



O passado no presente: memória pessoal, memória coletiva, desencontros

*The past in the present:
personal memory,
collective memory,
discrepancies*



Ismail Xavier¹

*A Arlindo,
que soube como poucos
trilhar novos caminhos, sempre com
muito brilho e inteligência, nesta seara
multimeios, nos honrando com seu
inestimável legado.*

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e em Cinema Studies pela New York University. Professor associado da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, cinema brasileiro, cinema moderno e contemporâneo, teoria e história do cinema, cinema e teatro, cinema e pintura, cinema e fotografia, cinema e fotografia. E-mail: i-xavier@uol.com.br

Resumo: Este artigo analisa a progressão da trama do filme *Corpo* (2007), de Rubens Rewald e Rossana Foglia, inspirado em fato político de 1990: numa vala clandestina do cemitério de Perus, foram encontradas ossadas de pessoas enterradas anos antes, sem identificação, aí incluídos ex-presos políticos. No filme, entre as ossadas enviadas ao IML, está o corpo de uma jovem, com marcas de tortura, conservado como se tivesse morrido no dia anterior. Este corpo gera tensões entre o médico-legista, que decide investigar o caso, e sua chefe. O foco da análise é o conflito entre interesses pessoais e a construção de uma memória coletiva, partindo da noção de “motivo temático”, de Tomachevski, aqui centrada no motivo “o passado no presente” tal como figurado no corpo-enigma. Conclui-se que o filme problematiza a postura de quem, de uma forma ou de outra, faz de suas decisões na vida pessoal ou profissional um espelho dos subterfúgios da política de silêncio de um poder político empenhado em esconder os horrores de seu sistema repressivo.

Palavras-chave: memória e política; afetos e responsabilidade histórica; dignidade profissional e seus entraves.

Abstract: This article analyzes the central plot of *Body* (Rubens Rewald & Rossana Foglia, 2007), a film inspired in a political event, which took place in the Perus Cemetery (São Paulo periphery): piles of bones of unknown persons buried decades before were found in an unidentified common grave. Among those bones, some were later identified as belonging to ex-political prisoners buried in the 1970's. In *Body*, mixed with the bones sent to a Medical-Legal Institute, a young woman's body arrived exhibiting marks of torture. This body was in a paradoxical state of conservation, as if she had died the day before. This body creates many tensions involving the physician that decides to identify it and his director. He insists and his research ends up involving other characters, who he understands could give him new information about the dead young woman. At the core of those tensions there is a clear conflict between individual memories and the collective social memory. “Thematic motive” is the basic notion that guides this analysis which focus on the “the past comes to present” thematic motive, all around the enigmatic body.

Keywords: memory and politics; affection and historical responsibility; professional dignity and its obstacles.

Introdução

A trama de *Corpo* (2007), de Rubens Rewald e Rossana Foglia, se inspira num fato impactante na conjuntura política brasileira do início dos anos 1990. Uma enorme quantidade de ossadas foi encontrada numa vala clandestina do Cemitério de Perus, periferia de São Paulo. Nela encontrou-se, além de restos mortais de pessoas sem recursos e abandonadas, os de vítimas da polícia e os de presos políticos da ditadura mortos em tortura. Cidadãos que tiveram seus corpos enterrados à revelia dos familiares e sem registro oficial. Essas ossadas foram enviadas para o Instituto Médico Legal do Estado.

O filme aborda personagens que se envolvem numa situação singular gerada por um caso especial no momento da chegada das ossadas ao necrotério. Tal caso se insere numa conjuntura maior que emoldura as tensões envolvendo as personagens centrais no plano dramático.

Tensões no corpo funcional frente a um caso especial

A sequência de abertura mostra o salão onde são feitas as autópsias dos cadáveres remetidos à instituição. A câmera se detém no corpo de um rapaz negro. Na trilha sonora, alguém descreve em *over* (DOANE, 2018) um corpo outro em estilo de “laudo técnico” que, de imediato, gera uma interrogação: “75 quilos, pele branca, macho... será mesmo? Afinal, quando um homem prova que realmente é um homem?”.

O Dr. Arthur, médico legista, é o dono desta voz *over* que será ouvida ao comentar situações por ele vividas, dado que reafirma sua condição de protagonista cujos pensamentos expõem seus estados de espírito e pontos de vista. E há outras personagens cuja voz *over* atua como canal de informação ao espectador, notadamente em *flashbacks* aos quais voltarei.

Nesta abertura, sua voz segue os itens a constar de laudos periciais, enquanto vemos a Dra. Lara, sua chefe, dissecar o cadáver negro do início, observada por ele. Neste momento, o corpo do médico entra em cena e percebemos que sua descrição se ajusta a seu próprio perfil: “cor branca, olhos castanho-escuros, barba grisalha, cabelos desalinhados”. Ele segue no laudo: “idade: 38 anos passados em branco; poucas viagens, nenhuma história de amor, uma biografia pobre em contraste com o entusiasmo de sua parceira quando vê um fígado em bom estado” (a câmera observa a ação dela e o elogio ao fígado retirado do cadáver). Ele fecha seu laudo com a *causa mortis* que vem

completar sua autoironia: “faleceu bestamente de um ataque cardíaco ou de uma crise de depressão aguda em lugar solitário numa repartição pública modorrenta”.



Figura 1: O Dr. Arthur.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Este autorretrato do Dr. Arthur será lembrado ao longo da trama, pois nos ajuda a interpretar suas reações ao sistemático boicote de sua chefe à sua determinação tenaz de investigar este corpo-enigma, centro das tensões que envolvem os protagonistas.

