”

tendência estética dos filmes inscritos no texto cinematográfico como uma estrutura temática e formal.⁵ (Nikolaidou, 2014: 26)

Observaremos então esses corpos —performativos de mundos, territórios da ordem afetivo-performativa (Del Rio, 2008)—, e suas performances, e como eles se articulam enquanto discurso. Entendemos a performance “muito mais um evento expressivo do que uma ação que possa ser codificada ou decodificada pela linguagem. E a capacidade cinética dos corpos delibera essa força gerativa que move condições de existência dentro e fora do filme” (Dantas, 2015: 125). A partir de uma análise dos filmes, tentaremos iluminar um debate que para nós é central nas duas obras —e que permeia de algum modo a maioria dos filmes da “estranha onda grega”— que é o modo como a “instituição família” é mostrada como um microcosmo da “instituição Estado”, onde a crise política e a crise social se autoconstroem, cíclica e continuamente, e onde as relações se sustentam de maneira semelhante (ou seja, de forma hierárquica e por meio de uma violência, mesmo que por vezes velada). Buscaremos, ainda, tecer uma noção de uma “violência dos afetos”, igualmente baseada na lógica da “instituição família” como microcosmo da “instituição estado”, construída e estabelecida na contradição entre a função de proteger e a práxis da violência e do poder.

Dente canino e Miss violence: a violência dos afetos

Dente canino, assim como outros filmes de Yorgos Lanthimos —possivelmente o diretor mais relevante da “estranha onda grega” e cujos filmes desfrutam de grande visibilidade, sobretudo pela concepção de seus roteiros originais— constrói um mundo ao mesmo tempo muito diferente e muito parecido com o mundo “real”; ou pelo menos com o que entendemos e sentimos como real. O filme se passa quase em sua totalidade em uma propriedade —uma casa com

⁵ No original: “Both performance and performativity become a conceptual tool to scrutinize something more than the text and, at the same time, they are the films’ aesthetic penchant inscribed within the cinematic text as a thematic and formal structure.”

jardim e piscina—, muito bem cuidada, onde vivem um casal e seus três filhos —jovens adultos—, duas moças e um rapaz. Esses jovens, cujos nomes nunca são pronunciados, se expressam de forma mecânica e apática, seus corpos são quase destituídos de emoção e os diálogos que estabelecem não nos parecem lógicos. O pai e, eventualmente, a mãe, dão comandos que os filhos seguem na maioria das vezes sem contestar. Os jovens expressam quase nenhuma emoção no rosto e se relacionam com uma certa formalidade, o que parece fazer parte do objetivo claro dos pais de isolá-los do contato com o mundo, criando uma existência aparentemente segura. Além disso, reforçando a privação de suas identidades, eles se vestem quase sempre com roupas claras e sem estampa, como uma espécie de uniforme.

Se, na primeira cena do filme (a que mencionamos no prelúdio deste artigo), o espectador acreditou que os três estavam concordando em estabelecer um jogo, logo percebemos que é a única realidade que eles conhecem; o real que se apreende através da experiência sensível (Badiou, 2017). Eles obedecem em primeiro lugar ao chefe da casa, em seguida à mãe (hierarquicamente inferior ao pai), parecem protegidos dos “males do mundo”, desfrutando de uma casa confortável, alimentação apropriada e algum lazer bastante questionável (como ver filmes sobre eles próprios e ouvir músicas que o pai traduz como deseja), porém não expressam sentimentos intrinsecamente humanos, como alegria ou tristeza. Se resumem a corpos performativos —rostos inexpressivos, movimentos automatizados, desajeitados— de um mundo cujo equilíbrio se viabiliza na dominação, na lógica do sistema patriarcal, que funda um espaço pretensamente protegido, pois só pode existir como tal mediante a violência.

