

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFFAELLA DE ANTONELLIS

NO PURGATÓRIO DO CINEMA:  
O BANHEIRO PÚBLICO COMO ESPAÇO FILMICO

Niterói

2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**RAFFAELLA DE ANTONELLIS**

**NO PURGATÓRIO DO CINEMA:**  
**O BANHEIRO PÚBLICO COMO ESPAÇO FÍLMICO**

**Niterói, RJ**  
**2016**

**RAFFAELLA DE ANTONELLIS**

**NO PURGATÓRIO DO CINEMA:  
O BANHEIRO PÚBLICO COMO ESPAÇO FÍLMICO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como parte das exigências para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Paula Sibilia

**Niterói, RJ**

**2016**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**A634 Antonellis, Raffaella de.**

No purgatório do cinema : o banheiro público como espaço fílmico / Raffaella de Antonellis. – 2016.

232 f. : il.

Orientadora: Maria Paula Sibilia.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 214-222.

1. Banheiro público. 2. Cinema. 3. Purgatório. 4. Intimidade. I. Sibilia, Paula, 1967-. I. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

O meu primeiro e mais importante agradecimento vai para minha orientadora, Paula Sibilía. Sem ela esta tese provavelmente não existiria: foi ela que me incentivou a entrar no doutorado. Mas, sobretudo, foi a pessoa que transformou esse longo trabalho numa atividade constantemente prazerosa. Foi sempre um grande enriquecimento ler suas anotações e escutar suas sugestões. Agradeço então a professora, a antropóloga, mas também a amiga que sempre foi.

O segundo ‘obrigada’ vai para Livia Flores, Tadeu Capistrano, Geisa Rodrigues e Maurício de Bragança, por aceitar o convite para participar da minha banca de doutorado e, desde já, pelas generosas leituras.

O terceiro ‘obrigada’ vai para componentes da minha banca de qualificação, Maria Cristina Ferraz e Fernando Morais, pela leitura extremamente atenta aos detalhes e, ao mesmo tempo, por uma visão global e transversal que resultaram numa substancial contribuição a afinar as questões da tese.

Agradeço todos os alunos da disciplina Mídia e Intimidade da Faculdade de Comunicação da UFF pela contribuição nas análises dos filmes realizadas durante o curso ministrado junto com a professora Paula Sibilía, no primeiro semestre de 2013. Gostaria de mencionar também Márcio Câmara e Ramon Diaz Benitez, meus fiéis companheiros de curso nas disciplinas do doutorado.

Pela pesquisa bibliográfica e filmográfica, não posso deixar de agradecer algumas instituições mexicanas como a Biblioteca, a Filmoteca e o Centro Universitário de Estudos Cinematográficos da UNAM, a videoteca da Universidade Católica de Milão. Mas também devo lembrar a colaboração de amigos que me trouxeram livros de diferentes lugares do mundo: Mariano Bartolomeu, Zony Maya e Maria Luz Bravo.

A memória filmográfica de muitos amigos e conhecidos foi interpelada, mas quero lembrar em particular as contribuições dos queridos amigos Jacopo Ghilardotti, Karla Silva, Leonardo Picone e Diego Barboni, além do meu irmão Gianandrea.

Pela revisão do texto e por outras razões vai uma menção a Hugo Palmarola, Lilian Martinez, Diego Tapia, Mirta Nuñez Costa Paola de Antonellis e Fabrício Gonçalves.

Seguramente estou esquecendo varias pessoas que me contaram sobre um filme, uma curiosidade, ou uma experiência relacionada ao meu tema e de alguma forma contribuíram para todo esse projeto. Para todos eles vai minha gratidão.

Quero agradecer, como conclusão, a meu filho Fael: por todo o tempo que me concedeu para que eu me dedicasse ao estudo e que tirei dele nesses importantes anos de crescimento. Estou segura de que saberá um dia valorizar isso. A ele dedico esse trabalho, junto com meus pais, Giacomo e Giulia, que, mesmo de longe, sempre estiveram me apoiando.

## SUMÁRIO

**RESUMO**, p. 7

**ABSTRACT**, p. 8

**ENTRADA**, p. 9

### **1. O ESPAÇO PÚBLICO MAIS PRIVADO**, p. 19

1.1 Público/privado: variações em torno a uma dicotomia , p. 19

1.2 Da latrina ao sanitário: história de um lugar, p. 29

1.3 Sobre coprófobos e coprófilos: atitudes culturais, p. 50

1.4 Gêneros, patologias e outras problemáticas, p. 63

### **2. UM ESPAÇO FÍLMICO**, p. 79

2.1 Teorias do espaço cinematográfico, p. 80

2.2 A atmosfera do banheiro, p. 89

2.3 Fechando a porta: campo vazio, fora de campo e som acusmático, p. 94

2.4 Olhando para o espelho: os reflexivos e os reveladores, p. 115

### **3. O PURGATÓRIO**, p. 124

3.1 Ultrapassando um tabu, p. 124

3.2 Ob-sceno: fora de cena, p. 144

- 3.3 Purgando transgressões, p. 160
  - 3.3.1 Sexo, p. 168
  - 3.3.2 Violência, p. 181
  - 3.3.3 Drogas, p. 187
- 3.4 Introspecções e confidências, p. 193
  - 3.4.1 Proteção, p. 194
  - 3.4.2 Confissão, p. 199
  - 3.4.3 Emoção, p. 204
- 3.5 Hospedando circunstâncias, p. 208

**SAÍDA**, p. 209

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**, p. 214

**REFERÊNCIAS FÍLMICAS**, p. 223

## RESUMO

Esta tese se propõe a analisar o banheiro público como um espaço fílmico peculiar. Algumas características estruturais e decorativas do sanitário fazem desse lugar uma locação adequada para que a linguagem cinematográfica possa se expressar, sobretudo através do *fora de campo*. Uma preocupação central deste trabalho consiste em entender como esse espaço fílmico foi aparecendo na história do cinema internacional, superando aos poucos algumas reservas morais e certas censuras que, em alguma medida, ainda permanecem ou são ressignificadas, deslocando as fronteiras do mostrável. O banheiro fílmico costuma ser, por um lado, cenário de atividades ilícitas e transgressoras e, por outro lado, apresenta-se como um lugar protetor que hospeda conversas íntimas e confissões. Nesse sentido, essa locação cinematográfica pode ser estudada como uma espécie de *purgatório*, onde além de se efetuarem purgas fisiológicas, desenvolve-se uma espécie de purificação psicológica na forma de desabafos emocionais e, sobretudo, certa expurgação moral. Nesse local tão particular, que combina o extremamente privado com o sumamente público, é possível isolar alguns temas incômodos para serem representados e torná-los, dessa forma, mais aceitáveis, esfriando certos assuntos ainda quentes para a moralidade contemporânea, enquanto novos tabus vão se desenvolvendo.

**Palavras-chave:** banheiro público, cinema, fora de campo, purgatório, intimidade.

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyse the use of public toilets as filmic privileged space. Some structural and decorative characteristics of the toilet make this place an adequate location for the movie language to express itself, especially thanks to the off-screen technique. The pivotal focus of this work is to understand how this movie setting made its appearance in the history of the motion picture worldwide, by simply overcoming the moral reserves and censorship which still exist or are redefined today, and moving the borders of what can be shown. In the movie, the toilet is – on one hand - the setting of scenes of illicit or transgressive character and – on the other hand - a protective environment hosting intimate conversations and confessions. In this sense, this setting can be considered a sort of *purgatory*, where on top of a physiological purge there is also a sort of psychological purification expressed with emotional outbursts and, above all, a moral expurgation. In this particular place - which combines something extremely private with something extremely public - it is possible to isolate some uncomfortable themes to represent them and make them more acceptable and soothing subjects that are still hot for the contemporary morality, since new taboos are developing.

**Key words:** public toilet, movie, off-screen, purgatory, intimacy.

## ENTRADA

*Cada baño tiene dos puertas, una en cada extremo. Las puertas son de dos hojas, dos hojas de madera pintadas de verde, de tipo vaivén, como se ven en las películas del oeste que pasan por televisión los sábados a la tarde. Puertas vaivén que no llegan hasta el piso, sino más o menos hasta la altura de los muslos, a las que hay que empujar con el hombro o estirando una mano para entrar o para salir, y que luego quedan oscilando en uno y otro sentido.*

Martín Kohan

No filme *Hitchcock* (direção de Sacha Gervasi, 2012), na cena em que o grande diretor inglês se encontra no escritório do Motion Picture Production Code, isto é, a repartição dedicada fundamentalmente a censurar os filmes, para discutir sobre sua obra *Psicose*, assistimos ao seguinte diálogo.

Hitchcock: A cena com o vaso sanitário? É completamente necessário mostrar o vaso sanitário porque Marion tenta dar descarga nas provas.

Presidente: Nunca um filme americano achou necessário mostrar um vaso sanitário. Muito menos dar descarga.

Hitchcock: Talvez devêssemos gravar esse filme na França e usar um bidê em vez disso.

Essa conversação deve ter realmente ocorrido em 1960, talvez com algumas pequenas diferenças no diálogo, inclusive porque, já em 1928, o cinema de Hollywood tinha mostrado um vaso sanitário no filme *The crowd* (*A Turba*), de King Vidor. Mas também é preciso considerar que a época de Vidor era outra, anterior à formulação do Código Hays (1934-1967), o célebre regulamento que estabeleceria severamente o que era digno de aparecer nas telas e o que devia ser censurado. Mas o motivo da citação, agora, é outro. Se esse tema escabroso podia provocar tanto escândalo na indústria cinematográfica daqueles anos, podemos imaginar o quanto teria sido mais difícil se referir ao banheiro em termos acadêmicos.

Essa desconfiança com relação a um tema tão pouco nobre permaneceu, contudo, vigente nos âmbitos universitários, mesmo por muito tempo depois do fim do Código de Censura, persistindo até o nosso novo milênio. Basta evocar o que acontecera a Olga Gershenson e Barbara Penner quando lançaram, em 2004, um *Call for papers* convocando artigos sobre os significados culturais, históricos e ideológicos do banheiro público como espaço de gênero. As reações foram imediatas, tanto na imprensa como na web. Um artigo de opinião do *The Wall Street Journal* (TARANTO, 2005) comentou

a iniciativa com o título *How to Earn Your Peeh.D*, um trocadilho que punha em ridículo a incursão do sisudo discurso acadêmico em tais águas.<sup>1</sup>

Se fizermos um pequeno recuo no passado, entretanto, perceberemos como foram esporádicas as pesquisas de alto nível sobre aquilo que em 1997 foi declarado como a invenção mais importante da história pela revista *Focus*. Aquilo que, dez anos depois, o *British Medical Journal* definiria como a melhor proeza médica de todos os tempos. (GEORGE, 14, 15 e 57) Um pioneiro nesse sentido foi o arquiteto Alexander Kira, que entre 1958 e 1965 dirigiu um grande estudo na Cornell University, repensando o design do banheiro conforme os princípios da engenharia humana ou ergonomia. Publicado em 1966, *The Bathroom* é o único estudo científico sobre o tema aparecido no século XX. Para conseguir tal façanha, porém, esse autor teve que inventar uma terminologia apropriada para se referir às atividades do banheiro: o toailete virou "hygiene facilities", por exemplo, enquanto urinar e defecar se descreveram como "elimination". Na primeira edição, Kira cobriu os rostos dos modelos femininos fotografados em ações usualmente realizadas nesses espaços, mas já na segunda edição, de 1976, que contém uma seção dedicada ao banheiro público, todos os modelos apareceram nus e foram fotografados durante a atividade de urinar. (PENNER, 2009, 236-239)

Na verdade, alguém tinha escrito antes sobre o tema, embora o fizesse em termos mais populares. Trata-se de Jonathan Routh, um humorista inglês que lançou uma série de guias sobre banheiros públicos em Londres (1965), Paris (1966) e Nova Iorque (1966). Nessa mesma década, apesar de os designers e arquitetos considerarem a sexualidade, as doenças, a morte e as funções corporais como assuntos tabu, na edição de 1968 da obra *Bauentwurfskehre*, do alemão Ernst Neufert, também batizada como a "bíblia dos arquitetos", ele descreve a diferença entre um toailete onde a pessoa tem que se agachar e outro onde é possível se sentar. O autor fornece também informações sobre o número de banheiros necessário nas escolas, nos hotéis e nos dormitórios. (WENZ-GAHLER, 2005, 12)

Mas o trabalho mais ousado na hora de introduzir o tema na academia foi, sem dúvida, obra de Laud Humphreys, sacerdote da Igreja Episcopal e professor assistente na Southern Illinois University. Ele publicou em 1970 o controvertido livro *Tearoom*

---

<sup>1</sup> O termino *pee* significa em inglês "urina" mas a sua pronúncia é a mesma da letra P que junto as outras letras HD corresponde à forma anglo-saxã de definir um doutorado.

*Trade: Impersonal sex in public places*, depois de uma longa pesquisa de campo com base na "sociologia participativa". O método usado pelo autor, que consistia em pesquisar os jogos sexuais praticados nos banheiros públicos masculinos, combinando as funções de voyeur e de vigia, porém, não foi muito bem aceito. Além disso, Humphreys chegou a entrevistar os participantes do estudo um ano depois dos encontros nos banheiros, disfarçado e sem se identificar, tendo obtido os contatos a partir das placas dos carros estacionados nas ruas próximas aos sanitários; ou seja, um método também considerado bastante impróprio. (BECKER, 1994, 162) O livro teve sucesso como uma curiosidade somente no ambiente homossexual e, na época, foi muito criticado pelo jornalista Nicholas von Hoffman, do *Washington Post*. (HUMPHREYS, 1970, 177-181)

Mais recentemente, na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2014, inaugurada sob o lema *Fundamentals*, com curadoria de Rem Koolhaas, estrela contemporânea da área, as tradicionais exposições nos pavilhões de vários países do mundo inteiro foram acompanhadas de uma exibição de quinze elementos básicos da arte de Vitruvius. Entre eles, aparece o toailete. [Figura 1] A investigação desses elementos esteve a cargo da *Harvard Graduate School of Design* e produziu uma série de quinze publicações em inglês, incluindo uma inteiramente dedicada ao assunto aqui em questão. Eis um sinal de que talvez os tempos já sejam maduros para se falar mais abertamente de certos temas e afirmar a sua importância.



**Figura 1**

De forma geral, para além do campo específico da academia, este assunto também provoca certo constrangimento na vida cotidiana. Basta pensar na variedade

lexical existente em todos os idiomas para se referir a “tal lugar”, bem como a existência de um grande número de locuções eufemísticas para descrevê-lo. Na língua inglesa, por exemplo, entre denominações comuns, burocráticas e irônicas, poderíamos contar umas quarenta e cinco expressões para referir-se ao mesmo local. Se observarmos o idioma francês, por sua vez, o termo mais popular e que costuma ser adotado em outros países, *toilette*, provém de *toile* (tela), uma origem que de certa forma encobre a realidade mais funcional desse espaço. “Lugar tranquilo”, se diz na Alemanha, “melhor quarto”, na Holanda, “onde até o rei vai sozinho”, na Polônia e “lugar de adorno” na Rússia. Esses são somente alguns exemplos das perífrases usadas habitualmente para não ir direto ao tema. (STEAD, 2009, 128-131)

Se o inglês norte-americano usa termos mais pudicos para falar do banheiro público, como *bathroom*, que tem relação com a limpeza e não com as funções fisiológicas, ou *restroom*, *John*, *comfort station*, o inglês britânico é, ao contrário, muito mais direto e utiliza *loo*, *lav*, *bog*, *W.C.*. (GREED, 2003, 84) Por outro lado, é curioso saber que nos edifícios do governo dos Estados Unidos, todas as portas das diversas salas são numeradas, mas as dos lavatórios aparecem indicadas com um “00”. (WENZGAHLER, 2005, 18) Essa última alusão abre o caminho para esclarecer, de antemão, quais são os banheiros públicos que esta tese focaliza. Segundo a British Toilet Association, esses espaços podem ser divididos em duas categorias: *on-street*, que são aqueles providos pelas autoridades locais, e *off-street*, aludindo aos oferecidos pela iniciativa privada. (GREED, 2009, 35) Os sanitários aqui enfocados compreendem esses dois tipos de serviços.

Se nos ativermos à classificação de Kira, mencionada acima, os banheiros se distribuiriam em várias classes: transitórios (estradas, parques, feiras, acampamentos, postos de gasolina, terminais de transporte, hotéis diurnos), temporários (festivais, demonstrações públicas, eventos esportivos, obras em construção), institucionais (prisões, hospitais, dormitórios, fábricas industriais), comerciais e de trabalho (cafeterias, restaurantes, escritórios, prédios públicos, lojas), móveis (aviões, trens, ônibus) e de alojamento temporário (hotéis, motéis). (KIRA, 1976, 216-217) Tendo em vista essa categorização, os banheiros comerciais, de trabalhos e móveis podem ser considerados semi-públicos, e, nesse sentido, entram em nossa reflexão; portanto, somente os banheiros de alojamento temporário não serão considerados neste estudo, por serem semi-privados.

Embora nos últimos anos tenham sido lançadas algumas publicações sobre o tema aqui focado, especialmente relacionadas a questões de gênero, o fato é que nos encontramos bastante sozinhos neste percurso. E, sobretudo, ao prestar atenção ao banheiro público como um espaço fílmico, temos por companhia somente um par de artigos e poucas referências.<sup>2</sup> Tratar-se-á, então, de pedir ajuda a fontes que provêm de disciplinas diferentes, como a antropologia, a sociologia, a história, a arquitetura, a comunicação e, obviamente, a teoria do cinema. Assim, superando as reticências relativas à tematização do banheiro público num contexto acadêmico, queremos abordar a latrina como uma proposta de espaço fílmico privilegiado no cinema internacional.

Se, no início da história da sétima arte, o banheiro estava totalmente *fora de campo*, no sentido de não existir como locação, gradualmente foi tomando seu lugar como um espaço fílmico possível. Essa presença tem se multiplicado nas últimas décadas, não obstante as dificuldades técnicas que implica nele filmar, devido a várias características intrínsecas: o tipo de iluminação própria do lugar, o espaço apertado e a reverberação sonora dos materiais que o conformam, por exemplo. Esses são alguns dos motivos pelos quais consideramos o espaço fílmico constituído pelo banheiro público como um espaço de alta complexidade. E, para abordá-lo, precisamos levar em conta diferentes perspectivas que se entrecruzam, configurando o tema e problematizando algumas questões.

Entre esses pontos que merecem ser indagados, cabe citar: as novas inflexões na dicotomia público/privado, as questões de gênero, as diferenças culturais hoje coexistentes no mundo globalizado, as transformações dos valores morais na sociedade ocidental, sobretudo aqueles ligados às funções, às práticas e às imagens corporais. E, coroando isso tudo, as potencialidades desse espaço para enriquecer a linguagem cinematográfica. Embora não seja recomendável excluir nenhum desses aspectos, sob o risco de realizarmos uma análise truncada e deficiente, vale frisar que aqui serão privilegiados dois vetores constituintes desse complexo fenômeno: uma certa genealogia das questões morais que envolvem o banheiro público, por um lado, e os diversos usos da linguagem cinematográfica nesse peculiar espaço, por outro.

A primeira questão a ser levantada diz respeito a quais são as características do banheiro público como locação cinematográfica, pesquisando os atributos que o

---

<sup>2</sup> QUIRÓS MALAGON, Federico. “El baño como escenario”. PHEASANT-KELLY, Francis. “In the Men’s Room: Death and Derision in Cinematic Toilet”. Ver na bibliografia.

converteram num lugar tão especial para tal finalidade. Quais são os elementos arquitetônicos específicos desse espaço que permitem à câmera usufruir do lugar, por exemplo? E quais são os recursos cinematográficos que se aplicam para potencializar o significado das cenas de banheiro?

Uma segunda questão se refere aos mecanismos de censura e autocensura que paulatinamente foram sendo contestados e ultrapassados, contribuindo para que o banheiro público se tornasse um espaço representável na tela. Se o sanitário foi considerado, em outras épocas, algo indigno de ser visto nas salas de cinema, até quando isso ocorreu e por quê? Quais foram os preconceitos e as prescrições morais que regiam essa proibição? Tratava-se de um tabu que emergia da direção dos filmes, como um sintoma do pudor vigente e um gesto de autocensura, ou eram exigências da produção em nome de regras ou leis mais explícitas?

A terceira questão procura examinar o papel reservado, ainda na atualidade, a esse espaço fílmico particular. Por que situar nesse lugar as atividades normalmente consideradas transgressivas e ilícitas, por exemplo? Não é estranho, por outro lado, que o banheiro público no cinema seja muito pouco usado para exibir as atividades fisiológicas que normalmente ocorrem nesse lugar? Por que o sanitário muitas vezes é apresentado como um lugar de proteção, onde as pessoas se refugiam, confessam-se na intimidade e desabafam suas emoções?

Considerando todos esses questionamentos, a nossa primeira hipótese postula que, do ponto de vista da estética cinematográfica, o banheiro público apresenta vários elementos arquitetônicos e decorativos que o fazem particularmente cinegênico e interessante. Bastaria começar mencionando, por exemplo, a presença do espelho e todas suas potencialidades de reflexos, passando depois pelas portas das cabines com aberturas abaixo e acima, para terminar com as janelas basculantes que fornecem uma via ideal para fugir das mais diversas situações. Tanto os espelhos como as peculiares portas dos banheiros permitem aos diretores trabalhar com o “campo vazio” e com o “fora de campo”, dois recursos muito úteis para variados fins.

Um “*campo vazio*” é um enquadramento cinematográfico no qual os personagens se encontram ausentes e o ambiente ou a cenografia dominam a cena. Já o “fora de campo” é, ao contrário, tudo aquilo que está fora do enquadramento, podendo se apresentar como a continuação das quatro margens do campo ou como aquilo que está detrás da câmera, ou ainda como o que se encontra por trás da cenografia ou de algum de seus elementos. Este último caso é, aliás, o mais frequente no tipo de locação

aqui estudado. E, de um modo geral, é aproveitando o *campo vazio* e o *fora de campo* que os diretores revelam o banheiro público como um espaço de grandes possibilidades para a encenação.

A segunda hipótese que queremos propor é que o espectro da representação do banheiro no cinema foi se ampliando na medida em que se modificaram certos valores na sociedade ocidental, relativos à complexidade das relações público-privado e às noções vigentes sobre a intimidade, o decoro e o pudor. Algumas medidas de censura em diferentes cinematografias nacionais, que também contribuíram para exasperar essa relutância em exhibir o sanitário na tela grande do cinema, foram se amenizando ou desativando nos últimos tempos. De fato, em filmes da primeira década do século XX já apareceram alguns banheiros públicos, mas ainda o espectador ficava de fora. Na segunda década do século passado, a platéia já pôde entrar num sanitário, porém limitando-se à área dos lavabos. Somente nos anos 1930 começaram a aparecer urinóis. E tiveram que se passar outras duas décadas para que o vaso sanitário de um banheiro público pudesse aparecer em cena. Mas a explosão do banheiro público como locação cinematográfica começaria mesmo nos anos 1970, e foi se incrementando exponencialmente até os nossos dias.

A terceira hipótese desenvolvida nesta tese atenta para o fato de que o banheiro público se apresenta, por um lado, como um lugar de transgressões, de práticas sexuais violentas e de uso de drogas; e, por outro lado, como um espaço acolhedor onde as pessoas se refugiam, conversam, discutem, fazem confissões e expressam emoções. Essa dupla função o configura como uma espécie de *purgatório*. Essa expressão é utilizada aqui em alusão a um lugar de purificação física (eliminação fisiológica) e psicológica (desabafo emocional). Mas, sobretudo, consideramos que o banheiro público é um espaço de expurgação moral: um lugar onde é possível isolar certos temas incômodos a serem representados na tentativa de torná-los, dessa forma, mais aceitáveis. Cabe lembrar que a ideia do Purgatório surgiu somente no século XII, como uma realidade intermédia entre a vida e a morte, cuja função era a de consentir a purificação das almas antes do ingresso no Paraíso.

De acordo com o historiador Jacques Le Goff, essa categoria responderia às necessidades da nova classe emergente, a burguesia, com o intuito de salvar os banqueiros e mercadores de que a sociedade da época tanto precisava e que, de acordo com a moral cristã, tinham sucumbido ao pecado da avareza. Assim, recorrendo a essa metáfora com fortes ressonâncias em nossa tradição, propomos pensar essa locação

cinematográfica como uma sorte de purgatório criado pelos cineastas para *expurgar* certos temas incômodos na atualidade.

A metodologia aqui empregada será a análise fílmica, em diálogo intenso com a pesquisa bibliográfica e a reflexão teórica. Do extenso corpus filmográfico considerado num primeiro momento, foram selecionados somente algumas obras para serem analisadas. Esses filmes foram escolhidos pela sua relevância estética no uso da linguagem cinematográfica; por isso, a eles será dedicada uma análise pontual destinada a verificar as hipóteses aqui sugeridas.

No primeiro capítulo desta tese, intitulado "O espaço público mais privado", tentamos nos aproximar do banheiro público como um objeto em si, dando conta da bibliografia histórica, antropológica, sociológica e arquitetônica sobre o tema. No item "Público/privado: uma dicotomia variável", começamos delineando algumas características das ideias de público e privado, muitas vezes propostas em forma contrastante e mutuamente excludente, embora atualmente estejam em plena transformação. Nesse sentido, procuramos observar à luz desses conceitos o espaço aqui focalizado, um lugar que é público por definição mas que abriga atividades das mais privadas. No segundo subcapítulo, "Da latrina ao sanitário: história de um lugar", é esboçado um panorama histórico que parte do banheiro público dos romanos e vai até nossos dias, enfatizando os usos privilegiados em cada momento e as relações desse espaço com a sociedade das diferentes épocas.

No terceiro ponto, "Sobre coprófobos e coprófilos: atitudes culturais", é efetuada uma análise sincrônica da relevância que o sanitário tem ainda hoje em culturas diversas, sobretudo no mundo oriental, como um contraponto aos valores e às atitudes ocidentais. No quarto item, "Gêneros, patologias e outras problemáticas", propomos uma incursão em alguns assuntos ligados às questões de gênero, tais como a *potty parity*, que pretende obter a paridade de acesso aos banheiros públicos de homens e mulheres, sem diferenciação, e a *restroom revolution*, que luta para conseguir a abolição dessas divisões de gênero. Também são comentadas algumas fobias que o banheiro público pode suscitar nas pessoas que sofrem de *parurese*, por exemplo, bem como outras patologias ligadas a esse espaço.

No segundo capítulo, intitulado "Um espaço fílmico", o banheiro público é estudado como uma locação cinematográfica privilegiada. Primeiramente, no item "Teoria do espaço cinematográfico", é realizada uma revisão das reflexões que a teoria cinematográfica dedicou ao espaço em geral. No segundo ponto, "A atmosfera do

banheiro”, são analisadas as características do espaço aqui focalizado que o tornam tão peculiar e aproveitável pela câmara. No terceiro subcapítulo, "Fechando a porta: campo vazio, fora de campo e som acusmático”, são aprofundados três aspectos especiais desse espaço fílmico. Um desses é o "campo vazio", muito relacionado com o "fora de campo", cujo sentido costuma ser conjeturável através do som definido como “acusmático”, ou seja, aquele cuja fonte o espectador não vê. O quarto item, "Olhando para o espelho: os reflexivos e os surpreendentes”, se concentra sobre a função que os espelhos desempenham no espaço fílmico: muitas vezes, em vez de refletir os personagens, eles deixam descobrir o desconhecido, construindo outro tipo de "fora de campo" particularmente interessante e muito explorado nestes locais.

No primeiro item, intitulado “Ultrapassando um tabu”, é analisado como foi aparecendo paulatinamente, na história das artes figurativas do século XX o tema do banheiro público. No segundo item, "Ob-sceno: fora de cena” se observa como essa locação cinematográfica tão peculiar faz sua aparição na história do cinema, examinando os primeiros casos e estudando como a censura criou obstáculos a esse processo de integração do banheiro público no leque dos espaços fílmicos. O terceiro ponto, "Purgando transgressões”, analisa o sanitário como um cenário de atividades ilícitas, especialmente de caráter sexual, violento ou tóxico. O quarto subcapítulo, "Introspecções e confidências”, analisa a face intimista do banheiro público como lugar de proteção, onde as pessoas se refugiam ou se escondem, além de constituir um espaço propício à conversação, ao diálogo, às vezes à discussão e, em geral, como um ambiente de desabafo emocional.

Em suma, o banheiro público é repensado nesta tese como uma sorte de *purgatório*, não somente por ser um lugar que tem como uso específico a função de permitir que as pessoas expurguem tudo aquilo que deveria permanecer oculto conforme a moral vigente, mas também porque é um espaço onde se considera mais aceitável propor alguns assuntos considerados difíceis. Nesse local, em certo sentido, esfriam-se certos temas ainda quentes para a nossa sociedade. Como expressado pela socióloga Ruth Barcan, os banheiros públicos são uma "tecnologia de ocultamento". Portanto, uma definição inquietante para o cinema cuja vocação consiste justamente em mostrar. "Fazem desaparecer os resíduos", continua essa autora, "e fornecem uma fuga literal e moral para o inaceitável". (BARCAN, 2005, 10) As próximas páginas procuram explorar algumas arestas desse aparente paradoxo.

# 1. O ESPAÇO PÚBLICO MAIS PRIVADO

## 1.1 Público/Privado: variações em torno a uma dicotomia

*Y además aquí es donde los varones renuncian sin tapujos al decoro de la privacidad, aquí se paran alineados uno al lado del otro, como si fuesen paseantes que se detienen a mirar una vidriera en la calle, como si estuviesen en el borde de un andén esperando la llegada de un subterráneo*

Martín Kohan

"O banheiro público como espaço fílmico", esta frase contida no subtítulo desta tese inclui um adjetivo e um substantivo que merecem ser examinados com certo cuidado: público e espaço. Começaremos por essa última expressão: a ideia de espaço. De forma genérica, quando se fala em sanitários se pensa num lugar público, mas na terminologia urbanística se poderia também falar de espaço público. Trata-se, então, de sinônimos? Ou seja, espaço e lugar são termos que podem ser usados indistintamente, ou podemos identificar alguma especificidade no uso de cada uma dessas palavras? Para o historiador e filósofo Michel de Certeau, a diferença existe. Ele define um lugar como uma ordem, segundo a qual os elementos se distribuem em relações de coexistência.

Um lugar envolveria, portanto, uma configuração instantânea de posições que implica uma indicação de estabilidade. Por outro lado, o espaço seria um cruzamento de mobilidades com seus vetores de direção e suas velocidades. A relação entre o espaço e o lugar de acordo com esta perspectiva, seria comparável à relação que existe entre a fala e a palavra. O espaço é um lugar praticado; dessa forma, a rua, por exemplo, geometricamente definida pelo urbanismo, transforma-se em espaço pela intervenção dos caminhantes.