Este modo de pensar marcado pelo que parece um “vício profissional” é frequente, com observações diagnósticas não só de cadáveres, mas também de corpos vivos numa forma de jogo consigo mesmo. Quando ele sai do necrotério e vai de metrô visitar seus pais – a mãe tipo *mater dolorosa*, o pai mal-humorado – ele passa o tempo a observar as passageiras, de quem faz uma semiologia médica, lendo os sinais presentes no corpo vivo como base para o laudo em estilo de autópsia, incluindo a previsão da futura *causa mortis*.

Esta cena indica um olhar obsessivo, mas há descontração nesta versão lúdica do trabalho que, no necrotério, ele assume com competência. Em vários momentos, seu pensar se expressa através do jogo de diagnóstico, em especial no caso da Dra. Lara, a chefe com quem ele tem uma relação complicada.

Perto do início do filme, quando ele pede dispensa no turno da tarde, começam os quiproquós por bobagens, forma arrevesada com que eles vivem

tensões para além do trabalho, sinais de uma relação marcada por ressentimentos. Adivinhamos neles a expectativa pregressa de uma relação amorosa que não vingou, razão para uma intimidade cheia de alfinetadas, ou para reflexões dele como: “Lara é quase uma mulher bonita, posso sentir o sangue oxigenado regando o seu coração, pena que algumas de suas veias estejam obstruídas”.

Vale observar o peso destas tensões no ambiente ingrato de trabalho, marcado pelo esforço da chefe em evitar diagnósticos que possam gerar problemas de caráter político. A chegada das ossadas cria uma situação de visibilidade pública e expectativas indesejáveis.

Antes da questão das ossadas, Lara pede para Arthur assinar o laudo referente ao corpo do jovem negro do início (morto em confronto com policiais), escrito por ela de forma a encerrar o caso. A autópsia teria acusado pequena quantidade de cocaína no sangue do morto, permitindo supor uma conexão com o comércio de drogas. Arthur informa ao irmão do falecido, que lhe pergunta quem atirou. Ele responde “não sei, foi encontrado assim”, e observa que o irmão deve ter sido morto pelos próprios companheiros. Revoltado, o rapaz contesta com veemência a autópsia e a relação do irmão com o tráfico. Arthur não tem nada a dizer, pois não examinou o caso, mas sabe que o jovem foi morto por tiro de policial. Ele não concorda com certas decisões, mas aceitou assinar o laudo não confiável por dever de ofício. Razão para seu ar depressivo e seu sentimento de impotência nesta ordem burocrática.

Estas cenas do preâmbulo preparam o clima que se instala com a chegada das ossadas. Lara dá entrevistas à imprensa e acalma os repórteres com respostas que descrevem o estado geral delas e as análises a serem feitas pelos médicos, julgando precipitadas as declarações de que há ossadas de presos políticos do período da ditadura. Seu tom é técnico, pois está atenta às inquietações geradas pela dimensão política desta situação que, inspirada nos fatos de 1990, define o núcleo do filme. Neste quadro tenso, advém uma ocorrência inusitada. Junto com as ossadas, vindo da mesma vala comum do Cemitério de Perus, chega o corpo de uma jovem com marcas de tortura e sem nenhuma decomposição trazida pelo tempo, como se ela tivesse morrido no dia anterior.



Figura 2: O corpo-enigma.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Atraído por este corpo-enigma, Arthur assume a tarefa de analisá-lo e buscar uma explicação para a anomalia. O “retorno do passado no presente” vem ao centro da trama e constitui o “motivo temático” (TOMACHEVSKI, 1970) que movimenta o filme a partir deste corpo cuja presença mobilizará os vivos e seus conflitos. Em seu primeiro exame, o olhar do Dr. Arthur gera um contra-campo que traz rápido *travelling* ao longo do corpo-enigma, seguido de outro ao longo do corpo de uma moça deitada no chão de sala residencial. A impressão é de que se trata da mesma moça quando viva, mas tudo é muito rápido para certezas. Neste primeiro dos *flashbacks* que pontuam suas averiguações, já temos uma construção imagética que parece metaforizar as dificuldades de interpretação de pistas. Após este rápido *flash*, o corte nos leva a um *travelling* que desce pelo corpo da morta e acentua os pontos que fecham enorme ferida no tórax. A trilha musical sublinha um sentido de exame pericial em marcha enquanto Arthur examina queimaduras e hematomas. Em *over*, ele comenta que “há estragos por todo lado, dedos quebrados”. E chama sua atenção o anel num dedo todo estropiado da mão esquerda. Ele tenta tirá-lo. Não consegue. O essencial aqui é deixar gravado em nossa memória este anel, um ícone central nesta trama.



Figura 3: O anel-ícone.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Seu empenho em elucidar o caso enfrenta, a cada passo, novos confrontos com Lara, que não aceita a sua atenção especial ao corpo. Ela exige o procedimento padrão no caso de “corpo não reclamado”, pois a jovem morta nada teria a ver com as ossadas: um erro no cemitério gerou sua acidental inclusão no lote. Em franca oposição, Arthur defende a pesquisa para explicar o enigma.

O essencial é que a presença deste corpo e sua força catalisadora de emoções se projetam para fora da esfera da ciência médica. O ponto nodal da trama não será a anomalia no plano biológico. Esta sai logo do centro das conversas. E é sumária a contestação feita a Arthur quando ele traz a hipótese de uma “saponificação” nele ocorrida, o que explicaria o seu estado, mesmo tantos anos após a morte. Sua hipótese é logo descartada por um médico mobilizado por Lara. A refutação é cheia de ironia. Seu argumento é sumário, mas se afina ao interesse político dela que o cumprimenta pelo “excelente trabalho realizado”.

