

BUSTER KEATON: UM CORPO PÓS-HUMANO?

BUSTER KEATON: A POST-HUMAN BODY?

Diogo Rossi Ambiel Facini¹

RESUMO: Neste artigo, discuto a possibilidade de se relacionar as manifestações corporais do ator/diretor de comédia Buster Keaton em seus filmes com o conceito de pós-humano, principalmente sua visão de novas configurações corporais. Algumas características específicas dessa manifestação corporal de Buster poderiam indicar essa aproximação: um tipo de relação com o seu ambiente, numa espécie de simbiose com objetos, animais e máquinas; uma diluição das identidades e das fronteiras, em um estado constante de “estar-entre”; e uma superação das limitações do humano. A discussão é organizada em três partes. Em primeiro lugar, introduzo o cinema de Buster Keaton, com o objetivo de apontar algumas características centrais para a análise que se sucede, principalmente com relação à manifestação corporal de seu personagem. Na sequência, são pontuadas algumas discussões sobre o pós-humano, tanto enquanto campo de pesquisas, quanto enquanto termo que indica novas vivências e configurações do humano na contemporaneidade. Por fim, algumas leituras sobre a obra de Keaton são empreendidas no diálogo com os debates sobre a pós-humanidade.

PALAVRAS-CHAVE: Buster Keaton. Corpo. Pós-humano.

ABSTRACT: In this paper, I discuss the possibility of relating the corporal manifestations of comic actor/director Buster Keaton in his films with the concept of post-human, mainly its vision of new corporal configurations. Some specific characteristics of this body manifestation of Buster could indicate this approach: a kind of relation with its environment, in a kind of symbiosis with objects, animals and machines; a dilution of identities and boundaries, in a constant state of “being-between”; and an overcoming of the limitations of the human. The discussion is organized in three parts. In the first place, I introduce the cinema of Buster Keaton, with the purpose of pointing out some characteristics which are central for the analysis that is made, mainly with respect to the corporal manifestation of his character. Following are some discussions about the post-human, both as a field of research and as a term that indicates new experiences and configurations of the human in the contemporary world. Finally, some readings on Keaton’s work are undertaken in the dialogue with the debates on post-humanity.

KEYWORDS: Buster Keaton. Body. Post-human.

1 Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: diogo.facini@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Buster Keaton foi um ator e diretor de comédia americano. Ao lado de Charles Chaplin e Harold Lloyd, faz parte do que poderíamos chamar a tríade da comédia muda, ou seja, os três maiores nomes da comédia do cinema mudo ou silencioso americano. Um dos elementos mais distintivos do cinema de Buster é a sua atuação, que constrói um personagem aparentemente inexpressivo, com um olhar e uma face que se mantém constantes, inabaláveis, não importa o contexto em que esteja e nem os sentimentos que o atravessarem; isso lhe rendeu alguns nomes ao longo da história, como “stone face” (rosto de pedra), ou “o homem que nunca ri”. Além disso, Keaton foi criador de um humor bastante singular, marcado por uma forte fisicalidade e uma relação peculiar com o espaço. Essa fisicalidade se refere principalmente à atuação corporal de Keaton. Uma das características mais notáveis dessa atuação corporal, e que, inclusive, motivou os questionamentos deste artigo, é que, ao trabalhar com o seu corpo, Keaton dá a ele novas configurações, novas identidades, que talvez rompam com uma caracterização mais natural envolvendo o que seria um corpo “humano”.

Retiremo-nos por um instante do cinema, e nos direcionemos ao campo mais amplo das humanidades. A partir do fim do século XX, alguns pesquisadores sentiram que estaríamos atravessando um período de mudanças, que poderiam alterar profundamente a nossa concepção do humano. O desenvolvimento científico, que resultou nos estudos sobre a cibernética, a genética, a informática, a inteligência artificial, parece apontar para novos relacionamentos com o mundo, com as outras pessoas, e mesmo com nós mesmos. E o corpo talvez seja um dos elementos mais afetados por essa transformação, seja existindo em conjunto com próteses ou acessórios, ligado a máquinas ou a redes virtuais: parece que se tornou mais complexo definir o que constituiria um corpo humano, o que indicaria a sua especificidade, a sua singularidade. Talvez a ideia do humano já não seja suficiente para dar conta dessa situação complexa. Estaríamos caminhando para uma pós-humanidade?

Neste artigo, procuro relacionar algumas manifestações corporais de Buster Keaton a esse campo do pós-humano. Keaton, bem antecipadamente, parece indicar elementos e características de uma relação do corpo com o mundo que podem ser compreendidos como semelhantes a uma situação mais contemporânea, pós-humana. Com seu corpo, Keaton une-se a outros corpos, mistura identidades, rompe fronteiras. A discussão é construída em três etapas. Em primeiro lugar, apresento e discuto alguns aspectos do cinema de Keaton: sua história, seu uso do corpo, articulações com outros elementos. A seguir, discuto o tema do pós-humano, entendido enquanto situação histórica (ainda em processo) e enquanto possível campo de pesquisas. Por fim, observo alguns elementos mais concretos do cinema de Keaton e reflito sobre essa sua possível constituição corporal pós-humana. Como a abordagem é mais centrada no personagem que em filmes específicos, não restrinjo a discussão a nenhuma obra em especial; apenas destaco o período da década de 1920, considerado o auge do ator/diretor.