Na segunda cena do filme, o pai conduz de carro, uma moça chamada Christine, que possui uma venda nos olhos ao longo do trajeto até a casa. Ela usa uma farda onde está escrito “segurança”. O pai entra na casa com Christine, já sem as vendas, em seguida entra no quarto do filho e pergunta se

ele está pronto. O rapaz não troca nenhuma palavra com Christine. Apenas fazem sexo e depois ela recebe dinheiro do pai pelo serviço. Christine aceita a experiência sexual sendo tratada como uma necessidade fisiológica pelo pai e, conseqüentemente, pelo filho; entretanto, seu corpo hesitante, seu olhar desviado, por vezes desnortado, são testemunhas performativas de seu desconforto com o que acontece com aquela família. Nesse sentido, percebemos que “o espectador é exposto aos personagens na tela sendo performativos em seus ambientes diegéticos”⁶ (Nikolaidou, 2014: 30); por ser segurança na empresa em que o pai trabalha, por ser mulher, por se sentir hierarquicamente inferior a ele, Christine atua não se arriscando em nenhum momento tratar desse assunto. Inclusive, dentro da lógica do oprimido, que no momento oportuno se converte em opressor, Christine se aproveita da irmã mais velha para receber desta sexo oral em troca de uma tiara fluorescente e de uma fita de vídeo VHS.

Dente canino estabelece uma forte relação com o mito da caverna de Platão; “a alegoria da caverna representa para nós um mundo fechado sobre uma figura do real que é uma falsa figura” (Badiou, 2017: 12). O contato com o mundo exterior é nenhum. O pai é o único que sai de casa, apenas para o trabalho e para fazer compras de mantimentos, cujos rótulos são retirados no intuito de impossibilitar qualquer contato com o mundo exterior à casa. Há um telefone na casa que é escondido dos filhos, servindo apenas para a mãe se comunicar com o pai quando este está no trabalho. Contudo, esses jovens não estão “impedidos” de sair, um dia eles sairão, quando estiverem prontos; e, de acordo com o pai, estarão prontos para enfrentar o “perigoso mundo lá fora” quando o dente canino ficar mole e cair. Porém, a curiosidade aguçada da irmã mais velha, seu contato com os filmes VHS que Christine lhe empresta em pagamento —e pelo que ambas “pagarão caro”— desencadeiam uma série de comportamentos que a levam a questionar o “real”.

⁶ No original: “*The spectator is exposed to the characters on screen being performative in their diegetic environments.*”

É interessante perceber a fragilidade do “sistema” que é ameaçado por uma simples fita de VHS. Christine —embora sua mise-en-scène busque atender ao serviço que presta ao pai, tornando-se, uma vez que está na casa, parte daquele universo construído e que, apesar de forjado, é o real dos jovens irmãos— vai representar uma fresta, a possibilidade de contato com o mundo exterior; “é o que vem assombrar o semblante” (Badiou, 2017: 22). Num certo sentido, essas fitas se configuram como parte do que está fora da caverna, uma ruptura com o real do mundo do interior da casa, e um acesso, embora restrito, ao exterior a ela. Quando os jovens começam a ver os filmes e a repetir frases célebres de filmes conhecidos do espectador, como *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), por exemplo, eles se misturam ao mundo exterior (repetem frases dos filmes recriando entre eles os diálogos), entram em contato com ele, se veem nele (a irmã mais velha diz que quer ser chamada de Bruce, nome do personagem do filme). Os filmes aqui são uma forma de luz que se projeta de fora para dentro da caverna, colocando em dúvida as verdades da caverna.

Ao tratar de questões ligadas ao real no mundo contemporâneo, Badiou (2017: 12-13) reflete que: “o que Platão aponta é que para saber que um mundo está sob a lei de um semblante é preciso sair da caverna, é preciso escapar do lugar que esse semblante organiza sob a forma de um discurso impositivo”. Mas, como escapar? O desejo de escapar, embora sem saber exatamente do que, desencadeia uma série de atos da irmã mais velha. Por exemplo, ela reivindica uma identidade na medida em que pede à mais nova para lhe chamar de Bruce. Então elas fazem uma espécie de treinamento —em referência ao treinamento do cachorro que o pai comprou e que o treinador afirma “Nós estamos aqui para delimitar qual comportamento deveria ter o cachorro”⁷— em que a mais nova chama enfaticamente e sucessivas vezes

⁷ O filme dialoga, em vários sentidos, a partir desse paralelo com cachorro. O próprio título “canino”, refere-se ao tipo de dente mais também a “de(o) cachorro”. A mãe em determinado

“Bruce” e a mais velha corresponde apenas virando o rosto em direção ao chamado.