O filósofo italiano Andrea Tagliapietra utiliza esses termos num sentido antitético: o espaço é abstrato, algo a ser pensado e atravessado, já os lugares são concretos, para serem habitados, neles se descança. O lugar, determinado e particular, tem a ver com a memória, com as emoções e com o desejo. Os lugares são odiados e amados, o espaço somente pode ser medido. Os primeiros são figuras da diferença e da qualidade, enquanto os segundos o são da uniformidade e da quantidade. (TAGLIAPIETRA, 2005) Já o francês Maurice Merleau-Ponty, em sua obra mais

conhecida, *Fenomenologia da percepção*, diferencia o espaço geométrico - que seria homogêneo e isotrópico - do espaço antropológico, entendido como uma experiência de relação de um ser com o mundo. Pode-se inferir que o primeiro corresponde ao lugar definido por Michel de Certeau, enquanto o segundo equivale à ideia de espaço desse mesmo autor. (DE CERTEAU, 1990, p. 129)

O antropólogo urbano Marc Augé, por sua vez, parece adotar uma terminologia diferente. Para esse autor, o lugar é uma categoria antropológica, pois nele se fazem toda sorte de percursos e discursos. O que se opõe ao lugar, neste sentido, seria o "não-lugar", que indica um espaço constituído em relação a certas finalidades, bem como a relação que os indivíduos mantêm com tais locais. Os não-lugares não são identitários, nem relacionais e históricos. Tal como foi explicado no célebre ensaio que propôs esse neologismo no próprio título, entram nessa categoria os meios de transporte, os supermercados, os aeroportos, os centros comerciais, os elevadores etc. (AUGÉ, 1992, p.100)

Em 2010, porém, esse antropólogo francês atualizou sua famosa teoria sobre os não-lugares admitindo que também nesses espaços podem surgir certas relações sociais, tal como ocorre, por exemplo, num centro comercial. O não-lugar não seria, então, absoluto em sua condição de anonimato. (AUGÉ, 2010) Não sabemos, porém, se essa reconsideração da dimensão social desses espaços tão peculiares ecoava o estudo que Marco Lazzari, em conjunto com sua equipe da Universidade de Bergamo, fez em 2010, identificando o centro comercial como o maior lugar de agregação juvenil nessa cidade do norte da Itália. (DE FIORI- JACONO QUARANTINO – LAZZARI, 2010)

Consideramos, contudo, que o banheiro público aqui focalizado poderia ser considerado um não-lugar, e isso por vários motivos. Em primeiro lugar, ele existe para o desempenho de uma finalidade específica. Por outro lado, em princípio não está destinado a fomentar relações sociais. E, além disso, contém indicações escritas e iconográficas relativas a seu uso, tais como a divisão entre gêneros e a proibição de jogar objetos no vaso sanitário, por exemplo.<sup>3</sup> Essa é, aliás, uma das características que

---

<sup>3</sup> O livro do artista catalão Antoni Muntadas intitulado *Ladies & Gentlemen* faz uma reportagem fotográfica das formas de sinalizar o banheiro masculino e feminino no mundo. Examinando as páginas do livro, podemos verificar como algumas vezes se prefere usar as letras iniciais ou as palavras inteiras "homens" e "mulheres"; em outros casos, são utilizados os ícones correspondentes. Estes últimos podem ser mais estilizados, propondo os símbolos de gênero utilizados em biologia ou os clássicos corpos geometrizados ou figurativos, que vão dos perfis de cabeças ou silhuetas que remetem ao passado como imagens do mundo antigo, medievais ou oitocentistas, cartas do baralho, lençaria íntima, etc. A versão online de um popular diário italiano mostra algumas sinalizações irônicas, entre as quais mencionaremos as seguintes: frutas (maçã e banana), objetos (garrafas e cálice, por exemplo, em correspondência com as

Augé assinalou como sendo próprias desses espaços: para ele, os não-lugares são definidos também através das palavras e dos textos que propõem modalidades de uso prescritivas, proibitivas ou informativas, que às vezes recorrem a ideogramas mais ou menos explícitos ou codificados. Porém, a utilização cotidiana dos sanitários e, sobretudo, aquelas modalidades que costumam ser apresentadas nas telas do cinema, fazem do banheiro público uma espécie de não-lugar espacializado, onde as conversas e os enfrentamentos de natureza sexual ou violenta deixam um rastro antropológico. Trata-se, sem dúvida, de um espaço vivido, no qual as pessoas agem, vivem e se relacionam entre si.

Uma vez elucidada essa primeira equação, passaremos, agora, a analisar as implicações do outro termo antes destacado. Desta vez é um adjetivo: a ideia de público. A filósofa política Susan Moller Okin, no artigo intitulado “Gênero, o público e o privado”, reconsidera as configurações históricas da dicotomia público/privado à luz de uma perspectiva de gênero. Essa nova forma de considerar o contraste entre o conceito de público e o de privado nos parece particularmente pertinente para o estudo do banheiro público como um espaço fílmico. De fato, a questão de gênero permeia totalmente as problemáticas desse espaço público onde se desenvolvem atividades tão privadas.

Okin lembra que, na cultura ocidental, ainda prevalece a idéia de que a esfera do público e a do privado são suficientemente separadas e diferentes, a ponto de o público ou o político poderem ser discutidos de maneira isolada em relação ao privado ou pessoal. Ao colocar o gênero no centro da cena, entretanto, os estudos feministas levantaram novas questões sobre as distinções entre a esfera do público e a do privado. Cabe notar, por exemplo, que existem duas ambigüidades principais relacionadas à discussão sobre o público e o privado. A primeira delas consiste em entender o contraste público/privado como equivalente à oposição Estado/família ou à dicotomia vida não doméstica/vida doméstica. Contudo, se por definição o Estado é público e a família, inserida em sua vida doméstica, é privada, onde ficaria a sociedade?

---

partes íntimas; ou então uma garrafa em posições diferentes, para indicar as respectivas formas de saída da urina), silhuetas em atitudes consideradas típicas de cada gênero (uma imagem em que ele espia a ela, ou outra em que ele é um e elas são muitas, etc.). ("Toilette, segui ilcartello: i più strani finiscono online". *La Repubblica*, 25 de maio 2015, [http://www.repubblica.it/tecnologia/socialnetwork/2015/05/25/foto/toilette\\_i\\_cartelli\\_piu\\_divertenti-115217013/1/?ref=fbpr#33](http://www.repubblica.it/tecnologia/socialnetwork/2015/05/25/foto/toilette_i_cartelli_piu_divertenti-115217013/1/?ref=fbpr#33) (Accesso 4/11/2015))

Na primeira dicotomia, Estado/família, a sociedade estaria enquadrada no regime do privado. Já na segunda, que opõe vida não doméstica e vida doméstica, ela se inscreveria no domínio do público. Sempre de acordo com Okin, o único autor que refletiu sobre esta situação paradoxal é W. L. Weinstein, que já em 1971 utilizou a metáfora de uma cebola para se referir à ambígua oposição. “Assim como uma camada que está do lado de fora de outra camada, estará também dentro de outra”, explica o cientista político inglês, “algo que é público em relação a uma esfera da vida, pode ser privado em relação a outra”. (OKIN, 307)

Essa imagem da cebola pode ser aplicável ao espaço fílmico do banheiro público: colocando-se numa área pública como a rua ou outro lugar desse tipo (estação de trem, aeroporto, museu etc.), este se configura como um espaço público; ao se encontrar dentro de um restaurante ou de uma cafeteria, porém, seria um espaço privado. Em seu interior, por sua vez, o sanitário apresenta uma área mais pública (a dos lavabos) e uma mais privada (dentro das cabines). Um aspecto interessante das questões de gênero é que, no banheiro masculino, a área dos uriniais permanece aberta, colocando em xeque essa divisão e reconfigurando a dicotomia público/privado numa oposição genital/anal.

Cabe esclarecer que Okin se ocupa somente da oposição público/doméstico, que é também a que mais nos interessa nesta tese. Nessa última dicotomia reside, aliás, a segunda ambiguidade que merece ser destacada aqui. Segundo a perspectiva patriarcal, a primeira esfera (pública) seria responsabilidade dos homens, enquanto a segunda (doméstica) seria regida pelas mulheres. O slogan “O pessoal é o político” fornece a medida de quanto a esfera doméstica foi importante na reflexão feminista; isso, pelo menos, no caso das feministas liberais, enquanto as feministas radicais defendiam a abolição da distinção público/privado. O famoso lema feminista dos anos 1960-70 pretende esclarecer que o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é algo separado ou separável da dinâmica do poder na sociedade como um todo.

Contudo, para melhor compreendermos o conceito de gênero, Susan Moller Okin remonta às teorias com enfoque psicológico e àquelas com enfoque histórico. Com relação às primeiras, ela cita Simone de Beauvoir, que dizia “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Já o enfoque histórico considera que as diferenças entre gêneros em sociedades e em épocas diferentes têm matizes diversas. Bastaria pensar no conceito de intimidade, por exemplo, que não foi visto como algo caracteristicamente doméstico

antes do final do século XVII. Não é possível entender as esferas públicas do mundo do trabalho ou do mercado, por exemplo, sem levar em conta o fato de que estas são *generificadas*, já que foram construídas sob a afirmação da superioridade e da dominação masculinas, pressupondo a responsabilidade feminina pela esfera doméstica.

Muitos autores afirmam que o espaço privado é necessário como um pré-requisito para o desenvolvimento da intimidade. Outro argumento recorrente a favor da importância de uma esfera privada é que ela é necessária, também, como um escape da tensão implicada na manutenção dos vários papéis públicos em que a maior parte da vida de cada sujeito consiste. Uma vez que, afirma-se, há uma distância entre o que é natural em alguém e os papéis que ele assume, somente num ambiente privado em que ele possa fugir desses diversos papéis haverá espaço para o desenvolvimento de sua personalidade "autêntica". Nesse sentido, a privacidade seria uma espécie de "bastidor", onde cada ator social poderia tirar as máscaras que utiliza no espaço público.

Mas nem sempre foi assim, e talvez isso tudo esteja em plena transformação, como sugere a antropóloga Paula Sibília, em seu livro intitulado *O show do eu, A intimidade como espetáculo*:

A esfera da privacidade só ganhou consistência na Europa dos séculos XVIII e XIX, como mais um ingrediente do desenvolvimento das sociedades industriais modernas e seu modo de vida urbano. Foi precisamente nessa época quando certo espaço de "refúgio" para o indivíduo e a família nuclear começou a ser criado no seio do mundo burguês, fornecendo a esses novos sujeitos aquilo que tanto almejavam: um território a salvo das exigências e dos perigos do âmbito público, que começava a ganhar um tom cada vez mais ameaçador." (SIBILIA, 2008, 71)

No livro *O declínio do homem público*, por sua vez, o sociólogo Richard Sennett examina esse processo de gradativa estigmatização da esfera pública em favor do campo privado, que ocorreu ao longo do século XIX. A teatralidade da vida cortesã e as convenções impessoais do ambiente urbano foram substituídas, então, pelo "regime da autenticidade", enfatizando uma riqueza "interior" a cada sujeito que devia ser protegida ou dissimulada na esfera pública. Do "regime da máscara", portanto, passou-se assim a uma forma de vida na qual essas mesmas máscaras foram percebidas como desprezíveis, consolidando o que o autor denominara as "tirantias da intimidade". Sempre de acordo com Sennett, junto com a indiferença pelos temas públicos e políticos, essas atitudes tão oitocentistas compreendiam uma concentração no espaço privado e nos conflitos íntimos de cada um.

Nesse sentido, a própria ideia de intimidade poderia ser considerada uma invenção burguesa, como afirma, entre outros, o historiador da arquitetura Witold

Rybczynski em seu livro intitulado *A casa: história de uma idéia*. Para que essa transformação pudesse se consolidar, foi imprescindível a contribuição de uma instituição fundamental nesses processos: a família nuclear, bem como a separação entre o espaço-tempo do trabalho e o da vida cotidiana, além dos novos ideais de domesticidade e conforto que irradiaram das metrópoles daquela época. (SIBILIA, 2008, 71-73)

Esses valores persistiram também, de modo hegemônico, na cultura ocidental ao longo do século XX. Já nos anos 1950, porém, o sociólogo estadunidense David Riesman detectou algumas mudanças que anunciavam certas alterações nesse quadro. Em seu livro *A multidão solitária* (1995), esse autor assinalou a crescente relevância do consumismo e dos meios de comunicação de massa – sobretudo os audiovisuais, como o cinema e a televisão – como dois fatores que afetaram intensamente a sociabilidade e os modos de autoconstrução, particularmente entre os jovens dos estratos sociais mais privilegiados das grandes cidades norte-americanas. O que estava se esboçando então era numa notável transformação da subjetividade ou, em termos de Riesman, do "caráter social", com um deslocamento do eixo em torno do qual se constrói o que se é: de "dentro" de si mesmo (*introduzido*) para "fora" ou para os outros (*alterdirigido*).

O primeiro tipo de constituição subjetiva foi definido por esse autor como *caráter*, denotando uma solidez interna na qual se hospedava o núcleo de cada um, alimentada por certa crença na estabilidade do *eu* e no valor da palavra para constituir o que se era. Essa entidade intangível e interiorizada se considerava, naqueles tempos, bem mais valiosa e determinante do que as "vãs aparências". Por sua vez, a outra modalidade de autoestilização que foi surgindo na segunda metade do século XX seria a *personalidade*, um tipo de construção de si erigida a partir dos efeitos que cada um consegue provocar nos outros, sobretudo no plano visual, com ênfase na imagem corporal e na performance visível.

A nova geração "vive numa casa de vidro, não por trás de cortinas de renda ou de veludo", afirmara Riesman há mais de meio século. (SIBILIA, 2014) Várias décadas mais tarde, o sociólogo francês Gilles Lipovetsky definiria essa geração como "consumidores de intimidade". Mostrar tudo, dizer tudo e ver tudo é o que caracteriza uma "sociedade transparente", na qual os indivíduos não parecem ter mais nada que ocultar ante um público que aprecia o desnudamento dos estados anímicos, dos sentimentos e das emoções pessoais. (LIPOVETSKY, 2007, 294-295) Trata-se, enfim, do exibicionismo da intimidade do cidadão comum, um fenômeno que se tornou

habitual na virada do século XX para o XXI e que poderia ser batizado com o neologismo "extimidade". (SIBILIA, 2008)

É interessante notar que alguns dos autores que estudaram a privacidade como uma esfera em que as tais "máscaras sociais" poderiam ser retiradas, para ficar à vontade e ser "si mesmo", tenham questionado se essa privacidade pode mesmo ser encontrada no ambiente privado doméstico, ou se poderia ser bem melhor encontrada em outros locais. Muitos homens sentem que sua privacidade está mais protegida num escritório ou em seus locais de trabalho, por exemplo, do que em suas próprias casas. Nesse sentido, o sociólogo estadunidense Erving Goffman, em seu livro intitulado *A representação do eu na vida cotidiana*, de 1959, aplica a metáfora teatral às atividades do dia a dia, prestando atenção às diferenças entre o que ocorre em locais públicos e privados. Nessa análise, ele se detém também a analisar as atividades fisiológicas:

Na nossa sociedade, a defecação compromete ao indivíduo numa atividade incompatível com as pautas da pulcritude e da pureza expressa em muitas das nossas ações. Tal atividade também significa para o indivíduo uma desordem de sua vestimenta e o sair-se da representação, isto é, tirar do rosto a máscara expressiva que utiliza em suas interações cara a cara. Ao mesmo tempo, tornar-se-ia difícil para ele recompor sua fachada pessoal se surgisse repentinamente a necessidade de restabelecer a interação. Esta é, talvez, a razão pela qual as portas dos banheiros em nossa sociedade têm fechadura. (GOFFMAN, 1993)

Em muitas das cenas estudadas para a realização desta tese, de fato, o sanitário é apresentado como um lugar capaz de resguardar essa privacidade. Em tais casos, esse espaço fílmico é o palco mais adequado para os desabafos, a reflexão, as confissões e a conversa íntima; trata-se de um lugar, enfim, onde é possível retirar as máscaras que o âmbito público continua a exigir. Nem todos têm a mesma probabilidade, nas condições socioeconômicas da atualidade, de ter acesso ao mesmo grau de privacidade para retirar essas máscaras e ficar "à vontade", ou de encontrá-la nos mesmos lugares. A oportunidade de se concentrar na introspecção, de preferência em silêncio e solidão, são fundamentais na defesa de uma esfera privada e, pelo menos de acordo com os valores modernos, constituem um requisito básico para a construção da subjetividade.

Mas, como as feministas perceberam há muito tempo, esse aspecto da privacidade está também muito menos disponível para as mulheres do que para os homens, inclusive no globalizado e multicultural século XXI. Em 1928, a escritora britânica Virginia Wolf denunciou essa desigualdade, em sua famosa obra *Um quarto próprio*. Nessas páginas ela declarava que um dos motivos pelos quais as mulheres não tinham tido a possibilidade, até então, de serem boas romancistas era o fato de não

terem privacidade: faltava-lhes o direito ao quarto próprio, um recinto separado do ambiente público e da intromissão alheia por sólidos muros e portas fechadas. Evidentemente, não se tratava apenas de um problema literário, mas de uma questão política: esses elementos eram, na era moderna, requisitos indispensáveis para construir a própria subjetividade. (SIBILIA, 2008, 66)

O filósofo colombiano Fabio López Díaz, em seu artigo intitulado "Elementos para a compreensão do público/privado desde a comunicação", lembra que essa questão é atravessada por fatores relativos à economia, à antropologia, à sociologia, à psicologia e à ciência política. Na segunda metade do século passado, autores como Hannah Arendt e Jürgen Habermas, além dos já citados Erving Goffman e Richard Sennett, entre muitos outros, ocuparam-se de analisar essa polaridade em termos como visível/não-visível, acessível/não-acessível, admissível/não admissível e afável/inefável, por exemplo. As tensões visível/não-visível ou aberto/fechado, ou mesmo o par externo/interno, são quase sempre aplicáveis ao contraste público/privado, pelo menos se excluirmos casos mais raros como os assuntos públicos discutidos a portas fechadas. E, inclusive, a complexificação desses quadros a partir do uso de dispositivos informáticos que permitem atravessar as paredes por meio das redes, possibilitando a comunicação textual e imagética como um fluxo que costuma ignorar as velhas dicotomias. (SIBILIA, 2012)

O par acessível/inacessível, que marca o privilégio de alguns - por exemplo, em certas épocas, dos homens em relação às mulheres - também têm sofrido importantes transmutações no curso do tempo, mesmo se permanecermos apenas na cultura ocidental. Por sua vez, a polaridade admissível/não-admissível tem a ver com os valores pautados pela moral vigente; algo que, no caso do que é possível fazer e mostrar em público, normalmente se conhece, enquanto costuma permanecer misterioso o leque de possibilidades no que se refere ao privado. Já o par expressável/inexpressável alude ao que se pode falar ou não sobre esses domínios, algo que também vai mudando em sintonia com as transformações históricas. Essa perspectiva genealógica, portanto, que não só admite mas sublinha a importância dessas alterações, é fundamental para uma análise como proposta nesta tese.

Assim, López Díaz (p. 11) conclui que “pensar que o público e o privado definem 'esferas' ou 'âmbitos' próprios é adotar uma posição essencialista que impede a reformulação de papéis, valorações e disposições que deveriam ser definidas de antemão para evitar naturalizar dominações, segregações”. Na última Cúpula das

Américas, que reuniu em abril de 2015 vários líderes políticos do continente americano na Cidade do Panamá (Panamá), entre os quais Barack Obama e Fidel Castro num primeiro e histórico encontro, foi observado um fato curioso. Um dos banheiros femininos da área de imprensa do Centro de Convenções Atlapa, onde se desenvolveu o evento, não tinha divisórias entre os vasos sanitários. [Figura 2] Trata-se de um estranho caso de aparente superação da clássica dicotomia público/privado que se observa nos banheiros públicos, onde os vasos sanitários são sempre fechados em cubículos.



**Figura 2**

Mesmo desnaturalizadas e colocadas em questão, essa série de dicotomias, em princípio, aderem muito bem às descrições das duas diferentes áreas do banheiro público antes identificadas: a visível, aberta, externa e pública, onde estão os lavabos, e a não-visível, fechada, interna, privada, constituída pelas cabines. A proposta de ultrapassar essas dicotomias, como sugere López Díaz, mas repensando aqui o banheiro público como um espaço fílmico, nos levaria a considerar a encenação de conversas, atos violentos e performances sexuais na área mais pública desses locais como uma “espetacularização” da intimidade. Nas pesquisas realizadas para desenvolver esta tese, porém, constatamos que essa locação cinematográfica ainda está muito marcada pela divisão entre público e privado, e que as portas fechadas delimitam o território onde o íntimo - e, sobretudo, aquilo que ainda é considerado escabroso - pode se manifestar sem se mostrar abertamente.

De todo modo, cabe notar que o próprio fato de estar se ampliando o uso desta locação no cinema pode ser, de algum modo, compreendido como parte de um processo de transformação do que se considera íntimo, privado e público, dando conta de alguns deslocamentos naquilo que os limites morais de nossa época permitem ou não exibir nas telas. Seja como for, constatamos que fechado e não-visível ainda permanece tudo aquilo que podemos rotular como ilícito ou inclusive obsceno, mesmo que as definições dessas categorias tenham mudado, mas elas ainda contêm aquilo que, embora por vezes insinuado de diversos modos, ainda se considera que deveria ficar "fora da cena".

## 1.2 Da latrina ao sanitário: história de um lugar

*Estos mingitorios son grandes, rectos como lápidas, también marmóreos; parten más o menos desde la altura del pecho y luego llegan hasta el suelo. Periódicamente reciben, mediante un dispositivo automático, una descarga de agua que corre por dentro y los aseá. El desagote se produce por un puñado de orificios que pueden observarse al pie.*

Martín Kohan

O problema acerca de onde executar as funções orgânicas deve ter acompanhado, evidentemente, toda a história da humanidade. Contudo, se por muito tempo esse chamado da natureza se vertia nela mesma e, portanto, a terra era o melhor receptáculo das dejeções líquidas e sólidas, chegou um momento em que os homens se preocuparam em construir um lugar específico para essas atividades. Temos notícias de banheiros que remontam ao ano 2500 a.C., em diferentes áreas geográficas do planeta, como a Grécia, o Egito, a Índia, a China e os territórios hoje ocupados por diversos países da América. Em geral, tratava-se de pedras com um buraco e água passando por baixo, freqüentemente localizados perto de locais importantes como templos ou mosteiros.

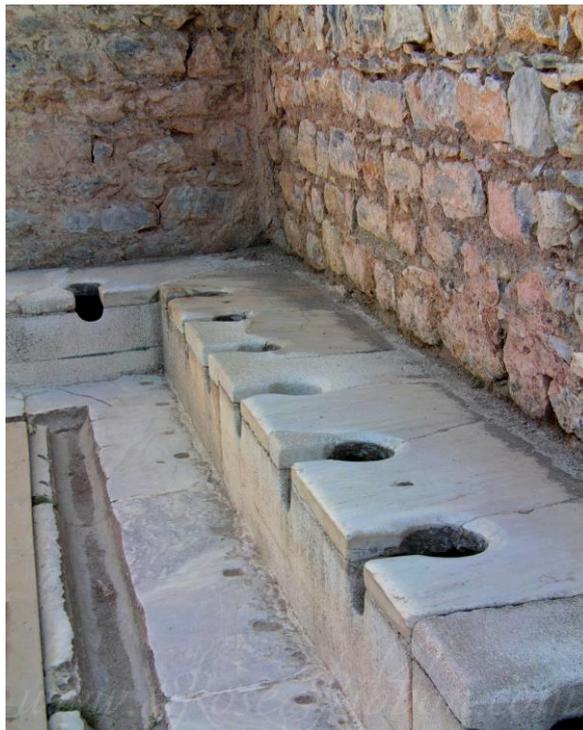
Existiam também algumas versões mais sofisticadas, construídas em mármore, com mosaicos no chão e afrescos nas paredes, incluindo a presença de plantas, fontes e janelas. Sabe-se também que, nas antigas cidades do Vale do Indo, na Índia, desde o ano 2500 e até o 1500 a.C., muitas casas tinham latrinas com água corrente. (WENZ-GAHLER, 2005, 9-10) Na Mesopotâmia, por sua vez, havia vasos com assento de pedra ou tijolos. Os babilônios usavam banheiros nos quais podiam se agachar e, desde 2000 a.C., incorporaram técnicas sofisticadas de drenagem. De fato, algumas latrinas construídas nessa região da Ásia em 1500 a.C., ainda funcionam e são utilizadas. (WENZ-GAHLER, 2005, 48)

As latrinas de Cnosso (Creta, século XVI a.C.), por sua vez, instaladas nos aposentos da rainha no térreo do palácio, são notavelmente modernas. Uma delas tinha uma tampa de madeira e pensa-se que na época também pode ter tido uma taça de porcelana similar à de um vaso moderno, além de uma cisterna para a água corrente. Nada parecido a isso se viu no Ocidente até o século XVII, com a exceção de um modelo que durou pouco tempo na época da Rainha Isabel I da Inglaterra, no século XVI. (WRIGHT, 1962, 31)

Mas a grande fortuna das latrinas como banheiro público começou na Antiga Roma. Para se ter uma idéia do peso que esse tema tinha na cultura dessa civilização, bastaria lembrar que na mitologia romana existia até uma deusa, Cloacina, que regia a Cloaca Máxima, o sistema de esgoto principal de Roma e cujo culto provinha originalmente da mitologia etrusca. Além de ser a divindade dos esgotos, ela era também protetora do coito no matrimônio e, mais adiante, foi adorada como uma característica de Vênus na pequena Capela de Vênus Cloacina, erigida frente à Basílica Emília no Foro Romano, localizada exatamente sobre a Cloaca Máxima.

As latrinas romanas não eram divididas em cubículos para prover privacidade; em vez disso, aliás, sua estrutura previa que os usuários se sentassem juntos. Essa é uma questão extremamente importante, porque nos dá uma ideia das diferenças no conceito de privacidade daquela época com relação à era moderna, sugerindo a função de sociabilidade que as latrinas cumpriam naqueles tempos. Estas se tornaram populares no século II a.C., em coincidência com as grandes obras públicas como os aquedutos. Normalmente, encontravam-se perto de termas ou outras fontes de água, e a entrada era realizada diretamente a partir da rua, sem necessidade de esconder ou dissimular a sua localização. Não temos provas de que existisse uma divisão dessas latrinas romanas entre os gêneros, outra característica que sugere uma concepção bem diferente dos banheiros em relação ao que ocorre em nossa época.

Um esgoto de um decímetro de largura costumava correr ao longo do chão com água fresca; esta era usada para molhar as esponjas colocadas sobre umas varas, que desempenhavam uma função semelhante à do atual papel higiênico. Por outro lado, um buraco bem profundo evitava o contato com ratos e moscas. A essa praticidade se associava também, às vezes, certo requinte estético. De fato, algumas latrinas eram mais refinadas e apresentavam bancos entalhados e chão com mosaicos, enquanto a maioria eram cobertas com um teto. Em todas as colônias romanas se difundiu o hábito do banheiro público. Em Éfeso, por exemplo, na atual Turquia, o acesso a esses espaços ocorria através de uma cortina que cobria a entrada. Nesses territórios, a latrina era constituída de bancos de madeira ou pedra, distribuídos pelos três lados do ambiente, e o lugar era pensado para ser usado por doze a quinze pessoas simultaneamente. **[Figura 3]** Já em Apamea, na Síria, o número de usuários era bem maior, chegando a hospedar entre oitenta e noventa pessoas ao mesmo tempo. A presença de lâmpadas em Cesárea, também na Síria, faz pensar no uso noturno desses banheiros.



**Figura 3**

É interessante notar que as latrinas eram mais frequentes na Itália e no norte da África, e menos na Bretanha e no Oriente Médio, por exemplo. É provável que essa distribuição geográfica diferenciada tenha motivações religiosas. No caso do Oriente Médio, deve-se ao fato de que os hebreus, seguindo os preceitos do *Antigo Testamento*, consideravam que os excrementos tinham que ser depositados na terra. Já no caso da Bretanha, certos rituais ligados ao uso da água proibiam que esta última tivesse contato com os excrementos. (KAMASH, 2010)

Com relação à Itália, sabemos que em Roma as latrinas tinham entre vinte e cinco e oitenta assentos, com uma distância entre eles de somente cinquenta ou sessenta centímetros. Essa proximidade favorecia a conversação entre as pessoas, o que parece ser uma característica marcante das colônias italianas. Por outro lado, esses banheiros romanos eram bem ventilados e iluminados. (WENZ-GAHLER, 2005, 74) As latrinas do fórum de Pompéia, por exemplo, eram constituídas por uma peça quadrada de dez metros de lado, precedida por um vestíbulo onde os usuários tomavam um jarro de água, a esponja e outros acessórios que utilizariam no local. Umhas pedras sustentavam os bancos de madeira perfurada. Na frente do assento, uma pequena sarjeta permitia molhar e limpar a esponja afixada a uma vara (*torsorium*), igual à que fora mencionada anteriormente. Era possível se limpar enquanto cada um permanecia sentado na latrina,

graças a um entalhe realizado na parte vertical do assento. (BOURGEY-HORAY, 2006, 199)

Na Roma Antiga, o imperador Tito Flavio Vespasiano (69-79 a.C.) exigia um pagamento das pessoas que esvaziavam e limpavam os banheiros públicos, porque os excrementos eram reconhecidos como fertilizantes. (GREED, 2010) *Pecunia non olet* (o dinheiro não fede), dizia o imperador, que convencera o filho Titus e seus conselheiros da necessidade de aplicar uma taxa sobre os banheiros públicos e os uriniais. A urina era coletada em grandes recipientes e vendida aos tintureiros, por exemplo, que a usavam como fixador para as cores. Além disso, a amônia presente na urina era usada pelos *fullones* para desengordurar os tecidos e como alvejante. (WENZ-GAHLER, 2005, 112) Por esses motivos, inclusive na Itália do século passado, os banheiros públicos presentes nas ruas das cidades ainda se denominavam *vespasiani*.

Com o declínio do império romano, passando para a época medieval, os banheiros públicos passaram a estar ligados à arquitetura religiosa, pois as instituições eclesiásticas eram as únicas a manter certo grau de higiene. Como a fonte que trata desse período é inglesa, os exemplos de que dispomos são basicamente dessa área geográfica. Nos mosteiros da Idade Média, perto do refeitório, sempre havia um lavatório para lavar às mãos com água fria, numa pia de pedra, antes e depois das comidas. Esse serviço geralmente se localizava atrás do muro do claustro ou dentro do pátio ou, então, numa sala abobadada ao lado do claustro ou mesmo num jardim próximo do refeitório. Já em 1150, porém, no mosteiro de Christchurch, sabemos que existia um banheiro completo, no qual a água da chuva servia para limpar a latrina. Numa crônica do convento de Durham, por sua vez, datada em 1662, descrevem-se os banheiros como assentos separados por divisões de madeira que os fechavam por ambos os lados, para que os usuários não pudessem se ver uns aos outros.

É evidente, à luz desse último exemplo, que a concepção da latrina romana fora totalmente abandonada na Idade Média, pois a própria estrutura arquitetônica demonstra a intenção de evitar que a latrina fosse um lugar de socialização. É preciso ressaltar, porém, que nos castelos, onde os banheiros eram construídos entre grossos muros, com um bueiro vertical abaixo de um assento de madeira ou pedra, às vezes, eram localizados dentro de um contraforte ou de uma torre, e as latrinas ramificavam-se em torno a um buraco central; assim, os usuários podiam falar entre eles sem se ver. À diferença das arquiteturas religiosas, portanto, parece que nas construções civis se permitia a socialização, evitando, todavia, o contato visual. Uma prática de

sociabilidade muito presente, aliás, nos banheiros públicos contemporâneos, e fartamente aproveitada nas respectivas representações cinematográficas que constituem o foco desta tese. Segundo outra fonte, as latrinas dos castelos eram colocadas em lugares afastados por um corredor, que as isolavam olfativamente e lhes concediam certa privacidade, visto que não existiam portas e as dejeções caíam numa fossa ou numa vala ao ar livre. (KOOLHAAS, 2014, 18)

Quanto à vida urbana do mesmo período histórico, sabe-se que na Londres medieval havia vários banheiros públicos. Ao sul de Fleet Street existia um, por exemplo, localizado na beira do rio Tâmsa, formado por quatro buracos e com um teto. Já na região de Queenhite, também perto do rio, havia outro banheiro público construído sobre uma cloaca aberta. Sabe-se ainda da existência de outros dois sanitários desse tipo, devido à sua relação com alguns acontecimentos que ficaram registrados nos arquivos. Em 1291, por exemplo, na parte de fora do banheiro da muralha, um tal John de Abydon foi atacado. Em 1306, o banheiro da Ponte de Londres, que tinha duas portas, permitiu que um devedor pudesse fugir de seus perseguidores. Assim, graças a esses episódios históricos, podemos constatar que já nessa época o banheiro público era um lugar de violência e evasão, algo extremamente presente em seu aproveitamento fílmico atual.

Antecipando em um século a invenção do vaso sanitário, o gênio de Leonardo da Vinci idealizou um assento dobrável que "devia girar, como as janelinhas dos mosteiros, por meio de um contrapeso". (WRIGHT, 1961, 81) No entanto, assim como ocorrera com muitas outras invenções de sua autoria, esta também se manteve apenas no plano de projeto. O artista planejara a instalação dessa novidade no castelo de Amboise, compreendendo certo número de privadas com água corrente, canais intramurais e tubos de ventilação que chegavam até o teto. Leonardo pensou também num sistema de fechadura automática das portas, com contrapeso, como uma tentativa de dar fim ao costume de que as pessoas deixassem a porta do banheiro aberta (WRIGHT, 1961, 51-81.) Parece, então, à luz desses documentos, que os usuários dos banheiros do século XV não se preocupavam muito por proteger a privacidade do espaço onde efetuavam as próprias funções fisiológicas, embora fosse algo que já se tentava impor com vistas ao "processo civilizador" dos costumes que implicou a modernização do mundo. (ELIAS, 2009)

Em 1596, o poeta John Harrington (1561-1612), afilhado da Rainha Isabel I da Inglaterra, publicou o livro *Metamorphosis of Ajax: A Cloacinean Satire* ("A

metamorfoses de Ajax: Sátira contra as Cloacas"), no qual descrevia uma privada de água corrente com uma válvula de sua invenção, um sistema que permitia o autoesvaziamento do vaso. Diferentemente do que ocorrera com o projeto de Leonardo, a idéia do Ajax foi concretizada: esse modelo de privada foi instalada em Kelston, perto de Bath, na Inglaterra. (WRIGHT, 1961,101) Por sua vez, já no século XVII, sabe-se que a corte francesa era bem equipada de *chaises percées* (cadeiras abertas), para as quais existia uma verdadeira riqueza de sinônimos como *chaises d'affaires* (cadeiras de negócios), *chaises pertuisées* (cadeiras perfuradas), *chayères de retrait* (assentos de aposento), *chaises nécessaires* (cadeiras necessárias) ou *selles* (privadas). No *Dictionnaire de l'Ameublement* é utilizada a expressão "móvel cheiroso" para se referir ao curioso artefato.