1. O BURLESCO E O CINEMA DE BUSTER KEATON: UM CORPO NO ESPAÇO

Joseph Frank Keaton, mais conhecido como Buster Keaton, nasceu em 1895 e faleceu em 1966. Iniciou sua carreira nas artes ainda criança, em 1899, como ator de

vaudeville, trabalhando em conjunto com os pais (SMITH, 2011, p. 67). O apelido Buster foi conferido a ele pelo ilusionista e mestre dos escapes Harry Houdini (COUSINS, 2013, p. 75). Sua carreira no cinema durou quase cinquenta anos. Iniciou-se em 1917, como parceiro de Roscoe "Fatty" Arbuckle, um dos astros da comédia da época. Pode-se considerar que o auge criativo do ator/diretor ocorreu durante os anos 1920, nos curtas e longas-metragens silenciosos dirigidos ou co-dirigidos por Keaton. Jean-Philippe Tessé (2007) chega a afirmar que a carreira de Buster teria durado somente dez anos, de 1920 a 1929, justamente o período mencionado, quando Keaton possuía uma independência e um controle considerável sobre a sua obra. O que ocorreu depois? Em 1928, Keaton assina contrato com a companhia MGM, uma atitude da qual se arrependeria amargamente mais tarde. Perde o controle das obras: são impostos a ele atores, técnicos, criadores de piadas; impedem-no de improvisar. Com isso, apesar de um relativo sucesso de público, Keaton entra em um processo de decadência, do qual nunca se recuperaria completamente (TESSÉ, 2007, p. 25-26). Entre os grandes momentos posteriores do ator, podemos citar a sua participação em *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952), de Charles Chaplin, único filme na história do cinema a trazer Chaplin e Keaton atuando juntos.

De qualquer forma, no período em que pôde atuar criativamente, Buster realizou uma obra fundamental, diferente de todas as outras da comédia da época:

Keaton, ex-acrobata e ator mirim de vaudeville, diferia de Chaplin no sentido de que sua graça costumava vir do contraste entre seu rosto eternamente inexpressivo e as incríveis façanhas atléticas que seus personagens precisavam fazer para escapar do perigo. Com sua execução cuidadosa e desenvolta de sequências cada vez mais complexas, tão perigosas quanto espetaculares, Keaton aproximava a comédia física da poesia. (HUNTER, 2011, p. 69).

Podemos iniciar essa discussão apontando alguns aspectos mais amplos da comédia realizada na época, em que a obra de Keaton se inseria. Cinematograficamente, Buster Keaton se inseria no subgênero cômico do *slapstick*, ou comédia pastelão em português, caracterizado por uma velocidade elevada nos movimentos, pela presença constante de perseguições, pela presença de quedas cômicas e muitas vezes de certa violência nas ações, também com objetivos cômicos. O cinema de Keaton também pode ser inserido em outro grupo, que engloba o *slapstick*, e às vezes confunde-se com ele. No entanto, ultrapassa a esfera do cinema, podendo-se referir a outras artes, principalmente àquelas do espetáculo: o burlesco. Devido a sua amplitude e à importância do corpo no burlesco, é a ele que me atenho por uns instantes. Jacques Aumont e Michel Marie trazem uma sucinta definição:

[U]m gênero fundado na multiplicação e no encadeamento de piadas, de farsas, geralmente de mal gosto (difamantes, degradantes). No cinema, o burlesco foi um dos primeiros gêneros estabelecidos (desde antes da Primeira Guerra Mundial) e o gênero em que a pantomima cinematográfica fazia maravilhas. Graças ao enquadramento variável (primeiro plano sobre o rosto em que aterrissa a torta de creme), graças à montagem que permite atuações perfeitas e quase sem limite, a arte do cômico de *music-hall* foi levada à perfeição, e os atores burlescos estiveram entre os maiores dessa geração, de Fatty, Linder e Keaton a O Gordo e o Magro. (AUMONT; MARIE, [2001] 2012, p. 37).

Dentre as características do burlesco, podemos considerar que umas daquelas que mais se destaca é uma manifestação diferenciada dos corpos na tela:

O outro grande registro corporal [além do corpo monstruoso] que nasceu com o cinema é o burlesco. Na França ele encontrou seu lar, ainda que depois tenha de ser retomado e desenvolvido pelo cinema norte-americano. Ali o corpo age por sobressaltos, ou, antes, pelos sobressaltos da ação. O burlesco introduz uma das grandes tradições corporais do cinema, pois o gênero não funciona através da linearidade da história, mas graças a uma narração dos corpos por cambalhotas sucessivas, descabeladas, onde os fragmentos fazem a confrontação. Essa heterogeneidade remete por outro lado a uma polifonia dos gêneros convocados pela encenação (a acrobacia, a mímica, o teatro, a dança, o desenho) [...], em ritmo de espetáculo onde a interrupção, a pausa, o interlúdio, o tombo fazem explicitamente parte do jogo e do prazer. Assim, os heróis burlescos fazem de modo vivamente corporal a experiência de uma “elasticidade narrativa”: o corpo do personagem passa por todos os momentos possíveis de uma ideia. (BAECQUE, [2006] 2008, p. 486-487).