Como espera o pai proteger na medida em que oprime? Como se estabelece a violência dos afetos? Consideramos que o que estamos chamando de violência dos afetos sempre se dá no âmbito físico e emocional. O corpo, apesar de seu caráter de exterioridade em relação à mente, não se resume a essa exterioridade. Nessa perspectiva, o corpo assume um papel central para a expressão da violência dos afetos, que ele revela no rosto —rosto que pensa e o rosto que sente (Deleuze, 2009)—, dos gestos, da performance, da ação, da hesitação etc. Para conseguir escapar desse sistema, rigorosamente meticuloso e perverso —os pais os fazem acreditar, por exemplo, que eles têm um irmão que está além do muro e que é morto por um gato que, segundo eles, é um animal extremamente perigoso, tanto que o filho ao ver um gato no jardim, o mata com a tesoura de grama—, Bruce terá que inferir que há uma centelha de real que escapa às sombras do mundo imaginário criado pelos pais (criado em especial pelo pai, mas também administrado pela mãe). Deleuze diz que:

O realismo da imagem-ação opõe-se ao idealismo da imagem afecção. E porém, entre ambas, entre a primeiridade e a secundidade, há qualquer coisa que é como que um afeto “degenerado” ou uma ação “embrionária”. Já não é a imagem-afecção. A primeira, como vimos, desenvolve-se no par Espaços quaisquer —Afetos. A segunda desenvolver-se-á no par Meios determinados — comportamentos. Mas, entre as duas, encontramos um par estranho: Mundos originários —Pulsões elementares (Deleuze, 2009: 189).

Desse modo, um mundo originário (Deleuze, 2009) assemelha-se a um espaço qualquer, mas não pode ser confundido com o mesmo. Um mundo originário pode ser marcado tanto pela artificialidade do cenário (a casa onde os

momento diz que está grávida de gêmeos e de um cachorro. O gato é o “inimigo” deles. Numa cena, todos latem no jardim. O próprio cachorro que está sendo treinado.

personagens do filme vivem, por exemplo) como pela autenticidade de uma zona preservada (o jardim, o céu, a estrada que se vê da fresta do portão). Deleuze (2009: 190) afirma, ainda, que “ao mundo originário também não falta uma lei que lhe dê consistência”. O mundo originário criado em *Dente canino* é um sistema lógico, com regras claras, onde cada personagem conhece seu papel: “É o naturalismo. Ele não se opõe ao realismo, antes pelo contrário, acentua-lhe os traços prolongando-os um surrealismo particular” (Deleuze, 2009: 190).

Para escapar, finalmente, Bruce segura um pesado objeto de metal e, diante do espelho, quebra —sorrindo—, com golpes sucessivos, seus dentes caninos. Sai andando pela casa, vê a mãe adormecida no sofá, passa pelo jardim e entra na mala do carro. O pai vê os dentes ensanguentados na pia do banheiro e todos saem para procurá-la. Amanhece, o pai sai para trabalhar, como de hábito. Percebe-se, nessa tentativa de escape de Bruce —que não sabemos se será alcançada, mas, pelo que o filme nos traz, imaginamos que não— uma contradição inscrita na necessidade de automutilação para escapar da violência.



Bruce, em *Dente Canino* e Myrto, em *Miss Violence*.

O mesmo ocorrerá em *Miss violence*. Myrto, por exemplo, que se cortará na virilha com um barbeador para fingir que está menstruada —e escapar, ao menos naquele dia, da violência do pai—, e a própria Angeliki, de uma forma mais radical, que se suicida para não sofrer todas as formas de violência

impostas, especialmente pela figura paterna, mas não apenas. Em ambos os casos, observamos um ato violento —inclusive autodestrutivo do corpo— como uma tentativa, já em princípio, malsucedida de escapar à violência.