Cabe esclarecer, porém, que nem sempre as *chaises* eram utilizadas. Basta lembrar que Luís XIII, no dia 8 de agosto de 1606, proibiu a todos os residentes do Palácio Saint Germain de "fazer porcarias" no chão do edifício; nesse mesmo dia, porém, consta que ele próprio fez isso na parede do seu próprio quarto de dormir. O seu sucessor parece ter se comportado melhor, nesse sentido, pois um inventário de Luís XIV (1643-1715) contempla um total de 264 vasos distribuídos pelo Palácio de Versailles, dos quais 208 estavam cobertos de tecidos como veludo ou damasco. O mais elegante pertenceria a Luís XV (1715-1774) e era de laca preta, com pássaros e paisagens de inspiração japonesa desenhados em ouro e com entalhes de nácar ou bronze chinês; o interior também era de laca vermelha e o assento estava forrado com veludo verde.

Segundo Lawrence Wright, os reis, os príncipes e os generais daquela época consideravam o vaso sanitário como "um trono", a partir do qual podiam chegar a dar audiência ou protagonizar outras cerimônias solenes. Luís XIV, por exemplo, anunciou seu casamento enquanto estava sentado nesse lugar enquanto o embaixador Lord Portland se sentiu muito honrado por ser recebido pelo rei nessa postura. Aos poucos, contudo, o vaso foi perdendo seu lugar de honra, e logo ficaria oculto dentro de outro móvel ou disfarçado de qualquer outra coisa. Um modelo popular na França, na época das Guerra de Holanda (1672-1678), foi o *Voyage au Pays Bas*, título da pilha de grossos volumes simulados que ocultavam a indigna privada. Um exemplo de vaso sanitário ocultado por um móvel se encontra no filme *Outubro (Oktyabr)*, de Serguei Eisenstein, datado de 1927, na cena em que a Guarda Vermelha entra no Palácio de Inverno durante a revolução de 1917 e, ao descobrir no quarto de dormir da czarina esse

artefato, os soldados zombam dela exclamando que também os monarcas têm necessidades.

Num baile celebrado em Paris em 1739 ocorreu uma importante inovação histórica: a separação por gênero. Apareceram então as cabines com os rótulos que diziam *Garde-robres pour les femmes* e *Garde-robres pour les hommes*, com seus respectivos camareiras e criados que tomavam conta dos locais.<sup>4</sup> Nesse mesmo ano, o arquiteto e urbanista Jacques François Blondel se refere aos *cabinets d'aisance à l'anglaise* (lugar de conforto à inglesa) ou *lieux à soupape* (lugares a válvula). Convém frisar que é curiosa a alusão à origem inglesa, quando esse tipo de artefatos ainda eram desconhecidos em Londres. (WRIGHT, 1962, 135-144) Na realidade, o vaso sanitário com funcionamento à válvula ainda não era muito difundido nessa época. Tanto é que nas ruas de Edimburgo, no século XVII, circulava um indivíduo com um balde e uma grande capa, gritando: "Quem deseja meus serviços?". (WRIGHT, 1961, 109) A situação não era melhor nas cidades da França: na época do Rei Sol, enquanto o luxo enfeitava as privadas da corte em Versailles, o esvaziador sinalizava a sua passagem nas ruas com o som de um sino chamado Fifi, Fyfi ou Fify, ou Mètre Fifi, algo que continuou ocorrendo até o início do século XVIII. A curiosa palavra provém da interjeição Fi ou Fy, que expressa nojo. (BOURGEY-HORAY, 2006, 375)

Já nas pequenas cidades da Europa do Leste e da Ásia Menor, até 1920 existiam os serviços de um vendedor itinerante com um balde e uma capa que, recebendo em troca um pagamento adequado, oferecia os dois elementos para auxiliar e cobrir o usuário enquanto fazia suas necessidades fisiológicas. Também era habitual o vendedor itinerante numa versão mais sofisticada, que fornecia uma espécie de vaso sanitário ambulante numa carruagem com vários cubículos circulando pelas vias públicas principais. (KIRA, 1976) No entanto, em que pese essa persistência, alguns começavam a exigir mudanças bem antes dessas datas tão avançadas. Temos notícias de um desconhecido que, no final do século XVII, dirigiu-se a Luís XIV pedindo colocar "cadeiras furadas" no Louvre, no Palácio de Justiça e nos subúrbios de Paris, embora o projeto não tenha sido concretizado. (GUERRAND, 2009, 43-44)

Já no século seguinte, o escritor Jonathan Swift denunciara a falta de banheiros públicos em Londres, declarando que as mulheres se precipitavam nas boutiques para

---

<sup>4</sup> O termo *garde-robres* era um eufemismo que aludia à semelhança da forma desse espaço com a de um armário.

comprar qualquer coisa assim como os homens vão ao cabaré, somente para usar o banheiro. (GUERRAND, 2009, 60-61) Em 1729, o escritor irlandês publicou um texto intitulado "O grande mistério ou a arte de meditar sobre o *garde-robe*". Trata-se de um panfleto em que se propõe um projeto para construir quinhentas latrinas públicas em Londres e Westminster. Os materiais utilizados seriam a pedra e o mármore para os ornamentos, pois uma série de estátuas, baixo-relevos, esculturas, molduras, capitéis e pilares representariam as posturas usadas nas funções orgânicas. O assento seria coberto de tecido de algodão e, no inverno, teriam tapetes da Turquia; já no verão, haveria flores e legumes no chão. As latrinas femininas estariam separadas por meio de muros baixos para permitir a conversação das freguesas. Além disso, em cada latrina haveria uma biblioteca. (BOURGEY-HORAY, 2006, 200-201) Os banheiros estariam providos de papel higiênico branco e teriam o custo de dois *pence*, tarifa que permitiria a cada usuário ficar mais de meia hora no local. (GUERRAND, 2009, 60-61) Um lugar pensado então para passar o tempo e, eventualmente, socializar, embora de modos bastante diferentes aos que foram habituais entre os antigos romanos.

Para além dessas propostas nunca realizadas, porém significativamente imaginadas e enunciadas, sabe-se que em Paris, considera-se que um real interesse pelos banheiros públicos começou de vez na segunda metade do século XVIII. Assim, em 1770, o conde Antoine de Sartine, lugar-tenente geral de polícia durante o reinado de Luís XV, fez colocar certo número de "barris de desabafo" em algumas esquinas da cidade. Pouco tempo depois, durante o reinado de Luís XVI (1774-1789), o duque de Orléans faz incluir no Palácio Real, perto de Versailles, doze "gabinetes de desabafo" ao preço de dois *sous*, com papel higiênico gratuito e três homens que se ocupavam de cuidá-los. (GUERRAND, 2009, 62-63)

Paralelamente a essa instalação de banheiros no espaço público das principais cidades europeias, sabemos que no século XVIII eram alugados urinóis. O município de Rennes, por exemplo, também na França, alugou cinquenta deles pelo preço de três *sous* cada um, para um baile organizado pela Prefeitura. Algo semelhante ao que acontece na atualidade, em ocasião de grandes eventos esportivos, musicais ou culturais. Por outro lado, as carruagens populares levavam urinóis debaixo dos assentos e, com frequência, bastava levantar a almofada para usar o buraco em meio de uma viagem. (WRIGHT, 1962, 157-158) Isto, certamente, difere bastante dos costumes atuais.

Apesar de toda essa movimentação que ocorreu no século XVIII, foi necessário passar quase dois séculos da invenção do Ajax, o primeiro vaso sanitário de água

corrente com válvula, para que um relojoeiro escocês chamado Alexander Cummings patenteasse, em 1775, seu modelo muito parecido ao vaso sanitário moderno. Três anos depois, Joseph Bramah, um ebanista inglês, aperfeiçoou a válvula de Cummings criando o mecanismo a sifão. (WRIGHT, 1962, 135-144)

É interessante notar que o vaso sanitário é um dos produtos de uso habitual que teve menos renovações tecnológicas na época moderna. Já faz trezentos anos que a descarga a sifão foi introduzida, um mecanismo que absorve a água do vaso sanitário, bem como a curva em forma de S que serve para bloquear os cheiros ruins. A descarga é, de fato, uma idéia pouco inteligente, considerando a escassez de recursos hídricos. De fato, quando o vaso sanitário substituiu as latrinas, que seguiam o modelo mais simples da queda livre, na Londres de 1800, muitos criticaram a idéia de misturar água e excrementos como um desperdício de fertilizante. Contudo, apesar dessas críticas e das claras deficiências, o banheiro com descarga continua sendo o sistema preferido e o mais popular atualmente, em pleno século XXI. (Colors, 2011, 29)

Voltando ao percurso histórico, do outro lado do oceano, nos territórios americanos da época colonial, as condições eram ainda mais precárias do que nas metrópoles europeias. Numa aquarela de Jean-Baptiste Debret, pintada entre 1817 e 1829, mostra-se um aristocrata português se aliviando em meio de uma calçada do Rio de Janeiro, protegido somente por uma sombrinha que era empunhada por um escravo. No dia 7 de setembro de 1822, nada menos que a data da independência nacional do Brasil, sabe-se que o futuro rei Pedro I se deteve às margens do rio Ipiranga para fazer suas necessidades fisiológicas. Dois anos depois, já na condição de Imperador, Dom Pedro I (1822-1831) assistia a uma parada de militares alemães na Fortaleza da Praia Vermelha quando pediu licença, agachou-se e "obrou" junto a um muro. Um dos soldados daquela época registrou ainda, em seu diário íntimo, que Dom Pedro gostava de urinar do alto de uma varanda do Palácio de São Cristóvão, jorrando o líquido sobre as cabeças dos cortesãos. Não era algo tão excepcional como agora pode parecer: naqueles tempos, por exemplo, os nobres interrompiam cortejos para urinar nas ruas, prática que continuou sendo habitual durante o Império. (TRIGO, 2013)

As coisas só começariam a ganhar um teor mais "civilizado", nestes territórios, na segunda metade do século XIX. Um decreto de 1857 concedeu ao tenente coronel João Frederico Russel o privilégio de organizar a Companhia de Esgoto. O barão do Lavradio, por sua vez, num relatório de 1869, alude aos escravos ou pretos "libertos, velhos, estropiados e bêbados" que esvaziavam os "tigres", uma expressão vulgar para

se referir aos barris cheios de matéria fecal -- e, também, aos próprios negros --, na praia ou terreno baldio mais próximo. No final desse mesmo ano, foi incluído no código da Câmara Municipal do Rio de Janeiro um artigo que estabelecia o seguinte: "A ninguém é permitido urinar fora dos mijadouros, sob pena de pagar uma multa de 10\$000". Isso nos faz supor a existência de mictórios, na época, embora fossem insuficientes e provavelmente imundos. (Câmara Municipal J, 1894, 19, 46) A palavra "mictório", aliás, foi criada pelo Visconde de Taunay, a pedido da princesa Isabel (1891-1921), que não gostava da expressão "mijadouro". Também foi ela, de fato, quem mandou construir os primeiros serviços públicos desse tipo no centro do Rio de Janeiro. (TRIGO, 2013)

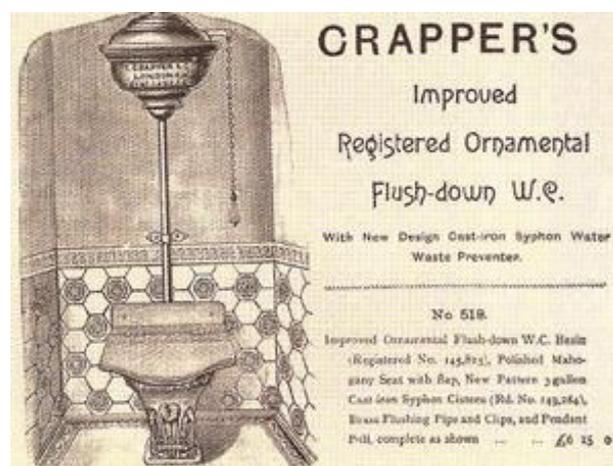
Quanto aos outros países da região, na época sob o domínio hispânico, ao que parece, a situação era um pouco melhor. Em Lima, por exemplo, o primeiro mictório foi instalado na Plaza das Armas, entre 1689 e 1705, pelo vice-rei Conde la Monclova, para responder às necessidades do público que assistia às corridas de touros. Esse mobiliário de ferro, que se encontrava oculto por uma barreira, somente foi retirado em 1901 durante a remodelação dessa praça central da capital peruana. Para a sua substituição, já em 1928, foram construídos banheiros públicos com certo grau de luxo: serviços de mármore, chão de porcelana fina, dois empregados para o banheiro masculino e duas empregadas para o feminino. (PINO, 2012) Na Cidade do México, por sua vez, sabe-se que em 1794 foram abertas latrinas em 400 *pulquerias*, isto é, locais onde se consumia a bebida alcoólica *pulque*; esses espaços contemplavam a separação de homens e mulheres, além de contarem com um serviço de limpeza cotidiano.

Entre os primeiros lugares onde esses banheiros públicos foram instalados, cabe mencionar o portal de Mercaderes e o Portal das Flores, ambos localizados na Plaza Mayor, atual Zócalo ou praça principal da cidade. Por outro lado, há um dado interessante de 1788, ainda em territórios mexicanos: o juiz Ladrón de Guevara aconselhara ao vice-rei que os mestres colocassem "caixas comuns" nas escolas, a fim de que os alunos não tivessem que sair do prédio para responder a chamada das próprias necessidades corporais. (ROBERTO LLANAS FERNANDEZ, 26-27) É interessante notar que ainda hoje existe no México a expressão "aguas" como sinônimo de "cuidado", uma herança derivada do hábito colonial: naquela época, devido à falta de um sistema de esgoto, costumava-se jogar para fora das janela das casas os "líquidos" usando esse aviso verbal.

Junto com a invenção e popularização do vaso sanitário, também foram se desenvolvendo os outros elementos que compõem os banheiros. Em 1830, na Inglaterra,

surgiu a forma de lavabo retangular: uma mesa de mármore com uma bacia e uma jarra na qual cabiam quase cinco litros de água. Essas instalações tinham saboneteiras de porcelana, um recipiente para a esponja e copos para a limpeza dental. Tudo ficava numa caixa de mogno que constituía um mobiliário específico para essas funções. Com a disseminação de um novo material, o ferro fundido, os preços diminuíram e os lavabos ficaram abertos com uma bacia de louça sustentada sobre um arcabouço de ferro, que costumava ser pintado imitando madeira, mármore, bronze ou ouro. Em 1900, apareceu a bacia constituída por uma peça de louça branca ou de barro refratário, com buracos para o sabonete. Em seguida, tudo começou a ser fabricado em barro refratário, um material bastante funcional que era mais fácil de manter limpo. (WRIGHT, 1962, 264-268) A tendência do século XX foi, então, desfazer-se do antigo móvel que encobria o lavabo e utilizar um único material numa peça só.

Em relação ao vaso sanitário, os avanços tecnológicos que se seguiram foram de autoria de Thomas Crapper: com a chegada da água corrente, esse inventor melhorou a caixa de água incorporando o sifão, além de resolver o problema da cadeia para descarregar e eliminar os barulhos. **[Figura 4]** O modelo denominado Unitas, criado por Crapper em 1883, consistia numa única peça totalmente em cerâmica, com todas as partes abertas, o que permitia examinar as articulações. A tendência recém-descrita para o lavabo se verificou também no vaso sanitário, até chegarmos àquela forma pura que tanto fascinou alguns artistas do século XX como veremos no terceiro capítulo. O modelo foi muito bem-sucedido, sendo exportado a diversos países e se tornando muito popular, até o ponto de que ainda hoje, na Rússia, a palavra “unitas” significa “toalete”. (WRIGHT, 1962, 117-118)



**Figura 4**

Cabe lembrar que o antigo vaso com válvula construído por Bramah em 1778, que já foi comentado aqui, apresentava vários problemas: fazia barulhos indesejáveis, às vezes falhava e a água se evaporava quando não era usado com muita frequência. Um século depois, portanto, foram propostas algumas melhorias nesse modelo, além daquelas efetuadas por Crapper e mencionadas no parágrafo anterior, em termos de eliminação do barulho, eficácia da descarga, simplicidade e economia dos modelos.

Nesse mesmo período, a questão dos banheiros públicos foi mais seriamente enfrentada em Paris. O conde de Rambuteau, prefeito de Sena entre 1833 e 1848, fez instalar as primeiras toaletes públicas. O projeto consistia em prover os parisienses de água, ar e sombra. Por isso, em 1839, foram implantadas umas colunas que permitiam o uso duplice de banheiros e cartazes publicitários, instaladas na avenida Montmartre e na dos Italiens. O prefeito da época sugeriu denominá-las "vespasianos", em referência ao imperador romano, para evitar a associação com o seu nome, já que os novos artefatos parisienses começavam a ser chamadas "colunas Rambuteau". E, é claro, em plena era moderna, os banheiros tinham perdido completamente o prestígio de que usufruíram na Antiga Roma. As maravilhosas fotografias de Charles Marville são um precioso testemunho das "colunas Rambuteau" instaladas no XIX *arrondissement* de Paris. **[Figura 5]** A invenção foi bem acolhida e sua implantação continuou ao longo de todo o século XIX: em 1843 existiam 468 banheiros desse tipo nas ruas de Paris; em 1871, já eram 687. (BOURGEY- HORAY, 2006, 177-178)



**Figura 5**

As "colunas Rambuteau" tinham uma entrada mascarada por uma barreira semicircular, que consistia numa banda de chapa ondulada e hospedava os mictórios. Esses banheiros eram somente para o uso masculino e as propagandas que eram colocadas sobre essas estruturas também não podiam ser vistas pelas mulheres, mesmo que elas estivessem acompanhadas por homens, sendo considerado de mau gosto observar esse espaços. Conhece-se um projeto de instalação de banheiros femininos nas ruas parisienses, datado de 1859, que no entanto nunca foi realizado. Nessa proposta, previa-se um espaço no qual as mulheres pudessem esperar no interior sem serem vistas. (GUERRAND, 2009, 116-118) A ideia era, portanto, que as mulheres evitassem ter que olhar para esses lugares escandalosos, procurando inclusive não ser surpreendidas fazendo uso deles.

Segundo os registros da polícia daquela época, os modernos banheiros parisienses eram lugares perigosos, sobretudo à noite. Não só porque neles era praticada a prostituição feminina e masculina, mas também porque os ladrões costumavam exercer suas atividades nesses espaços. Essa vocação erótica dos banheiros públicos se mantém até agora, constituindo um dos aspectos mais representados nas cenas fílmicas examinadas nesta tese. De modo semelhante, diversas atividades ilícitas ou consideradas

criminosas continuam sendo hospedadas nesse peculiar espaço, conforme também mostram várias cenas aqui estudadas.

Entre 1854 e 1865, umas circulares obrigaram os vendedores de bebidas de Paris a oferecerem urinóis para seus clientes. (BOURGEY- HORAY, 2006, 177-178) Essa tendência foi se generalizando nas cidades do mundo ocidental, sobretudo ao longo do século XX. Pois, como se sabe, onde ocorre um maior consumo de líquidos costuma haver também mais produção de urina. De fato, é nesses tipos de lugares urbanos como os bares, as cafeterias, os restaurantes, as boates e as discotecas, que se situam muitas cenas cinematográficas localizadas em banheiros.

Em relação aos sanitários escolares, que também constituem um tópico muito rico na filmografia atual, temos notícias sobre aqueles que foram instalados no Colégio Real de Saint-Louis, em 1827, também na França. Curiosamente, de acordo com as pesquisas de Roger-Henri Guerrand, estes eram mantidos sujos, de preferência, para evitar que os alunos permanecessem neles por muito tempo. Um relatório de 1865, assinado por um tal Dr. Vernois, que visitara a quase totalidade dos liceus franceses, refere-se aos cheiros infectos presentes nessas latrinas. (GUERRAND, 2009, 86-87) Por outro lado, sabe-se também que tinham as portas cortadas no alto, para que a cabeça dos usuários pudesse ser vista de fora, permitindo certo controle por parte das autoridades. No Colégio Real de Lyon, por sua vez, em 1846, e numa instituição de ensino localizada em Lille, em 1878, os banheiros ficavam perto dos centros de controle escolar e, ainda, as portas não se fechavam completamente, além de serem abertas em baixo e no alto, permitindo a vigilância dos adultos, mas evitando o contato entre os estudantes.

O mesmo historiador relata que, numa escola de Montpellier, em 1876, as latrinas eram situadas bem perto das aulas para que os estudantes não perdessem tempo em se deslocar até eles. Normalmente, as dimensões dessas cabines eram pequenas; além disso, a inclinação do vaso e da tampa obrigava os alunos a se sentarem. O incômodo da estrutura e dos equipamentos pretendia, justamente, estimular os discentes a passarem o mínimo de tempo possível no local. (GUERRAND, 2009, 130-131) Pensava-se que os estudantes "frouxos" procurariam ficar nos banheiros para se evadirem das obrigações escolares; por tal motivo, costumava existir também uma severa política antimasturbatória. A ideia era, então, deixar os banheiros tão malcheirosos, sujos, pouco confortáveis e muito vigiados, com a intenção de inibir atividades consideradas inadequadas. Um dado interessante é que a situação higiênica

nas instituições escolares francesas não parece ter mudado muito na atualidade, como veremos mais adiante.

Já do outro lado do Canal da Mancha, em plena época vitoriana, com a Lei de Saúde Pública de 1848, vigente tanto na Inglaterra como em Gales, começaram a ser construídos serviços públicos para melhorar o saneamento. (OLMERT, 2008) Na Inglaterra, a difusão dos sanitários foi incentivada pela Grande Exibição do Palácio de Cristal, em 1851, que fora visitada por oitocentas mil pessoas; sabe-se que 14% desse público pagou para utilizar os banheiros. O número de pessoas que acessaram a toalete nos 141 dias da exposição demonstra o sucesso que teve a iniciativa. A difusão desse tipo de eventos trouxe a exigência de viajar e, por conseguinte, a construção de terminais completos com serviços sanitários. (PENNER, 2005) Além disso, pela primeira vez na Europa, abriram-se banheiros para mulheres, considerando que isto ocorreu mesmo antes das tentativas frustradas de instalar latrinas femininas em Paris, em 1859, e das experiências de fato concretizadas em Berlim vários anos depois, em 1874. Em outras partes do planeta, como, por exemplo, na Austrália, foi necessário esperar até 1905 para que aparecessem os primeiros banheiros públicos femininos.

É preciso frisar que nessa época, em meados do século XIX, os banheiros públicos de Londres ainda eram poucos e sujos. E, inclusive, quando o Palácio de Cristal voltou a ser erigido na cidade inglesa de Sydenham, foram excluídos os banheiros por razões de economia. Vale lembrar que em 1858, por exemplo, o engenheiro George Jannings, responsável pela instalação dos banheiros nesse prédio, propôs implantar "evacuatórios" capazes de concentrar muitas pessoas ao mesmo tempo. Esses banheiros deviam ser subterrâneos, limpos, com as paredes cobertas com anúncios dos horários de trens e um funcionário tomando conta. No entanto, a proposta foi recusada e a batalha somente foi ganha bem mais tarde, nas décadas de 1870 e 1880. (WRIGHT, 1962, 193-201)

Ainda na Europa moderna, para não limitarmos o panorama ao que ocorreu na França e na Inglaterra, pode ser interessante observar alguns detalhes dessa história na Alemanha. Sabemos que em Berlim foi iniciada a construção de banheiros públicos em 1862. Quinze anos depois, veio à luz o modelo mais característico que se conhece como "café octogonal". Trata-se de uma estrutura de oito lados, construída com placas de ferro fundido pintadas de verde, que era o material do momento, além de vidro. Foi desenhada pelo engenheiro Carl Theodor Rospatt. **[Figura 6]** As tipologias anteriores se chamavam "templos Madai", em alusão ao nome do chefe da Polícia da época, Guido de

Madai, ou "rotunda", por causa da forma mais arredondada. Num informe administrativo da cidade de Berlim publicado em 1897-1898, contavam-se 159 banheiros públicos, dos quais 104 eram "café octogonais". Esse modelo tão típico da capital alemã da época foi abandonado no início do século XX, em favor de banheiros subterrâneos ou alojados no interior dos edifícios comerciais. Os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, por sua vez, contribuíram para esse abandono e para a sua destruição, embora a partir dos anos 1990 tenha se organizado um movimento de recuperação que ainda está restaurando essas estruturas clássicas ou reproduzindo-as em versão renovada. (BÄRTHEL, 2000)



**Figura 6**

Viajando rapidamente para outro continente, na cidade australiana de Melbourne, em 1859, apenas vinte e dois anos após sua fundação, alguns banheiros públicos e urinóis foram instalados. Na mesma cidade, os primeiros banheiros públicos subterrâneos foram abertos em 1902. Os mictórios eram de graça, mas os sanitários exigiam um *penny* e funcionavam ao se introduzir o dinheiro numa máquina que, por outro *penny*, ainda dava uma escova ao freguês. Em Sidney, o primeiro banheiro público subterrâneo para homens foi erigido alguns anos antes, em 1888. (BROWN-MAY-FRASER, 2009) A colocação subterrânea dos banheiros respondia à exigência de ocultar esses espaços, cada vez mais considerados pouco decorosos.

Também os meios de transporte público começaram a se equipar com esse tipo de instalações. Na Inglaterra da Rainha Vitória, um trem ganhou seu primeiro banheiro em 1840, na Companhia de Ferrovia do Oeste, enquanto uma década mais tarde, a Companhia de Ferrovia do Sul instalou um vaso camuflado num sofá. No ano 1860, todos os trens do Reino Unido ganharam banheiros, mas somente para os camarotes privados de primeira classe. Em 1874, os *wagon-lits* já tinham vasos sanitários e, em 1881, foram instalados banheiros até para os passageiros da terceira classe. (WRIGHT, 1962, 178-179) Em outros países, como nos Estados Unidos, essas inovações sanitárias na rede ferroviária chegaram bem mais tarde. O primeiro toalete apareceu num vagão somente na última década do século XIX, separada por um corredor que servia para preservar a discrição dos viajantes. Em 1900, a maioria dos trens norte-americanos já tinha banheiros, mas somente para a primeira classe. De modo semelhante, se o luxuoso Orient-Express tinha serviços higiênicos desde 1884, os outros trens terão que esperar até 1939 para contarem com banheiros de forma generalizada. (BOURGEY- HORAY, 2006, 363)

Passando para o século XX, na capital francesa, em fevereiro de 1905, a Sociedade dos Lavatórios Subterrâneos abriu uma sala com banheiros masculinos e femininos que funcionavam mediante um pagamento. Também neste caso, o fato de serem subterrâneos satisfazia plenamente as renovadas exigências dos moralistas da época. (BOURGEY- HORAY, 2006, 338) As desigualdades de gênero, porém, ainda prevaleciam. Na véspera da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, ainda existiam quatro mil *vespasianos* em Paris, dos quais somente cento e doze eram *chalets* para mulheres.

Quanto à persistência das célebres "colunas Rambuteau" na cidade-luz, esses vespasianos à francesa começam a desaparecer a partir dos anos 1930 e já em 1961 estavam praticamente extintos. O último exemplar que ainda existe em Paris se encontra atualmente no XIV *arrondissement*. Isto é diferente do que ocorreu na Alemanha, onde está ocorrendo a mencionada tentativa de recuperar os mictórios tradicionais. Já na França, porém, optou-se por adotar tecnologias mais modernas. Para mencionar ainda algumas outras peripécias dignas de nota, cabe lembrar que, em Montreal, o governador de 1925 mandou instalar alguns vespasianos que, como ocorreu com a popular denominação de Rambuteau na França, assumiram seu nome: os "Camiliennes", por Camillien Houde. (BOURGEY- HORAY, 2006, 178-179)

Já na Itália, em 1911, o empreendedor Cleopatro Cobianchi, inspirado por uma viagem que fez a Londres, abriu em Bolonha o *Albergo Diurno Cobianchi*, primeiro de uma cadeia de gestão familiar que se difundiu depois em todo o país. Tratava-se, fundamentalmente, de serviços higiênicos, mas também acrescentavam as opções de barbeiro para homem e cabeleireiro para mulher, além de manicure e pedicure, engraxador, lavanderia e alisamento de roupa, banhos com a possibilidade de usar uma banheira, depósito de bagagem e mesas para escrever. Essas “cidades subterrâneas”, disponíveis nas partes mais centrais das áreas urbanas, construídos com as cerâmicas mais refinadas e em estilo *art nouveau*, forneciam serviços de alta qualidade com preços acessíveis para todos. E tudo era organizado em torno do banheiro público.

Entre 1911 e a década de 1940 foram abertos 16 *diurni* (diurnos) desse tipo na Itália, uma iniciativa apoiada a partir da década de 1920 pelo regime fascista. (PROSPERINI, 2003, 49) Em Parma, por exemplo, o *diurno* de 1929, que infelizmente foi destruído, era o mais luxuoso e cenográfico de todos os Cobianchi. O de Pisa, inaugurado em 1927, foi parcialmente restaurado e reaberto ao público em 2000 para recuperar sua função originária, mas atualmente é utilizado como lugar para eventos. Em Cuneo existe um *diurno* que não pertence à cadeia Cobianchi, ainda funcionando, mas atualmente utilizado principalmente por imigrantes. (SPAGNA MUSSO, 2011, 16-20) O exterior do *diurno* de Milão aparece no filme de Carlo Lizzani, *La vita agra*, de 1964, na cena em que o protagonista encontra a futura amante se refugiar nesse lugar para esquivar a polícia que está atacando uns manifestantes.

Um fenômeno interessante da segunda metade do século passado é o da *Chain Reaction Campaigne*, uma campanha visando à gratuidade e à eliminação das roletas dos banheiros públicos de Londres, realizada a partir de 1950. Somente em 1963, porém, as roletas foram finalmente eliminadas dos banheiros públicos dessa cidade, a exceção daqueles presentes nas estações de trem. (GREED, 2003, 52) A tendência da sociedade nos anos 1960 era de fechar as toaletes *on street* e aumentar as *off street*. A partir de então, constata-se um crescente desinteresse em instalar novos banheiros públicos nas ruas, que se incrementou ainda mais nos anos seguintes: em 1995, a metade dos banheiros públicos ingleses tinham sido fechados. (GREED, 2003, 54) Nos últimos anos, contudo, tem se registrado um renovado interesse dos arquitetos e designers por esse espaço. O designer Philippe Starck, por exemplo, foi um dos primeiros a quebrar o tabu que considerava tais estruturas como algo pouco nobre: em

1982, projetou um urinol recoberto de espelhos para o famoso Cafè Beaubourg de Paris. (BOURGEY- HORAY, 2006, 130)

Nas últimas décadas do século XX, os vespasianos foram substituídos nas grandes cidades do mundo pelos sanitários automáticos. Em 1980, o conselho de Paris autorizou o modelo Sanisette, que foi o primeiro automático e unissex. Em 2004, também em Paris, contava-se cerca de quatrocentos Sanisettes, sendo mil e setecentos na França inteira, todos gratuitos desde 2006. Equipamentos semelhantes existem também em cidades como Londres, Madri, Sidney e São Francisco. (BOURGEY- HORAY, 2006, 177-180) Os APT (*Automatic Public Toilet*) ou APC (*Automatic Public Convenience*) funcionam com portas que se abrem como um elevador e, em seguida, esperam um tempo para fechar de modo automático. No interior há uma série de botões: o vermelho é para emergências, o amarelo para pedir assistência, o azul para a descarga, o preto para solicitar papel higiênico e o verde para abrir a porta. Uma luz amarela avisa que só faltam três minutos para acabar o prazo válido para cada usuário, indicando que chegou a hora de enxaguar as mãos com o sabão que já vem misturado na água morna.

Apesar de todas essas conveniências, o fato é que as pessoas não costumam gostar das toaletes automáticas e preferem, ainda, os banheiros públicos com um encarregado da limpeza, que além disso torna o lugar mais seguro. Em boa parte por causa disso, nos banheiros públicos da área metropolitana de Nova Iorque foi adotada uma solução intermediária: há encarregados, mas estes não falam com os usuários; em vez disso, indicam o cubículo disponível mostrando um número. As portas são totalmente fechadas e, depois de cinco minutos de uso, toca um alarme; caso o usuário não saia do recinto, então o encarregado solicita a sua saída. Se não houver resposta, ele está autorizado a abrir as portas usando um controle remoto. (BRAVERMAN, 2010)

Uma das últimas conquistas da tecnologia neste campo é o detector infravermelho, capaz de ler os reflexos das cores da roupa e assim detectar a presença de uma pessoa e dar a descarga automaticamente. No entanto, parece que sobretudo as mulheres preferem comandar a descarga com o pé. Também o secador automático para as mãos não tem muita aceitação: quando há esse tipo de dispositivos, muitos usuários optam por não secar as mãos, ou as secam na própria roupa ou usando papel higiênico. Quando há um dispensador de uma única folha de papel para usar como toalha, os usuários tendem a tentar pegar mais de uma, numa atitude pouco ecológica.