É possível observar a importância do corpo no burlesco, mas um corpo específico: sempre em movimento, nunca em repouso, como se habitado por um princípio motor que muitas vezes independe e ultrapassa o personagem, (TESSÉ, 2007, p. 59). Além disso, trata-se de um corpo marcado pelo excesso, seja excesso de falta de jeito, seja de virtuosismo. Esse corpo pratica ações que perturbam o curso “natural” das coisas, que se opõem à ordem instituída: a gag, algo como uma piada visual no caso desses filmes, é algo inesperado, anormal (p. 55). A exposição do corpo torna-se, no burlesco, praticamente o centro do filme:

[A] própria noção de diretor de cinema se tornou então inseparável da exposição do próprio corpo, e a tradição burlesca ilustra esse ponto de vista de maneira esplêndida: Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd encarnam o uso do corpo e a sua exposição ao perigo pelo cineasta, corpo que se tornou o exclusivo e único instrumento de espetáculo. O lugar da obra se tornou o próprio corpo do artista. (BAECQUE, [2006] 2008, p. 488)

E o corpo de Keaton, como se constituiria nos filmes? Uma das características principais desse corpo por si já o ultrapassa: a relação dele com um mundo mais amplo, bem amplo. Segundo Alex Clayton, “o cultivo de um sentido forte de um espaço expansivo fora da tela [...] trabalha para sugerir um mundo maior, mais cheio de possibilidade e perigo, do que qualquer pessoa sozinha poderia conceber ou pesquisar²” (CLAYTON, 2007, p. 46). Ainda segundo Clayton, “a grandeza dos ambientes dos filmes de Keaton é usada para um efeito expressivo através de sua relação com o corpo diminuto do ator³” (p. 46). Isso provoca efeitos bastante específicos, que diferenciam o seu cinema daquele dos contemporâneos: “Ao reduzir o corpo a uma figura através da escala, e ao colocá-lo dentro de uma vasta localidade impessoal, a comédia de Keaton é tingida de certa frieza fascinante que não é encontrada, por exemplo, na representação de Chaplin das

2 Tradução minha de: “the cultivation of a strong sense of offscreen space [...] works to suggest a world larger, more full of possibility and hazard, than any single person could conceivably survey or account for”. As traduções posteriores foram todas realizadas por mim.

3 “[...] the largeness of Keaton’s environments is used to expressive effect through its relation to the diminutive body”.

relações corpo-mundo⁴” (p. 47). Essa relação com o mundo aponta para um elemento fundamental desse corpo de Keaton: “Keaton destaca a colocação *espacial* do corpo dentro de uma composição e se deleita com o contraste de movimento e quietude, cálculo e aleatoriedade, proximidade e profundidade⁵” (p. 49). Philippe Tessé comenta que muito já foi dito sobre a “arte do espaço” de Keaton e do esplendor geométrico de seu estilo. Para o autor, “Keaton tem o gosto muito americano dos grandes espaços e as cenas externas deslumbram pela sua maneira de fazer vibrar os elementos⁶” (TESSÉ, 2007, p. 26). O autor, que aponta uma “dimensão cósmica” do cinema de Keaton, continua:

O quadro da ação é imenso, ele oferece uma multidão de potencialidades que o cineasta e o ator exploram como topógrafos: cada gag repousa sobre a relação do corpo com o espaço, relação essa que se modula segundo o que Buster sente fisicamente e afetivamente. Dito de outra maneira, cada gag é um estudo do espaço sob o aspecto do afeto⁷. (TESSÉ, 2007, p. 26-27).

Tessé desenvolve mais um pouco as considerações. Para o autor, no cinema de Keaton, “o espaço não é unívoco, mais apresentado em todas as suas dimensões, que se manifestam segundo a necessidade dramática do instante. [...] Há no cineasta a tentação permanente de experimentar todas as possibilidades do espaço⁸”. Desse modo é possível observar que a relação de Keaton com o ambiente que o cerca é bastante rica e complexa: o personagem não estabelece uma relação única com o seu entorno, atualiza as suas reações de acordo com as circunstâncias e as possibilidades oferecidas. Essa ação é realizada principalmente pelo corpo, um corpo adaptativo, dinâmico, que não se limita a uma essência ou a um modelo. Na terceira seção, continuaremos as discussões sobre a obra de Buster Keaton, enfatizando algumas articulações mais específicas do seu corpo. No momento, podemos observar que o corpo de Buster se manifesta entre corpos, abre-se a esses corpos, mistura-se a eles, o que pode produzir novas configurações, dependendo dos contatos estabelecidos. Essa abertura a novas configurações do corpo é encontrada também nas concepções relacionadas ao pós-humano. E é a essas concepções que nos dirigimos agora.

2. PÓS-HUMANO: NOVAS QUESTÕES E CONFIGURAÇÕES DO CORPO

Primeiramente, devemos deixar claro que o termo pós-humano, ao menos neste artigo, pode se referir a dois elementos relacionados, mas diferentes. Em

4 “In reducing through scale the body to a figure, and placing it within a vast impersonal locale composed with geometrical precision, Keaton’s comedy is tinged with a certain fascinating coldness that is not found, for instance, in Chaplin’s rendering of body-world relations”.

5 “Keaton lays stress on the body’s spatial placement within a composition that takes in the contrast of movement and stillness, calculation and randomness, nearness and depth”.