Presente também em outros filmes da “estranha onda grega”, a família se configura como um microcosmo da sociedade, uma sociedade opressora, que não estabelece diálogos, que dita regras “sem sentido”, que violenta, “um mundo que está estruturado precisamente pela ditadura de um conceito do real como intimidação” (Badiou, 2017: 15), propondo “uma política que renuncia à dimensão autenticamente constitutiva do político, posto que recorre ao medo como princípio mobilizador fundamental”⁸ (Žižek, 2009: 56). No entanto, há uma nítida diferença em como os diretores constroem esses núcleos familiares em seus filmes. É necessário salientar que em *Dente canino* e em *Miss violence*, as violências física e mental acontecem de formas diferentes, provocando um diferente engajamento de corpo e mente, dentro de outros parâmetros de relação entre os personagens. Entretanto, não entendemos essa distinção como uma contradição, já que afetar-se (e afectar-se) é uma reação individual (mental e corporal) e, portanto, sempre será uma experiência distinta e única. Porém, essa violência dos afetos, como queremos entender por meio dos filmes, se dá dentro de certas condições que envolve proteção (família) e que é empreendida dentro desta proteção como seu fundamento.

Enquanto em *Dente canino*, há um apagamento da identidade, pela própria ausência de um nome, e um isolamento do mundo exterior ao núcleo familiar, em *Miss violence*, a opressão identitária e o distanciamento se dão de outras formas. Os personagens em *Miss violence*, todos pertencentes a uma mesma família, filhos do mesmo pai —que também parece ser pai/avô de algumas das crianças, mas isso não fica explícito—, são violentados física e psicologicamente por essa figura paterna que se constitui contraditoriamente,

⁸ No original: “Una política que renuncia a la dimensión autenticamente constitutiva de lo político, puesto que recurre al miedo como principio movilizador fundamental”.

tal como o Estado, e imbuído dos mesmos princípios políticos e ideológicos, enquanto provedor/protetor e algoz. Após o suicídio de Angeliki, a vida na casa não parece ter mudado, ninguém chora, ninguém fala sobre o assunto, tudo continua dentro da “normalidade” estabelecida pelo pai, que apenas se preocupa em mantê-la diante da presença da assistência social que investiga a morte da criança. É interessante também observar o papel da assistência social que logo culpa a mãe, Eleni, sem observar o comportamento agressivo e opressor do pai/avô. O ciclo violento, entretanto, não se restringe ao pai, sendo propagado para os demais membros da família que reverberam a violência paterna uns nos outros, porém nunca com o pai —com exceção de Myrto que, em alguns momentos, é reativa e sofre graves consequências por esse comportamento.

A violência no filme está em toda parte, nos tapas no rosto —que às vezes são reações a frases como: “vó, estou com calor” (referindo-se a roupa que avó está vestindo), nos olhares dos personagens, na comida que é pesada pelo pai quando chega em casa para verificar o consumo da família, no brincar obrigatório, no comer obrigatório, no não comer como castigo, nas marcas dos corpos, nas portas que se abrem e fecham conforme desejo do pai, no sexo com menor (filha), no sexo forçado (Eleni) e, até mesmo nos constantes silêncios. Por que não reagem? Pergunta-se o espectador. Por que não reagimos? Pergunto-me como espectadora. *Miss violence* é um filme que traz à tona uma série de violências, dentro do campo do afeto, que, muitas vezes deixamos escapar no nosso dia-a-dia. Somos convocados a rever atos que parecem uma “*exceção ao real*” (Badiou, 2017), mas que, na verdade, são frequentes em nossa sociedade.