A presença deste corpo feminino jovem e torturado a incomoda, para além das implicações no plano político. Arthur bate o pé e insiste. Diz tratar-se de um caso grave de “espancamento” (este é o termo que ele usa). Ela diz tratar-se de uma “desova” (ação de um bando para se livrar de um cadáver). Mais adiante, ele volta ao

assunto. Impaciente, ela repete: “se ninguém aparecer até amanhã para identificar este corpo, ele vai ser enterrado como qualquer outro”. Ele insiste: “A imprensa precisa saber disto”. Ela é irônica: “vai lá, fala da tua múmia e me deixa em paz; diz para eles que você encontrou a Nefertiti...”.

Neste momento, o espectador supõe em Arthur a vontade de elucidar o caso por seu valor político como prova material das atividades de tortura. Veremos que não é esta a razão principal que o move. Ele não assume falar com a imprensa em sua peleja com Lara. A política se faz presente mais por ser incontornável do que por um empenho especial dele. Seja como for, com a ajuda de um colega que lhe entrega em segredo uma foto da moça, ele inicia sua pesquisa atento à dimensão política deste corpo: seu primeiro passo é ir ao Dops, para onde presos políticos eram levados em primeira instância.

A pesquisa de Arthur avança, e novos dados emergem em *flashbacks*

Inserido na sequência de Arthur examinando fichas de presos políticos no Dops, um *flashback* nos mostra um grupo de atores e atrizes em performance com coreografia feita de enlaces apertados de vários corpos nus, junto ao chão, num palco teatral. Seu contato corpo a corpo forma uma unidade em constante mutação. A câmera, bem junto a eles, acompanha suas evoluções. Num dado momento percebemos o anel, já nosso conhecido, agora no dedo de uma moça cujo rosto mal discernimos. Pelo estilo da cena, tudo indica ser uma evocação de 1967-1968, em espetáculo cuja proposta se baseia no movimento de corpos livres e solidários. Mais tarde, outro *flashback* volta ao mesmo teatro, mostrando uma moça deitada no centro do palco, a uma certa distância dos outros atores, como que dormindo em pleno ensaio: alguém vem sacudi-la para acordá-la, e um primeiro plano da sua mão esquerda torna visível o anel. Estas cenas ajudam a compor o perfil da moça do anel como jovem atriz, completado por sua conduta em outros *flashbacks*. Estes nos trazem dados aos quais Arthur não tem acesso, delineando a história desta moça cheia de vida e engajada como *performer*.

Voltemos a Arthur, que havíamos deixado no Dops. Sua pesquisa o fez dormir com o rosto colado na mesa cheia de papéis já examinados. Acorda, volta a remexer documentos e vê seu esforço recompensado. Uma ficha de 1973 traz a foto do rosto que ele reconhece. Ao seu lado, o nome: Teresa Prado Noth.

Ele copia a ficha e, de volta ao necrotério, pesquisa na lista telefônica por parentes que possam elucidar a questão. Encontra ali dois sobrenomes Prado Noth, um deles com o nome de Teresa. Esta surpresa o desconcerta e, de imediato, ele telefona ansioso para esclarecer a situação: viva ou morta? Atende Fernanda, que

diz ser a filha da pessoa com este nome. Ele estranha. A conversa é confusa, mas fica acertada uma visita dela ao necrotério para a identificação do corpo. Se Teresa morreu nos anos 1970, sua filha seria agora uma moça.

Fernanda chega ao necrotério agitada e, ao cruzar com ele, pergunta “cadê a minha mãe?”. Ela está de costas para nós e Arthur parece intrigado. Logo adiante, quando ela for vista de frente, será nossa vez de encarar o fato estranho: seu rosto duplica o do cadáver; está interpretado pela mesma atriz.



Figura 4: Fernanda Prado Noth e o Dr. Arthur.

Fonte: *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Quando Arthur lhe mostra a morta, ela diz que “é muito jovem para ser minha mãe, podia ser minha irmã”, e não sinaliza perplexidade. Ele esclarece que o corpo não é recente, morreu em 1973. Ela responde “em 1973 eu nasci”. Confuso diante da agitação e das respostas incisivas de Fernanda, Arthur volta a fazer observações que supõem a mãe dela morta, o que ela estranha. E vem a pergunta, “mas afinal, sua mãe não está morta?”. Como resposta, uma sonora gargalhada, e há mais gracejos quando ele se refere à mãe dela como guerrilheira desaparecida: “que nada! ela está é toda aparecida por aí”. E se mostra surpresa pelo fato de ele não saber quem é sua mãe, a “conhecida socióloga” Teresa Prado Noth. Há um hiato de

silêncio; ela de repente se aproxima, lhe dá um beijo no rosto e se retira como quem tem pressa ou quer se livrar da situação. Arthur fica com a charada de duas mulheres com o mesmo nome e esta especial semelhança de Fernanda com o corpo-enigma.

Esta cena deixa claro que, dentro da parábola montada no filme, o uso da mesma atriz para os dois papéis sinaliza que o estrito realismo não vigora. A partir de uma condição estrutural envolvendo a experiência de identificação de vítimas da violência policial ou da repressão política, o filme monta um laboratório que permite avaliar um gradiente de atitudes pessoais. Cada qual chamado à cena terá suas razões e idiosincrasias para agir como veremos diante deste corpo

O rosto idêntico – a ligar a militante de nome Teresa Prado Noth na ficha do Dops, o corpo inerte no necrotério e esta moça que vem examiná-lo – compõe o núcleo central desta parábola construída a partir de uma memória arduamente conquistada. Esta mesma que inspira neste filme uma reflexão original sobre as formas de retorno do passado no presente e, em especial, sobre as relações entre memória individual e memória coletiva, consideradas em sua conexão com o plano dos afetos, da amizade e da política.