6 « Keaton a le goût très américain des grands espaces et les scènes en extérieur éblouissent par leur manière de faire vibrer les éléments »

7 « Le cadre de l’action est immense. Il offre une multitude de potentialités que le cinéaste et l’acteur explorent en arpenteurs : chaque gag repose sur le rapport du corps à l’espace, rapport qui se module selon ce que Buster éprouve physiquement et affectivement. Autrement dit, chaque gag est une étude de l’espace sous l’aspect de l’affect ».

8 « l’espace n’est pas univoque, mais présenté dans toutes ses dimensions, qui se manifestent selon la nécessité dramaturgique ou expressive de l’instant ».

primeiro lugar, a uma condição pós-humana; ela seria resultado de uma situação ou de um processo histórico pelo qual a humanidade está passando, que não está concluído, e do qual não se sabe exatamente quais serão as consequências. Entre as mudanças ocorridas, temos o desenvolvimento em áreas como a genética, que permitiriam uma manipulação praticamente artificial dos organismos vivos, e da cibernética, com o surgimento de redes informáticas cada vez mais complexas; inteligências artificiais aproximam-se das humanas, e estabelecem contatos mais complexos com as pessoas. E há uma diluição das fronteiras entre o homem e a máquina, com o desenvolvimento de próteses e conexões das mais diversas, que muitas vezes se tornam parte do próprio corpo dos indivíduos. Além dessa situação, podemos considerar que o pós-humano ou pós-humanismo indica um campo de pesquisas, que reúne pesquisadores de áreas diversas em torno da reflexão sobre essa condição pós-humana e as novas articulações e existências do homem. Essas discussões podem levar muitas vezes a uma problematização da posição central do homem nas pesquisas, em direção a um posicionamento mais dinâmico e em comunicação com outros elementos e seres, como animais, objetos, máquinas e redes de informação. Quando me refiro a pós-humano neste artigo, englobo, de certa forma, esses dois lados da questão, com as suas particularidades: tanto o aspecto mais prático relacionado à condição do pós-humano, quanto as possibilidades de reflexão e compreensão advindas do campo de pesquisa. Sempre em relação com o tema do corpo, central neste artigo.

Lucia Santaella comenta essa mudança recente e alguns de seus resultados:

O potencial para as combinações entre vida artificial, robótica, redes neurais e manipulação genética é tamanho que nos leva a pensar que estamos nos aproximando de um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial não terá mais onde se balizar. De fato, tudo parece indicar que muitas funções vitais serão replicáveis maquinicamente assim como muitas máquinas adquirirão qualidades vitais. O efeito conjunto de todos esses desenvolvimentos tem recebido o nome de pós-humanismo. Sob essa denominação, as distinções entre o artificial e o natural, o real e o simulado, o orgânico e o mecânico têm sido levadas ao questionamento [...]. (SANTAELLA, [2003] 2004, p. 199).

Desse modo, a noção do que constitui o homem se complica, começa a ser questionada: as antigas separações entre natural e artificial, homem e mundo perdem o sentido. As fronteiras que separavam e delimitavam o que era o homem parecem se borrar. Santaella, que afirma que estamos atravessando uma “profunda crise de identidade” (p. 207), discute:

Sabe-se, desde Freud, que o subjetivo é uma construção. Não obstante a complexidade do processo dessa construção, ela se sustentava sobre a ilusão de limites corporais mais ou menos estáveis. O desencarnamento da subjetividade provocado pelas novas tecnologias tirou o chão dessa ilusão de estabilidade.

O resultado de tudo isso é profundamente perturbador. O corpo humano está, de fato, sob interrogação. As respostas que têm surgido para as interrogações oscilam entre a utopia e a distopia [...]. (SANTAELLA, [2003] 2004, p. 207).

Com isso, observamos que esse questionamento do humano impacta profundamente nas concepções e visões sobre o corpo humano. Yves Michaud comenta sobre as novas fronteiras desse corpo: “sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente

os mesmos contornos que antigamente. Já não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não" (MICHAUD, [2006] 2008, p. 552). O autor reforça que a perspectiva pós-humana "põe em xeque e em crise as certezas em matéria de identidade e de auto-certeza" (p. 562). Podemos perceber por essas citações que a questão da identidade é fundamental no campo do pós-humano. A autocerteza, ou, em outros termos, a certeza que temos de ser quem somos ou ao menos a ideia que temos de nós mesmos, é abalada. Já não se sabe exatamente o que seria específico do humano, quando os contatos e misturas com outras esferas o tornam quase indistinguível. Erick Felinto e Lucia Santaella, em uma discussão mais específica sobre a cibernética, desenvolvem a questão:

A analogia proposta entre o funcionamento do orgânico e do maquínico arrancou o humano do privilégio de sua irredutibilidade. Surgiu, assim, uma nova maneira de pensar o humano como um sistema de processamento de informação que apresenta similaridades com qualquer máquina dotada de inteligência. (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 27).

Desse modo, podemos considerar que a questão pode ir além de uma diluição ou problematização das fronteiras entre o homem e outros componentes, entre os quais as máquinas: o próprio homem pode ser pensado em termos maquínicos, ou seja, pode ser compreendido tomando-se como base as regras e os elementos de funcionamento de uma máquina. Em um sentido extremo, o homem pode ser pensado como mais uma das máquinas, com uma estrutura específica, mas específica como podem ser específicas todas as máquinas. Nesse sentido, o corpo adquire novas configurações, manifesta-se em novas possibilidades. Trata-se de um corpo híbrido, múltiplo, em diálogos constantes com os mais diversos elementos, que pode se transformar dependendo das necessidades. Um corpo que não está mais tão separado dos outros seres e processos, já que inserido em uma rede mais ampla de comunicações.