Entre as últimas novidades em matéria de tecnologia sanitária, cabe mencionar os assentos com luzes LED, tais como o *Galaktica LED*, que provocam certo efeito

psicodélico. Outra inovação recente é constituída pelo *Viewrinal* ou *Viewloos*, monitores com anúncios que se encontram na frente do urinol e que têm também a função de gravar informações sobre os usuários. (WENZ-GAHLER, 76) Os desafios mais importantes do novo milênio parecem ser, porém, de tipo ecológico. Nesse sentido, a firma austríaca Hellbrok adotou o velho conceito dos urinóis sem água e já comercializa um modelo em fibra de vidro reforçado com esse fim. O mesmo modelo de urinol sem água é desenvolvido por outras empresas também na França e nos Estados Unidos. (BOURGEY- HORAY, 2006, 141)

Queremos concluir esta parte da tese lembrando umas palavras bastante curiosas de Vladimir Lênin. Num artigo publicado no jornal *Pravda* em 1921, o líder revolucionário russo afirmou que, quando os soviéticos fossem vitoriosos em escala mundial, deveriam usar ouro para construir os banheiros públicos nas ruas de algumas cidades do planeta. Essa seria a maneira mais justa e educativa de utilizar o ouro para o benefício das gerações que ainda não tinham esquecido que dez milhões de homens morreram e trinta milhões foram mutilados, durante a Primeira Guerra Mundial, e tudo por causa do ouro. (BOURGEY- HORAY, 2006, 250) Como uma complexa ironia da história, nos protestos ocorridos na Ucrânia no início de 2014, um vaso sanitário dourado foi colocado no lugar onde costumava brilhar uma estatua de Lênin. (WEBB, 2014)



**Figura 7**

Nesse mesmo ano de 2014, outra história de “toalete” relacionada com a política dessa mesma região do mundo seria divulgada. Trata-se da circulação internacional das imagens de vasos sanitários "gêmeos" instalados nos banheiros para os Jogos Olímpicos de Inverno em Sochi, na Rússia, que denunciariam a incompetência na organização do evento e, por extensão, poriam em ridículo o regime do presidente Vladimir Putin. **[Figura 7]** Apesar de sua diversidade, nessas reviravoltas altamente simbólicas é possível vislumbrar a importância social, cultural, política e econômica que esse espaço tão peculiar sempre teve, ainda tem e sem dúvida continuará a ter, conforme o cinema contemporâneo vem mostrando à sua maneira.

### 1.3 Sobre coprófobos e coprófilos: atitudes culturais

*En cada una de estas divisiones, hay una base de loza blanca. En el centro de esa loza hay un agujero, doblemente oscuro por estar rodeado de blanco, y adelante dos contornos en forma de pie subrayados por estrías que sirven para evitar resbalones. María Teresa se asoma y conoce esta clase de artefactos por primera vez.*

Martín Kohan

A cultura do banheiro adota, nas distintas áreas geográficas do nosso planeta, formas bem diferentes. Neste capítulo, tentaremos mapear algumas dessas características tão diversas, partindo de um conjunto de dados e situações. A primeira constatação pode parecer surpreendente: o banheiro não é um serviço ao alcance de todos os habitantes da Terra. De fato, no segundo decênio do novo milênio, dos sete bilhões de habitantes deste planeta, seis bilhões possuem um telefone celular; contudo, não podemos dizer a mesma coisa dos serviços higiênicos que acreditamos serem mais básicos. Somente 4,5 bilhões de pessoas têm acesso a um banheiro em suas casas, sendo que mais de um bilhão ainda defeca ao ar livre e, em consequência disso, 36% dessas pessoas sofrem de diarreia. Em decorrência dessas precariedades, 750.000 crianças morrem a cada ano. A situação é exasperante em certas áreas geográficas; na Índia, por exemplo, somente um terço da população tem banheiro em casa. (UNICEF, 2012)

A batalha para ter acesso a esse direito tão fundamental, como garantia de que todos os seres humanos possam dispor de condições sanitárias mínimas, foi assumida em 2013 pelo ator estadunidense Matt Damon, que lançou uma campanha com a seguinte provocação: não usar o banheiro enquanto todas as pessoas do mundo não tivessem acesso à água potável. O manifesto, chamado *Strike With Me* ("Façam greve comigo"), já contou com o apoio de vários outros famosos. (DAMOSN, 2013) Na hora de explorar as diversidades culturais no que tange ao banheiro, porém, a jornalista Clara Greed será nossa fonte mais importante, visto que seu livro *The big necessity* ("A maior necessidade") é uma verdadeira viagem pelas cloacas do mundo. Os fatores discriminantes entre uma cultura e outra, neste delicado assunto, são de natureza complexa, envolvendo fatores de tipo cultural, econômico e técnico.

Em relação à tecnologia, basta pensar na disparidade que existe entre aquela à disposição dos japoneses e a que usam os habitantes de alguns países africanos. Na Tanzânia, por exemplo, é utilizada a baratíssima "privada voadora", isto é, uma bolsa de

plástico contendo fezes que costuma ser descartada lançando-a pelo ar em qualquer lugar.<sup>5</sup> Ou, nos casos mais afortunados, recorre-se à privada pública conhecida como "foto de identidade", ou seja, um sanitário com uma porta baixa que deixa ver o rosto do usuário. (GEORGE, 2009, 250) No Japão, ao contrário, está ocorrendo uma hiper-tecnologização desse espaço. O popular filme de animação infantil *Cars 2* (John Lasseter, 2011) brinca com essa situação, na cena em que o carro-guincho Mate se encontra num banheiro público japonês e enfrenta as instruções de uso em vídeo, além de experimentar o efeito que procura anular ruídos e um agressivo jato de água visando à limpeza, bem como o fechamento automático da porta.

O fenômeno japonês é realmente muito interessante, sendo inclusive relativamente recente. Convém lembrar, pois, que faz apenas sessenta anos, os japoneses defecavam de cócoras e se limpavam com pedras, paus ou papel. Atualmente, porém, os vasos sanitários japoneses permitem regular a temperatura do assento segundo as preferências pessoais do usuário, bem como medir a pressão arterial enquanto se utiliza o vaso ou fazer exame de urina para calcular o açúcar contido no sangue. Isso tudo, enquanto se escuta música, por exemplo, inclusive com a possibilidade de lavar e secar as partes íntimas de modo automático, além de baixar a tampa do vaso graças a um sistema igualmente automático que vem sendo denominado "salva casamentos".

Em 1980 foi fundada a empresa Toto naquele país, que logo se tornou a maior fabricante de vasos sanitários em nível mundial, com sua equipe formada por mil e quinhentos engenheiros. Essa firma lançou o revolucionário modelo *Washlet*, que integra a função de lavagem íntima e é um verdadeiro sucesso: atualmente, há mais casas com esse vaso no Japão do que lares com computadores, para se ter uma ideia de sua disseminação. **[Figura 8]** Não é por acaso: os especialistas afirmam que o *Washlet* conseguiu com que os japoneses superassem seu tradicional tabu do vaso sanitário. Um trauma que vem de longe: agora, de cada três pessoas que têm um banheiro em casa naquele país, uma o teve somente a partir do período compreendido entre 1990 e 2004. Trata-se, portanto, de uma transformação bastante recente. A empresa Toto começou instalando seu *Washlet* em hotéis e lojas de departamentos e demorou uns quinze anos para conquistar o difícil mercado japonês. Em 1989, a firma abriu uma sucursal no Soho

---

<sup>5</sup> Em 2005 um professor sueco inventou o sistema *Peepoo*, uma bolsa descartável e biodegradável difundida em países da África e da Ásia pela sociedade Peepoople.

de Nova Iorque, iniciando assim sua penetração também no mercado norte-americano. (GEORGE, 2009, 58-87)



**Figura 8**

Mas se trata de um fenômeno bem enraizado na cultura do Japão. Eis mais um exemplo: nos anos 1980 foi inventado, nesse mesmo país, um sistema batizado *otoshime*, que significa literalmente "som de princesa". O aparelho produz o som da descarga sem a necessidade de usar água, com o objetivo de cobrir os ruídos indesejados: está presente nas paredes de vários banheiros públicos femininos, quando não é uma função já incluída no *Washlet*, e se ativa pressionando um botão ou por meio de um sensor. Embora um sistema de pressão evite o uso de vinte litros de água a cada vez que se dá descarga, algumas mulheres não gostam do som produzido por considerá-lo artificial, preferindo continuar a ouvir o ruído da tradicional descarga. (OLMERT, 2008, 147)

O modelo que sucedeu ao exitoso *Washlet* se chama *Neorest* e é ainda mais surpreendente: em dois dias, o artefato é capaz de aprender os hábitos do proprietário, ajustando a quantidade de água e o grau de calefação por ele desejado, além de ter sensores para baixar a tampa e outros recursos igualmente chamativos. [Figura 9] A idéia básica dos vasos sanitários fabricados pela firma Toto é a de manter o usuário o mais longe possível das funções corporais, convertendo a experiência em algo quase inorgânico. (GEORGE, 2009, 65-67) De fato, no Japão, os banheiros públicos recebem o apelido 4 K por serem considerados perigosos (*kiken*), sujos (*kitanai*), escuros (*kurai*) e pestilentos (*kusai*). Existe também um provérbio eloquente: "O que cheira mal hoje tem que ser oculto" (*Kusaimono ni futa wo suru*) e foi inventada até um comprimido

chamado *Etiquette*, destinada a reduzir os cheiros das fezes de quem o ingerir regularmente. (GEORGE, 2009, 58-62)



**Figura 9**

Tudo isso sugere que a cultura nipônica é fundamentalmente *coprofóbica* e, por isso, recorre à tecnologia para tentar esquecer ou dissimular os aspectos orgânicos envolvidos nas atividades fisiológicas. Por outro lado, é interessante notar que no Japão, um país tão populoso, o banheiro é um dos poucos lugares onde as pessoas podem encontrar certa paz e tranquilidade em solidão. Nesse sentido, a privada é capaz de desenvolver também sua função de refúgio, tão presente em várias das cenas cinematográficas focalizadas nesta tese. (WENZ-GAHLER, 2005, 122)

O escritor japonês Junichiro Tanizaki dizia, em 1933, que “o pavilhão do chá é um lugar encantador, o admito, mas o que está verdadeiramente concebido pela paz do espírito são os banheiros de estilo japonês”. No ensaio *Elogio da sombra*, esse autor descreve os encantos dos banheiros afastados dos edifícios que são colocados dentro do bosque, cheirosos de musgo, muito limpos e silenciosos, como sendo uma segura inspiração para os poetas de *haiku*. Segundo Tanizaki, é na construção dos banheiros que a arquitetura japonesa alcançou o topo do refinamento. Os inconvenientes são, porém, a distância e o incômodo para usá-los à noite e no frio do inverno. Seria falta de educação iluminar esses lugares de forma escandalosa, é melhor velar tudo com uma difusa penumbra e deixar que apenas se vislumbre o limite entre o que está limpo e o que não está tão limpo assim. (TANIZAKI, 2013, 4-5)

Outra cultura que se define como coprofóbica é a indiana. Tanto a Índia como o Paquistão, apesar de serem - ao contrário do Japão - culturas hidrófilas que fazem uso

da água para se limpar após as atividades fisiológicas, mantém certo grau de horror em relação aos dejetos humanos. Um dos primeiros a falar publicamente sobre sanitários na Índia foi o Mahatma Gandhi, nada menos que em 1901: na convenção do Partido do Congresso, o líder político convidou provocativamente todos os delegados a limparem as latrinas. Na comunidade espiritual *Sevagram Ashram* de Wardha, fundada pelo mesmo Gandhi na região central do país, não era permitido ter banheiros em casas particulares: todos os moradores tinham que usar os banheiros públicos localizados numa extremidade do *ashram* e, além disso, todos deviam se preocupar por mantê-los limpos.

Cabe lembrar que, na Índia tradicional, a limpeza das latrinas era uma atividade relegada aos membros da casta mais baixa, a dos "intocáveis"; por isso, a proposição de Gandhi de que todos lavassem os banheiros era uma forma de lutar socialmente para livrar essas pessoas da exclusividade dessa incumbência, oferecendo-lhe outras perspectivas de vida e direitos mais igualitários. Para Gandhi, de fato, a questão sanitária era até mais importante que a da independência com relação à Grã Bretanha. (GEORGE, 2009, 122)

Inspirado por tais ideias, em 1970, o sociólogo Bindeshwar Pathak desenvolveu uma tecnologia sanitária que não requer nem esgoto nem fossa séptica, com a intenção de isentar os "intocáveis" dessa tarefa, um grupo social que ele tinha estudado em sua tese de doutorado. A proposta foi bem sucedida: com a ajuda de uma ONG, o especialista indiano criou uma rede de latrinas públicas que seria usada por dez milhões de pessoas por dia, livrando sessenta mil "intocáveis" de fazerem o trabalho de limpeza. Naquela época, aliás, ninguém acreditava que os indianos estivessem dispostos a pagar uma rúpia para usar uma latrina. Por outro lado, e para além das questões sanitárias e sociais, as latrinas turcas <sup>6</sup> usadas nesse projeto são mais ecológicas que as habituais, porque consomem somente entre um e dois litros de água a cada uso. Isso implica uma grande economia, sobretudo considerando que na Índia são produzidos mais de novecentos milhões de litros de urina a cada dia, e 135 mil toneladas de matéria fecal. Numa das sedes do projeto, em Nova Delhi, existe inclusive um museu do banheiro. (BOURGEY- HORAY, 2006, 184-189)

---

<sup>6</sup> Ver na pagina 59 uma explicação desse tipo de solução sanitária.

Outros programas com propósitos semelhantes foram implementados naquele país nas últimas décadas. Tais como o Gram Vikas, de 1970, que estimulava os habitantes das comunidades rurais a construírem banheiros em suas casas; e o Saneamento Central Rural do Governo da Índia (CRSP), que instalou quase dez milhões de latrinas entre 1986 e 1999. Acontecia, porém, que as pessoas usavam esses locais como quartos, já que alguns deles ofereciam condições melhores que suas próprias casas. Em 2007 foi lançada a Campanha de Saneamento Total (TSC), com vistas a potencializar a rede de banheiros públicos. (GEORGE, 2009, 219-222) Apesar de todas essas iniciativas mais recentes, ainda persistem os problemas de escassez de banheiros públicos no país.

A cineasta indiana Paromita Vohra filmou, em 2006, o documentário intitulado *Q2P*, com quase uma hora de duração, no qual pesquisa a relação entre banheiros públicos, gênero, classes sociais e castas no panorama do desenvolvimento de Mumbai. Ao observar os banheiros públicos da cidade, o filme mostra as filas para poder entrar, além de prestar atenção a quem tem acesso aos sanitários e quem não tem, os limites mutáveis entre espaço público e privado, os atos de sobrevivências de certas pessoas e os esforços de mudança social de outras. Em suma, o filme mostra que, nos problemas que rodeiam os banheiros públicos, revelam-se também as desigualdades ainda existentes na sociedade indiana contemporânea.

Já num terceiro país oriental, a China, ao contrário, a atitude com relação ao escatológico é totalmente diferente. Podemos falar, nesse caso, de uma cultura *coprófila*, pois os chineses parecem se sentir à vontade com os próprios excrementos. Eles frequentam muito os banheiros públicos até porque, ainda hoje, a maioria das casas particulares não possui um cômodo específico para o desenvolvimento dessas atividades, mas também porque esses locais são considerados lugares de socialização, de um modo comparável ao que acontecia na Antiga Roma. Basta pensar que nos *hutong*, que são os becos do centro de Beijing, existem mais de dois mil banheiros públicos. Além disso, as dejeções também têm uma clara utilidade na China: desde 1930 se faz uso de biogás naquele país, um combustível obtido a partir de excrementos humanos.

Nesse contexto, não espanta que nas livrarias de Pequim existam estantes inteiras totalmente dedicadas à cultura do banheiro. Trata-se de um tema considerado respeitável como muitos outros, e não é por acaso que existe também uma deusa do banheiro na tradição chinesa. (GEORGE, 2009, 135-137) A primeira geração de

banheiros públicos nesse país, todavia, é bem tardia: data dos anos 1950. Isso coincidiu com a Revolução Cultural Chinesa, quando os terrenos de muitas casas particulares foram transformados em toaletes públicos. Nos anos 1980, foi construída uma segunda geração de sanitários e, na década seguinte, aconteceu o que se conhece como *Public Toilet Revolution*, isto é uma renovação das instalações sanitárias existentes. Atualmente existe uma classificação entre dois e quatro estrelas para os banheiros públicos. (KOOLHAAS, 2014, 88-89)

Em 2008, em função da realização das Olimpíadas de Pequim, foram instalados mais de cinco mil banheiros públicos com instruções para os asiáticos. Como os chineses não têm o hábito de fechar a porta do banheiro - algo que também acontece em vários países do Oriente Médio, como, por exemplo, o Irã -, foi realizada uma campanha para sensibilizar a população no sentido de se adequar aos hábitos ocidentais no que tange ao uso dessas instalações públicas. Ainda hoje é comum que as pessoas roubem o papel higiênico disponível nesses locais, ou que coloquem os pés no vaso sanitário. (BRAVERMAN, 2010)

Como se percebe no que foi relatado nas últimas páginas, há uma coincidência curiosa: o interesse por temas ligados ao banheiro se concentra em diversas culturas do continente asiático. Cabe enunciar aqui uma questão: será significativo o fato de que em países como a China, o Japão e a Índia, assim com na Roma Antiga e nas sociedades árabe-muçulmanas, onde há uma importante cultura do banheiro, tenha existido também uma *ars erotica*? De acordo com o filósofo Michel Foucault, essa atitude diferenciada que o Oriente desenvolveu com relação às práticas sexuais se opõe à tradição que acabou triunfando no Ocidente moderno, única cultura que formulou uma *scientia sexualis*. (FOUCAULT, 2013, 53) Essa instigante questão fica em aberto, para ser desenvolvida em trabalhos futuros.

Voltando à cultura do banheiro tipicamente asiática, cabe mencionar que no nível institucional, por exemplo, existe a Associação Japonesa do Banheiro, que declarou o 10 de novembro como o dia nacional (embora não oficial) do quarto de banho. A escolha da data provém das palavras *ii-to(ire)*, que significam "boa toaleta" e que, na sua ortografia, lembra os números da data escolhida. Em 2001, por sua vez, foi decretado o dia mundial das toaletes, coincidindo com o dia da fundação da World Toilet Organization (Organização Mundial do Banheiro), que é o dia 19 de novembro. Pouco tempo depois disso, a ONU proclamou que 2008 seria o ano internacional das toaletes.

Um dos pioneiros destas iniciativas foi o homem de negócios Jack Sim, que em 1998 fundou a Restroom Association of Singapore, RAS, (Associação dos Sanitários de Singapura) e, em 2001, a World Toilet Organization ,WTO (Organização Mundial do Sanitário). A partir do mesmo ano da sua fundação, essa última associação organiza o encontro mundial denominado World Toilet Summit, que se desenvolve quase sempre no continente asiático. (BOURGEY- HORAY, 2006, 194-196) Em 2005, o empresário fundou também o World Toilet College, uma universidade que oferece cursos altamente especializados no assunto. Parece que era o destino do senhor Sim se ocupar de banheiros, visto que ele próprio nasceu numa toaleta e não foi por acaso ou por falta de opção: a própria avó tinha aconselhado a sua mãe para que fizesse isso, seguindo uma crença expandida na Coreia, segundo a qual quem nasce num banheiro viverá muito tempo.

Ele fez construir, no sul de Seul, uma casa de quatrocentos metros quadrados em forma de vaso sanitário, conhecida como a Mr. Toilet House, que doou à cidade e, desde 2010, abriga um museu dedicado ao assunto: o Suwon's Toilet Exhibit Hall. (BOURGEY- HORAY, 2006, 217) O curta-metragem *Meet Mr. Toilet*, dirigido em 2012 por Jessica Yu, sintetiza em poucos minutos a filosofia desse empreendedor tão peculiar, que abraçou a causa social do problema do saneamento. Não parece casual então que o único filme totalmente dedicado aos banheiros públicos seja *Public Toilet (Hwajangshil eodieyo?)* de Fruit Chan, uma coprodução Hong Kong-Coreia do Sul-Japão datada em 2002, que conta uma viagem do protagonista, nascido num banheiro, pelos sanitários do mundo inteiro: da China à Índia, da Itália aos Estados Unidos. Nos banheiros públicos desse filme, as pessoas nascem, morrem, conversam, fumam e praticam atos violentos.

Se mudarmos de continente e observarmos o que acontece na África, porém, a situação é ainda muito precária, sobretudo na parte subsaariana. Basta pensar que uma de cada três crianças dessa região abandona os estudos por falta de serviços higiênicos nas instituições escolares. (GEORGE, 2009, 107) Os esforços de algumas organizações, na tentativa de resolver esses problemas, são muitas vezes frustrados. Uma delas se denomina Africasan e é um fórum sobre saneamento que teve a sua primeira edição em 2003, em Johannesburg, e a terceira e última em 2011, em Rwanda. (GEORGE; 2009, 98) Uma das dificuldades enfrentadas é que, mesmo quando existem programas de instalação de banheiros públicos, ainda há muita resistência cultural ao uso desses serviços por alguns africanos.

Em algumas situações, chega-se a fazer uso de "espias fecais" que denunciam os infratores, isto é, as pessoas que continuam a defecar ao ar livre. Na Nigéria, por exemplo, uma ONG propôs recorrer ao Exército Nacional para obrigar as pessoas a usarem as latrinas. (GEORGE, 2009, 219-222) Na África do Sul, o governo ofereceu à população que carecia de serviços higiênicos um modelo melhorado de latrina à queda, com um melhor serviço de ventilação, mas a proposta foi recusada pelos eventuais usuários em função de questões culturais. Em seu lugar, optaram por instalar banheiros com a descarga mais tradicional, esperando que os habitantes dessas regiões menos favorecidas construíssem a cobertura, mas isso não aconteceu e ficaram banheiros "ao ar livre". (Colors, 2011, 29) Considerando todas essas dificuldades e resistências, algumas organizações humanitárias, tais como o Centro Internacional de Água e Saneamento (IRC *International Water and Sanitation Centre*), da Holanda, por exemplo, dedicam-se a promover a instalação de sistemas de latrina em lugares do planeta que ainda não possuem sistema de esgoto, atuando tanto na África como na Ásia e na América Latina.

Após este breve passeio por algumas culturas não-ocidentais, ou distantes dos grandes centros industrializados do planeta, cabe indagar também o que acontece, neste campo, nesses países mais centrais ou privilegiados. Neste momento, a preocupação mais destacável se refere a questões ecológicas. Uma lei de política energética dos Estados Unidos, por exemplo, prevê a diminuição das descargas que consomem entre treze e vinte litros de água para outros de consumo menor: até seis litros. Contudo, poupar água nessas situações não é algo que todos estejam dispostos a fazer; por tal motivo, começou a se formar nesse país um mercado negro de vasos sanitários mais antigos, sobretudo provenientes do Canadá. (GEORGE, 2009, 71-74)

Se em Nova Iorque houve uma drástica diminuição do número de toaletes públicos disponíveis no metrô (96 % a menos de 1940 até hoje), de 1994 até 2010 houve um aumento de 250% dos toaletes providos pela rede de cafeterias *Starbucks*, por exemplo. Trata-se de uma tendência generalizada nas grandes cidades: a diminuição dos toaletes *on street* em favor dos *off street*. Por outro lado, é interessante notar que, nos Estados Unidos, as portas dos banheiros públicos mantém uma distância de trinta centímetros com relação ao chão (entre nove e doze polegadas), diferente do modelo europeu, que prevê portas totalmente fechadas. Essa grande distância, superior às medidas sugeridas pelos padrões internacionais, parece ser fruto de critérios de conveniência como verificar se o cubículo está ocupado, controlar eventuais atividades ilícitas e facilitar a limpeza do lugar. (KOOLHAAS, 2014, 94) Cabe lembrar que, nos

anos 1930, não se usavam portas nos banheiros masculinos dos Estados Unidos; e, na atualidade, isso ainda acontece nas prisões e nos quartéis militares desse país. (GREED, 2003, 84) A que se devem essas decisões? Haveria, talvez, uma necessidade de controlar melhor os hábitos dos usuários naquela nação? Ou seria, talvez, um excesso de pudor por parte dos europeus, que optam por fechar completamente o limite entre o público e o privado?

Como se vê, inclusive no seio dos países mais industrializados da sociedade ocidental, em pleno processo de globalização mundial, também persistem certas diferenças culturais nos usos e costumes relativos aos banheiros. Se, na França, é impensável pagar para ir ao banheiro, ato considerado um direito fundamental como aquele de pedir água gratuita nos restaurantes e nas cafeterias, nas toaletes públicas daquele país existe às vezes uma *dame-pipi*, chamada também *dame de toilette* ou *dame de cour*. Essa figura de uma senhora que toma conta dos banheiros públicos também é muito difundida, sobretudo, na vizinha Bélgica. E as estatísticas mostram que os franceses são menos generosos que os espanhóis ou os italianos na hora de dar gorjeta a essas vigias das toaletes, enquanto os homens parecem dar mais que as mulheres, talvez mais satisfeitos de contarem com a tradicional presença de um representante do "gentil sexo" nessas funções. (BOURGEY- HORAY, 2006, 123-127)

O filme de 2003 denominado *Stupeur et tremblements (Temor e tremor)*, de Alain Corneau, baseado no livro autobiográfico de Amélie Nothomb, conta a história de uma jovem belga que, tendo vivido quando criança no Japão, decide voltar a esse país para trabalhar como intérprete numa multinacional. Desconhecendo os códigos da sociedade japonesa, a protagonista se encontrará nos mais baixos níveis da empresa, tendo que se dedicar precisamente a cuidar do banheiro. Seguindo os valores de honra e para ater-se ao contrato de um ano que tinha assinado, a jovem escritora manterá esse trabalho até descobrir sua vocação literária. Trata-se, porém, de uma história de degradação social e humilhação parecida com a mostrada num dos primeiros filmes mudos que tem como cenário um banheiro público. Nesse caso, trata-se de um porteiro de hotel que é desclassificado e destinado a se desempenhar como *monsieur-pipi*: eis o protagonista do filme de Friedrich Wilhelm Murnau, *Der letzte Mann (A última gargalhada)*, de 1924.

A representação cinematográfica do trabalho em banheiros públicos costuma aludir a uma ocupação extremamente degradante, imposta ao sujeito em questão como algum tipo de mortificação. Outro teor possui o filme turco *Tabutta Rövasata*

(*Cambalhota em um caixão*), dirigido por Dervis Zaim em 1996, no qual um ladrão de carros começa a trabalhar numa latrina e aí se apaixona por uma frequentadora do lugar que o usa para consumir heroína.

E o que se pode dizer, nesse sentido, das peculiaridades culturais ligadas ao banheiro público, no que concerne à América Latina? Nessa área do planeta se podem verificar algumas vulnerabilidades da rede de esgoto que trazem como consequência a necessidade de não jogar papel higiênico no vaso sanitário, a fim de evitar entupimentos. Chama a atenção que nessa vasta parte do continente não se use aquele tipo de privada muito difundida na Europa, sobretudo no passado, conhecida como “turca” ou “francesa”. Trata-se do tipo de banheiro consistente num retângulo de cerâmica colocado no chão com um buraco, onde o usuário fica numa posição agachada, mas sem se sentar, para cumprir suas funções. Apesar das denominações diferentes segundo o país no qual for utilizado, parece que o invento remonta ao século XII e se deve ao belga Bert Vandegheim, mas o fato de ter sido aperfeiçoado trezentos anos depois pelos otomanos lhe deixou como herança o apelido “à turca”.

Na Turquia, de fato, bem como na Índia e em outros países muçulmanos onde ainda se faz grande uso desse tipo de artefato, o ritual higiênico é complementado com uma jarra de água e um pano, que são manipulados com a mão esquerda do usuário. Como particularidade local do Brasil, por sua vez, cabe mencionar que nesse país existe o sistema da duchinha que somente se encontra também no mundo árabe. Nesses países orientais, a ducha se transformou num jato instalado na parte posterior do vaso, embutida na própria cerâmica: uma pequena canopla metálica com um orifício no centro, que é comandada por um registro instalado ao lado do vaso. (VENTURA, 2011)

Já no centro histórico da Cidade do México, contam-se seis banheiros públicos que vão da opção *art deco* até aquele que oferece uma seleção musical especializada. (AAVV, 2006) Em geral, como ocorre com os banheiros do restaurante de *fast food* McDonalds na Europa, ou com os dos cafés da linha Starbucks nos Estados Unidos, na capital mexicana os sanitários da cadeia de lojas Sanborns - propriedade de Carlos Slim, o homem mais rico do país - funcionam como uma possibilidade alternativa para os pedestres com necessidades imperiosas. Cabe ressaltar que, nesse país, o vaso sanitário apresenta um assento aberto na frente, um modelo difundido a partir dos anos 1940 e ainda majoritário, cuja função parece relacionada à comodidade masculina no ato de urinar ou de se sentar.

No Brasil, a partir de 2013, foram instalados banheiros públicos gratuitos de um novo tipo, construídos em inox e chamados UFA (Unidade de Fornecimento de Alívio), que não apresentam nem pias nem portas e não utilizam água. (PITTA, 2013) A instalação desse tipo de mobiliário urbano é uma forma de combater o hábito de os homens urinarem nas ruas das cidades brasileiras; algo que, apesar das proibições e das multas, é muito frequente na América Latina devido à escassez de banheiros públicos. **[Figura 10]** Na cidade de Lima, por exemplo, há somente 138 banheiros públicos para uma população de nove milhões de habitantes. Em Cuba, por sua vez, o presidente Raúl Castro privatizou os banheiros públicos que antes de 2013 eram gratuitos, e que se encontram em estações de trem e ônibus, além das cabines de madeira e papelão construídas para esconder um buraco no chão em ocasião de eventos como o Carnaval.



**Figura 10**

Para encerrar este sintético panorama da diversidade nos hábitos culturais contemporâneos ligados ao banheiro público, vale evocar algumas considerações do filósofo e sociólogo esloveno Slavoj Žižek a respeito do vaso sanitário. Numa comparação entre formas de banheiros de três nações europeias, Žižek identifica a manifestação de algumas características peculiares da cultura desses três países:

No vaso sanitário tradicional alemão o buraco pelo qual aparecem as fezes ao puxar a alavanca se encontra na frente, de modo que essas se encontram num primeiro momento diante de nós para ser cheiradas e inspecionadas procurando algum signo de doença; no típico vaso sanitário francês, pelo contrario, o buraco se localiza na parte posterior, isto é se procura que as fezes desapareçam tão logo seja possível; por último o vaso sanitário americano nos apresenta uma espécie de combinação, um ponto médio entre esses pólos opostos - o vaso está cheio de água, na qual as fezes bóiam de modo visível, mas não

para ser inspecionadas... A ambígua fascinação contemplativa, a apressada intenção de se livrar do desagradável excesso o antes possível, a visão pragmática do excesso como um objeto que deve ser desfeito em forma apropriada.

Assim, de acordo com as reflexões do autor, o vaso sanitário usado em cada país seria capaz de revelar alguns atributos típicos de suas culturas: a profundidade da Alemanha, a precipitação revolucionária da França e o pragmatismo utilitário moderado da Inglaterra. (ŽIŽEK , 1999, 12-13)

## 1.4 Gêneros, patologias e outras problemáticas

*... cómo es posible que hagan su descarga de manera tan expeditiva, si bien ella sabe, como sabe cualquiera, que en esto los varones no proceden igual que las mujeres, ni tienen, a posteriori, los mismos requerimientos de higiene.*

Martín Kohan

Neste capítulo serão analisadas algumas questões problemáticas ligadas ao banheiro público: a divisão sexista, as questões higiênicas, as patologias físicas e psicológicas, bem como o problema da acessibilidade. Na escassa bibliografia existente sobre este assunto, é possível identificar um marcado interesse por um ângulo específico: a relação entre os sanitários e a questão de gênero. O banheiro público é, efetivamente, um dos poucos lugares onde ainda existe a segregação sexual de um modo explícito; portanto, nesse sentido, esse espaço pode ser visto como uma relíquia tangível da discriminação de gênero de outros tempos. *Potty privileging* é a expressão usada, em inglês, para nomear a forma em que os banheiros públicos discriminaram, por muito tempo, certos segmentos da sociedade ocidental, em particular, as mulheres.