A performática Fernanda e o sorumbático Dr. Arthur

A marca de Fernanda, desde sua entrada em cena, é a inquietude; mãos agitadas e cheias de adereços; vivaz, provocativa, decisões abruptas. Tal como agora quando, de repente, se despede, vai embora e, para nossa surpresa, volta em seguida para retomar a conversa com Arthur. Uma ou duas palavras e logo os dois saem juntos para um restaurante.

No almoço, estava previsto o encontro com a mãe dela, Teresa Prado Noth, momento chave para a pesquisa dele. Uma vez no restaurante, ela comanda o diálogo, deixando Arthur mais empenhado em ver e ouvir. Ele chega a usar uma garrafa através da qual a observa e se pergunta em *over*: “seria possível dois corpos idênticos sem nenhuma influência genética?”. Em dado momento, ela responde a um comentário dele, dizendo que é atriz. Depois, opinativa, critica a qualidade da comida e se pergunta sobre o que faz sua mãe ir lá com tanta frequência, ela que não veio ao encontro e deveria pagar a conta.

Na saída, ela conduz outro lance de teatro criando nova confusão entre eles, saindo de repente e o deixando só para acertar as contas. Quando ele sai do restaurante, vai à procura dela e a encontra numa loja de roupas. Novos atropelos. Ele veio para exigir de volta a sua carteira que ela levou consigo. Fernanda critica suas hesitações e falta de expressão, logo se pondo atrás de uma cortina onde vai

experimentar uma peça. Do lado de cá, ele diz não ter tempo para esperar, tem de voltar ao seu ofício, e arremata: “não sou ator”. Ela traz o rosto para fora da cabine e responde: “ainda bem, porque não tem o menor talento”. Fecha a cortina e volta à sua peça de roupa. Há um lance rápido de voyeurismo dele por uma fresta da cortina, mas a pressa o faz abandonar a loja.

Neste momento, surge um *flashback* com a militante Teresa. Sozinha, ela caminha examinando um local cheio de casas, ninguém à vista. Filmada em câmera-na-mão, a sequência é enigmática; seguimos seus passos e seu olhar atento; de repente, uma bola se choca com seu corpo e, quando ela a segura, vemos o anel na sua mão esquerda. Em seguida, ela devolve a bola a dois meninos que aparecem. Um *flashback* sem palavras. Nos demais, ouvimos Teresa falar em *over* de sua experiência de militante para sua amiga Helena. Este é um ponto chave na armação da trama que traz a mediação dos comentários dela quando viva dirigidos a esta amiga especial.

Corroborando a veia teatral da *performer* nos *flashbacks*, há cenas em que ela se diverte ao falar de seus disfarces usados em algumas ações. Mais um aceno à sua condição anterior à militância. Há duas situações cujo tema é o disfarce: numa, Helena experimenta as perucas dela e recebe conselhos sobre o que as torna eficientes: “o importante é a adequação”; na outra, Helena entra numa sapataria e, surpresa, se depara com Teresa, sob disfarce, no papel de atendente; esta lhe faz sinal para não “dar bandeira”.

Os lances no restaurante e na loja afastaram Fernanda da investigação, mas ela não demora a reaparecer no necrotério onde é notada quando já está perto do corpo da militante. Irritado, Arthur reclama da “invasão”. Ela lhe devolve a carteira e, como espécie de punição, ele a conduz para um exame de corpo de delito. Explica a origem das marcas de tortura e a obriga a passar a mão em cada uma para seguir a descrição da ferida e de sua causa.

Terminada a incômoda aula, Fernanda leva o médico legista até a sala de sua mãe na faculdade, que está vazia. Em novo lance performático, ela a uma certa altura atende ao telefone e conversa com alguém fingindo ser sua mãe.

Novo *flashback* traz a cena da jovem Helena no Dops onde foi à cata de informações sobre a amiga, dado o sumiço de Teresa e a falta de notícias. Momento difícil, em que foi sumária (e inverossímil) a resposta do delegado: a amiga esteve presa ali, foi interrogada e liberada no dia seguinte. A expressão “foi liberada” valeu para ela como “foi levada para a Oban”, a Operação Bandeirante, órgão de repressão financiado por empresários paulistas, localizado no Quartel do II Exército na Rua Tutóia. Pode-se presumir que ela tinha dados para concluir que a amiga estava morta.

Na sala da professora na faculdade, seguimos a agitação de Fernanda enquanto Arthur examina livros de autoria da socióloga Teresa Prado Noth. O lance decisivo vem quando ele observa uma foto da mãe de Fernanda quando jovem. Um rosto por nós conhecido: é a Helena dos *flashbacks*. E usa um anel igual ao do corpo-enigma que mobiliza Arthur: coincidência? ou haveria amizade entre a socióloga e a militante no passado? O que tem isto a ver com o mesmo nome? Lembremos que ele nada sabe sobre a Helena dos *flashbacks*, esta que aprendemos ser agora a professora Teresa, figura que veio ao centro da charada. Antes, o mesmo nome; agora, o mesmo anel.

Aagitado, ele volta ao necrotério onde encontra uma Lara irônica ao afirmar que parentes vieram, reconheceram o corpo e o levaram. Mentira. Ele faz violento protesto, procura o corpo e não o encontra. Como a chefe, entretimes, saiu para o almoço, vai atrás dela pelas cercanias. Enquanto ele a procura, Fernanda se entretém pelo bairro nas bancas de uma feira de rua. Ao examinar bijuterias, revira anéis expostos numa banca e encontra um igual ao do “corpo” e ao de sua mãe na foto. A barraca na qual o encontrou evidencia sua condição de produto barato. Está aí um sinal de que sua presença pode não valer tanto para se montar a conexão entre as pessoas quanto Arthur supõe, embora as coincidências não devam ser esquecidas. A partir daí, qual seria o motivo de uma Fernanda cheia de bom humor ficar exibindo o anel para Arthur? Mais uma provocação que a diverte ao brincar com um dado importante para ele.