Esse seria, ao menos na leitura do pós-humano presente neste artigo (há algumas), um caminho para se pensar o corpo pós-humano. Antes de encerrar esta reflexão, no entanto, gostaria de enfatizar algumas possíveis significações e possíveis ambiguidades do pós-humano. Um olhar apressado poderia indicar que estaríamos caminhando para uma negação da humanidade, ou mesmo a sua destruição ou substituição por formas mecânicas ou informáticas de existência. O "pós" do humano não indica o surgimento de uma era que negue a anterior, que construirá algo completamente novo sobre um terreno arrasado; o termo indica, em minha compreensão, um "mais" para o humano, talvez um "além" do humano, mas um "além" que não elimine completamente alguns elementos anteriores. Trata-se de um pós-humano no sentido mais crítico do termo, abordagem comentada por Felinto e Santaella (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 39-44), que não aceita tão passivamente ou inocentemente as novidades trazidas com as máquinas e com a informática, e que aponta os possíveis conflitos existentes nesses novos contatos do humano e do seu corpo; mas que também não nega completamente as novidades, com uma visão possivelmente alarmista ou apocalíptica dos novos tempos⁹.

E são justamente essas configurações e manifestações diferenciadas do corpo que observamos na próxima seção, dedicada a alguns exemplos do cinema de Buster

9 O termo "apocalíptica" é trazido por Felinto e Santaella (2012, p. 35-36).

Keaton e à sua atuação corporal. Discuto a seguir algumas articulações do corpo de Keaton, que são separadas e classificadas em função do tipo de relacionamento que esse corpo estabelece com outros elementos e “corpos”. Sem em nenhum momento pretender estabelecer alguma tipologia definitiva ou única, que dê conta de toda a obra de Keaton, trago três grupos de manifestações corporais do ator, que explicarei a seguir: corpo-com, corpo-entre, e corpo-além.

3. BUSTER KEATON: CORPO-COM, CORPO-ENTRE, CORPO-ALÉM

A primeira das articulações/manifestações do corpo de Keaton é a do “corpo-com”. Mas o que quero dizer com isso? Nesse tipo de articulação, destaco as junções ou acoplamentos do corpo “original” de Keaton com objetos ou máquinas, principalmente as últimas. A aproximação com o campo do pós-humano se dá principalmente quando pensamos nas múltiplas próteses e ligações possíveis nos dias de hoje, às vezes fundamentais para a vida das pessoas, que nos fazem questionar os limites e as possibilidades do corpo humano.

O exemplo que mais se destaca dessa articulação corporal está presente naquele filme que é provavelmente o mais lembrado de Keaton nos dias de hoje: *The General* (1926)¹⁰. A obra, inserida em inúmeras listas de melhores filmes ou melhores comédias de todos os tempos, traz, como um de seus elementos centrais, a relação entre o personagem de Keaton e uma locomotiva, chamada *A General*¹¹. Laurent Jullier e Michel Marie trazem algumas informações importantes sobre a obra:

A General não é apenas mais uma comédia. É também um filme de reconstituição histórica sobre a Guerra de Secessão [...]. Certamente, tudo é contado do ponto de vista de um modesto maquinista, Johnnie Gray, que tem por único objetivo recuperar aquela que ele mima carinhosamente (*A General*) e ao mesmo tempo conquistar o coração da bela Annabelle. Ele atravessa toda a Guerra de Secessão e os campos adversários [...]. (JULLIER; MARIE, [2007] 2009, p. 84).

A estrutura simétrica do filme é destacada pelos autores, que apresentam um pouco do seu enredo:

Na primeira parte, após o prólogo em Marietta [cidade do personagem], em tempo de paz, o filme descreve a fuga da *General*, conduzida pelos espíões do Norte e perseguidos por Johnnie. A segunda parte se inicia com a chegada de Johnnie e Annabelle de manhã cedo, em uma estação onde está acampado um regimento do Norte que carrega os vagões com sacos. Johnnie, enfim, retoma a *General* e embarca Annabelle escondida em um saco de juta. [Mais ao fim da obra, há o] retorno do herói a Marietta, que provisoriamente encontrou a paz e escapou da ofensiva do Norte [...]. (JULLIER; MARIE, [2007] 2009, p. 84-85).

10 Utilizei para a observação dos filmes a coleção Buster Keaton, lançada pela distribuidora Obras Primas do Cinema em 2017, com 8 DVDs, que contém praticamente toda a obra da fase mais criativa de Buster. Nessa coleção, alguns filmes aparecem com título em português, enquanto outros (provavelmente não lançados de maneira oficial no Brasil anteriormente) aparecem com títulos em inglês. A fim de manter uma padronização, optei por usar neste artigo apenas os nomes originais, em inglês.

11 Daí o nome do filme, e que em português se chama *A General*, e não “O general”, como talvez possa ser sugerido em um olhar mais apressado.