Mas quais seriam as principais discriminações em relação ao banheiro feminino? Em primeiro lugar, pode se verificar que os sanitários femininos e masculinos são desiguais: tanto em quantidade como em dimensões e distâncias. Além disso, o das damas pode ser inadequado pela ausência de alguns elementos que garantem que seja saudável, incluindo acessórios necessários, como o papel higiênico e o sabão. Pode ser esquecido, inclusive, nos casos em que as mulheres não tenham outra opção senão compartilharem o banheiro com os homens. Ou, então pode ser que o banheiro feminino seja totalmente inexistente, criando um sério problema de fruição do espaço público.

Por outro lado, é preciso levar em conta alguns dados relativos às exigências femininas, tanto biológicas como culturais. Se um homem precisa de 83,6 segundos para ir ao banheiro, as mulheres requerem um tempo superior aos três minutos. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009) Isso se deve, em boa parte, ao tipo de vestes que elas usam, bem como às bolsas que normalmente carregam e ao fato de que frequentemente estão acompanhadas por crianças ou idosos. Mas as mulheres têm também razões biológicas adicionais para precisarem dos banheiros públicos e para passarem mais

tempo neles, tais como a gravidez, o ciclo menstrual e o problema da incontinência na terceira idade, que parece ser mais severo no caso delas. (GREED, 2010)

Sabe-se que em Londres, por exemplo, as mulheres usam os meios de transporte públicos mais do que os homens; talvez esse seja um indicativo aplicável, também, ao uso dos banheiros, e é provável que isso ocorra em outras partes do mundo. Por outro lado, uma em cada quatro mulheres, com idades entre trinta e cinco e setenta anos, sofre de algum grau de stress relacionado com a incontinência urinária. (GREED, 2009) É notória a formação de longas filas nas portas dos banheiros femininos, o que não costuma ocorrer nos masculinos. Uma espectadora chamada Denis Wells foi presa, em 1990, durante um concerto na arena Compaq Center de Houston, por ter entrado no banheiro dos homens devido ao desespero de ter que esperar numa longa fila. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009) Por outro lado, algumas mulheres se sentem inibidas para entrarem no banheiro de um *pub*, por exemplo, devido a sua atmosfera marcadamente masculina, e muitas delas não entram num lugar que vende álcool por motivos religiosos.

Em virtude de todas essas diferenças, não surpreende que uma entidade denominada British Toilet Association tenha estabelecido a necessidade de oferecer um cubículo para cada quinhentas mulheres e um urinol para cada mil e cem homens, nos espaços públicos, bem como um cubículo para cada dez mil pessoas com deficiências físicas e um berçário de troca de fraldas para cada dez mil bebês. (GREED, 2010) Por outro lado, em certos momentos e lugares, as necessidades costumam se multiplicar ou concentrar, tal como ocorre no intervalo de uma partida de futebol, por exemplo, ou na pausa de um concerto, ou no recreio da escola. Nos países do Norte da Europa, onde há uma cultura forte de consumo de cerveja, existe uma necessidade de usar o banheiro concentrada em certos momentos, como um sábado a noite, por exemplo, e em certos lugares, como um *pub* na moda.

Normalmente, os cubículos dos banheiros são planejados por homens. Estes, porém, quase nunca entram neles para usá-los, fechando a porta e se sentando no sanitário; ou seja, eles não têm uma real idéia de como se utiliza esse espaço, que é muito mais comum para as damas. (GREED, 2009) Os homens não sabem, por exemplo, o que significa carregar alguma coisa no banheiro. As mulheres, apesar de serem 52% da população inglesa, constituem somente 10% dos designers e dos responsáveis pelos banheiros públicos, uma proporção que cabe estimar como mais ou menos equivalente em outros países. (GREED, 2010) De fato, em 2001, as mulheres

constituíam somente 14% de todos os professores de arquitetura nos Estados Unidos e 13% dos membros do American Institute of Architects. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009)

Convém frisar, por outro lado, que a legislação federal estadunidense sobre banheiros públicos se ocupou somente de eventuais discriminações em termos de raça e habilidade física, respondendo às demandas e pressões da sociedade, mas pouco fez no que se refere às questões de gênero. Em 1964 foi aprovado um famoso decreto que acabou com a obrigação de os afro-americanos terem que usar banheiros públicos diferentes daqueles destinados aos brancos. **[Figura 11]** E, em 1990, foi proclamada a necessidade de eliminar barreiras arquitetônicas para os deficientes físicos. Mas o primeiro banheiro feminino no Senado de Estados Unidos foi colocado somente em 1992, por exemplo. (BROWN-MAY-FRASER, 2009) Algo semelhante ocorreu com o prédio da Corte Suprema dos Estados Unidos, construído em 1935, que foi renovado em 1994 com a inclusão, pela primeira vez, de banheiros para os dois gêneros. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009)



**Figura 11**

Em Washington, no Capitólio, se um congressista precisar de um banheiro, poderá encontrá-lo a poucos metros de onde estiver, sempre com seis cubículos disponíveis, quatro urinóis, espelhos dourados, uma chaminé e até um aparelho de televisão, enquanto uma congressista provavelmente terá que atravessar uma sala cheia de visitantes e ainda passar por um longo corredor, antes de chegar a um banheiro

específico, acessível somente para quem dispõe de um código. (Colors, 2011, 40) As mulheres do Parlamento Britânico também não tinham até poucos anos atrás suficientes banheiros femininos à sua disposição. O problema é contrário - embora com causas semelhantes - àquele que se apresentou nos anos 1960 na Inglaterra, quando foi necessário aumentar o número de banheiros masculinos para os docentes nas escolas primárias e secundárias, porque anteriormente não eram habituais os professores desse gênero. (KIRA, 1976, 214)

Tudo isto foi motivo, é claro, de lutas e disputas. Nos Estados Unidos, o movimento para obter a "paridade de banheiro", isto é, a igualdade de condições no acesso ao banheiro para homens e mulheres, foi criado em 1990 pelo jurista e ativista legal John Banzhaf. (Colors, 2011, p. 40) As leis que foram promulgadas para responder à questão da *potty parity* são diferentes, porém, nos diversos estados do país: muitos requerem uma proporção de banheiros femininos em dobro, outros exigem somente a igualdade, enquanto outros ainda demandam uma proporção de três a cada dois. Em meio a esses debates, na construção do Centro de Convenções de Colorado, na cidade de Denver, edificado em 1990, o arquiteto adotou uma solução artilosa e flexível. Ele optou por colocar uma parede móvel que permitisse mudar as dimensões do espaço dedicado ao banheiro feminino ou ao masculino dependendo da natureza do evento; por exemplo, as proporções seriam diferentes caso se tratasse de um congresso de babás ou de geólogos. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009)

Outro problema que se apresenta à discussão, atualmente, é o uso do toaletes para pessoas transgêneros. Um banheiro público *gender-neutral* ou *de-gendered* é um banheiro para uma pessoa só, que não tem sinalização acerca de seu uso destinado a homens ou mulheres. Mais da metade das vinte e cinco melhores universidades nos Estados Unidos já possuíam, em 2008, um banheiro desse tipo. (OLMERT, 2008, 135) Uma das pioneiras foi a Universidade de Massachussets-Amherst (UMass), que em 2001, seguindo as pressões de um grupo de estudantes que criou uma associação chamada *Restroom Revolution* (Revolução dos Sanitários), decidiu abrir um banheiro unisex para transgêneros. (GERSHENSON, 2010) Na escola de ensino médio de Kampang, no nordeste da Tailândia, em 2008, foi criado um terceiro banheiro para os 10 ou 20 % de estudantes homens que se considera, naquele país, que gostariam de ser mulheres. (Colors, 2011, p. 40)

A tendência, portanto, parece mesmo global e inegável. Nesse processo de desconstrução das dicotomias tradicionais também cabe lembrar da possibilidade de

ignorar essas categorias como acontece na série televisiva estadunidense *Ally Mc Beal*, que mostra um escritório de advogados da cidade de Boston no qual já desde 1997 existe um banheiro que é compartilhado por homens e mulheres. (OLMERT, 2008) Continuando ainda este processo de questionamento e complexificação das diferenças de gênero, as feministas da Alemanha, por sua vez, encorajam os homens a se acostumarem a urinarem sentados no vaso, escrevendo nos banheiros públicos a seguinte mensagem: "aqui se faz pipi sentado" (*Hier wird sitzend gepinkelt*). Além de ser uma questão política, elas defendem que essa posição evita o problema do respingar da urina no mobiliário, que depois vira vapor e deixa um sedimento químico em todo o recinto.

A respeito da posição preferida pelos homens para urinar, o cientista social alemão Klaus Schwerma escreveu, em 2000, o livro intitulado *Stehpinkeln - Die letzte Bastion der Männlichkeit? Identität und Macht in einer männlichen Alltagshandlung* (Fazendo pipi em pé: o último bastião da masculinidade. Identidade e poder nas atividades masculinas cotidianas). Como o próprio título sugere, o autor se pergunta se a postura tipicamente masculina nesses atos cotidianos não é mais uma manifestação simbólica do exercício de poder patriarcal. (CASE, 2010) A mesmíssima Simone de Beauvoir, porém, em seu famoso livro *O segundo sexo*, refere-se à posição agachada para urinar como sendo a maior diferença sexual de ordem anatômica. (PENNER, 2009)

E o que diz a ciência nesse sentido? A separação entre os espaços sanitários das mulheres e dos homens parece ter sempre sido ligada a considerações de ordem moral, e não a questões biológicas, ou a recomendações sanitárias de ordem científica. Cabe lembrar que, em nossa cultura, a consciência das diferenças físicas e não somente morais, entre mulheres e homens, remonta somente à segunda metade do século XIX. De fato, por exemplo, as mulheres foram aceitas nas bibliotecas tardiamente devido à possibilidade de elas serem um elemento de distração para os homens. Antes disso, criou-se uma sala de leitura separada para as damas, cuja decoração costumava recriar o ambiente doméstico, com um acesso discreto ao banheiro público. A primeira dessas salas foi inaugurada em 1859, na Biblioteca Pública de Boston.

No âmbito do transporte, os trens americanos começam a designar uns vagões para o uso exclusivo das mulheres em 1840, normalmente ao final de cada trem, com o objetivo de proteger o "sexo frágil" em caso de um acidente. Lugares dedicados exclusivamente às mulheres começaram a se difundir nessa mesma época em diversos ambientes, tais como os estúdios fotográficos, os hotéis e os correios, todos com seus

respectivos banheiros públicos somente para elas. (KOGAN, 2010) Se revisarmos a história, de fato, os primeiros banheiros públicos para mulheres se devem ao esforço das próprias feministas que por eles lutaram.

Uma associação denominada *Ladies Sanitary Association* (Associação Sanitária das Damas) lançou, em 1850, uma campanha para lutar pela obtenção de melhores sanitários para as damas, enquanto a *Ladies Lavatory Company* (Companhia dos Banheiros Públicos das Mulheres) se ocupou de inaugurar, em 1884, toaletes públicos femininos na região de Oxford Circus, em Londres. Um detalhe é importante, porém, neste percurso: em geral, os banheiros masculinos eram de graça, enquanto nos femininos era obrigatório introduzir um *penny* numa ranhura e, além disso, era necessário passar por uma roleta para entrar nos recintos. (GREED, 2003, 47) O escritor George Bernard Shaw, que na época era conselheiro no bairro londrino de Camden, entre 1897 e 1906 foi promotor de uma campanha para aumentar o número de banheiros femininos e torná-los gratuitos. A sua luta não foi em vão: em 1910, o autor irlandês conseguiu instalar o primeiro banheiro gratuito para mulheres na estação de metrô Camden Town. (OLMERT, 2008)

A primeira lei dos Estados Unidos que legislou sobre a separação dos banheiros entre ambos os gêneros pertence ao Estado de Massachusetts e é de 1887; três décadas depois, em 1920, quarenta e três estados daquele país já tinham adotado essa legislação. (KOGAN, 2010) Em Londres, por sua vez, em 1898, foram instalados *urinettes* num banheiro público feminino, uns artefatos que eram usados quando os cubículos estavam ocupados ou por aquelas mulheres que não tinham moedas para neles entrarem. O uso desses aparelhos era mais barato que o dos tradicionais vasos sanitários e, além disso, eles cabiam num espaço menor. Contudo, as diferenças de gênero eram claras: se o banheiro feminino tinha quatro vasos sanitários, três *urinettes* e um lavabo, por exemplo, o banheiro masculino do mesmo local era sempre mais bem equipado, com sete vasos sanitários, quinze urinóis e dois lavabos. (PENNER, 2009)

Os primeiros "urinóis femininos", porém, difundiram-se na Inglaterra somente no final dos anos 1920 e no início da década de 1930, quando foram introduzidos também nos Estados Unidos. Tratava-se de um artefato parecido ao modelo masculino que permitia também às mulheres urinarem em pé. **[Figura 12]**

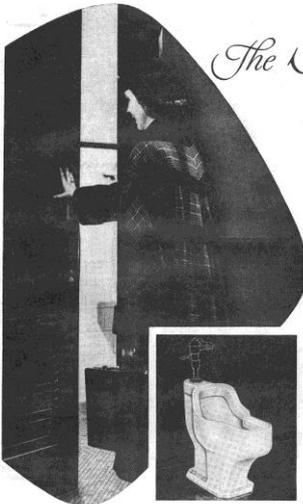


**Figura 12**

Nos anos 1950, esse mobiliário foi implementado nos banheiros de parques nacionais, zoológicos e campi universitários dos Estados Unidos. A empresa American Standard produziu o modelo *Sanistand* [Figura 13], enquanto a firma Kohler lançou o *Hygeia*. Apesar desse auge inicial, porém, todos eles foram retirados do mercado em 1973. No Japão, a empresa antes mencionada, a Toto, fabricou um modelo parecido entre 1951 e 1971, que foi instalado no banheiro feminino das atletas durante as Olimpíadas de Tóquio em 1964. Este também foi um fracasso, porém, sobretudo devido ao fato de consumir muita água. (OLMERT, 2008) Apesar desse declínio ocorrido na segunda metade do século XX, o urinol feminino não morreu de vez. Nas últimas décadas foram projetados diferentes modelos que, talvez, ainda possam vingar: em 1991-92, por exemplo, a arquiteta nova-iorquina Yolande Daniels inventou um *pissoire* denominado *Femme*, que foi instalado em diferentes lugares públicos entre 1996 e 1998. (PENNER, 2009)

*NOW...* a new sanitary fixture  
for women's rest rooms to increase  
sanitation and cut maintenance

*The Sanistand*



THE SANISTAND FIXTURE, developed by the American-Standard Institute of Plumbing Research, is an outstanding contribution to modern plumbing... and should be considered in any planning that will involve public rest rooms for women. It is designed to offer women the same convenience and sanitation the standing urinal does for men... to make wash rooms cleaner, neater and more pleasing to women patrons... and to reduce cost and time of rest room maintenance.

This new urinal is constructed throughout of easily-cleaned, non-absorbent, genuine vitreous china in a variety of attractive colors, and combines efficient flushing action with an extra large outlet to make it completely sanitary in operation and appearance. It is as easy to install as a water closet and can be placed in a regular wash room compartment. When used in modernization work, it usually can be installed where a water closet has been removed.

Test installations prove the Sanistand is popular with women. Out of 5,029 questionnaires filled in by users at department stores, bus terminals, railroad stations, hotels, restaurants, theatres and service stations, nearly 90% show prompt acceptance of this new fixture. Women praise Sanistand—say, "It's much more convenient and more sanitary."

For more complete details, see your Heating and Plumbing Contractor, or send in the coupon below. American Radiator & Standard Sanitary Corporation, Dept. AF-4, Pittsburgh 30, Pa.

**Figura 13**

Em 1991, na Florida, uma outra mulher desenvolveu o modelo *Sheinal*, produzido pela companhia Urinette. Esse urinol feminino incluía um tubo de plástico para ser colocado na área genital, uma proposta impraticável no âmbito dos banheiros públicos pelo contato direto do aparato com o corpo das mulheres. [Figura 14] Em 1999, a firma holandesa Royal Sphinx Gustavberg, por sua vez, introduziu outro modelo exclusivo para o público feminino: o *Lady P*, que se apresenta como um híbrido entre um vaso sanitário e um urinol, e tem que ser usado numa posição semi-agachada sem ter contato com o mobiliário.[Figura 15] Já a empresa malaia GBE propôs um dispositivo chamado *Lady Loo* [Figura 16], e, em 2006, a *designer* Tamar Dax lança o modelo *Uni-Pee* [Figura 17], um urinol unisex que também tem uma aparência híbrida entre um vaso sanitário e um urinol.



**Figura 14**



**Figura 15**



**Figura 16**



**Figura 17**

A designer Moon Zipse, por sua vez, especializa-se neste nicho do urinol feminino: em 1990, ela criou o *WC1*, em 2001 o *WC2* e, depois, o modelo denominado *Kros Mobile Urinal*, um urinol móvel para homens, seguido do *WC3*, um urinol semi-permanente de plástico para mulheres. Além disso tudo, em 2004 a mesma criativa alemã lançou também o modelo *Shee-pee* ou *P-Mate* [Figura 18], uma espécie de funil de papelão que permite urinar em pé. (OLMERT, 2008, 137-145) Segundo Marie-Hélène Bourcier, socióloga dedicada aos estudos de gênero na Universidade de Lille III, os *pisse-debout* (micção de pé) apareceram nos laboratórios feministas ao refletir sobre questões ligadas à exploração do corpo e à reapropriação do espaço público. O seu uso era mais uma ação militante para contestar a ordem de gênero vigente nos toaletes públicos. Hoje é algo relativamente comum no Canadá e no norte de Europa, mas bem menos utilizado no resto do mundo. (GENTHIALON, 2014)

É interessante notar, contudo, que nenhum filme tem registrado ainda essa original possibilidade de urinar oferecida às mulheres, talvez porque se trate de experiências muito isoladas que nunca chegaram a se popularizar realmente. Apesar de todas essas iniciativas, cabe frisar que as mulheres no mundo ocidental não estão acostumadas à posição ereta para urinar, nem têm conhecimento de como se usa um urinol. No entanto, as vantagens de utilizá-lo seriam o baixo custo de seu

funcionamento, o menor espaço que ocupam nos banheiros, a rapidez e a praticidade do uso, bem como a não necessidade de contato físico com o sanitário.



**Figura 18**

O sociólogo estadunidense Erving Goffman, num artigo datado de 1977 e dedicado a discutir algumas questões de gênero, argumenta que, embora seja reconhecido que pessoas de ambos os sexos se assemelham no que tange à atitude diante dos resíduos corporais e de sua eliminação, o ambiente do banheiro feminino costuma ser mais refinado, amplo e cuidado do que o equivalente destinado aos homens. Quando as mulheres vão ao banheiro, elas se separam e evitam ser expostas aos homens e à sua companhia; elas costumam se retirar para um lugar ao qual só as mulheres têm acesso.

Muitas vezes vão com uma amiga e passam um tempo mais longo no local; pode ser, inclusive, que façam isso com mais frequência que os homens, que, por sua vez, ainda gastam menos tempo em seus banheiros, talvez também porque estes apresentem condições ambientais menos gentis. De acordo com o mesmo autor, esses são momentos "segregantes" do dia-a-dia, pequenos atos que garantem que as diferenças subculturais possam ser reafirmadas e restabelecidas no que se refere ao contato entre os sexos. Goffman conclui que "a segregação sanitária é apresentada como uma consequência natural da diferença entre os gêneros sexuais, quando na verdade ele é um meio de honrar, se não de produzir, isso". (GOFFMAN, 1977, 315-316)

A conclusões semelhantes chegou a filósofa feminista Beatriz Preciado em 2009, quando escreveu um curto ensaio no qual refletiu sobre o caso dos sanitários públicos. A autora lembra que estes serviços começaram a ser institucionalizados pela burguesia nas cidades européias a partir do século XIX, como espaços de gestão do lixo corporal

nos espaços urbanos, e logo viraram lugares de vigilância de gênero. A pesquisadora espanhola afirma ainda que no banheiro masculino vigora uma divisão entre o mictório e o cubículo, uma ruptura que separa a genitalidade da analidade. Assim, "mijar-de-pé-entre-caras" é uma atividade cultural que gera vínculos de sociabilidade e, além disso, é também um ritual de afirmação da masculinidade. A divisão entre funções genitais e anais condena a tentação homossexual ao âmbito da privacidade, protegendo da visão pública o momento de abertura anal. Já o banheiro feminino, ao contrário, mimetiza o espaço doméstico em meio ao espaço público:

Não vamos mijar, mas reafirmar os códigos da masculinidade e da feminilidade no espaço público. Por isso, escapar do regime de gênero dos banheiros públicos é desafiar a segregação sexual que a moderna arquitetura urinária nos impõe há mais ou menos dois séculos: público/privado, visível/invisível, decente/obsceno, homem/mulher, pênis/vagina, de-pé/sentado, ocupado/livre (PRECIADO, 2009).

A divisão entre banheiro masculino e feminino ainda está bem marcada na sociedade atual, mas há algumas cenas cinematográficas em que o personagem masculino entra no banheiro feminino e vice-versa. Na maioria das vezes isso ocorre por motivos de emergência ou devido à intenção de encontrar a pessoa do outro sexo que entrou no toalete adequado. Na comédia *all'italiana Il Sorpasso (Aquele que sabe viver)*, dirigida em 1962 por Dino Risi, o tímido personagem entra por erro no banheiro das mulheres; em seguida, o coprotagonista, que tem um caráter muito exuberante, zomba dele por isso. Fica claro, nesse episódio, que a superação desses tipo de divisões ainda estava longe de ser assumida na sociedade do *boom* econômico.

Outra grande problemática ligada aos sanitários é a questão higiênica. No imaginário comum, o banheiro público é um dos lugares onde as condições de limpeza são realmente precárias. Muitas crianças evitam ir ao banheiro, por exemplo, devido às condições deploráveis que eles costumam ter nas escolas, e isso é algo que pode repercutir negativamente em sua saúde. Uma pesquisa desenvolvida em dezesseis mil escolas públicas e privadas da França, a cargo do *Observatoire national de la sécurité et de l'accessibilité des établissements d'enseignement* (Observatório nacional de segurança e acessibilidade dos estabelecimentos escolares), divulgada em 2014, revelou que um terço dos estudantes evitam utilizar os sanitários dos colégios por causa dos cheiros ruins e da persistente sujeira.

Quase metade dos alunos se queixa da falta de papel, por exemplo, 32% dos odores, 23% da falta de higiene, e 12% da falta de intimidade das instalações. De fato, 61% dos estabelecimentos só faz uma limpeza por dia. Um especialista afirmou que as meninas sofrem mais transtornos suscitados por esse tipo de quadros, tais como incontinência urinária, ardor na micção, constipação e dores abdominais; tudo isso prejudica, ainda, a capacidade de concentração nas tarefas escolares. (VAUGRENTE, 2014)

Desmentindo as fortes crenças ligadas a esse imaginário cropóforo, porém, um microbiologista afirma que o vaso sanitário tem menos germes que vários objetos considerados seguros e usados cotidianamente sem muitos preconceitos ou cuidados. Esse profissional garante, por exemplo, que podemos ter mais "matéria fecal" nas mãos quando preparamos a comida que quando saímos do banheiro. Um insuspeito celular pode ter nada menos que 25.127 bactérias, contra as 49 que costumam habitar um vaso sanitário comum; e ninguém duvida que o celular fica mais perto da boca, assim como o teclado do computador (outro depósito de germes) permanece em contato direto com as mãos. (BARCAN, 2009)

O medo que os banheiros suscitam, então, parece remeter a outra fonte: ao toque não visto da pessoa desconhecida, à terrível e ameaçadora sujeira dos outros. Nesse sentido, cabe lembrar do filme *The aviator (O aviador)*, dirigido por Martin Scorsese em 2004. Trata-se da biografia do milionário Howard Hughes, pioneiro da aviação e poderoso produtor cinematográfico, que desenvolveu também alguns transtornos obsessivos-compulsivos, dentre os quais a mania higiênica. Na cena do banheiro público que aparece nesse filme, o protagonista, depois de ter lavado obsessivamente as mãos e ter acabado as toalhas disponíveis para se secar, encontra-se em crise, não podendo tocar a maçaneta da porta sem alguma proteção; por isso, fica esperando que alguém entre no sanitário para aproveitar a porta aberta e poder sair do lugar.

Contudo, cabe notar que se, de fato, na nossa concepção cultural, o banheiro - sobretudo, o público - parece trazer uma ameaça higiênica maior do que aquela que efetivamente ele apresenta, temos que admitir que existem algumas preocupações sanitárias reais ligadas a tais espaços. Nos toaletes públicos costuma se detectar, por exemplo, a presença do MRSA, uma perigosa bactéria que virou resistente aos antibióticos, cuja cepa CA-MRSA é ainda mais letal. Além disso, os aparelhos elétricos para secar as mãos, considerados mais higiênicos que as toalhas, podem em alguns

casos difundir certos germes potencialmente malignos. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009)

Num plano mais básico, sabe-se que as fezes podem trazer infecções, como as acarretadas pela *Escherichia coli*, também conhecida como *E.coli*, uma bactéria intestinal das mais banais. Já a urina é bem mais inofensiva, embora possa se tornar perigosa se a pessoa que a produziu tem infecções da bexiga. Em todos os outros casos, ela é estéril, mesmo que seja rica em nitrogênio, um mineral ainda mais presente nas fezes junto com outros agentes patógenos. (NORÉN, 2009) No caso dos banheiros femininos, o *Trichomonas vaginalis* é um parasita capaz de provocar infecções que podem ser transmitidas pelo contato com o vaso sanitário, mas também pelo uso de aerossol e com o salpicar de água contaminada. (KIRA, 1976, 233)

Portanto, é certo que melhorar as condições dos banheiros públicos poderia poupar muitas despesas de Saúde Pública, sobretudo em serviços urológicos e de incontinência, além de reduzir a transmissão de um amplo leque de vírus, bactérias e outras patologias. (GREED, 2009) Não por acaso, costuma se dizer que um dólar investido em saneamento corresponde a sete dólares poupados em saúde; e uma cifra semelhante, sem dúvida, poderia se aplicar à manutenção higiênica das estruturas já existentes. (GEORGE, 2009, 90-92) Problemas de saúde são ligados também à escassa disponibilidade de banheiros. No caso das mulheres grávidas, que precisam urinar com frequência, a necessidade de reter a urina durante longas filas pode provocar infecções no trato urinário, que se associam ao nascimento de bebês de baixo peso e, em geral, cabe lembrar também que as mulheres são mais suscetíveis às infecções urinárias. (ANTHONY-DUFRESNE, 2009) Para além desses problemas infecciosos, sabe-se que somente nos Estados Unidos, por exemplo, vinte e cinco milhões de pessoas sofrem de incontinência e a maioria são mulheres. (BARCAN, 2009)

Uma das patologias mais relacionadas ao banheiro público, porém, é de caráter psicológico. Uma boa percentagem da população mundial sofre, de fato, de *parurese*, uma doença vulgarmente chamada *shy bladder* ou *bashful bladder* em inglês (síndrome da bexiga tímida) e, às vezes, também conhecida como *pee shyness* (timidez de urinar) ou *psychogenic urinary retention* (retenção urinária psicogênica) enquanto a correspondente fobia de defecar em público chama-se *parcoprese*. Nos Estados Unidos, acredita-se que esse mal afeta 7% da população, o que representa cerca de vinte e um milhões de pessoas. Essa síndrome é mais frequente nos homens, provocando tamanho grau de vergonha e embaraço, que impossibilita urinar em locais públicos. Uma das

motivações apontadas para que os homens, que normalmente sofrem menos de ansiedades sociais, sejam mais atingidos por esta síndrome em particular, é o fato de que os banheiros masculinos apresentam uma fileira de urinois adjacentes, freqüentemente sem divisões entre si e sem nenhuma proteção sonora, visual e olfativa; algo que não acontece nas toaletes femininas.

A *International Paruresis Association* (Associação Internacional de Parurese) mantém uma página web com informações detalhadas sobre a doença. Existe um tipo de paruresis primária, que se manifesta no sintoma físico, e uma secundária que se revela nas reações emocionais e comportamentais, como a dificuldade de urinar em presença de outras pessoas, a ansiedade, a culpa, a vergonha e o embaraço. (OLMERT, 2008, 27) Trata-se de uma fobia que envolve medo e fuga dos banheiros públicos, bem como uma intermitente forma idiopática de retenção urinária. Esse pavor remete a não ser capaz de urinar sem contar com certa ou com total privacidade, dependendo da severidade dos sintomas. A causa desses problemas pode ser um acidente traumático ocorrido antes ou durante a adolescência, como o fato de ter sido envergonhado por um dos pais, por exemplo, ou molestado por um colega ou um irmão, ou então ter sofrido assédio ou abuso sexual em algum banheiro público. (OLMERT, 2008, 161)

Na comédia independente norte-americana *Waiting (A hora do rango)* dirigida por Ryan Reynolds e lançada em 2005, são contadas diferentes histórias de jovens que trabalham num restaurante. Uma delas gira em torno do problema de parurese sofrido por um dos personagens, após ter passado pelo trauma de se sentir observado quando estava num banheiro público. O cozinheiro sugere ao colega de trabalho que, para superar o problema, poderia imaginar que todas as pessoas que conhece estão ao seu redor torcendo para que consiga cumprir a ação. Por outro lado, um problema de infecção urinária é tematizado em duas curtas cenas de banheiro do filme *The green mile (A espera de um milagre)*, assinado em 1999 por Frank Darabont. Um carcereiro, interpretado pelo ator Tom Hanks, sofre desse problema e, por isso, na primeira cena aqui aludida vemos seu rosto se contorcer de dor e a privada que não recebe a urina. Na segunda cena, depois de ter tido contato com um prisioneiro com dons especiais, o carcereiro consegue urinar, mas o espectador só compreende isso pela expressão do rosto do homem e pelo som do jato no vaso.

Outra questão problemática com relação a esses espaços é a acessibilidade para os deficientes físicos. Se consideramos que, dentro da população mundial, uma em cada oito pessoas pode ser definida como fazendo parte dessa ampla e variada categoria, a

relevância do problema é evidente. (GREED, 2003, 155) Foram várias as causas do incremento do número de deficientes físicos no século passado: a Segunda Guerra Mundial, o surto de pólio dos anos 1950, o aumento dos acidentes de automóvel, a guerra do Vietnam etc. Entretanto, somente em 1967, na Inglaterra, foram regulamentados pela primeira vez os banheiros específicos para essas pessoas. (GREED, 2003, 162-163) O vaso sanitário com jato de água, por exemplo, foi inventado nos Estados Unidos para ajudar os mutilados nos hospitais, durante a Segunda Guerra Mundial, e foi "reinventado" na Suíça nos anos 1960-70. (BOURGEY-HORAY, 2006, 130) No entanto, as primeiras inovações no design dos serviços para esse tipo de público começaram em 1960, para serem aplicadas nas casas e nas instituições específicas. Nos banheiros públicos, porém, tais novidades foram introduzidas somente na década de 1980, sem contar com separações de gênero. (SERLIN, 2010)

Para ir terminando esta seção, cabe lembrar que os banheiros públicos também são cenários de certos hábitos peculiares e, às vezes, certas manias higiênicas. Quem lava as próprias mãos depois de ir ao toalete? As estatísticas dizem que 92% dos alemães, dos noruegueses e dos suíços, enquanto 85% dos franceses e 74% dos belgas. Quem limpa o assento do banheiro público antes de usá-lo? 80% dos suecos, dinamarqueses e irlandeses, e 57% dos franceses. Por outro lado, 85% dos russos e 84% dos italianos evitam o contato com o assento, enquanto 37% dos russos e 34% dos italianos usam o pé para descarregar contra 17% dos franceses. Com relação a outros detalhes, 15% dos franceses se cobrem a mão com papel higiênico antes de abrir a porta das cabines, e 26% utilizam o cotovelo para abrir a torneira. Já 62% dos franceses secam as mãos após lavá-las, mas 42% não usam o papel, 45% usam a secadora de ar quente contra 12% na Finlândia. (BOURGEY-HORAY, 2006, 216-217)

Muitas mulheres dão descarga antes e depois de usarem o vaso sanitário. Além disso, 85% das mulheres inglesas e 92% das estadunidenses nunca se sentam no vaso. (OLMERT, 2008) Desses dados resulta, então, que entre os europeus os hábitos higiênicos são mais estritos nos países nórdicos, mas algumas manias como aquelas de evitar o contato com os sanitários são mais acentuadas na área mediterrânea e particularmente entre as mulheres. Muitos mitos são ligados ao uso do vaso sanitário, como aqueles segundo os quais a sífilis poderia ser transmitida no banheiro. Nesse sentido, acredita-se que o assento aberto na frente, por exemplo, ajudaria a evitar o contágio de infecções. É por isso que a latrina no estilo turco sempre foi defendida por

motivos de saúde, já que nesse caso se evitam as transmissões. Esse modelo também é ressaltado por razões anatômicas, visto que a posição agachada favorece a evacuação, e ainda por questões de ordem moral, sendo que a posição desconfortável reduz o tempo de permanência no local. (GUERRAND, 2009, 134-135)

Concluimos, assim, esta imersão nos aspectos históricos, culturais e sociológicos do banheiro público, um percurso que consideramos importante traçar antes de nos dirigir para a análise mais específica desse lugar como um espaço fílmico, o que faremos no próximo capítulo.