Os pensares de Arthur em voz *over* estão fixados em sua chefe. Ao procurá-la, ele a coloca em seu jogo de laudos hipotéticos: “Lara tem um corpo disciplinado. Sem dúvida, seus músculos atrofiados mostram um estado avançado de decomposição moral; não há mais vestígios da médica brilhante que passou em primeiro lugar no concurso”. E, logo adiante, “...o exame de suas vísceras revelou alto teor de amargura em sua bÍlis; todos os elementos apontam para a *causa mortis*: poli-ceticismo pragmático”. Quando ele está nesta última frase, advém uma imagem inesperada: em primeiro plano, Lara enlaçada num longo beijo ardente com um parceiro. Entrega total. No contra-campo, Arthur olha, pela porta de vidro, para dentro do restaurante onde se dá a cena. Ao seu lado, uma Fernanda curiosa ao ver sua reação. A câmera se detém na sua expressão. É notável.



Figura 5: Arthur observa Lara e seu beijo.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Mais do que surpresa ou ironia, há desgosto impresso no seu rosto. O beijo ardente o incomoda. É como se a cena viesse abalar uma convicção que o escorava em sua falta de iniciativa para alterar o *status quo* deste morde e assopra cheio de ressentimentos. Por que razão? Talvez porque esta inação, incômoda, sinaliza uma insegurança sexual mitigada por racionalizações; entre elas, o senso de que Lara é uma mulher sem *sex-appeal*, incapaz de atrair um homem. A cena no restaurante o obriga a enfrentar uma questão vivida em silêncio: sua dificuldade de romper a solidão.

Esta reação dele fecha um círculo iniciado de forma mais descontraída na abertura do filme, quando o ouvimos proferir em *over* seu próprio laudo pericial: “macho... será mesmo? quando que um homem prova efetivamente que é um homem?”. A tensão constante, no âmbito de uma intimidade mal resolvida, é a regra ao longo do filme. Findo o enlace amoroso, Lara vai ao banheiro. Enquanto ela examina seus dentes no espelho, ouvimos nova estocada de Arthur: “... a rigidez de sua arcada dentária impede qualquer sorriso franco”.

Segue-se o teatrinho que Fernanda arma junto à porta da cabine do banheiro onde está Lara. A jovem diz que está armada e grita: “passa a bolsa piranha...”. De início assustada, Lara chega a sacar um revólver, mas entrega o dinheiro por debaixo da porta. Quando Fernanda diz: “esta é uma operação revolucionária para recuperar o cadáver que você sequestrou”, ela percebe que se trata de Fernanda e

Arthur. Denuncia a farsa. Eles sorriem e devolvem o dinheiro pela mesma via que o receberam. É hora de ir embora.

Com eles já fora de vista, ouvimos pela primeira vez um comentário em *over* de Lara sobre Arthur. Ela expressa sua irritação: “Arthur, você é um homem morto: seu cérebro e seu fígado devem ser retirados para estudo de depressão; seu coração e seus órgãos genitais para o estudo de impotência; [...] você é um homem morto”. A parte final da diatribe de Lara se sobrepõe à imagem em que Arthur e Fernanda já estão no metrô, em silêncio. O rosto dele ainda está sob o efeito da cena do restaurante. Imóvel, absorto, nem dá atenção a Fernanda feliz e exibida com o seu novo anel.

Chegando à casa onde mora com a mãe, Fernanda não a encontra. A sós com Arthur na sala, ela nota o desânimo dele sentado num canto. O seu jogo de sedução se escancara e começa pela exibição dos seios ao trocar de roupa no meio da sala. Ele a observa e não se mexe. Enquanto a voz de Caetano Veloso repete na vitrola o refrão “it’s a long and winding road...” e Fernanda se move pela sala seminua, Arthur resta impassível.

Num rápido *flashback*, vemos a jovem Helena recostada num tapete enquanto olha feliz para um bebê (Fernanda?) no colo de uma babá. Um interregno de inocência que pontua a criação do clima entre os dois. Já com roupa leve, ela vai para outro cômodo. Ele a segue e há o momento chave em que ela se deita numa cama estreita, assumindo a postura do cadáver no necrotério: olhos fechados, braços esticados. Imóvel, ela espera que sua estratégia funcione.



Figura 6: Fernanda em pose de cadáver.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Ele se aproxima, se acomoda junto a ela, começa a apalpá-la por debaixo da roupa, faz carinhos e adere ao teatro com um gesto “medical”. Apoiado num braço, levanta o tronco e, com a mão livre, lhe dá uma pancada no tórax como se faz com um moribundo para fazê-lo respirar. Ela completa o lance com uma enfática aspiração de ar e, quando esperamos o novo enlevo, um corte sintomático nos sonega a continuação, como se uma cena de gozo visível lhe fosse negada (a quem se pergunta se houve este novo enlevo).

O corte rápido nos leva a outro casal abraçado e aos beijos, mais excitado e recebendo uma atenção maior da câmera. Uma vez terminada a transa, o diálogo identifica a figura feminina: a professora Teresa Prado Noth, já mais madura, sem o rosto ingênuo de Helena toda ouvidos para a militante. Seu parceiro é um jovem ex-aluno. Nós já o vimos trabalhando como garçom no restaurante que Fernanda criticou (e julgou indigno do gosto da mãe, sem saber desta sua motivação amorosa), e ele agora anuncia a Teresa sua mudança para Londres.