Como se pode observar, o filme trata basicamente do resgate por Buster da sua locomotiva roubada. Ian Haydn Smith (2011, p. 66) aponta que haveria um triângulo amoroso no filme, entre Keaton, A General e Annabelle, e não creio que essa afirmação seja exagerada: o relacionamento entre Keaton e a General é de proximidade, de diálogo, até mesmo de harmonia. Para Alex Clayton (2007), Keaton demonstra nesse filme como uma harmonia positiva entre homem e máquina pode conduzir à comédia. Na visão do autor, “o herói de Keaton deve atuar em uníssono com a locomotiva a vapor [...] A força do trem é aliada à sua engenhosidade, a velocidade do trem à sua destreza¹²” (CLAYTON, 2007, p. 96). Vale enfatizar aqui essa “junção de forças” na relação máquina-Keaton: não se trata somente de uma união entre corpos, mas uma união que aproveita o melhor do que cada um tem a oferecer. Nessa relação simbiótica, pode-se dizer que os dois elementos ganham algo: a locomotiva consegue sua energia e consegue ultrapassar obstáculos pelo caminho graças aos esforços de Keaton, e Keaton ganha uma velocidade impossível para seu corpo isolado. Ao menos por alguns momentos, talvez seja até possível dizer que não haja dois elementos, mas uma junção, um homem máquina, e o filme indica essa questão em uma cena: Buster, sobre o teto da locomotiva, adota uma postura rígida, estática, meio inclinada para a frente, observando o horizonte à sua frente. O corpo do personagem, a partir de sua gestualidade, e graças ao ângulo lateral da filmagem, torna-se quase uma extensão da máquina, um prolongamento de sua estrutura: Keaton-locomotiva. É fundamental apontar, no entanto, que essa relação não implica uma negação completa de Keaton. Assim como apontado acima, trata-se de uma relação de harmonia, em que ambas as partes trazem as suas potencialidades para a obtenção do resultado final. Como argumenta Clayton (2007, p. 98), o seu corpo não é um anexo robótico estúpido, sem mente¹³.

Esse olhar mais positivo de Keaton com relação às máquinas e possíveis acoplagens do corpo com outros elementos aparece também em outras obras. No filme *The Navigator*, de 1924, a relação mais ampla de Keaton agora é com um navio, mesmo que não tão afetuosa como em *The General*. Keaton chega a implementar um pequeno sistema mecânico na cozinha do navio, movido por fios e objetos diversos, para facilitar a sua vida. Também nesse filme, Keaton, em dado momento, precisa mergulhar para arrumar o seu navio. Veste-se de mergulhador, com uma roupa pesada e que parece desconfortável, mas, assim como no caso da General, a relação do apetrecho com o seu corpo é harmônica: Keaton tira do acessório o seu melhor. De modo semelhante ao caso da cozinha do navio, a questão da casa moderna aparece em alguns outros momentos da obra de Keaton: Em *The Scarecrow*, de 1920, também temos uma cozinha equipada com uma parafernália de fios, que fazem com que os personagens não precisem se locomover para utilizar os utensílios. Mas essa modernização também pode ser um pouco desastrosa: em *One Week*, de 1920, temos uma casa “montável”, que, para grande

12 “Keaton’s hero must act in unison with the steam machine [...] The train’s strength is allied with his ingenuity, its speed with his dexterity”.

13 Essa relação mais harmônica, positiva, entre corpo e máquina em Keaton faz com que haja uma diferença considerável entre a representação de Keaton e aquela realizada por Chaplin em outra obra célebre, *Tempos Modernos* (*Modern Times*), de 1936. A postura de Chaplin com relação às máquinas caminha em um sentido muito mais crítico, até mesmo negativo, em relação a possíveis benefícios da máquina. Pode-se dizer que, enquanto Keaton aceita o diálogo corpo máquina, Chaplin o rejeita justamente por um possível caráter opressor e desumanizador, ao menos nos usos representados no filme (no espaço da fábrica).

comicidade, não é montada de maneira muito satisfatória. Em *The Electric House*, de 1922, o personagem de Keaton equipa toda uma casa com um sistema elétrico, que acaba sendo sabotado por um adversário. Mesmo nos casos em que o resultado da mecanização ou transformação da casa não é positivo, é interessante observar a recorrência das representações. Temos aqui visões quase futuristas sobre a relação da tecnologia com a vida doméstica, algo próximo das criações (já não tão futuristas) das casas inteligentes dos dias de hoje, que implicam uma relação própria do corpo humano com sistemas mecânicos e informáticos. Por fim, ressalto que a relação simbiótica, quase amorosa, de Keaton, com outros corpos não humanos não se dá unicamente com seres inanimados. Em *Go West* (1923), Keaton torna-se amigo de uma vaca, a quem ele protegerá durante toda a obra. O que se destaca na obra é que, assim como em *A General*, Keaton dá mais afeto a esses seres não humanos que às próprias pessoas, com exceção talvez dos seus pares amorosos.

A seguir, temos a articulação do corpo de Keaton que nomeio “corpo-entre”. Nesse caso, procuro destacar determinadas manifestações de Keaton que enfatizam um diluir das fronteiras, principalmente com relação à sua identidade. Determinadas manifestações de seu corpo mostram que ele não traz uma verdade ou uma essência imutável; os sentidos que esse corpo produz dependem das articulações desse mesmo corpo, que podem ser várias. Como aponta Clayton (2007, p. 56), parece haver certa indeterminação na relação de Buster com o mundo social: o seu personagem parece muitas vezes alheio às divisões que constituem o mundo; como as suas ações se orientam frequentemente em função de um olhar mais físico, espacial, com relação ao mundo, outras formas de hierarquia não parecem fazer tanto sentido para Buster. Os possíveis rótulos e “essências” ligados ao personagem são muitas vezes frutos de uma disposição particular do seu corpo no tempo e no espaço, o que implica, obviamente, que podem mudar facilmente:

[U]ma nova identidade é impingida a Buster como uma questão de como se aparece, o que ele está usando, onde ele está. A identidade social é mostrada como radicalmente circunstancial, como nada mais do que a colocação e a aparência do corpo em um determinado ponto no tempo. (CLAYTON, 2007, p. 58).