## 2. UM ESPAÇO FÍLMICO

### 2.1 Teorias do espaço cinematográfico

*María Teresa ya ha puesto un pie en el baño de varones, se asoma y eso alcanza para confundir sus sentidos. Es como si hubiese saltado, tal cual sucede en algunas películas, a una dimensión de irrealidad: a un mundo con otras leyes, sin gravedad o sin infancia por ejemplo, o a un mundo de otro tiempo, donde las cosas son las mismas pero tienen otra significación.*

Martín Kohan

O crítico de cinema Louis Seguin considera o espaço como o parente pobre da filosofia enquanto o tempo é seu filho querido. Em grego antigo, por exemplo, existe uma palavra para definir o lugar, mas não há nenhum termo para falar de espaço; e em latim se confundem as expressões *locum* e *spatium*. De Heráclito a Heidegger e de Marx a Bergson, o pensamento ocidental parece ter refletido sempre e somente acerca do tempo; ou, pelo menos, não há dúvida do privilégio dado à questão. (SEGUIN, 1999, 11) George Perec, no livro *Espèces d'espaces*, declara que o espaço parece ser mais inofensivo que o tempo. De fato, podem-se encontrar em qualquer lugar pessoas que levam relógios, mas muito raramente vemos alguém com bússolas. (PEREC, 1999, 127)

Também as reflexões sobre o papel que a dimensão espacial desempenha na construção da linguagem cinematográfica nunca foram muitas, talvez pelo fato de os teóricos desse campo assumirem o cinema como uma arte do tempo. Se analisarmos a bibliografia sobre a sétima arte, é difícil encontrar estudos totalmente dedicados ao tema “espaço”. Entre os escassos títulos desse tipo, cabe destacar uma tríade de produção francesa. O primeiro estudo remonta a 1978: trata-se de *L'espace cinématographique*, de Henri Agel, professor das universidades de Montpellier e de Friburgo, na Suíça, além de crítico cinematográfico. Foi preciso passar mais quinze anos para que o escritor e professor da Universidade de Lyon, André Gardiès, se interessasse pelo assunto e escrevesse *L'espace au cinéma*. Por fim, em 1999, o escritor e crítico de cinema Louis Seguin publicou *L'Espace du cinéma. Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*.

Ao passear pelas teorias sobre o espaço cinematográfico, queremos propor algumas questões sobre o espaço fílmico que podem ser interessantes para pensar as características do banheiro público expostas na tela. Começaremos, portanto, revisando

o ensaio de Henri Agel, que parte da idéia de que um filme é antes de tudo um espaço, no qual as personagens se inserem num cenário natural ou reconstruído em estúdio. Segundo esse autor, a tarefa que se atribuíram os inventores do cinema foi a de tornar existente um lugar, povoá-lo e dar consistência a tudo aquilo que pode parecer informe, sem relevo, em nosso universo cotidiano. (AGEL, 1978, 9-10) Assim, o primeiro tipo de espaço que Agel considera é o que ele nomeia como "contraído". Nele, os obstáculos físicos como um muro, uma escada, uma divisória, opõem-se aos movimentos da câmera que gira no ambiente como um esquilo, configurando assim um espaço de concentração, um espaço que podemos definir como constituindo uma certa "armadilha". (AGEL, 1978, 45)

O crítico identifica alguns diretores que se caracterizam por serem redutores de espaços e com os quais este se apresenta como uma prisão, um engarrafamento vertical, provocando um efeito asfíxiante num espírito de total claustrofilia. Parece, nesses casos, que o espaço engoliu a temporalidade. (AGEL, 1978, 66) A esse tipo de espaço se opõe o "dilatado", que poderia ser simbolizado pelo cinema de Robert Bresson, no qual "a rarefação do aspeto visual, seu caráter árido, violento como a seca imposta a uma terra pela ausência prolongada da chuva, são corrigidas, senão neutralizadas, pelas intensidades sonoras". (AGEL, 1978, 80) Seria, então, o banheiro público um espaço contraído? As portas dos cubículos limitariam, de alguma forma, a mobilidade da câmera?

A análise do espaço que propõe Gardiès é bem mais técnica e articulada numa abordagem semionarratológica. O livro se concentra na análise de quatro tipos de espaços: o cinematográfico, o diegético, o narrativo e o espectral. Começaremos pelo primeiro. A definição de um espaço prevê a passagem de uma bidimensionalidade real da superfície da tela para uma tridimensionalidade virtual do espaço representado. Nesse sentido, a tela funciona como um plano de simetria entre o espaço real da sala, onde o espectador toma lugar, e o espaço virtual do mundo diegético. (GARDIES, 1993, 25-26) Continuamos com o espaço diegético: a experiência vivida do espaço, associada ao poder ordenador do olhar, permite ao espectador, partindo da base dos dados fílmicos, construir esse espaço diegético.

Gardiès dedica um tempo à distinção entre o que se entende por "lugar" e o que se entende por "espaço". Para ele, em certo sentido, a diferenciação é simples: o lugar é um fragmento de espaço e o espaço é um conjunto de lugares. O espaço é um meio com três dimensões, onde se distribuem os objetos. Já o lugar é situado, localizado e,

portanto, é portador de suas propriedades espaciais, encarnando a manifestação textual de uma ordem latente que é a do espaço. O lugar é a palavra do espaço-língua. O lugar é particular, manifesto, reconhecível, contingente e permite aceder ao espaço que é geral, latente, virtual, imaterial, imanente e sistemático. (GARDIES, 1993, 67-72)

Os lugares, assim como as personagens, se baseiam em alguns princípios analíticos. O primeiro deles é o da funcionalidade, segundo o qual os lugares podem ser referenciais, dêiticos e anafóricos. Se a expressão “referencial” é de entendimento mais direto, vale a pena explicar que os lugares dêiticos são aqueles propícios ao ato verbo-linguístico, no qual o verbal se torna narratologicamente preeminente e o que se diz tem sentido somente em referência a esse lugar. A narração passa por esse lugar que tem um papel estrutural, antes de desenvolver outras possibilidades diegéticas. Trata-se de lugares onde as ações tomam uma pausa. Já os lugares anáforas têm uma função organizativa e coesiva. Eles nos fazem descobrir de forma gradual um lugar que vai se tornar o palco de um episódio dramático. (GARDIES, 1993, 78-80)

Os lugares têm características morfológicas (horizontal/vertical, simétrico /assimétrico,circularidade/angularidade), relacionais (fechado/aberto,englobante/englobado, conjunto/disjunto) e de ordem axiológica (privado/público, profano/religioso, interdito/autorizado). (GARDIES, 1993, 83) O mundo diegético conhece somente os lugares. O código da perspectiva, a profundidade de campo, o ponto de vista, o acordo entre planos, as entradas e saídas de campo, etc., todos esses são dados que fazem sentido somente com relação ao olhar que os abraça. Para passar do lugar (o visível, o perceptível) ao espaço (o construído, o cognitivo), duas condições são necessárias: levar em conta o sujeito espectral e o impulso vetorizante do processo narrativo. (GARDIES, 1993, 89-90) A propósito da posta em cena, existem quatro configurações possíveis: objeto móvel/enquadramento fixo, objeto fixo/enquadramento móvel, objeto móvel/ enquadramento móvel, objeto fixo/enquadramento fixo. (GARDIES, 1993, 93- 95)

Nesta tese, as características que mais nos interessam do lugar aqui definido como "banheiro público" são de natureza relacional (fechado/aberto) e de ordem axiológica (privado/público, interdito/autorizado), colocando os conceitos de fechado/privado/interdito por atrás das portas dos cubículos e os de aberto/público/autorizado na área externa que usualmente compreende os lavabos.

Em relação ao espaço narrativo, para Gardiès existem dois grandes tipos de relatos: o centrípeto e o centrífugo. O primeiro vê a personagem a partir do espaço mais "englobante" e a sua progressão é acompanhada por meio de um estreitamento espacial. O relato centrípeto parece ser o mais frequente nas cenas de banheiro público aqui focalizadas. No segundo caso, o movimento é inverso: o personagem avança atravessando os espaços concêntricos, partindo do centro e rumo à periferia do quadro.

Os critérios de fechadura e abertura constituem a base das relações de comunicação entre espaços. No caso de uma inclusão, por exemplo, a relação espacial será diferente se o espaço incluído é fechado ou se é aberto. Se o espaço incluído é aberto, a interpenetração é possível e o espaço englobado se inscreve no espaço "englobante" como um corpo estrangeiro. No caso da disjunção, ela pode ser total e parcial. A primeira responde aos critérios de não continuidade e não comunicação. A segunda somente obedece ao critério de não continuidade. Cabe lembrar que um espaço fechado é aquele no qual os sujeitos que o habitam se submetem a um forte sistema de prescrição, enquanto um espaço aberto é aquele onde as prescrições são mais fracas. Um espaço aberto, ao contrário, é aquele onde o personagem pode circular livremente e donde seria possível sair sem nenhum impedimento. Se o lugar é aberto a certas pessoas e fechado a outras, então se trata de um espaço semiaberto ou semifechado. (GARDIES, 1993, 154-155)

Em suma, o espaço é o significante do significado homem. Segundo Greimas, o famoso linguista, o espaço que se desdobra em oposições como privado-público e masculino-feminino, existe para ser levado em conta e significar outra coisa, isto é, o ser humano, que afinal constitui o significado de todas as linguagens. (GARDIES, 1993, 113-117) Por tudo isso, as teorias de Gardies nos levam a considerar a relação estreita que existe entre o espaço "banheiro público" e os corpos que o habitam.

De acordo com André Gardiès existem quatro tipos de relatos básicos possíveis:

$(S \cup E) \rightarrow (S \cap E)$  No início, o sujeito é disjunto do espaço e, no final, é conjunto a ele;

$(S \cap E) \rightarrow (S \cup E)$  No início, o sujeito é conjunto ao espaço e, no final, disjunto;

$(S \cup E) \rightarrow (S \cap E) \rightarrow (S \cup E)$  No início, o sujeito é disjunto do espaço, depois, é conjunto a ele e, no final, vira outra vez disjunto. Ex.: o erro judiciário;

$(S \cap E) \rightarrow (S \cup E) \rightarrow (S \cap E)$  No início, o sujeito é conjunto do espaço, depois, é disjunto a ele e, no final, outra vez vira conjunto. Ex.: o retorno do filho pródigo. (GARDIES, 1993, pp. 150-151)

Sempre de acordo com o autor francês, o espaço diegético deveria ser analisado em dois níveis. Por um lado, o da população que habita os lugares, levando em conta o seu modo de figuração, os valores semânticos dos quais eles são portadores e a sua organização relacional dentro do relato. E, por outro lado, o do espaço como um sistema a ser construído, na relação entre "campo" e "fora de campo", tanto no sentido visual como no auditivo. Parece evidente que é a narração, com seus personagens e sua presença ou ausência no enquadramento, que a faz viver o espaço: ele é um parceiro obrigatório e essencial da estratégia narrativa. Todos os filmes narrativos contam, de maneira explícita ou implícita, diretamente ou de forma mais alusiva, a história da relação entre o homem e o espaço. Em função dessa importância tão evidente, o espaço não deveria ser considerado como um simples auxiliar ou como uma mera circunstância do relato. Ele é, ao contrário, um dos atores constitutivos da narração. (GARDIES, 1993, 212-213)

O ensaio de Louis Seguin sobre espaço cinematográfico é dedicado basicamente ao “fora de campo” e, por esse motivo, será aludido mais explicitamente no próximo item deste capítulo. Passaremos, agora, a revisar algumas intervenções acerca do espaço que fazem parte de obras mais gerais sobre a linguagem cinematográfica.

O diretor e crítico francês Eric Rohmer, num texto dedicado a examinar a organização do espaço no filme *Faust* de Murnau, esclarece as três diferentes acepções que esse termo pode ter no cinema. Rohmer identifica um primeiro espaço pictórico: a imagem cinematográfica projetada sobre o retângulo da tela, que é percebida e considerada como a representação mais ou menos fiel do mundo exterior. O segundo espaço seria o arquitetônico, que corresponde àquelas mesmas partes do mundo, naturais ou reconstruídas, que possuem uma existência objetiva para além de serem projetadas na tela. O terceiro tipo, por fim, seria o espaço fílmico, que consiste no espaço virtual que o espectador reconstrói em sua mente. Diferentes técnicas se relacionam com esses três espaços: a fotografia no primeiro caso, a cenografia no segundo, e tanto a direção como a edição no último. (ROHMER, 2004, 19)

No interior do espaço fílmico, por outro lado, temos duas tipologias de movimento distintas. A do objeto-sujeito filmado dentro do enquadramento e a dos movimentos da câmara que mudam o ponto de vista. Esses movimentos podem ser contínuos, quando se trata de um movimento de câmara, e descontínuo, quando intervém o trabalho de edição. (ROHMER, 2004, 79) As análises dos filmes que se apresentarão nesta tese irão se ocupar, principalmente, desse espaço fílmico.

O pesquisador canadense André Gaudreault e o professor francês François Jost, num livro sobre narrativa cinematográfica escrito em conjunto e que já tem se tornado um clássico nesse campo, propõem uma teoria do espaço narrativo. Os conflitos no cinema se resolvem em questões espaciais: o actante-ameaçador, por exemplo, quer chegar ao mesmo espaço do actante-ameaçado; mas, muitas vezes, um obstáculo físico, como uma porta ou um muro, os separa.   aquilo que Raymond Bellour define, em seu livro *Le cinéma amercain* (1980), como uma “distância a desfazer”. Essa distância   a tensão que se desenvolve nas cenas de banheiro aqui estudadas, por exemplo, quando esse espaço representa um lugar capaz de operar como esconderijo.

Segundo esses autores,   possível identificar quatro tipos fundamentais de articula es espaciais entre dois planos, que serão descritos a seguir. 1) A identidade espacial, na qual se explora um único espaço. Neste caso, passa-se de um plano a um *close-up* do mesmo objeto ou vice-versa; ou seja, do detalhe ao plano mais amplo. Também a panorâmica e o *travelling* pertencem a essa categoria. 2) A alteridade espacial, que explora dois espaços diferentes e pode se dar por contiguidade ou por disjun o. 2a) A contiguidade se refere ao mesmo espaço diegético, mas num plano não   possível ver nada do outro plano. Um exemplo seria o campo/contracampo, ou então o plano que segue uma personagem que saiu de uma porta, mas logo após um corte de edi o. 2b) A disjun o apresenta dois segmentos espaciais não contíguos e pode ser proximal ou distal. 2b1) No primeiro caso (proximal), pode ser de três modos diferentes: 2b1a) através de uma amplifica o binocular, 2b1b) quando se passa por dois espaços separados por uma parede sem o acompanhamento de uma personagem, 2b1c) com a comunica o vetorizada por uma personagem entre dois segmentos espaciais não contíguos. 2b2) No segundo caso (distal), há dois espaços. Se tivéssemos que encontrar um correspondente linguístico dessas articula es espaciais, a identidade seria um “aqui mesmo”, a contiguidade um “aqui”, a disjun o proximal um “ali” e a disjun o distal um “l ”. (GAUDREULT-JOST, 2009, 114-120)

Por outro lado, os estudiosos Francis Vanoye e Anne Goliot-L t , num pequeno livro também clássico da análise de filmes, também aportam suas próprias defini es de espaço. Segundo esses autores, o espaço diegético pode ser representado visualmente ou não. No caso em que não for representado, este   pensado pelo espectador por dedu o e por reconstru o imaginária. O espaço representado na imagem (conteúdo da imagem)   inseparável do espaço representante (o significante), m teria da expressão fílmica, resultado de elei es est ticas e formais. Assim, a fusão do “representado” e do

“representante” faz surgir o espaço narrativo. Este último relaciona o conteúdo com a expressão, sendo descritível em termos de movimento de câmara, de profundidade de campo, de iluminação, de enquadramento e de edição. (VANOYE, GOLIOT- LÉTÉ, 1992, 144)

O crítico francês Jacques Aumont, por sua vez, em seu livro *L'analyse des films*, também aprofunda o conceito de espaço fílmico. O autor retoma um artigo do escritor britânico Stephen Heath, intitulado “Narrative space”, no qual se parte de uma citação do diretor Michael Snow: “events take place” (os eventos acontecem, “têm lugar”), que descreve precisamente a apropriação do lugar por parte do evento e da narração. O artigo de Heath sugere que o cinema narrativo trabalha transformando o espaço, como resultado das propriedades miméticas que se encontram na base do aparato fílmico. No lugar, ou seja, no espaço vetorizado, estruturado, organizado de acordo com a ficção que aí se desenvolve e que é afetivamente reconstruído pelo espectador. Este lugar é unitário e penetrável através de movimentos de câmara; além de ser extensível pela multiplicação de obstáculos visuais como portas e espelhos. (AUMONT-MARIE, 1988, 183-185)

Após este périplo, cabe questionar: esses conceitos de “lugar” e “espaço” se diferenciam daqueles elaborados por André Gardiès antes comentados. Se, para Gardiès, a narração e a cooperação do espectador transformam o “lugar”, que está no regime do visível, em “espaço” que se inscreve no regime do construído, para Aumont pareceria o contrário: o “espaço” se transforma em “lugar” na hora de estruturá-lo e de deixá-lo assumir pelo espectador. Trata-se de uma diferença puramente terminológica, visto que ambos os autores consideram que a posta em cena cinematográfica e a recepção do público dão um sentido a uma entidade, qualquer seja a sua denominação. O banheiro público cinematográfico seria então um espaço ou um lugar segundo a nomenclatura do autor que queremos adotar.

Por último, cabe lembrar que Gilles Deleuze, em seu famoso livro *A Imagem-movimento* de 1983, na hora de se referir à imagem-afecção, introduz o conceito de espaços *quelconque* (qualquer), citando Pascal Augé, mas sem fazer referência à fonte. Muitos se perguntaram, depois, se Deleuze tinha confundido Pascal Augé com o antropólogo urbano Marc Augé, e se os “espaços qualquer” não seriam na realidade os “não lugares” conceituados por esse outro autor. Na transcrição das aulas do filósofo francês, porém, aparece de modo mais clara essa questão. Parece que Pascal Augé era efetivamente outra pessoa, provavelmente um aluno de Deleuze; e, portanto, o conceito

de *espace quelconque* não teria nada a ver com o neologismo de Marc Augé. Assim, no texto da transcrição da aula do dia 2 de março de 1982, Deleuze explica muito claramente que os *espaces quelconque*, como a segunda dimensão das imagens-afecção, são espaços não determinados, sem coordenadas espaço-temporais, sendo, portanto, potencializações de espaços. Trata-se de uma sorte de espaço vazio onde tudo pode acontecer, onde sempre alguma coisa ou um evento inesperado pode chegar de fora ou de dentro, para nele irromper.

Como se cria um *espace quelconque*? Fundamentalmente, em dois graus. O primeiro consiste em povoá-lo de sombras que antecipam o que vai acontecer, tal como ocorre no expressionismo alemão. O segundo recorre ao uso da imagem-cor com cores sólidas, uniformes e vivas, uma cor-superfície ou uma cor-atmosfera que se torna dominante; é o que acontece em filmes de Michelangelo Antonioni. Neste caso, a cor-superfície vai absorver tudo aquilo que pode e acabará esvaziando o espaço, tal como acontece na cidade deserta apresentada por Wim Wenders ou nos apartamentos inacabados de Jean Luc Godard. (DELEUZE, 1982)

Em seu livro *Imagem-movimento*, Gilles Deleuze confirma o "espaço qualquer" como o elemento genético da imagem-afeção. Segundo o autor, quando abandonamos o primeiro plano e o rosto em favor de planos mais complexos, entramos num sistema das emoções muito mais sutil. Para obter essa abstração lírica, Deleuze indica o uso da sombra ou da imagem-cor; isto é, um enquadramento dominado por uma cor, em particular o branco, clínico ou gélido que seja. (DELEUZE, 1993, p. 133, p. 137) No caso do banheiro público, parece que essa segunda via da imagem-cor é seguida, em mais de uma ocasião, para criar um "espaço qualquer".

Cabe lembrar, nesse sentido, que no campo da direção de arte o set pode ser conceituado de diversos modos, seguindo a categorização de Lauro Zavala. Ele pode ser "denotativo", quando é transparente. Pode ser também "pontual", quando é montado para uma sequência em especial. Ou, então, pode ser de "embelezamento", quando tem uma existência própria, "artificial" quando rivaliza com a narração, e "narrativo" se for parte integrante do relato. (ZAVALA, 2008, 42-49)

Para sintetizar este passeio teórico sobre o espaço fílmico, podemos nos apoiar no livro sobre análise cinematográfica de Francesco Casetti e Ferdinando Di Chio, no qual esses autores expõem bem claramente os três eixos em torno dos quais se organiza o espaço fílmico. O primeiro é definido pela oposição *in/off*, o segundo pela dupla estático/dinâmico e o terceiro pelo par orgânico/desorgânico. A primeira polaridade será

comentada no próximo item, dedicado a examinar o “fora de campo”. Porém, em relação ao movimento contido na segunda dicotomia, cabe distinguir quatro situações diferentes. 1) O espaço estático fixo, que oferece um enquadramento bloqueado de ambientes imóveis. 2) O espaço estático móvel, que ocorre quando a câmera é estática mas as figuras se movimentam. 3) O espaço dinâmico descritivo, característico dos casos em que o movimento da câmera representa melhor o movimento das figuras. 4) O espaço dinâmico expressivo, que nomeia as situações em que a câmera “decide” o que nos mostrar ao se deslocar.

Por último, no que se refere à terceira oposição, cabe esclarecer que a organicidade se refere ao máximo grau de conexão e unidade, enquanto a desorganicidade alude à ruptura. Neste aspecto, podemos distinguir as seguintes oposições: 1) espaço plano/espaço profundo, como aquele que se apresenta como uma superfície na qual se distribuem as figuras, por um lado, e aquele que se apresenta como um volume na qual as figuras se dispõem em profundidade, por outro lado; 2) espaço unitário/espaço fragmentado, quando há um alto grau de acesso ou, ao contrário, aparecem barreiras internas (portas, janelas, espelhos) constituindo um conglomerado de lugares distintos; 3) espaço centrado/espaço excêntrico e espaço fechado/espaço aberto. O enquadramento arbitrário opõe o espaço centrado ao espaço excêntrico, enquanto o enquadramento nômade opõe o fechado ao aberto. Então, pode-se dizer que o enquadramento vira, neste caso, uma espécie de máscara, uma porção fechada do visível que revela uma mínima parte da realidade para esconder todo o resto. Assim, o enquadramento se torna centrífugo. (CASSETTI-DI CHIO, 2007, 138-149) Tendo em vista estas categorizações, cabe concluir que o espaço profundo, fragmentado e fechado é aquele que descreve o banheiro público nas cenas analisadas para a realização desta tese.

## 2.2 A atmosfera do banheiro

*Del baño emana siempre un olor penetrante a lavandina. Aunque fuerte, y hasta agresivo, es olor a limpieza. A lo largo del día ese olor va menguando por necesidad, afectado por el uso continuo del lugar y por el paso consecutivo de las horas.*

Martín Kohan

Esse item quer se propor como um convite um tanto insólito. A proposta consiste em adentrar nos banheiros públicos representados pelo cinema, com a intenção de captar a atmosfera fílmica por eles sugerida, sobretudo através de suas portas e seus espelhos, para pensar em que medida eles contribuem para a configuração do “fora de campo” e do “campo vazio”. As portas basculantes das entradas destes espaços, assim como as peculiares janelas, as portas dos cubículos que costumam ser abertas em cima e embaixo, bem como os espelhos, conformam um conjunto de elementos decorativos com os quais a câmara pode dialogar na hora da mise en scène. Mas antes de entrar nesse espaço público tão privado para desvendar algumas dessas questões, precisamos esclarecer a qual atmosfera estamos nos referindo. Se, na linguagem coloquial, esse termo não causaria nenhum tipo de perplexidade no leitor, temos que especificar que a atmosfera fílmica possui uma conotação mais específica.

A pesquisadora portuguesa Inês Gil, nesse sentido, abre-nos um caminho interessante em seu livro dedicado especificamente ao tema. Para essa autora, a atmosfera é conceituada como um espaço energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que tem o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores. Assim, a *atmosfera cinematográfica* ostenta duas faces: uma espectral e uma fílmica. A primeira atmosfera é aquela que se gera entre o espectador e o filme, enquanto a segunda se refere aos elementos visuais e sonoros assim como às relações entre eles. (GIL, 2005, 22-23) Essa última atmosfera é aplicável também a fragmentos de filmes, como cenas específicas, e é portanto aquela que vamos considerar nesta tese, dando maior ênfase aos aspectos plásticos e sonoros do que aos elementos dramáticos. A atmosfera fílmica que consideraremos será, portanto, uma atmosfera concreta, visível ou audível, isto é, manifesta.

Em geral, cabe supor que o banheiro público apresente certas dificuldades técnicas aos departamentos da fotografia e de som, na hora de transformá-lo em locação a ser filmada. O efeito de reverberação provocado pelos azulejos, por exemplo, tem que ser amortecido, as luzes devem ser substituídas e o problema do ambiente estreito deve

ser de algum modo superado.<sup>7</sup> Apesar de todos esses impedimentos, muitos diretores contemporâneos parecem privilegiar esse tipo de locação para filmar cenas de caráter ilícito (sexo, droga, violência) ou de índole intimista (conversa, refúgio, esconderijo). Vale considerar, contudo, que muitas vezes o toailete se constitui como um ambiente mais tranquilo no interior de outros mais barulhentos, como é o caso das discotecas, por exemplo, justificando narrativamente a escolha como um ambiente propício à conversa, onde tudo pode se tornar mais inteligível. Além disso, tal situação de relativo silêncio potencializa a percepção dos ruídos.

Em muitos casos, a “brancura” desse espaço parece ser um elemento visualmente aproveitável. No que se refere a essa peculiaridade monocromática, vale lembrar o que David Bordwell define como “paleta limitada”. De acordo com o teórico do cinema, o diretor pode usar as cores de modo comparável àquilo que os pintores denominam “paleta limitada”. Trata-se de utilizar poucas cores não contrastantes e, quando esse recurso é levado ao extremo, configura um desenho monocromático, pois consiste em enfatizar somente uma cor, por exemplo: branco sobre branco. Neste caso, até a menor mancha de cor contrastante chamará a atenção do espectador (BORDWELL-THOMPSON, 2001, 250). Seria o caso das massas corporais que tomam relevo num ambiente de paredes brancas, muito habitual nas cenas aqui focalizadas.

**[Figura 19]**



**Figura 19**

Se o preto se relaciona, na sociedade ocidental, com o pecado, o mal, a sujeira, a poluição, a doença, mas também como um tom elegante ou da moda, ligado à

---

<sup>7</sup> Informações fornecidas pelo técnico de som Márcio Câmara.

modernidade, o branco evoca limpeza. Não é um dado menor que, para reforçar essa idéia de higiene, muitas vezes seja necessário branquear as toalhas com o uso de produtos químicos, porque a cor natural do algodão é marrom. No mesmo sentido, é interessante notar que, nas publicidades, o sangue menstrual costuma ser representado com a cor azul, porque se trata de outra cor ligada à higiene, assim como acontece com o verde. Se prestarmos atenção, notaremos que os desinfetantes que costuma se introduzir no vaso sanitário são, também, dessas duas cores. (GREED, 2003, 78) O pintor russo Wassili Kandinsky, num de seus célebres ensaios teóricos, afirmava que da cor branca “nos vem um grande silêncio, que representado materialmente parece um muro frio infranqueável, indestrutível e infinito”. Por isso, de acordo com o artista “o branco atua sobre nossa alma como um grande silêncio absoluto. É um silêncio que não está morto mas, ao contrário, cheio de possibilidades. O nada anterior ao começo, ao nascimento.” (KANDISNSKY, 1989)

O historiador francês Michel Pastoreau, por sua vez, lembra que em outros tempos o branco era considerado uma cor básica, assim como o vermelho e o preto. As paredes das grutas paleolíticas eram cinzentas e os pergaminhos da Idade Média eram bege, por isso, a cor branca era capaz de ressaltar também sobre essas superfícies. Entretanto, a partir da chegada do papel com sua cor branca, surgiu uma equivalência entre essa cor e o incolor, a ausência de cor. Atualmente, porém, tem sido considerado novamente uma cor. Em épocas mais remotas, fazia-se também uma distinção entre o branco fosco e o branco brilhante. Em latim, o branco fosco se define *albus* (um termo do qual provêm as palavras alabastro, alva, albino e albumina) enquanto o branco brilhante se diz *candidus* (que inspirou as palavras cândido e candidato). As línguas derivadas do germânico também distinguem o *blanck* (brilhante) de *weiss* (fosco) e frequentemente essas diferenças são mais fortes ou importantes que aquelas que distanciam uma cor de outra.

O nosso léxico associa o branco à ausência, como é o caso das seguintes expressões: página em branco (sem texto), voz branca (sem timbre), noite branca (sem sono), bala branca (sem pó), cheque em branco (sem montante) ou deu um branco (sem lembranças). Por outro lado, o nosso imaginário associa o branco às idéias de pureza e inocência, bem como à limpeza e à virgindade. Desde a Guerra dos Cem Anos, ocorrida nos séculos XIV e XV, usa-se uma bandeira branca para pedir o fim das hostilidades. Deus e os anjos se representam usando a cor branca, assim como a Virgem depois de 1854, quando foi institucionalizado o dogma da Imaculada Conceição.

Além disso, brancos são também os fantasmas e os espectros. A vida começa em branco, a cor usada para vestir os bebês, e termina com o branco da velhice ou da mortalha. Pelo menos desde o século XVIII, o branco se relaciona também aos casamentos. Na Ásia e algumas regiões da África o branco, todavia, não tem uma conotação alegre, mas é a cor do luto. No mundo ocidental, no entanto, diferentemente de outras cores, esses símbolos parecem ser universais e duram no tempo, acrescentando atualmente também a simbologia do frio. (PASTOREAU, 2006, 51-61) E há muitos objetos que são relacionados a essa cor calmante, purista, higiênica e imaculada: pasta de dente, sabonete líquido, espuma de barbear, creme de beleza, roupa íntima e roupa de cama. Todos eles relacionados com a limpeza e a intimidade. (CAUMON, 2012, 154)

Rudolf Arnheim, em seu ensaio de 1935 intitulado *Remarks on color film* (Observações sobre a cor no cinema), identificava nos filmes em preto e branco algumas funções que os diferentes tons podiam ter. A primeira é aquela de igualdade para produzir um plano uniforme, para expressar similaridade de conteúdo entre objetos ou para derreter dois objetos em um. A segunda se refere ao contraste para destacar um objeto em relação a outro, ou para subdividir o mesmo objeto em duas partes. A terceira seria a capacidade de destacar os sombreamentos do mesmo objeto ou de dois objetos, mas não por similaridade e nem por contraste. (DALLE VACCHE-PRICE, 2006, 53-54) Tomando como exemplo a cena do banheiro do restaurante do filme de Greenaway, mostrada na **Figura 19**, a cenografia teria uma função de igualdade nesse caso, propondo um ambiente monocromático branco, mas os personagens masculinos contribuem para a função de contraste ao se destacar do fundo.

O pesquisador sueco Trond Lundemo, em seu ensaio *The colors of haptic space* (As cores do espaço háptico), considera que a imagem branca engaja o corpo e, como consequência, o sentido tátil, numa forma física muito direta. O branco invade a imagem e erradica linhas e contornos, recortando figuras e distinções espaciais para não transmitir nenhuma orientação. Quando a imagem não é dividida em formas e seções, seu espaço é indiferenciado e sem sentido. Nas galerias, por exemplo, o branco é um espaço neutro. As distinções entre o dentro e o fora, o que tem sentido e o ilegível, são borradas, criando um espaço heterogêneo. (DALLE VACCHE-PRICE, 2006, 97-98) Se no banheiro se faz amplo uso do branco, que tem essa capacidade de cancelar as linhas, também é verdade que algumas cenas são marcadas por certo grafismo ligado às linhas retas que definem os azulejos e, no caso dos chãos, às vezes a um efeito de “xadrezismo”. [**Figura 20**]



**Figura 20**

Contudo, nem em todos os casos o branco é a cor do banheiro. Um belo exemplo é o filme *The aviator* (*O aviador*), de Martin Scorsese, onde domina o verde. E não é por acaso que nessa cena o protagonista, interpretado por Leonardo di Caprio, encontra-se numa crise de mania higiênica. [Figura 21]



**Figura 21**

### 2.3 Fechando a porta: campo vazio, fora de campo e som acusmático

*Siente la puerta abrirse y cerrarse, la siente ondear, siente los pasos del alumno entrando al baño. ... Oye todo, siente todo: el alumno se ha parado frente a los mingitorios que ella ya conoce bien. Se suelta el cinturón, se baja el cierre de los pantalones. ... Siente ahora, con nitidez, el rumor líquido de la orina que mana, que choca contra la planicie blanca y que resbala, en viboreo, hasta el reservorio del final.*

Martín Kohan

Entraremos agora, plenamente, na atmosfera fílmica do banheiro público, para analisar um dos elementos que mais a caracterizam: o "fora de campo", ou seja, aquilo que está por trás das portas fechadas dos cubículos, e o "campo vazio" que, de tal maneira, configura-se no enquadramento. Antes disso, contudo, vamos esclarecer algumas questões relativas ao uso desses termos e, para isso, recorreremos a algumas abordagens teóricas que relativas a esses conceitos. Em primeiro lugar, cabe notar que um "campo vazio" é um enquadramento cinematográfico no qual os personagens se encontram ausentes e onde o que domina é o ambiente ou a cenografia. Na realidade, todos os campos vazios têm sentido em referência à ação que está se passando "fora de campo". Desde a origem mais remota da crítica de cinema, os teóricos se ocuparam desses assuntos, nem sempre utilizando esta mesma terminologia, mas tentando de algum modo compreendê-los.