Definido o teor da relação entre estes dois, voltamos a Arthur e Fernanda, agora em novo clima. Estão quietos, sem tensões, a beliscar petiscos e beber em silêncio. De repente ela diz: “liga para minha mãe e diz que eu morri”. Ela o traz de volta à razão primeira do estarem juntos e entende que o sumiço da mãe só será superado por atitude extrema. É preciso vencer o boicote de Lara, tornar o corpo visível. Esperta, Fernanda usa o motivo que, em situação inversa, a levou ao necrotério. Está criada a expectativa diante de uma cena chave: Helena-agora-Teresa a examinar o corpo da amiga Teresa para ver se é Fernanda.

Desenlace: a assembleia dos envolvidos

A montagem não espera a resposta de Arthur; de imediato, um corte seco nos traz a mãe de Fernanda a dirigir seu carro pela cidade. Já é noite. Em voz *over*, escutamos a militante Teresa em mais uma fala dirigida à amiga Helena. A professora está a se lembrar, ou somente nós, espectadores, ouvimos esta fala? O celular dela toca e o presente se impõe. Novo corte rápido nos leva direto para o necrotério onde ela já está sendo atendida por Lara. Diz o seu nome e a razão de sua vinda. Descreve a sua filha e é conduzida à sala de reconhecimento de cadáveres. Não nos surpreende que seja trazido o corpo que está na origem de toda a trama. Lara vê sua chance de liquidar a fatura. Helena-agora-Teresa examina o corpo detidamente, reage ao se deparar com o anel na mão esquerda e, num dado momento, sua mão toca no rosto da morta. Está chocada. Estaria perplexa a pensar como este corpo estaria de volta, cerca de vinte anos depois, a amiga de juventude que foi presa e depois desapareceu?

Não, não seria possível ser o corpo dela preservado. Mas o rosto, o anel e a tortura não seriam uma evidência, ainda que paradoxal? Ou está chocada desde o início porque se deparou com o corpo da filha morta e neste estado?



Figura 7: A professora examina o corpo-enigma.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Um novo *flashback* prolonga nossa espera. Em sequência diurna, vemos imagens do centro da cidade e ouvimos Teresa dizer para Helena não vir a São Paulo. Queixa-se muito da cidade. Temos aí o sinal de uma recordação gerada por Helena-agora-Teresa estar diante deste corpo no necrotério?

Voltamos à sala. Lara aguarda e torce pela confirmação de que se trata da filha, o que a livraria do embaraço e lhe daria razão diante de Arthur. Pela janela desta sala, vemos Fernanda, recém-chegada, observar a cena. Em seguida, chega Arthur. A professora permanece em silêncio e, quando eles entram na sala, ao ver a filha, seu rosto tem leve alteração, mas o movimento de câmera não nos dá tempo para discernir com clareza um sinal de alívio. Temos o plano geral da sala, com os dois recém-chegados junto à parede ao fundo. Fernanda, séria, silente, parece outra. É ela quem quebra o silêncio. Olha para a mãe e diz “hoje, pensei que você morreu”. A mãe responde “eu também”.



Figura 8: O corpo-enigma, Helena-agora-Teresa, Lara, Arthur e Fernanda.

Fonte: *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Pensou até quando? Até chegar ao necrotério e se deparar com o corpo ou até Fernanda entrar na sala? Por que não disse antes se o corpo trazido era ou não o de sua filha? Permaneceu em silêncio, talvez porque dividida entre a dor de reconhecer a filha e o contrassenso de declarar a presença do corpo da amiga morta há tantos anos, considerada ainda a complicação que criaria para ela própria o fato de citá-la pelo nome.

Fernanda toma a iniciativa de se aproximar da mãe, com um abraço terno e um beijo. Está afetuosa, com ar compenetrado. Se for uma nova performance, está ajustada à ocasião. Ela aponta a enorme semelhança entre aquele e o seu corpo: “é a minha cara, as minhas mãos”. Estaria seguindo algo combinado com Arthur ou sua conduta viria de um impulso próprio de tudo esclarecer já expresso na sua ideia do telefonema para a mãe?

Helena-agora-Teresa de imediato retruca, diz que não é tão parecida. Tenta negar o óbvio, incomodada pela evidência da enorme semelhança de Fernanda com a moça morta.

Não há tempo para o diálogo entre mãe e filha prosseguir, pois a atitude da primeira deflagra a intervenção de Arthur que vê chegada a hora de consumir o confronto. Ele não só apoia a observação de Fernanda, como traz novas evidências captadas pelo seu “olho clínico” (a estrutura óssea semelhante) e desloca a discussão para a questão do nome, sacando a ficha copiada do Dops onde consta a foto e o nome de Teresa Prado Noth. Seu esforço se concentra em desmascarar a professora,

em vez de focar na pergunta sobre a identificação do corpo no centro da cena. Ele exibe a ficha para todos e pergunta a ela “quem é esta que tem o seu nome?”. Com tal evidência em mãos, passa a agir como um delegado: “quem é esta? Ela é Teresa Prado Noth. E quem é você? Você é mesmo Teresa Prado Noth?”

A professora acusa o golpe e, para ganhar tempo, pergunta à filha se foi ele quem ligou para ela vir até ali. Chance dada a Lara que o acusa de ato irregular, dando tempo para Helena-agora-Teresa se recompor. Com firmeza, ela contesta a atitude “imprópria” dele: “o senhor é louco; isto é um interrogatório?” – e reafirma ser Teresa Prado Noth. Cala-se em seguida com ar indignado. Ela sabe que ele não tem como de imediato flagrar a apropriação, pois ganhou os documentos da própria Teresa, algo que nós soubemos através de um dos *flashbacks*.

Neste momento, ela recebe o apoio de Lara que, a fim de encerrar o caso, aproveita para dizer que a ficha não é evidência de nada, obrigando Arthur a recuar, dando o ato de identificação como já resolvido: “corpo não reclamado”.