A violência é necessária para o que esses corpos discursivos querem falar no filme, pois, como diz Badiou (2017: 28), “se o real só é acessível como arrancamento de seu semblante próprio, então há necessariamente certa dose de violência no acesso ao real”. No entanto, ao escapar do “real” do filme, a

violência chega ao espectador que, assim como os personagens (com exceção do pai), não consegue interrompê-la e, ao que parece nos dois filmes, para interrompê-la é necessário ativá-la em algum outro nível. Quando Myrto revela ao pai que a irmã se suicidara porque ela havia lhe contado que a partir dos 11 anos de idade o pai começaria a prostituí-la assim como fizera com Eleni e a própria Myrto, este se vê ameaçado pela quebra de um silêncio que pode extrapolar —o que acontecera, em certa medida— o ambiente familiar.

A violência do silêncio também é muito forte no filme e se evidencia pela performance dos corpos, muitas vezes acentuados por um corpo contido não pelo *close up* da imagem afecção (Deleuze, 2009), mas por sua condição interiorizada de precarizado, de subjugado, de oprimido, a qual busca sobreviver. As ações do pai são quase sempre silenciosas, seus gestos são calmos, tranquilos, remetendo a alguém cuidadoso e carinhoso. Em uma cena, ele pega a filha Myrto na escola e pergunta como foram as provas. Depois conduz o carro e o estaciona diante de um muro pichado, numa rua escura e suja. Aqui, o espectador se depara com a aflição e a sensação de uma violência iminente que se produzem na transformação que sofre a expressão do rosto de Myrto ao longo do trajeto. Em seguida, há um corte e aparece a menina de bruços sendo estuprada por um homem bastante violento. Ao final, ele desce uma escada estreita por onde sobe outro homem que a faz beber uma bebida alcoólica e também faz sexo com ela ainda de bruços, com o rosto pressionado contra o colchão. Então, ele a empurra agressivamente. Ela chora. Depois de alguns instantes, sobe pela mesma escada o pai. Sentando-a no colo, ele também estupra a filha —violência afetiva? Pai e filha descem enfim a escada, silenciosamente. Os dois homens pagam pelo sexo, mas um deles faz um pedido: “Da próxima vez traga uma um pouco mais sorridente”, ao que o pai responde: “Eu a trouxe, tivemos um pouco de diversão. Fique com seu dinheiro”. De todo modo eles pagam. No carro, após a filha trocar a roupa o pai rompe o silêncio e diz: “Da próxima vez sorria mais, caso contrário eles não

vão querer nem por 30 euros”. Myrto enfrenta o pai: “Você não pagou”, ele responde com um tapa na cara da filha.

No dia seguinte, antes de ir à escola ele dá à filha uma nota de 20 euros. Logo o pai é chamado na escola, pois a filha descontrolada rasgara a cédula. Myrto recorre à instituição escolar para se queixar da violência do pai. Entretanto, a ineficiência desse sistema fica óbvia quando o pai é interpelado pela diretora da instituição que o ameaça de chamar a assistência social caso a jovem se queixasse novamente. A partir de então, percebemos o quanto o sistema —Estado, escola etc.— e a família estão regidos pelas mesmas regras; sustentadas por uma realidade “de centenas de pequenas —e outras não tão pequenas assim —humilhações diárias sistemáticas” (Žižek, 2003: 135). A instituição de ensino, assim como a família e a assistência social, cumprem muito bem o seu papel de falsos protetores. Ao chamar o agressor e avisá-lo que o agredido está pedindo ajuda, a escola cumpre seu “papel” de simular a proteção, quando, na verdade, está contribuindo para conservação da violência, ou mesmo sua expansão.