Em 1933, o já mencionado Rudolf Arnheim, em seu ensaio *O cinema como arte*, encontra nos campos vazios a capacidade de cumprir diferentes objetivos, que podem ser desde pautar uma apresentação inusitada dos acontecimentos narrados, até criar estranheza na percepção e um efeito de suspense, ou então despertar um interesse real no espectador ou provocar nele uma comoção psicológica. Para exemplificar essas idéias, o historiador de arte alemão recorre a uma cena do filme *The docks of New York* (*Docas de Nova York*) de Josef von Sternberg, de 1928. Nessa cena, uma mulher se suicida jogando-se de um barco. Porém, no enquadramento escolhido pelo diretor não vemos nem o barco, nem a mulher, vemos somente a superfície da água tremula em que ambos se refletem. Um instante depois, a mulher cai na água. A sequência desta visão direta, depois da visão indireta do reflexo na água, é extraordinariamente eficaz. Desta forma, capta-se muito mais a atenção do espectador, e o resultado desta representação é

bem mais instigante do que teria sido a exibição linear de todos os acontecimentos. (ARNHEIM, 1983, 74-75)

O crítico de cinema Béla Balázs, por sua vez, em 1949, evoca a mesma cena para aludir ao “enquadramento mediado”, isto é, aquele que não registra a cena, mas somente a imagem refletida num espelho ou a sombra projetada numa parede. Este artifício permite antecipar a ação com o objetivo de aumentar seu efeito revelador, seja em face a alguma coisa ameaçadora ou atraente, ou simplesmente curiosa. “A consternação não poderia ser mais terrível, nem a beleza mais fascinante se a olhássemos com os olhos”, constata o autor húngaro, e assim conclui: “mais forte será a impressão se temos que imaginar”. (BALÁZS, 1985, 123) Balázs observa que, nas cenas de violência brutal e repulsiva, costuma ser preferido o enquadramento mediado, devido à discrição que permite ou insinua, ou também para evitar a banalidade, para escapar da trivialidade que sufocaria a potência original ou trágica da cena.

André Bazin também sublinha a importância do que acontece fora de campo::

Os limites da tela não são como o vocabulário técnico permite entendê-lo às vezes, a moldura da imagem, mas uma máscara que não pode que desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço até o interior, e se supõe que tudo o que a tela mostra, ao contrário, se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga. (BELA BALÁZS, 1985, 123)

Contudo, o autor que mais relacionou o campo vazio com o fora de campo é, sem dúvida, Noël Burch. Ele é também o teórico que mais aprofundou essa noção de fora de campo. Se o “campo” é constituído por tudo o que nosso olho percebe na tela, o espaço que fica fora desse campo é de natureza mais complexa. Segundo Burch, divide-se em seis segmentos: os primeiros quatro são os confins imediatos das quatro margens do enquadramento, e correspondem a quatro faces truncadas de uma pirâmide imaginária, que seria projetada no espaço circunstante. No caso dos segmentos superiores e inferiores, o fora de campo intervém somente em ocorrência de uma tomada de cima ou de abaixo. O quinto segmento é o que está detrás da câmara. O sexto compreende tudo o que se encontra detrás da cena ou de algum elemento dela constitutivo. É o que ocorre, por exemplo, quando um personagem sai por uma porta ou se esconde detrás de alguma coisa.

No capítulo do livro *Práxis do cinema* intitulado “Nana ou os dois espaços”, Burch analisa o filme de Jean Renoir (1926), baseado no famoso romance de Émile Zola, no qual mais da metade dos enquadramentos começa com uma entrada em campo e/ou terminam com uma saída de campo, deixando muitas imagens de campo vazio

antes e/ou depois. Segundo o autor, a saída de um personagem que deixa o campo vazio chama nossa atenção para uma determinada parte de espaço que permanece fora de campo, enquanto um enquadramento que começa com um campo vazio não nos permite saber donde chegará o personagem, e somente sua eventual chegada poderá nos sugerir retrospectivamente a existência do segmento de espaço do qual ele surgiu. Segundo o modo como se apresenta o fora de campo, esse pode ser de três tipos, dependendo se for insinuado com as entradas e saídas de personagens, com o olhar *off* ou com personagens que aparecem parcialmente fora do enquadramento.

Se é evidente que, no caso do fora de campo do primeiro tipo, cria-se um campo vazio, Burch afirma que a presença do fora de campo se enfatiza quando o personagem aparece somente parcialmente no enquadramento, originando o que nós consideramos também como um campo vazio. Em geral, o fora de campo se apresenta como flutuante, episódico, e é uma arma em poder do diretor. Além disso, o espaço fora de campo pode ser concreto ou imaginário. É desse último tipo quando não o conhecemos, e do primeiro se o conhecemos, às vezes *a priori* e, em outras ocasiões, *a posteriori*.

Focalizando agora o banheiro público como uma locação cinematográfica, podemos identificar as portas que delimitam os cubículos como criadoras de um fora de campo do sexto segmento, visto que o que podemos ver, no caso de portas recortadas em cima ou em baixo, ou não ver se encontra atrás de um elemento da cenografia. Se as portas têm aberturas em cima ou em baixo o fora de campo, pode se tratar do terceiro tipo, imaginário ou concreto, conforme as circunstâncias.

Cabe frisar, porém, que quanto mais se prolongar a presença do campo vazio na tela, maior será a tensão criada entre o espaço da tela e o fora de campo. Além de *Nana*, onde o fora de campo se utiliza sistematicamente, Burch lembra de outro filme interessante, *Varieté*, de Ewald André Dupont (1925), que por muito tempo foi considerado o filme mais significativo em relação ao espaço *off*, isto é, o espaço fora do enquadramento. Numa cena desta obra, os dois personagens que estão brigando deixam o campo vazio e, depois, uma mão com uma faca entra em campo a partir de baixo do quadro, para logo infligir o golpe mortal fora do enquadramento. (BURCH, 1980, 23-37)

Retomando as teorias de Burch e acrescentando, em relação à categoria do *off*, algumas ideias dos teóricos italianos Casetti e Di Chio, cabe notar que estes autores seguem duas vertentes: a colocação e a determinabilidade. No que tange à primeira, eles citam as seis tipologias de fora de campo propostas por Noël Burch, mas em relação à

determinabilidade, eles identificam três condições do espaço *off*. O primeiro é o não percebido, nunca evocado; o segundo, o imaginável, evocado ou recuperado e o terceiro o definido, mostrado antes ou depois. Essas três definições desdobram e enriquecem a diferenciação que Burch tinha efetuado entre o fora de campo real e o fora de campo imaginário. (CASSETTI-DI CHIO, 2007, 140) No caso do banheiro público o fora de campo pode ser mostrado ou em muitos casos imaginável mas nunca será não percebido, sendo que nesse lugar o espaço *off* tem uma função determinante.

Roland Barthes, em seu ensaio de 1980 dedicado à fotografia, poucos meses antes de morrer, declara que nesse tipo de arte os personagens retratados não têm “fora de campo”, a menos que exista um *punctum*, isto é, um detalhe que mexa com o observador. Neste caso se apresenta o que esse autor denomina “campo cego”. O *punctum* é, então, um sutil fora de campo, como se a imagem projetasse o desejo do espectador além do que ela de fato mostra. (BARTHES, 1980, 56-60)

No cinema de terror, por exemplo, detrás de uma porta costuma se esconder um perigo. E, no cinema tradicional, é frequente que muitos temas delicados como o sexo, a violência e a morte se encontrem fora de campo. As portas são importantes: para Pascal Bonitzer, por exemplo, elas constituem um motivo de censura. Diferentemente de uma janela, que acaba quase sempre mostrando alguma coisa, uma porta pode não mostrar nada. Para o teórico francês, as portas podem ser inclusive uma incitação ao voyeurismo, assim como um motivo de suspense. (BONITZER, 1982, 53 apud DANIELA MUSICCO NOMBELA, 2007, 155)

O mesmo Bonitzer, num livro dedicado a estudar as relações entre cinema e pintura, levanta esta pergunta retórica: “por acaso não foi o cinema que inventou os campos vazios, os ângulos insólitos?” (BONITZER, 1995, 81) O historiador de arte utiliza o termo “desenquadramento”<sup>8</sup>, por falta de uma palavra melhor, para se referir ao desvio que transforma o enquadramento num lugar de mistério, numa narração interrompida e suspensa. O autor considera que o desenquadramento é um efeito cinematográfico por excelência, e que isso se deve ao movimento, à diacronia das imagens de um filme, algo que permite tanto reabsorver como desdobrar os efeitos de vazio. No cinema, um re-enquadramento, um contra-campo ou um plano, por exemplo, podem mostrar a causa que estava oculta – sobretudo para evitar a frustração dos

---

<sup>8</sup> O desenquadramento, no original francês *decadrage*, é literalmente um acidente que pode ocorrer durante a projeção de um filme.

espectadores – respondendo à pergunta que eles se faziam diante da cena cortada; respondendo, em suma, ao desafio aberto pelo espaço vazio. O suspense consiste em diferir essa satisfação justamente para alimentá-la.

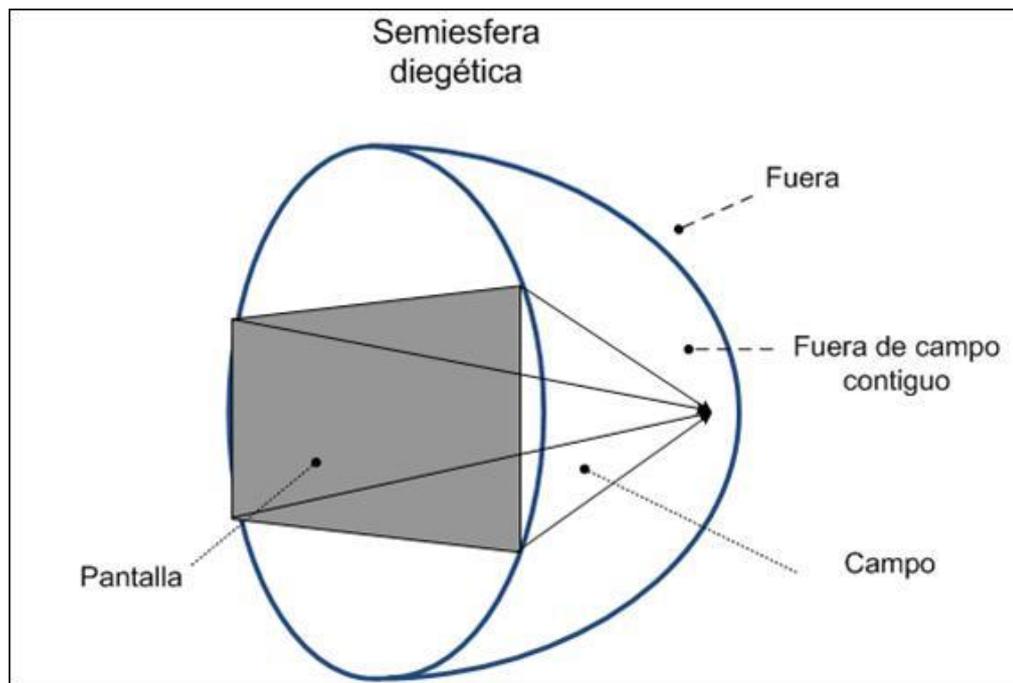
Por isso, quando são bem-sucedidos, os planos que se seguem ao campo vazio não o ofuscam. O campo vazio tem a função de transformar a moldura numa máscara que cria um enigma, a parte oculta da representação, que os planos sucessivos revelarão através do relato, preenchendo as lacunas por ele deixadas. Portanto, pode-se dizer que existe uma dependência mútua entre o campo vazio e os planos dele derivados. Nesse sentido, Bonitzer conclui assim:

A arte do desenquadramento, o deslocamento do ângulo, a excentricidade radial do ponto de vista que mutila e vomita os corpos fora do enquadramento e focaliza sobre as zonas mortas, vazias, estéreis, do cenário, é irônico, sádico. Irônico e sádico na medida que esta excentricidade do enquadramento, frustrante em princípio para os espectadores e mutilante para os “modelos”, fala de um domínio cruel e de uma pulsão agressiva e fria: o uso do enquadramento como fio cortante, a repulsão do vivente na periferia, fora do enquadramento, a focalização sobre zonas sombrias ou mortas da cena, a exaltação equívoca de objetos triviais. (BONITZER, 1995, 83)

Segundo Gilles Deleuze, em seu ensaio *A imagem-movimento*, o fora de campo tem um aspecto relativo e outro absoluto. O primeiro se refere ao que está perto ou ao redor. O segundo testemunha uma presença mais inquietante, que mais do que existir pode se dizer que “insiste” ou “subsiste”, pois é um outro lugar mais radical. Os dois aspectos se misturam constantemente, mais um prevalece sobre o outro segundo a natureza do “fio” que liga o visível ao resto. Quanto mais ele é espesso, mais temos um aspecto relativo em que ao espaço se acrescenta outro espaço. Quanto mais ele é tênue, mais se introduz um trans-espaço espiritual, outra dimensão. (DELEUZE, 1993, 23)

No ensaio dedicado integralmente ao tema do espaço cinematográfico, que já comentamos anteriormente, André Gardies propõe pensar a tela como inscrita numa superfície circular correspondente à cara de uma semi-esfera. Assim, o campo seria todo o espaço que está entre o retângulo da tela e os pontos de fuga no interior dessa bola partida ao meio, como numa pirâmide invertida vista a partir da base. O fora de campo se encontra na semi-bola para além do espaço do campo, na área restante fora da pirâmide contígua a essa, no interior da esfera cortada pela metade. Por outro lado, um segundo fora de campo não localizável, flutuante e incerto, começaria além da semi-bola e se estenderia sem limites atribuíveis. O campo seria o “aqui”, enquanto o fora de

campo - esse espaço potencial, não visível, mas que o espectador sabe presente em torno ao interior da semi-bola - seria um “aí”. O fora de campo flutuante e indeterminado, portanto, duplamente *off* por fora da semi-bola, é o equivalente a “em outro lugar”. O “aqui” é a face atual e o “aí” a face virtual, enquanto o som funciona como um fator de homogeneização. (GARDIES, 1993, 35-36) [Figura 22]



**Figura 22** Pantalla= tela; Fuera= Fora

Gardies define o campo ligado à vista como algo de tipo assertivo, de natureza epistêmica. Ou seja: sei por que vejo. O fora de campo tem a ver com o fora da vista. É de natureza hipotética, implica uma suposição porque se funda numa atividade dedutiva do espectador: a partir dos dados proporcionados pela vista, o espectador formula hipóteses sobre o que não se vê. Mas esse saber do *hors-vu* é provável, se constrói por inferência, enquanto o saber assertivo se detém na borda do enquadramento. Para além dessa margem, deve-se recorrer a um saber hipotético. (GARDIES, 192-195)

Já foi mencionado que o livro de Luis Seguin é totalmente dedicado a examinar o espaço cinematográfico e, especificamente, a questão do fora de campo. Esse autor considera que o fora de campo não é a sala de espera das aparições; ou, no cinema católico de Alfred Hitchcock, uma sucursal do limbo. Em vez disso, o fora de campo preservaria a sua parte de imaginário e de trevas. Se no cinema de Jean Renoir o fora de campo não tem limites, preservando-se o direito de ultrapassar as fronteiras sucessivas

que ele próprio se traça, em Hitchcock o fora de campo conserva um segredo, uma ameaça e nunca esse mistério será mostrado a plena luz. Não é o som que inventa o fora de campo, mas é ele que o povoa preenchendo o não visto do plano visual com uma presença específica. O fora de campo não organiza uma ontologia do cinema, como se poderia pensar em Renoir, ou uma ética como parece ser o caso de Hitchcock, mas poderíamos falar de uma metafísica do latente.

O fora de campo não condena à morte o espaço porque ainda precisa dele, mas o condena à reclusão para sempre. O mantém, paradoxalmente, fechado por fora e em reserva. O coloca num depósito porque lhe fornece a sua substância, ou melhor, a sua nutrição espiritual: afinal, é uma reserva de matéria prima. O fora de campo propõe um acordo, um intercâmbio, um comércio. (SEGUIN, 1999, 28-29) O fora de campo está sempre lá e não é vazio, mas alongando a tela até os limites tranquilizadores de um mundo panteísta, contribui para o seu fechamento. Ele também pesa sobre as margens da tela, faz o papel do vigia de fronteiras. Sublinha as demarcações de um inferno habitado pelo pecado e pela morte, porque o fora de campo costuma ser possuído pelo mal. (SEGUIN, 1999, 74) Em latim, de fato, *fori* é o contrario de *domi*, termo do qual provém "domicílio", e o fora começa precisamente na porta de casa. Essa porta, conforme se fecha ou se abre, é um símbolo de separação ou de comunicação entre um mundo e o outro. É esse ponto que o espaço da possessão, o lugar da segurança, aquele que delimita o poder e a eficácia do *dominus*, abre-se para um mundo exterior que frequentemente é hostil. (SEGUIN, 1999, 96)

Ao contrário de Bazin, para Seguin o cinema não é uma epifania do real, mas é pura representação, como acontece com a pintura. A ideia do espaço que se prolonga indefinidamente para além do enquadramento, do qual as personagens entram e saem e continuam a existir em outros lugares invisíveis, para Seguin é uma falha do pensamento. O cinema, segundo esse autor, não se apoia na realidade do mundo; e, portanto, o espaço fílmico não tem nada a ver com aquele da realidade. Ele constrói um universo próprio que faz encaixar inteiramente no enquadramento, forçando-o para não se desdobrar em outra parte. Esse mundo é concebido como a vontade de um autor que constrói, com cada plano e em cada movimento de câmera, um espaço ideal e caótico que não deve nada à realidade. Nesse sentido, a tela não é centrífuga, mas centrípeta. (RAMSEYER, 2003, 110-120)

O escritor Emmanuel Siety, em seu livro dedicado ao medo no cinema, afirma que o fora de campo “conta ao menos como a porção de espaço visível nos filmes de

medo". Assim continua esse autor: "uns surgimentos imprevisíveis da orla do quadro fazem imediatamente do 'fora de campo' uma reserva de ameaças e ativam a imaginação inquieta do espectador". (SIETY, 2006, 54) Originalidade, excitação, atenção, suspense, desejo, mistério, discrição, censura, voyeurismo, ironia, sadismo, hipóteses, conjectura. São essas as palavras chaves que encontramos neste recorrido teórico sobre campo vazio e o fora de campo. Um conjunto de termos muito significativos, que levaremos em conta na hora de analisar algumas cenas representativas do espaço fílmico constituído pelo banheiro público.

A primeira cena que vamos observar aqui pertence ao multipremiado filme dramático de 2003, *Elephant*, de Gus Van Sant, que recria um dia escolar aparentemente normal mas que precede uma chacina inspirada na massacre de Columbine, ocorrida nos Estados Unidos em 1999. Ao longo de todo o filme, a vida cotidiana de vários estudantes é seguida através de plano-sequências. Na cena que nos interessa, um desses plano-sequências acompanha a caminhada de três garotas, Brittany, Nicole e Jordan, até o banheiro da escola. A câmera as segue por trás e, quando chega à porta da toailete, detém-se no ícone feminino que sinaliza o sanitário exclusivo para as mulheres. Após um corte, o espectador entra ao banheiro, onde a câmera acompanha - por meio de uma leve panorâmica para a direita e para baixo - a entrada simultânea das três garotas nos cubículos do banheiro. Então, o enquadramento permanece fixo, mostrando a parte inferior das portas obscuras dos gabinetes, bem como a diagonal que estas formam sobre o chão claro.

Este *campo vazio* permanece por vinte e cinco segundos na tela, deixando-nos inferir o que se passa atrás de cada porta graças a uma série de ruídos inequívocos que ocorrem fora de campo e que nos fazem entender que as três jovens estão vomitando. Previamente, no banheiro, as conversações das três meninas giravam ao redor de questões relacionadas ao sobrepeso. A cena, então, permite ao espectador inferir um problema de bulimia. Estas portas mantêm certa discrição visual com relação a uma atividade considerada desagradável. Mas, apesar disso, este fora de campo imaginário aumenta no espectador o efeito, que resulta ainda mais impactante do que uma imagem explícita.

O segundo filme a ser avaliado aqui é *Angel-A*, uma comédia de 2005, de autoria de Luc Besson, que apresenta várias cenas de banheiro público. As que nos interessam neste momento, porém, são duas. A primeira mostra André, o endividado protagonista, seguir nos banheiros sua mulher-anjo que, com o fim de ajudá-lo, está se prostituindo

numa discoteca. Isso é, pelo menos, o que o contexto nos faz pensar, visto que a mulher volta sempre do banheiro com dinheiro para seu namorado. Então André entra no banheiro, onde o preto e branco do filme sublinha umas paredes psicodélicas e uns mictórios ultramodernos, e procura sua namorada, até detectar sua voz por trás de uma das portas. A partir de então, a conversação do nervoso namorado ciumento com a totalmente relaxada Angel-A nos faz entender que ela está ocupada com um cliente, do qual escutamos também a voz. Na realidade, porém, tudo é uma conjectura do espectador, que parece compartilhar o ponto de vista de André porque de fato ele também nada vê, já que a ação é totalmente fora de campo.



**Figura 23**

Mais à frente, em outra cena do filme, Angel-A conta o que aconteceu realmente no banheiro e, então, o espectador percebe que atrás da porta não houve sexo mas violência. [Figura 23] Desta vez, o interior do cubículo é filmado de cima, e os diálogos são exatamente os mesmos da cena anterior. Descobrimos, assim, que a voz do cliente era um fingimento de Angel-A. O fora de campo, neste caso, é concreto, porque nós já sabemos o que está fazendo André do outro lado da porta. O enquadramento dessa segunda cena vira o fora de campo da anterior, passando de imaginário a concreto *a posteriori*. Este é um exemplo da finalidade irônica que pode ter o fora de campo segundo Pascal Bonitzer.

Fazendo um recuo no tempo, consideraremos agora a famosa cena do banheiro de uma estação no filme *Witness (A testemunha)* de Peter Weir, uma obra de 1985. Nessa cena, um garoto menonita é testemunha de um homicídio e é precisamente um fora de campo do sexto segmento o que indicará este tipo de voyeurismo: o olho da criança entre as portas do cubículo e, em contra campo, o homicídio parcialmente coberto pela mesma porta. Quando um pequeno ruído revela a presença da testemunha nos cubículos do banheiro, porém, o assassino começa a procurá-lo abrindo violentamente todas as portas. Vemos esta ação antes, graças a uma tomada lateral, na

qual o culpável abre as portas cobrindo parte do enquadramento e, depois, com uma tomada frontal e baixa à altura dos pés, onde as aberturas inferiores das portas revelam ausência de ocupantes nas toaletes.

O máximo do suspense ocorre diante de uma porta fechada previamente pela criança, que passará por baixo da parede divisória entre as cabines, ocultando-se em outro cubículo. Por isso, uma vez aberta com violência pelo homem armado, a porta revelará o banheiro vazio. Para aumentar o efeito, em seguida vemos o menino fazendo equilíbrio sobre o vaso sanitário do cubículo adjacente. Nesse *thriller*, a função do fora de campo é basicamente de suspense, sua finalidade é aumentar a adrenalina do espectador. Por isso, podemos concluir afirmando que, para que o campo vazio e o fora de campo assumam sua função, é necessária a colaboração do espectador: este, através de seu trabalho dedutivo, é capaz de criar as hipóteses que alimentarão o relato. Nestes casos, o diretor aproveita o campo vazio e o fora de campo para manter a atenção do espectador, alimentando e posteriormente saciando sua curiosidade; assim, com sua ajuda, será descoberto o não visto

O fora de campo, na maioria das vezes, é revelado pela contribuição do som. O reconhecimento da importância do som na teoria do cinema tem se incrementado muito a partir dos anos 1980, graças à contribuição de Michel Chion. Assim, começou-se a adicionar ao estudo dos elementos acústicos mais evidentes, como os diálogos e a música, também a análise de outros fatores normalmente considerados menos relevantes, tais como o silêncio e os ruídos. É, portanto, nestes dois últimos que iremos concentrar nossa atenção nas análises que se seguem. O próprio Chion afirma que os ruídos foram, durante muito tempo, esquecidos pelo som no cinema, não somente no âmbito da prática, mas também no plano da teoria. (CHION, 1993, 114) E, no caso das cenas de banheiro público, tanto os ruídos como o silêncio podem ser extremamente eloquentes.

Mas, afinal, o que é um ruído? Para o compositor canadense Murray Schafer, um ruído é algo além das quatro acepções em que normalmente ele é articulado: um som indesejado; um som não musical; um som forte de intensidade mais alta que o do aparelho auditivo ou, ainda, uma perturbação na comunicação. Por conseguinte, o ruído é aquele tipo de som que não deixa escutar, que não é musical, não é saudável, não é agradável e não comunica. (OBICI, 44) No entanto, nossa pesquisa nos levará a concluir em que medida o ruído, no cinema pode comunicar e potencializar significados, em particular quando não se trata de um som sincrônico, mas de um som que provém de

uma fonte não visível na tela, isto é, de um som que o próprio Murray Schafer definiria como “esquizofônico” por apresentar uma separação com relação à sua fonte emissora.

Aqui podemos introduzir o conceito de "som acusmático", cunhado pelo compositor francês Pierre Schaeffer que, em 1952, se apropria desse termo para se referir aos sons emitidos através do rádio, do telefone e dos discos. Esse autor parte de uma definição do dicionário *Larousse* em sua edição de 1928: “Acusmático, adjetivo: se diz de um ruído que se escuta sem ver as causas de onde provém”. A etimologia desta palavra é particularmente fascinante e remonta aos discípulos de Pitágoras, que escutavam suas palavras sem vê-lo para, desta forma, se concentrar na voz do mestre. Schaeffer não se detém muito nessa origem histórica, mas o pesquisador brasileiro Giuliano Obici nos ajuda a entender melhor a genealogia da expressão. A fraternidade pitagórica era constituída por duas grandes classes: os *acousmáticos* (ouvintes – pitagoristas) e os matemáticos (pitagóricos) que trabalhavam no conhecimento verdadeiro (*máthema* – estudo, ciência, conhecimento) sob a orientação do mestre.

*Acousmático*, nesse contexto, se referia ao primeiro nível dos discípulos ligados ao ensino oral. Durante cinco anos, o postulante deveria escutar as aulas em silêncio, sem nunca tomar a palavra, nem ver o mestre, que falava por trás de uma cortina. Somente depois dessa meia década, uma vez superada uma série de provas físicas e morais, o aluno poderia pertencer à irmandade e ser considerado um pitagórico, e somente então tinha o direito de passar para o outro lado da cortina. Os *acousmatas* eram os iniciados na doutrina, capazes de reconhecer os *acousmates*, isto é, os preceitos ontológicos, religiosos e éticos de natureza simbólica, os quais apresentavam um duplo sentido: um referente à vida cotidiana, e outro a um significado alto, aprendido somente pelos iniciados. (OBICI, 2008, 31-32)

Michel Chion, assistente de Schaeffer, em *A voz no cinema* (1982), seu primeiro livro dedicado ao som na sétima arte, alude à necessidade de esquecer o conceito de trilha sonora (*bande-son*) a favor dos sons (*sons*), que são identificados graças à relação entre o espectador e as fontes que os produzem. A trilha sonora, de fato, seria constituída por sons sincrônicos, sons do proscênio (música e comentários do narrador) e sons fora de campo. Se os sons sincrônicos são herança da tradição teatral, a música da ópera e os comentários da lanterna mágica, os sons fora de campo seriam uma peculiaridade do cinema, e encarnariam sua originalidade, ao mesmo tempo em que revelam sua força e sua potencialidade. (CHION, 1982, 16-18)

Assim, Chion recupera a noção de *acousmètre*, aplicando-a ao cinema para identificar a voz não visualizada. A voz acusmática integral seria aquela que provém de um personagem ainda não conhecido. Esta voz tem características especiais de ubiquidade, panóptico, onisciência, onipotência, e algumas vezes tem ainda poderes mágicos ou maléficos. Porém, a zona acusmática é flutuante e, de um momento para outro, a voz acusmática pode se “desacumatizar”. Trata-se de uma espécie de *strep tease*, no qual o personagem perde o seu poder ou se transmuta. Se o *acousmètre* é um personagem já conhecido, ele será definido como *déjà vu*. Existe também um *acousmètre* parcial: aquele do qual não vemos, por exemplo, a boca, mas sim outra parte do corpo, motivo pelo qual conserva seu poder ou sua peculiaridade. (CHION, 1982, 29-38)

Esta reflexão sobre a voz acusmática se mantém na produção teórica posterior de Chion, podendo ser aplicada a qualquer tipo de som. Em seu livro de 1991, *A audiovisão*, o autor denomina “fora de campo ativo” tudo aquilo que o som acusmático estabelece como questionamento (O que é? O que acontece?), ou seja, aquilo que procura respostas no campo e incita o olhar. Nesses casos, portanto, o som cria uma atenção e uma curiosidade que mantém o espectador numa condição de expectativa. Por outro lado, chama-se “fora de campo passivo” o oposto, quando o som cria um ambiente que envolve a imagem e a estabiliza, sem despertar o desejo de adiantar o olhar sobre outra parte ou antecipar a visão da sua fonte. O fora de campo passivo contribui para a dinâmica da edição, posto que estabelece para o ouvido um lugar estável (por exemplo, o conjunto de um rumor urbano) ao voar livremente pela decoração, multiplicando os planos próximos sem que o espectador fique espacialmente desamparado.

Esse fora de campo passivo está essencialmente constituído por aquilo que Chion denomina “sons-território” e por “elementos da decoração sonora”. (CHION, 1993, 72) Esses últimos, também resumidos pela sigla E.D.S., são aqueles sons de fontes mais ou menos pontuais e cuja aparição é intermitente, que contribuem a povoar e a criar o espaço de um filme através de pequenos toques distintos e localizados. Por exemplo, o latido longínquo de um cão, o som do telefone no escritório vizinho, ou a sirene de um carro de polícia. (CHION, 1993, 49) O mesmo autor chama “sons-território” ao som ambiente, isto é, aquele som envolvente que rodeia uma cena e habita seu espaço, em forma contínua e estendida, marcando e caracterizando um lugar, mas sem provocar a pergunta obsessiva sobre a localização e a visualização de sua fonte; é o

caso dos pássaros que cantam ou os sinos que repicam, por exemplo. (CHION, 1993, 65)

Também é necessário levar em conta o seguinte:

Um mesmo som pode, segundo o contexto dramático e visual, contar coisas muito distintas, posto que, para o espectador de cinema, mais que o realismo acústico, é o critério de sincronismo antes de tudo, e secundariamente de verossimilhança global (uma verossimilhança que é assunto não de verdade, mas de convenção), o que o levará a sobrepor um som a um acontecimento ou um fenômeno. (CHION, 1993, 26)

No cinema, o som pode criar uma emoção específica de duas maneiras. A primeira seria a forma *empática* (decorrente da palavra "empatia", que significa a faculdade de perceber os sentimentos dos outros), na qual o som contribui para a emoção das imagens. A segunda seria a *anempática*, por meio da qual o som mostra uma clara indiferença à situação mostrada, despedando-se em forma inevitável, às vezes frívola, embora não por isso congelando a emoção, mas, pelo contrário, reforçando-a na medida em que finge ignorar os acontecimentos. Michel Chion explica que o efeito anempático pode ser utilizado também recorrendo aos ruídos: quando, por exemplo, “numa cena muito violenta ou depois da morte de um personagem, continua desenvolvendo-se um processo qualquer (o jato de um chuveiro, por exemplo), como se nada acontecesse, por exemplo em *Psicosis*, de Hitchcock.” (CHION, 1990, 16) O que estas reflexões estimulam é a nossa capacidade de escutar o ruído, que é “a figura mais incisiva da alteridade sonora”, como afirma Thierry Millet em seu livro intitulado *Bruit et cinéma (Ruído e cinema)*. No que se refere às cenas cinematográficas localizadas em banheiro público, a nossa atenção na análise a seguir será dirigida ao ruído acusmático, que define um fora de campo ativo.