Fernanda não se pronuncia, aceitando a postura de Helena-agora-Teresa com quem parece solidária, o que não impede um olhar tenso em um ou outro momento. Sua ação sugere que ela preferiu trabalhar esta situação e seus desdobramentos junto de sua mãe adotiva, que lhe diz: “vamos embora, eu não gosto deste lugar”. Fernanda a acompanha, mas se despede numa derradeira performance que, ao nosso olhar, vem de novo sugerir suas afinidades – que ela própria desconhece – com o que vimos de performático na sua mãe, a Teresa militante. Ela levanta com ênfase suas mãos para Arthur e mostra o anel no dedo.



Figura 9: As mãos de Fernanda exibindo o anel.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Seria para reconhecer sua conexão com aquele corpo que talvez esteja agora entendendo como o de sua mãe torturada e morta em 1973? Ela sai da sala olhando para o médico. Vale sua decisão de não se alinhar a Arthur na forma como ele atuou na hora do confronto e, por outro lado, deixar este sinal de que leva consigo este símbolo de uma aliança que ele teria ajudado a selar.

Um corpo livre

Um dado importante para avaliar a forma como Helena assumiu a maternidade de Fernanda foi reservado para o final, uma vez consumada a derrota de Arthur que, depois da saída de mãe e filha, ainda teve de ouvir o consolo “magnânimo” de Lara, logo antes de se retirar. Arthur fica imóvel, só e cabisbaixo depois que todos se foram. Neste momento, surge um *flashback* que, tivesse vindo antes da cena decisiva da assembleia, teria alterado o efeito da constelação de não ditos que a marcou.

Numa praça, vemos Teresa caminhar com seu bebê, uma recém-nascida, no colo. Em *over*, ela diz: “uma vida a passeio, um corpo livre”, e vem em direção à câmera que a enquadra do ponto de vista de Helena. Quando vem junto à amiga, sempre em *over*, ela explica que a filha ainda não tem nome e sublinha sua fragilidade. A amiga a acolhe. Teresa já havia entregado a ela seus documentos e, naquela altura de sua militância, sabe que essa entrega da filha é radical. A cena se fecha com um plano dela, sentada no banco da praça de frente para a câmera, totalmente só. A câmera-na-mão se afasta enquanto sua voz *over* reafirma seus impulsos e decisões: “uma vida a passeio; a liberdade de andar por aí sem identidade, sem pudor; um corpo livre”.



Figura 10: Teresa entregando o bebê a Helena.

Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Neste momento, ainda sobre a imagem de Teresa solitária na praça, a voz *over* de Arthur vem confirmar a fórmula: “um corpo livre”. Esta encontra na sua voz um outro tom, espécie de triste ironia de quem faz o balanço do que resultou de toda a tenaz insistência deste corpo mesmo tantos anos após a morte. O corte nos leva para o médico ainda na sala da assembleia na mesma posição, nitidamente deprimido. E a fórmula da Teresa militante, esta que assumiu seu corpo livre e o empenhou com toda coragem no sacrifício da luta até a morte, encontra uma trágica resposta na imagem seguinte: o seu corpo esticado sobre uma mesa está em outra sala, totalmente isolado. Uma funcionária do necrotério se aproxima e o envolve com um plástico, marcando uma providência técnica que prepara e simboliza seu enterro definitivo como indigente. Temos aqui o ícone derradeiro desta parábola no momento em que é levado ao extremo o processo de apagamento da memória coletiva da militante morta.

Resta um último plano do corredor do necrotério vazio e em silêncio.

Memórias pessoais vs memória coletiva

Este final vem confirmar a decisão de deixar muitos aspectos centrais do drama em aberto, um efeito expresso ao longo do filme na própria montagem da trama. As cenas se tecem num movimento de escassez calculada das informações de modo a afastar revelações catárticas trazidas por algum protagonista, como acontece num drama convencional ou, com os protocolares exageros, num melodrama. É esta escassez calculada que nos leva a tantas perguntas diante da assembleia dos envolvidos, estimulando nossa reflexão. Se houve uma ou outra revelação, isto se deu nos *flashbacks*, pela voz *over* da Teresa militante.

Em toda esta convergência de personagens, uma das questões mantidas fora de pauta é a ausência da figura paterna, jamais objeto de qualquer menção ou pergunta. Permanece uma incógnita. Neste aspecto, um momento significativo é a mais insólita narração de Teresa em um dos *flashbacks*. Ela conta a Helena uma passagem vivida no Cine Paissandu, no centro da cidade. Tendo marcado um “ponto” (lugar escolhido por militantes para encontro, troca de informações e articulação de ações) em frente ao cinema, houve um desencontro e ela decidiu entrar como quem vai ver um filme. O que marca o episódio é seu peculiar enlace com um desconhecido que a seguiu até o banheiro do cinema, momento de um sexo-teatro em que ela se “prestava a vários papéis”, um sexo vivido com intensidade. Por quanto tempo? Ela não consegue saber ao certo. Esta pode ter sido a origem de sua gravidez, hipótese nada absurda num contexto em que jamais é feita qualquer menção a uma figura masculina para além deste caso fortuito e singular. Nem Teresa (sempre

loquaz nos *flashbacks* com Helena) nem sua amiga tocam no assunto fora desta circunstância. Fernanda jamais se refere à figura paterna. Não há dados que indiquem ter a professora inventado alguma história para explicar a Fernanda a ausência do pai.

Conservado por estranha anomalia, o “corpo livre”, como um retorno do passado no presente, veio cerca de 20 anos depois mobilizar um esforço de reconstituição de sua história, gerando ao seu redor uma dramática mobilização restrita a um pequeno grupo. Ele permanecerá vivo em suas memórias em função de uma vivência que, no entanto, não alcançou a esfera pública. Arthur deu toda atenção a este corpo e “criou o caso”, mas não tomou a decisão de levá-lo para o plano da memória social e política. Não teria ido porque foi mais forte o resíduo de dúvida quanto à validade de seu diagnóstico sobre o corpo? Ou houve mesmo falta de empenho nesta dimensão de sua batalha?