Em reação à insubordinação de Myrto e, diante da pressão da assistência social que descobre que Eleni está grávida e não tem meios de sustentar os filhos —apenas seu pai é o provedor e está desempregado—, ele pede a um amigo para fingir ser o pai do filho de Eleni e, em troca, oferece sexo com sua filha mais nova Alkimini, que aparenta ter uns 8 anos. A cada carinho na cabeça, a cada palavra com voz mansa, a cada mimo do tipo “vamos comprar roupas novas para ir à praia”, por parte sobretudo do pai, se instaura a violência dos afetos no filme. A máscara dessa violência é tão potente que parece que ninguém consegue irrompê-la e desfazê-la. Ela se estabelece sobretudo por meio do que Žižek (2003) chama da “sistemática ‘micropolítica’

da humilhação psicológica”, que prevê a humilhação diária e o silêncio diante da violência.⁹

Após consumada essa violência contra a pequena Alkimini, a mãe decide pôr fim à situação, sendo o único meio aparente para isso colocar fim à vida do agressor. Mais uma vez, é um ato de violência que parece ser o único meio de cessar a violência. Como isso seria possível? Ela mata o marido a facadas —gesto extremamente violento —e, ao amanhecer o dia, senta-se, aliviada, no sofá da casa deixando para Eleni a descoberta da morte. No rosto da mãe, o duplo desejo de cessar o agressor e tomar o controle. Ao ver o pai morto, o rosto de Eleni assume uma expressão confusa, ela sorri modestamente ao mesmo tempo em que parece querer chorar. Vai à sala onde estão os filhos, a irmã e a mãe que lhe diz: “Eleni, tranque a porta”. O filme, então, fecha seu ciclo no fechar da porta (tendo iniciado no abrir). Não se sabe de que modo se darão as consequências desta última violência, os corpos hesitantes e confusos (especialmente da mãe e de Eleni) não asseguram um possível ato transformador do estado de opressão. Porém, o fato de o filme começar com o abrir da porta, nos desperta a possibilidade de alguma mudança.

Considerações finais

Diante dessas considerações sobre os filmes, podemos observar esses corpos dos personagens de *Dente canino* e *Miss violence* como performance nessa espécie de “mundo originário” (Deleuze, 2009), criado pelas obras: “um mundo de uma violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical); mas tem o mérito de fazer surgir uma imagem originária do tempo, com o princípio, o fim e a inclinação” (Deleuze, 2009: 190). Percebemos nos dois filmes a

⁹ Žižek se refere nessa passagem à sistemática “micropolítica” de humilhação psicológica a que são submetidos os palestinos. Nesse sentido, percebemos mais uma vez o quanto as sistemáticas de violência empreendidas pelos sistemas governamentais se reproduzem dentro do espaço familiar —sobretudo nos filmes em questão —e servem de padrão de comportamento.

família como elemento central e, embora sendo colocadas de maneiras distintas, se apresentam, em ambos —em vários outros filmes gregos relacionados a “estranha onda grega”, como já mencionado—, como um microcosmo político de uma sociedade fundamentada na violência (inclusive numa violência do próprio afeto), uma vez que se configura enquanto espaço de refúgio e de afeto, e, ao mesmo tempo, de violência e de opressão. Nas palavras de Rancière (2005: 16), “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.

Nessas famílias há um poder exercido pelas figuras paternas, que fazem esses recortes dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, de que fala Rancière (2005). São eles que se ocupam —assim como a política para Rancière— do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Também atuam dentro do que Žižek (2003), em sua obra *Bem-vindo ao deserto do real*, vai chamar de “micropolítica” da humilhação psicológica dentro dos campos social, econômico e político, e que, nos filmes, se estende à entidade familiar. Compreendemos, ainda, esses diretores na perspectiva de Del Rio,

Impulsionados por noções de representação, análises semiótica, psicanalítica e ideológicas, involuntariamente promovem binários de oposição que o próprio cinema provou consistentemente bastante capaz de desfazer, binários como realidade / ilusão, sujeito / objeto, pensamento / emoção, atividade / passividade, e assim por diante (Del Rio, 2008: 2).

Ainda, podemos nos remeter às observações de Bataille (1975) que nos reporta ao termo “violência” —presente em grande parte do contexto de suas narrativas e que servirá de base para suas teorias sobre a soberania— observando outros aspectos da violência socio-histórica, que levam aquele que está no poder a ter o “direito” de cometer um ato de violência. Essa contradição

de uma espécie de “violência necessária” ou ao menos uma “violência institucionalizada”, que ocorre em processos contínuos e onde o sujeito violentado também comete atos violentos em algum momento, é evidente nos filmes. Há uma espécie de realismo absurdo —sobretudo em *Dente canino*—, um forte desequilíbrio das relações, embora no discurso dos personagens tudo pareça estar dentro de uma “normalidade” esperada.