Como exemplo dessa articulação do corpo, cito o filme *The Paleface*, de 1922, que retrata a relação e os conflitos de Buster com uma tribo de índios que defendia suas terras das investidas de empresários do petróleo. Em determinada cena, Buster, incorporado a uma tribo indígena como um verdadeiro habitante, estava vestido com uma indumentária indígena, e, rendido por um “homem branco”, é obrigado a trocar de roupas com ele a fim de que o homem branco possa passar despercebido pelos índios. O problema é que Buster, agora vestido como um homem “da cidade”, é observado à distância pelos índios. Os índios não o reconhecem, e o atacam. Conforme argumenta Clayton, “à distância, o corpo é despojado da personalidade que ele encarna” (CLAYTON, 2007, p. 60). Desse modo, pode-se considerar que é a “externalidade” do corpo que confere a identidade, e essa “externalidade” pode ser moldada, alterada, ou mesmo distorcida. Essa questão da distância do corpo colabora para a criação de uma presença forte de construções geométricas e mesmo abstratas nos planos de Keaton: de algum modo, a sua relação mais espacial com o mundo o liberta das contingências da vida cotidiana, em sociedade. Não há fronteiras, quando as únicas divisões são aquelas que delimitam o espaço.

Com relação ainda às fronteiras, no início de *The Paleface*, Buster, caçando borboletas, entra no território indígena; ele não sabe que os índios, com raiva após serem enganados pelos empresários, haviam dito que matariam o primeiro homem branco que entrasse. Além de tudo, ao entrar, Buster fecha e tranca os portões. Ele também demora a entender quando é capturado pelos índios. No entanto, não se trata de idiotice, mas mais de uma inocência do personagem: para ele, as fronteiras simplesmente não fazem sentido. Pode-se dizer que algo parecido ocorre em outra obra de Keaton, *Neighbors*, de 1920. Keaton é apaixonado por sua vizinha, que habita uma residência separada da sua por um muro; muro esse que divide o conjunto das habitações exatamente ao meio (o que é enfatizado pelos enquadramentos, que criam uma forte simetria). No entanto, Buster está sempre atravessando as fronteiras, deslocando-se de um “território” a outro (a contragosto dos demais, com exceção da namorada, já que as famílias eram “inimigas”). A questão, assim como em *The Paleface*, não é que ele não tenha inteligência para compreender as divisões do mundo: simplesmente a sua relação com esse mundo é diferente, de outro tipo. A citação a seguir pode nos ajudar a compreender um pouco mais essa questão:

Grande parte do prazer da comédia de Keaton surge da sua capacidade de revelar o mundo não como um meio social ou local situacional, mas como uma arena física, onde a relação imediata do corpo com as características topográficas constitui a relação primária entre o eu e o mundo¹⁴. (CLAYTON, 2007, p. 61).

Por fim, temos a última articulação do corpo de Keaton, que denomino corpo-além. Como o próprio nome indica, aqui considero principalmente os momentos em que Keaton ultrapassa as suas limitações mais humanas e chega a outro patamar. A tendência à abstração acima já parece indicar esse elemento, já que aponta para uma superação das limitações e contingências pela atuação do corpo de Keaton. Mas alguns outros exemplos destacam ainda mais essa questão. Jean-Philippe Tessé (2007, p. 19) discute um exemplo significativo, da fase em que Keaton ainda trabalhava com Roscoe “Fatty” Arbuckle e ainda estampava alguns sorrisos diante das câmeras: *The Garage*, de 1920:

[P]risioneiro de uma placa giratória [que estava em funcionamento abaixo dele], Keaton parece, para escapar dela, correr mais rápido do que pode. Ele está além da circunstância (a placa giratória), já no absoluto: para sair da armadilha, ele não deve ir mais rápido que a armadilha, mas mais rápido que a rapidez, exceder seu próprio corpo¹⁵. (TESSÉ, 2007, p. 19).

Ser mais rápido que a rapidez, exceder o próprio corpo: temos aqui elementos importantes da manifestação corporal de Buster, que chega aos limites da abstração, do absoluto. Esse ultrapassar dos limites aparece claramente em outro filme, *The Cameraman*, de 1928, em uma cena descrita por Tessé (2007, p. 27). Morando no último andar de um prédio, Buster espera uma ligação telefônica de sua amada. O

14 “Much of the pleasure of Keaton’s comedy arises from its capacity to reveal the world as not merely a social milieu or a situational locale, but as a physical arena, wherein the body’s immediate relation to surrounding topographical features constitutes the primary relation between self and world”.