Um dado relevante nesta questão é que a pressão de Lara deu a Arthur um tempo muito exíguo (um único dia) para a busca de informações, depois do qual enviaria o corpo para o cemitério, ameaça que ela cumpriu à risca. Neste quadro, ele assumiu de imediato a pista mais promissora, mas se enredou nas relações pessoais desta via adotada. Não consultou, por exemplo, a lista dos desaparecidos disponível nos anos 1990, ainda que incompleta. É provável que fosse sem resultados. Teresa não deveria constar dela, pois lá estava Helena vivendo com o nome dela sem problemas, numa profissão em que informações de caráter político circulam e ela já tinha se afirmado como nome conhecido, professora e autora de livros. Arthur teve contra si não apenas a oposição de Lara, mas também o interesse de Helena-agora-Teresa em manter seus segredos. E o insucesso o abateu quando ele a pressionou de forma açodada. Resultado, mais um golpe sofrido neste quadro de isolamento e depressão.

Estas são questões que *Corpo* deixa para debatermos, uma vez feita a reflexão proposta pela parábola, não esquecendo do papel essencial que os *flashbacks* cumpriram ao trazer a solidária relação entre as duas amigas, com Helena, a confidente de Teresa, sempre toda ouvidos a mostrar seu afeto e seu encanto pela amiga. Isto se evidenciou sempre, mas ganhou forma mais enfática quando Teresa contou sua experiência na situação insólita no Cine Paissandu. Em longo *close-up*, o rosto de Helena escutou muito atento às palavras da amiga, fez mínimos acenos de cabeça e seus olhos marejados expressaram o singular impacto desta experiência.



Figura 11: Helena ouve o relato de Teresa.

Fonte: *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Anos depois, quando o passado se fez valer no presente, houve este reencontro arresado com o corpo de Teresa, momento no qual se fez nítida a distância entre a jovem ingênua dedicada à amiga e a escolada professora. A questão agora é o gesto de ter alterado seu nome como um tributo à amiga e uma providência julgada talvez necessária para propiciar à menina a chance de crescer sem o peso da história de sua mãe desaparecida. Após este gesto basicamente apolítico, ela enfrenta agora o imperativo de assumir o fato político da amiga torturada e morta, recuperando no plano da cidadania e da história uma memória que ela ajudou a enterrar ao longo de todos estes anos. Tal imperativo, ela bem sabe, envolve o custo de enfrentar os problemas gerados pela apropriação da identidade civil da amiga e a reação de toda a comunidade em que ela circula. Fechando o círculo de reparações, ela tem de batalhar para que a vivência deste dia tenha sido o primeiro capítulo de um efetivo “romance de formação” para Fernanda, para citar um dos paradigmas do gênero romance, iniciado por Goethe no livro *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e presente nas obras de outros grandes escritores (Moretti, 2020). Ou seja, agir de modo a assumir a efetiva história daquela que lhe deu a vida e alçá-la a outro patamar de experiência. Tarefa nada fácil para a professora, pois, para tanto, não bastam seu saber e experiência atuais. Será preciso recuperar a abertura e o espírito de doação próprios à sua juventude. Conseguirá? Ou antes, estará a fim?

Lara mostrou de novo sua tarimba na isenção das responsabilidades oficiais no caso de mortos em que o aparelho repressivo tem culpa no cartório. Na contenda com a chefe, Arthur não trouxe ao centro de sua preocupação a dimensão política do caso, mesmo depois de ter ido ao Dops à procura de uma prova cabal. Seus achados propiciaram grande avanço, mas no confronto decisivo sua precipitação acabou não ajudando a verdade a vir à tona. A reunião se concluiu de forma contrária ao desejado. Torna-se mais radical a sua solidão e ele sai de cena arrasado.

A armadilha do silêncio

A questão das ossadas encontradas na vala comum clandestina no Cemitério de Perus esteve em debate e gerou providências efetivas entre 1990 e 1993. *Corpo*, em 2007, ao construir sua parábola, evoca aquele momento e conduz sua bem urdida trama instigando nossa reflexão sobre questões ligadas a fatos ocorridos entre o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, e 1974. Enfim, o período de maior fechamento da ditadura, observado em seus efeitos nos anos 1990, ou seja, no período da Nova República anterior à instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2010.

O ponto sensível no qual o filme toca é essa conjuntura vivida num momento em que estava sem perspectiva a luta para que situações deste teor alcançassem uma evidência processual apta a gerar um ato oficial de reconhecimento da morte de presos políticos, os chamados “desaparecidos”. Uma categoria de perseguidos por regimes ditatoriais inventada na América Latina: militantes ou suspeito(a)s cuja prisão e morte não foram reconhecidas oficialmente. O resultado foi uma nova forma de sofrimento para pessoas próximas à vítima, em especial as mais íntimas, condenadas a viver o pesadelo da esperança de um reencontro em tudo improvável. Um doloroso impasse a inibir o efetivo trabalho de luto, processo necessário para a superação de perda irreparável.

Trabalhando esta delicada questão, *Corpo* gera uma reflexão sobre os influxos do passado no presente a partir das tensões vividas pelos protagonistas face a suas reações à presença insólita do corpo torturado de Teresa. Tematizando o enfrentamento da verdade, o filme problematiza a postura de quem, de uma forma ou de outra, faz de suas decisões na vida pessoal ou profissional um espelho dos subterfúgios daquela política de silêncio de um poder político empenhado em esconder os horrores de seu sistema repressivo.