Assim, embora o que chamamos de “estranha onda grega” não se caracterize como um movimento cinematográfico, pensado e estruturado previamente, os filmes possuem semelhanças formais significativas. Por exemplo, um rompimento com as narrativas horizontais mais formais, uma violência incessante e, sobretudo, às referências ao contexto socio-político-econômico de crises em que vive o país. Portanto, perceber as famílias retratadas nos filmes enquanto microcosmos de um certo estado de coisas da sociedade, nos faz pensar sobre as possíveis formas de dominação que se instauram, as fronteiras que esses corpos estabelecem enquanto sujeitos (capacidade de agência) e enquanto objetos (assujeitados). O acúmulo e o foco no gesto e na performance dos corpos se torna o centro do estilo e da narrativa dos filmes, explicitando —inclusive respaldados em uma certa alegoria— relações familiares com mesma base discursiva de um estado patriarcal, conservador e opressor. Nikolaidou explica que a virada performativa do cinema grego contemporâneo não se configura diretamente enquanto reação a um passado traumático, mas como uma estética que traz a marca do choque, da desestabilização, do desconforto do/para o presente (Nikolaidou, 2014: 40).

Nessa relação, *Dente canino* e *Miss violence* parecem revelar um lado perverso da humanidade, representado sobretudo nas figuras masculinas, paternas, mas, também, nas figuras maternas que, apesar de sofrerem com os maridos, ajudam a consolidar e reproduzir o sistema de dominação por eles instaurado, não parecendo demonstrar algum sentimento de desejo de ruptura com o que fora por eles estabelecido. Uma humanidade violenta e decadente,

cuja incoerência —cessar a violência com violência?— é insuperável. Badiou diz que “só a angústia não engana, ela que é o encontro com um real tão intenso que o sujeito deve pagar o preço de se expor a ele” (Badiou, 2017: 14). Não é isso que acontece aos personagens que tentam escapar dos “sistemas de proteção”: família, assistência social, Estado, escola?

Terminamos, assim, não concluindo, mas instaurando mais uma reflexão, que propõe entender, como André Bazin, o real de uma imagem cinematográfica como o fora de campo:

Poderíamos nos perguntar qual é o real das imagens cinematográficas. E então se poderia sustentar —como já foi feito há muito tempo, por exemplo, na ontologia da imagem proposta por André Bazin— que o real de uma imagem cinematográfica é aquilo que está fora de campo. A imagem deve sua potência real ao fato de ser extraída de um mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força (Badiou, 2017: 31).

Bibliografia

- Badiou, Alain (2017). *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Bataille, Georges (1975). *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago.
- Butler, Judith (set. 2010). *Performative Agency*. Journal of cultural economy. Londres, v. 3, n. 2.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Dantas, Daiany Ferreira (2015). *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. Tese (Doutorado) —Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação.
- Del Rio, Elena (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Deleuze, Gilles (2009). *Cinema I - A Imagem Movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Macedo, Ana Gabriela e Francesca Rayner (orgs.) (2011) *Gênero, Cultura Visual e Performance*. Ribeirão: Humus.
- Marks, Laura U. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. London: Duke University Press.

Marks, Laura U. (2002). *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press.

Nikolaidou, Afroditi (2014). *The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'*. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies* (Setembro), p. 20-44. Acesso: Março, 2017.

Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Ed. 34.

Žižek, Slavoj (2003). *Bem-vindo ao deserto do real! Estado de Sítio!* São Paulo: Boitempo.

Žižek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

*Doutora em Comunicação/Cinema (UFPE —Universidade Federal de Pernambuco) e Professora Adjunta do Departamento de Letras/UFPE. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Comunicação PPGCOM/UFPE e da Pós-graduação Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Email: cati.andrade@gmail.com