15 « prisonnier d’une plaque tournante qui s’est emballé, il semble pour en réchapper courir plus vite qu’il ne le peut. Il est au-delà de la circonstance (la plaque tournante), déjà dans l’absolu: pour sortir du piège, il ne peut pas aller plus vite que le piège, mais plus vite que la vitesse, excéder son propre corps ».

telefone, que fica no térreo, toca. Buster corre para atender, mas descobre que não era ela. Desapontado, sobe, mas tão absorto na contemplação de seus pés que ultrapassa seu andar e vai parar no teto. O telefone toca de novo, dessa vez realmente para ele. Empolgado, Buster desce tão rápido as escadas que ultrapassa agora o térreo, chegando ao subsolo.

Outras formas de corpo-além podem ser encontradas na obra de Keaton. Temos também um corpo que não apenas se excede em suas ações, mas que também se multiplica; um corpo que pode se transformar em vários corpos, e ao mesmo tempo. O exemplo desse corpo ocorre em uma cena ainda hoje impressionante do filme *The Playhouse*, de 1921. Acompanhamos na cena um dia de apresentações em um teatro de variedades, mas há um detalhe: todas as pessoas que aparecem na cena são Buster Keaton. Todas. Maestro, músicos, contrarregista, criança, mulher, senhor, todos são representados por Buster, que muitas vezes aparece como mais de uma pessoa ao mesmo tempo, graças a trucagens na produção. O corpo de Keaton é o corpo de todos; mesmo que a cena seja resultado de um sonho do personagem, seu efeito não deixa de impactar. Além desse exemplo, gostaria de citar uma cena também bastante marcante do filme *Sherlock Jr.*, de 1924, que traz uma articulação do corpo diferente, mas também resultado de um sonho. Conforme a descrição de Tessé:

Sherlock Junior (1925) teoriza de maneira paroxística essa imperiosa plasticidade do espaço em uma cena de trucagem cuja sofisticação técnica, 80 anos mais tarde, surpreende ainda: em seu sonho, Buster penetra uma tela de cinema onde se sucedem planos desconexos de lugares antagonistas (um jardim, o mar, um deserto, uma falésia) entre os quais a continuidade do movimento de seu corpo opera uma ligação imaginária¹⁶. (TESSÉ, 2007, p. 28).

E esse filme apresenta também outro momento interessante para a discussão deste artigo: em uma cena posterior, Buster Keaton quase literalmente se transforma em macaco para realizar uma apresentação. Como o animal tinha fugido, Buster o “substitui” para conseguir realizar o número. Essa cena mostra que Buster chega perto de, sem perder sua engenhosidade, transformar-se em outro ser, até um ser não humano¹⁷. Vemos, com esses exemplos, que o corpo de Buster se excede, multiplica-se, atravessa e liga espaços desconexos. Para o corpo de Keaton, quase nada é impossível. Onde é possível brincar com o espaço, construir formas, ir além da contingência, o corpo de Keaton estará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, procurei discutir a possibilidade de se relacionar as articulações e manifestações do corpo de Keaton com o campo do pós-humano. Essas articulações foram

16 « *Sherlock Junior* théorise de manière paroxystique cette impérieuse plasticité de l'espace dans une scène de trucage dont la sophistication technique, 80 ans plus tard, étonne encore : dans son rêve, Buster pénètre un écran de cinéma où se succèdent des plans déconnectés de lieux antagonistes (un jardin, la mer, un désert, une falaise...) entre lesquels la continuité du mouvant de son corps opère un lien imaginaire ».

17 Algo que Chaplin faz de maneira semelhante no filme *Ombro, Armas* (Shoulder Arms), de 1918, quando se transforma em árvore para se disfarçar dos inimigos na guerra.

dividias em três grupos: corpo-com, corpo-entre, e corpo-além. Após a discussão das cenas, é importante enfatizar que, apesar dessa divisão, esses grupos dialogam bastante entre si: praticamente todos os exemplos apresentam uma indefinição do corpo de Keaton, uma adaptabilidade, uma maleabilidade. O corpo de Keaton age no mundo em uma contínua abertura às possibilidades, às construções no espaço, em diálogo com outros corpos, muitas vezes corpos não humanos. As fronteiras entre esses elementos se deslocam constantemente: não sabemos onde começam, onde terminam.

Temos aqui um corpo cronologicamente anterior ao pós-humano, algo como um corpo “pré-pós-humano”. Mesmo que anterior, creio que a aproximação entre os dois elementos, corpo de Keaton e pós-humano, é bastante frutífera e produtiva para discussões e questionamentos. O campo do pós-humano pode colaborar com algumas novas chaves de leitura para a obra de Keaton. A obra de Keaton, por outro lado, caracterizada pela presença de um corpo que dialoga frequentemente com elementos não humanos, aponta para possíveis raízes, manifestações e caminhos desse corpo pós-humano.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2012, p.37.
- BAECQUE, A. Telas: o corpo no cinema. In: COURTINE, J. J. (org.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Tradução de Ephraim F. Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 481-507.
- CLAYTON, A. *The body i Hollywood Slapstick*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2007.
- COUSINS, M. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FELINTO, E.; SANTAELLA, L. *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.
- HUNTER, R. A comédia muda. In: KEMP, P. (Org.). *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Moraes et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 62-63.
- JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- MICHAUD, Y. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: COURTINE, J. J. (org.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Tradução de Ephraim F. Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 541-565.
- SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibernética*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- SMITH, I. H. A general. In: KEMP, P. (Org.). *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Moraes et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 66-67.
- TESSÉ, J.-P.. *Le burlesque*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.