Antes disso, porém, cabe fazer outra indagação: em que consiste o silêncio? Certamente não se trata de um silêncio absoluto, mas de um silêncio narrativo ou diegético, como sugere Samuel Larson Guerra em seu livro *Pensar el sonido* (Pensar o som): um silêncio aparente, simulado, que brinca com as expectativas do público. Mais do que de uma objetividade sonora, podemos falar de um julgamento de valor subjetivo por parte da percepção do espectador. É célebre o aforismo do diretor Robert Bresson: “nunca houve cinema mudo”. Essa fórmula ilumina um justo paradoxo: foi necessário que existissem ruídos e vozes para que suas ausências e interrupções aprofundassem isso que se chama silêncio, enquanto, no cinema mudo, tudo, ao contrário, sugeria ruídos.

Entretanto, não é nada fácil obter este elemento zero da trilha sonora que é o silêncio, nem sequer no nível técnico. A impressão de silêncio no cinema não é o simples efeito de uma ausência de ruído. É algo produzido quando se introduz explicitamente por meio de um contexto e uma preparação, que pode ser uma sequência especialmente ruidosa. O silêncio nunca é um vazio neutro: é o negativo de um som que se ouviu, por exemplo. Outra maneira de expressar o silêncio consiste em fazer ouvir ruídos tênues, que naturalmente associamos à ideia de calma, aqueles pequenos sons que somente são audíveis a partir do momento em que os demais ruídos se apagam: tráfego, conversas, etc. Como no caso do tic-tac de um relógio despertador, que só se torna audível no silêncio da noite. (CHION, 1993, 50-51)

No som cinematográfico, esse “efeito biombo”, como poderíamos chamá-lo, é relevante como consequência de um trabalho de edição, que não podendo atuar como se faz com as imagens, ou seja, na concatenação de planos selecionados, trabalha na potenciação de certas faixas sonoras. Se para a imagem a edição criou a unidade específica do cinema, o plano, a edição dos sons no cinema não gerou algo comparável. Não percebemos unidades de edição-som, portanto, e os cortes sonoros não são tão perceptíveis para os nossos ouvidos, nem nos permitem delimitar entre si partes facilmente identificáveis. (CHION, 1993, 39) Para analisar esses ruídos e estes silêncios, vamos recorrer aos sons produzidos no espaço fílmico que estamos estudando aqui: o banheiro público, ambiente do qual escutaremos seu *sound off*, isto é, tudo o que é produzido sonoramente atrás da porta, num fora de campo ativo.

Normalmente, a zona mais pública dos sanitários, onde ficam os lavabos e, no caso dos banheiros masculinos, os mictórios, é a área onde ocorrem conversas, discussões e, às vezes, confissões e desabafo emocionais. Já a parte reservada às cabines, que delimita um espaço mais privado é, por sua vez, aquela onde são produzidos os ruídos mais relacionados ao fisiológico, bem como os gemidos dos coitos e os ruídos técnicos das descargas. Chamaremos "som interno" o que, situado no presente da ação, corresponde ao interior tanto físico como mental de um personagem: sejam os sons fisiológicos de sua respiração, do fôlego e das batidas do coração (que poderiam ser denominadas "sons internos-objetivos"), ou as vozes mentais, suas lembranças, etc. (que chamaremos "internos-subjetivos"). (CHION, 1993, 65)

Quando observamos os trechos sonoros, parece predominar amplamente a dimensão temporal, como se não existisse em absoluto a dimensão espacial. (CHION, 1993, 41) No entanto, existe também uma dimensão espacial do som. Pensamos, por

exemplo, na “extensão” do ambiente sonoro ou do espaço concreto mais ou menos amplo e aberto, no qual os sons evocam e são percebidos ao redor do campo, e também no interior desse campo, em torno dos personagens. Poderia se falar de uma "extensão nula" quando esse universo sonoro se limita aos ruídos que ouve um determinado personagem e somente ele, e que não implica mais ninguém, como seria o caso de uma voz que ele ouve dentro de si mesmo. No outro extremo, caberia pensar numa "extensão ampla" quando, por exemplo, numa cena que transcorre num quarto, ouvimos não somente os ruídos desse local (incluídos os que são produzidos fora de campo), mas também os sons do vizinho, o trânsito que circula por uma rua próxima, uma sirene ao longe. (CHION, 1993, 74)

O que queremos enfatizar é que o guia sonoro da cena pode revelar muito mais acerca das imagens a serem analisadas e, ainda, propomos como hipótese que no cinema do começo do século XXI, muito daquilo que continua fora de campo é, no entanto, revelado pelo som. Em conclusão: o que não se vê, muitas vezes pode ser ouvido. De acordo com Michel Chion, “todo o mundo sabe, de fato, que o cinema sonoro clássico, no qual se evitava mostrar certas coisas, acudia ao som em ajuda de seu tabu visual para sugerir o espetáculo de uma maneira muito mais impressionante que se o tivesse tido ante a vista”. (CHION, 1993, 26). Nesse sentido, após examinar várias cenas cinematográficas localizadas em banheiros públicos e produzidas nos últimos tempos, podemos constatar que essa afirmação continua sendo aplicável ao cinema contemporâneo, embora os limites do que se considera tabu tenham se deslocado em alguns aspectos.

O olho não chega onde pode chegar o ouvido. O espaço habitado pelo som é mais amplo do que parece, já que se pode ouvir concretamente, e não somente imaginar, uma voz, um ruído ou uma música que o habitam. O som, além de contribuir para a abertura do espaço que permanece fora de cena, desempenha também um importante papel na determinação suplementar do espaço em cena. O timbre, por exemplo, pode sugerir com ecos, reverberações ou oclusões, espaços vazios e ressonantes ou cheios e absorventes. O som pode contribuir também para tornar mais fluido o espaço, superpondo à inevitável descontinuidade da edição a continuidade da ação. (CASSETTI-DI CHIO, 2007, 142)

Num artigo de Gustavo Costantini, intitulado "Poderes del acúsmetro ", as teorias de Schaeffer aplicadas por Chion ao cinema são retomadas e consideradas na perspectiva de Slavoj Žižek com suas interpretações lacanianas. O acúsmetro, tradução

pouco feliz de acousmêtre, se encontra numa região imprecisa entre o diegético e o extradiegético. A ressonância sempre se produz no vazio, num espaço no qual o som se propaga e reverbera. Portanto, é preciso pensar na relação que Jacques Lacan estabeleceu entre voz e silêncio como um laço equivalente ao que une figura e fundo. Não para dizer que a voz é figura e o silêncio é fundo, mas exatamente pelo motivo contrário: a voz se articula sobre o silêncio e esse silêncio, esse espaço, essa brecha de separação se atualiza, se faz presente, se torna figura de uma ausência.

Para Žižek, seguindo Lacan, esse som que provém de um vazio, esse som que detecta uma brecha, constitui uma remissão ao lamento por um objeto perdido. O objeto está aqui, sempre e quando permaneça inarticulado: quando se articula, se separa e, portanto, faz perceber esse vazio do qual se recorta, dando nascimento ao sujeito que lamenta a perda. Essa voz que circula acusmatizada, que ilude nosso olhar, aproxima-nos de uma distância ao nos introduzir nessa brecha regulada por uma perda essencial. A voz se dirige até a fenda que a separa de sua imagem (sua fonte visível), até essa dimensão que ilude nosso olhar. Por isso, podemos sugerir que a relação audiovisual está mediada por uma impossibilidade: em última instância, ouvimos porque não podemos tudo enxergar. E isso nos remete claramente à situação tão recorrente nos banheiros públicos fílmicos, onde o ilícito costuma estar fora de campo, mas é revelado pelos ruídos, e essa constitui a sua principal força de atração. O proibido, se fosse visualizado, perderia boa parte de seu interesse. (COSTANTINI, 2006)

Tomaremos como exemplo de análise, neste caso, uma cena do filme espanhol *Las horas del día* (As horas do dia), de Jaime Rosales, que em 2003 obteve o Prêmio da Crítica Internacional em Cannes. O protagonista é Abel que mora num povoado perto de Barcelona, levando uma vida muito normal entre seu trabalho numa loja, a namorada, a mãe e os amigos, no entanto, tem algo que o diferencia dos demais: ele é um assassino em série. A cena de banheiro que iremos analisar aqui é aquela em que Abel efetua seu segundo homicídio. Neste caso, a vítima é um senhor comum e já de certa idade. A cena do sanitário tem uma duração de seis minutos e o interesse que temos nela reside no fato de que nos é apresentada como um episódio cheio de ruídos.

A fala é completamente ausente desta cena, que se encontra entre outras duas cenas nas quais a conversa dirige o relato. Na imediatamente anterior à do banheiro, o homicida está no metrô e escuta uma conversa da vítima com a filha, que reclama da apatia do velho pai. Na cena posterior, o assassino fala com a namorada numa cafeteria. O contraste, então, é mais evidente e fica bem claro o cuidado no trabalho do som num

filme que utilizou tecnologia DTS (Digital Theater System) e que, apesar de ser a primeira obra desse diretor, utilizou uma equipe de som composta por profissionais muito reconhecidos (do operador de *boom* ao editor de efeitos sonoros, passando pelo editor de som e o mixador).

Se fôssemos fazer o roteiro dos ruídos presentes nessa cena, soaria desta forma: som de fundo durante toda a cena da água corrente do mictório e, na sequência, sons da porta do banheiro, tosse, xixi, passos, descarga, porta do cubículo, passos, sacola plástica, torneiras que não funcionam, saco plástico, água, sacola plástica, secador, gemidos, sapato de borracha, sacola plástica, respiração ofegante, gritos, arquejo, passos, tosse, gritos, expiração, arrastar corpo, passos, tampa do vaso, porta do cubículo, inspiração profunda, esforços, corrente da descarga quebrada, porta do cubículo, porta do banheiro. A única tentativa de fala é uma expressão de protesto da vítima quando se depara com os lavabos quebrados, mas é tão pouco inteligível que parece um som gutural. Vários desses sons são sincrônicos, mas há outros dois momentos em que as ações acontecem atrás da porta.

Vale a pena, também, contextualizar o ambiente do banheiro. Trata-se do toalete de um metrô, com as paredes totalmente brancas, feitas de azulejos, assim como os sanitários e as portas que são da mesma cor. Somente o chão é de uma tonalidade um pouco mais terrosa. Tem três cubículos com portas cujas partes de baixo e de cima são abertas. Do lado esquerdo, está a porta e do lado direito distribuem-se os urinóis. Na parede em frente aos cubículos se observam três lavabos e, à direita deles, há um secador de mãos. Quando Abel entra no banheiro e fecha a porta com tranquilidade, sua atitude pausada sugere que ele está atento a um ruído de tosse proveniente de outra pessoa que se encontra no lugar. [Figura 24] Apesar de seu olhar estar direcionado para a frente enquanto se dirige ao mictório, a presença de alguém atrás da porta começa a inquietar o espectador. [Figura 25]

Logo depois, abre-se a porta de um dos cubículos e sai um senhor idoso com uma bolsa de plástico na mão, que nem olha para Abel e se dirige aos lavabos. Então, o protagonista vira a cabeça em direção ao cubículo vazio, com sua porta semiaberta. [Figura 26] O homem mais velho tenta usar os primeiros dois lavabos, que não têm água, e quando chega ao terceiro, ele deixa a sacola de plástico no chão para lavar as mãos. [Figura 26] Podemos vê-lo fazendo essa atividade, num plano intermediário e de costas. Em seguida, outro plano revela o olhar de Abel em sua direção. [Figura 28] A sacola de plástico, com seus ruídos próprios, reforça a ideia acerca desse personagem

que o espectador tinha construído na cena anterior: trata-se de um homem descuidado, pouco elegante, sem vontade. O ancião, depois de ter mudado a bolsa plástica de lugar, começa a secar as mãos. [Figura 29] É nesse instante que Abel o ataca, enquanto a máquina secadora continua funcionando. [Figura 30]

Nesse ponto, é evidente o efeito anempático, conforme abordado por Chion. No momento em que o secador desliga, o espectador pode ouvir com maior nitidez outros ruídos da briga, que ocorre no chão, entre os dois personagens. Ouvem-se, assim, os gemidos da vítima e as fricções das solas de borracha dos sapatos do assassino contra o piso de cerâmica. Ao fundo, ouvimos também ruídos do trem do metrô que passa pela estação e da abertura das portas dos vagões. Após uma primeira fase da luta, Abel faz uma pausa, mas logo depois recai outra vez sobre sua vítima. Por fim, o arrasta pelos braços até o cubículo central, onde se tranca. Atrás da porta, por um momento, o espectador não sabe o que está acontecendo. Somente vemos o pé da vítima para fora da abertura inferior da porta e entrevemos os pés de Abel que se mexem. [Figura 31]

Escutamos sons de alguns movimentos que fazem alusão a esforços e, em seguida, um ruído metálico como se tivesse sido quebrada a descarga, acompanhados mais tarde por outros ruídos pouco claros. Então Abel sai da cabine, arruma o corpo mais para dentro e fecha a porta por fora e abandona o enquadramento. Durante dezessete segundos se mantém um campo vazio em plano fixo, no qual escutamos mais claramente um ruído de água que nunca cessou de acompanhar a cena. Trata-se de uma cena cheia de sons internos, fisiológicos, muitas vezes abafados na hora da luta. Há também uma extensão muito ampla, pois nela se passa dos sons internos aos sons fora do ambiente representado, como os do metrô. Mas o que nos chama mais a atenção é tudo aquilo que acontece atrás da porta dos cubículos.

Já no começo da cena, o espectador é consciente da atitude homicida de Abel, portanto, está prevendo que quem estiver atrás da porta será a vítima. A porta fechada, porém, nos deixa conjecturando sobre quem poderia ser. O cubículo, nesse momento, representa a segurança de quem o ocupa. Uma vez que a porta se abre, a vítima se torna exposta, ficando em condição de fragilidade. Nesse sentido, o ruído atrás da porta tem um poder que vai se perdendo quando a pessoa se revela. Então ocorre uma espécie de “desacusmatização”. Mas o exemplo mais interessante daquilo que acontece atrás da porta é na parte final da cena, quando Abel se tranca no cubículo com o corpo que já parece sem vida. Seguem-se uma série de ruídos poucos claros e o espectador fica se

perguntando o que está acontecendo do outro lado da porta. Percebemos ruídos que remetem a um esforço braçal e, depois, um claro som de uma cadeia caindo.

Sem prestar muita atenção, alguém poderia supor que Abel estava se dedicando a satisfazer suas necessidades fisiológicas, ou que está se arrependendo do que fez, ou que está interferindo de algum modo no corpo da vítima. Somente depois de ter visto e ouvido a cena algumas vezes, porém, nos pareceu claro que a ação sugerida pelos ruídos é a quebra da cadeia da descarga para estrangular o idoso. Entretanto, pensamos que a intenção do diretor não deve ter sido a de revelar isso claramente, mas deixar o espectador inquieto conjecturando a respeito das várias possibilidades sugeridas na ação. Quando Abel sai de cena, junto com o campo vazio volta o efeito anempático, insinuado pelo ruído da água do mictório que continua caindo, indiferente depois da violência que acaba de correr. Em suma, algo parecido ao efeito *Psicose*.



**Figura 24**



**Figura 25**



**Figura 26**



**Figura 27**



**Figura 28**



**Figura 29**



**Figura 30**



**Figura 31**

## 2.4 Olhando para o espelho: os reflexivos e os reveladores

*...dos espejos que hay en la pared, encima de los lavabos. María Teresa, que no es muy alta, tiene que ponerse en puntas de pie para verse reflejada en uno de ellos. Lo hace y se mira. Es extraño, hace días, días o semanas, que no se detiene a contemplarse en un espejo, y viene a hacerlo ahora, en el colegio donde trabaja, en el baño de varones del colegio donde trabaja.*

Martín Kohan

Continuaremos, aqui, nosso mergulho na atmosfera fílmica do banheiro público, agora para considerar outro importante elemento nele presente: o espelho. O já citado crítico de cinema Louis Seguin descreve assim a presença do espelho no cinema: “na tela, um reflexo improvisadamente se separa e volta para levar um pedaço do espetáculo ou do conto”. O espelho permite abrir outra porta no filme, fazendo aparecerem ou desaparecerem as personagens. O espelho é, no cinema, o lugar privilegiado do reconhecimento e, por isso mesmo, da identidade. Esse dispositivo permite também olhar para o outro com discrição, sem que o observado o saiba, além de possibilitar a remoção de uma parte de sua imagem. Os espelhos fecham a tela sobre si mesma. Eles fingem que descobrem o lugar proibido a partir de onde se filma, aquele espaço oculto onde estão as câmaras e os técnicos, mostrando afinal que lá não tem nada. (SEGUIN, 1999, 105-106)

Partimos, portanto, de uma reflexão sobre o espelho (aproveitando o trocadilho) ligada à teoria do cinema, mas agora queremos nos apoiar em alguns pensamentos mais gerais sobre o tema, visando a melhor compreender as funções desse elemento tão importante nos banheiros públicos cinematográficos aqui enfocados. Em primeiro lugar, gostaríamos de lembrar da ambivalência que o historiador da arte Joel Snyder identifica no espelho como figura literária: ele pode refletir qualidades ideais de pensamento e conduta, por exemplo, ou então pode revelar corrupções que, assim como as características opostas, só podem ser vistas com os olhos da alma. (MARIAS, 1995, 145)

Agora, tomaremos emprestadas de um trabalho realizado por Gabriela Frota Reinaldo, intitulado "Corpo e imagem: algumas notas sobre os espelhos", três referências às quais preferimos chegar consultando diretamente as fontes. Em ordem crescente, a primeira pertence a Walter Benjamin e a seu breve capítulo “Espelhos”, que faz parte do volumoso livro *Passagens*. O filósofo alemão comenta, nesse texto, que nos

espelhos de Paris, as mulheres se vêem antes que os olhares masculinos as tenham captado. “Antes que um homem olhe para elas, já terão visto, elas mesmas, sua imagem refletida dez vezes”. (BENJAMIN, 2009, 580) Essa constatação nos leva a pensar nas cenas de banheiro público onde o enquadramento nos mostra um rosto que somente num segundo momento se revela como uma imagem refletida. Outra citação benjaminiana é a seguinte: “Como a porta e as paredes são cobertas de espelhos, não se sabe se estamos entrando ou saindo, tão ambígua é essa claridade.” (BENJAMIN, 2009, r. 1, 3) Essa afirmação nos remete ao efeito de desorientação que comporta a presença de espelhos num determinado espaço, particularmente na tela do cinema.

A segunda referência é o breve texto de Vilém Flusser intitulado *Do espelho*. O filósofo tcheco naturalizado brasileiro começa as suas incisivas linhas dizendo que “todo aquele que reflete está interessado no espelho”, e assim continua: “o espelho é por definição, um instrumento que reflete, que especula (de *speculum* = espelho).” (FLUSSER, 1998, 67) Contudo, o interesse do autor não reside na face reflexiva desses artefatos, mas em sua outra face, aquela que está coberta pelo nitrato de prata: o espelho invertido. A reflexão do espelho é consequência do nitrato de prata.<sup>9</sup> Se essa substância não comparecesse, o espelho seria transparente como uma janela. A massa cinzenta do nitrato de prata é totalmente opaca; mas é aquela que, do outro lado, permite a reflexão. Por isso, o espelho é um ser que assumiu uma posição que é oposição: uma posição negativa. Ele nega, e é por isso que reflete. Não permite que aquilo que sobre ele incide passe por ele. Refletir é negar, e este é o âmago de sua estrutura. Não pode haver uma reflexão positiva: as respostas que o espelho articula são todas negativas. O espelho é um ser em oposição, justamente porque o seu fundo é o nada do nitrato de prata.

Como já apontamos, Pascal Bonitzer, em seu ensaio *Le champ aveugle* (O campo cego), dizia que diversamente de uma janela, que acaba sempre mostrando alguma coisa, uma porta pode não mostrar nada. (BONITZER, 1982, 54) No caso do espelho, o que se mostra na sua superfície pode ser redundante ou revelador, mas poderíamos dizer que sempre cria um efeito claustrofóbico de duplicação do espaço onde nos encontramos. Estamos num banheiro público cinematográfico e não podemos

---

<sup>9</sup> É interessante notar que se, desde a Antiguidade, existem espelhos como superfícies metálicas, somente no século XIII foi encontrada a tecnologia dos espelhos de cristal, fabricados com folhas de estanho ou mercúrio e, somente a partir do século XVI, estes artefatos começaram a ser utilizados nos espaços domésticos. Por ser uma tecnologia muito cara, porém, somente no XIX século o espelho se popularizou, quando começaram a ser realizados com vidro e uma lâmina de prata ou alumínio colada por trás.

dele sair. Nesse sentido é que sua função seria a negação, a oposição à possibilidade de saída desse espaço.

A terceira referência da autora mencionada aponta Michel Foucault, que em 1966 abriu seu livro *As palavras e as coisas* com uma detalhada análise do célebre quadro *Las meninas* (1656), de autoria do pintor espanhol Diego Velasquez. [Figura 32] O belo texto do filósofo se detém na descrição das personagens do quadro, visando a identificar os equilíbrios dos elementos presentes na cena, as linhas imaginárias e as fontes de iluminação.



**Figura 32**

“Olhamos um quadro a partir do qual um pintor, por sua vez, nos contempla”, constata o autor. Essa parece ser, à primeira vista, a essência da obra. Mas outro detalhe do quadro chama a atenção de Foucault: “acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo”. O filósofo conclui que “o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam”. (FOUCAULT, 1966, 20-21)

O modelo ao qual Foucault se refere é revelado justamente por um aspecto particular da pintura: um espelho. [Figura 33] Este se confunde entre os quadros da parede do fundo, mas revela a sua reflexibilidade por uma luminosidade mais forte e pela presença de uma linha branca de luz no interior da pesada moldura escura. Trata-se

do rei Felipe IV e da rainha Mariana, que estão sendo retratados pelo pintor. Foucault lembra que “na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo”. (FOUCAULT, 1966, 23)

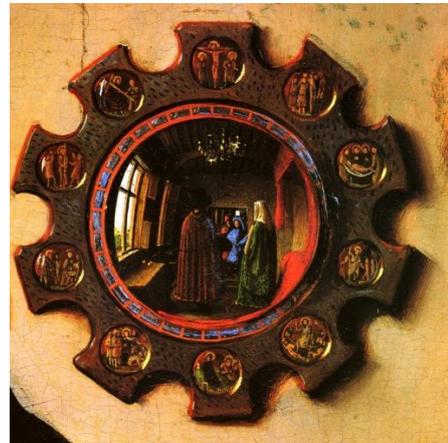
O filósofo não traz à tona exemplos específicos, mas bastaria lembrar o quadro de Jan van Eick, intitulado *O casal Arnolfini* (1434), para ter uma boa confirmação dessa observação. [Figura 34] No espelho do quadro espanhol, porém, a diferença do flamengo, “nada diz do que já foi dito... não faz ver nada do que o próprio quadro representa... Esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar.” (FOUCAULT, 1966, 24)



**Figura 33**



**Figura 34**



**Figura 34**

Foucault lembra que Francisco Pacheco, mestre de Velásquez, sugeriu ao artista que a imagem saísse do quadro. Tratar-se-ia, neste caso, de um fora de campo pictórico? Segundo Foucault, que nesse livro analisa o sistema clássico de pensamento característico do século XVII europeu, no quadro de Velásquez provavelmente há uma representação da representação clássica e da definição do espaço que ela abre. Desaparecendo o sujeito do quadro, portanto, a representação vira pura representação. Por outro lado, gostaríamos de tomar emprestada agora aquela ideia do espelho que reflete “repetindo” a imagem, por um lado, e por outro lado a do espelho que reflete o “ainda não visto”, para repensar o papel desse importante elemento nas cenas de banheiro público em relação ao fora de campo. O que nos revela o espelho do banheiro cinematográfico? Em alguns casos, pode mostrar um personagem espelhando-se, como também pode revelar um espaço que não conhecemos, pode se manifestar desde o início como uma superfície refletora ou pode se denunciar como espelho somente num segundo momento, também pode refletir ao infinito o cenário fazendo-nos imergir numa *mise en abyme*. Mas, sobretudo, se além do espelho sabemos por experiência que não há nada, podemos dizer que nesses casos se trata de um fora de campo? E, em caso afirmativo, tratar-se-ia de um fora de campo do quinto tipo, ou seja, do espaço que está por trás da câmera?

O professor espanhol Francisco Javier Gomez Tarin, em seu livro intitulado *Mas allá de la sombra* (Para além da sombra), propõe uma taxonomia do “fora de campo” fílmico na qual entra o espelho que tanto pode mostrar reflexos de olhares quanto

revelar um espaço contíguo - ou, ainda, não contíguo - ou até mesmo apresentar reflexos múltiplos que se desdobram até o infinito. (TARIN, 2006, 467) No teatro San Carlo de Nápoles, por exemplo, nas paredes laterais de cada camarote encontra-se um espelho adequadamente inclinado para refletir o camarote real. Nenhum espectador podia aplaudir ou pedir bis antes que o rei - ou, em sua ausência, a rainha, ou mais tarde uma série de príncipes - o fizesse, segundo uma rígida etiqueta. (ARRIVA, 1998, 30) [Figura 35] Essa seria a ideia do espelho que reflete o "ainda não visto".



**Figura 35**

Mais do que dar uma resposta para essas perguntas, queremos retomá-las interpelando dois textos fílmicos que podem nos ajudar a aprofundar as questões. Por um lado, mencionaremos o filme italiano *Il posto*, de Ermanno Olmi (1961), que oferece uma cena de banheiro muito interessante para esse propósito.



**Figura 36**

O protagonista, um jovem provinciano que acaba de ser contratado para trabalhar numa grande empresa de Milão, está experimentando alguns chapéus na frente do espelho do banheiro da firma. O enquadramento é fixo e o personagem ocupa a metade direita do quadro, deixando à esquerda três mictórios e à direita uma porta fechada. O espectador tem a impressão de que ele se encontra no lugar do espelho, recebendo o olhar perplexo do jovem. Em seguida, porém, a câmara recua enquanto o personagem caminha para a frente. Nesse momento, a perspectiva parece inverter-se, enquanto nos damos conta de que o que estava enquadrado anteriormente era um pequeno espelho de parede, no qual se duplica o rosto do garoto que vemos na frente do espelho de três quartos, num equilíbrio de distribuição de massas mais escuras que emergem do branco da parede e dos azulejos do banheiro: abaixo e à esquerda, a pessoa, e no alto e à direita, o espelho. [Figura 36]

No final dessa cena, após um corte, vemos no enquadramento um companheiro do trabalho que entra no banheiro e faz um comentário sobre o chapéu do menino, então a câmera se reaproxima do espelho, que reflete a entrada em campo do companheiro, que vemos de costas no mictório, e a saída de campo do protagonista. Este é um exemplo de identidade espacial, assim como a descrevem Gaudreault e Jost, mas sobretudo é um caso bem eloquente de apresentação enganadora do espelho: enquanto acreditamos estar vendo a realidade da situação, de repente descobrimos estar vendo somente um reflexo dela.

Num filme de 1933, intitulado *Baby face (Serpente de Luxo)*, de Alfred E. Green, anterior ao código Hays - que censurava várias manifestações consideradas indecentes nos filmes de Hollywood dos anos 1933 a 1968- encontramos aquela cena que, pelo menos nos limites desta pesquisa, considera-se a primeira da história do cinema em que um banheiro público é proposto como um espaço erotizado. Essa cena está cheia de subentendidos e aproveita muito bem o fora de campo. Uma mulher bastante sedutora entra no banheiro feminino de um escritório, seguida pelo homem visivelmente seduzido. O espectador fica do lado de fora da porta semiaberta. Quando outro colega de trabalho procura o homem, a câmera já se encontra dentro do banheiro e capta o terceiro personagem olhando para dentro do banheiro. Após um corte, voltamos para o escritório e vemos o primeiro homem, que foi surpreendido em flagrante, saindo do banheiro. Outro corte nos faz voltar ao interior do banheiro, onde na metade direita do enquadramento vemos o colega fora da porta olhando para dentro e, na metade esquerda, um espelho refletindo a mulher de costas. Ela está se maquiando e se olhando em outro espelho, quando de repente ela se volta na direção da outra pessoa; mas, no espelho, aparece um olhar na direção do espectador. [Figura 37]



**Figura 37**

A ação luxuriosa do banheiro ficou sempre fora de campo, mas a atitude vaidosa da mulher, que de algum modo alude à situação ocorrida, é mostrada somente através de um espelho. Seria esse um fora de campo do quinto tipo, isto é, do espaço

que se encontra atrás das câmaras? Sem duvidas, trata-se daquilo que Bela Balázs chama "enquadramento mediado", ou seja, aquele que reflete a cena somente através do seu reflexo, amplificando dessa maneira a curiosidade do espectador e mantendo certo grau de discrição. (BALÁZS, 1985, 83-84) O espelho da cena de *Il posto* parece uma versão cinematográfica do modelo da pintura flamenca, enquanto o caso de *Baby Face* seria um uso do espelho comparável à da pintura de Velásquez. Podemos concluir, portanto, afirmando que no banheiro público o jogo de brancos e de azulejos, assim como o jogo de espelhos e de portas - que, inclusive, somente nesse espaço se apresentam numa forma recortada como em um efeito biombo - se presta a ser aproveitado pela câmera. Trabalhando com o espaço fora de campo, por sua vez, essa locação se configura como um lugar de alto potencial "fílmico-atmosférico".

Gostaríamos de concluir este capítulo com as palavras de Umberto Eco, que num ensaio dedicado a pensar os espelhos os considera como uma prótese, um aparelho que estende o raio de ação de um órgão que consente em captar o estímulo visual onde o olho não poderia chegar. Para o semiólogo italiano, o espelho pode ser extensivo ou intrusivo, posto que um personagem pode inclinar o espelho de modo que outro veja somente alguns aspectos da cena. O espelho seria então, quase por definição e não apenas no cinema, mas particularmente nele, um artifício enquadrante. (ECO, 1985, 32)

### 3. O PURGATÓRIO

#### 3.1 Ultrapassando um tabu

*La puerta del baño chirría al abrirse. Es imposible percibirlo durante el día, los claustros se colman de pasos y de conversaciones. Pero ahora, en el silencio, la puerta suelta un silbido que casi parece una delación.*

Martín Kohan

Antes de analisar quando e como o banheiro público chegou às telas do cinema, consideramos interessante dar uma rápida olhada ao que aconteceu em outras expressões artísticas, começando pela literatura, passando pelo teatro e chegando às artes plásticas, para concluir com a fotografia e a música. O ato de ler é bastante relacionado na cultura popular à tranquilidade que o espaço do banheiro proporciona. Já no século VIII, Paulo Diácono, na obra *Vita S. Gregorii Magni*, recomendava a privada como o lugar ideal para uma leitura ininterrupta. (WRIGHT, 1962, 77) Em 1952, Henry Miller dedica todo o capítulo treze do livro *The books of my life* (Os livros da minha vida) ao tema *Read at cabinet* (Ler no banheiro). Mais recentemente, o editor alemão *Der Klo Verlag* inventou “As edições do *cabinet*”, que publicam livros impressos sobre rótulos de papel higiênico. Cada texto é impresso varias vezes no mesmo rolo, para que possa ser lido por diferentes usuários. (BORGEY-HORAY, 2006, 211)

Também o cinema nos presenteia com algumas cenas de leitura nos banheiros públicos. O primeiro desses filmes que gostaríamos de mencionar é *Pulp fiction*, de Quentin Tarantino, lançado em 1994, onde o protagonista Vincent Vega, interpretado por John Travolta, se encontra no banheiro de uma cafeteria lendo a história em quadrinhos inglesa *Modesty Blase*, de Peter O’Donnel, durante um assalto ao mesmo bar. Outra cena pertence ao filme *Jacob the Liar*, de Peter Kassovitz, datado em 1999, no qual o judeu Jacob, interpretado por Robin Williams, recupera no banheiro dos arianos um jornal deixado pelos frequentadores, arriscando nesse gesto a própria vida, mas salvando-a em seguida com a ajuda de um amigo que distrai um guarda que está se aproximando.

Um das primeiras menções literárias à questão do banheiro público remonta ao romance de 1785, de Rétif de la Bretonne, intitulado *Les Veillées du Marais, ou Histoire du grand prince Oribeau, roi de Mommonie, au pays d'Evinland, et de la vertueuse princesse Oribelle, de Lagenie; tirée des anciennes annales irlandaises* (As noites do Marais ou História do grande príncipe Oribeau, rei de Monnoie, no país de Evinland, e da virtuosa princesa Oribelle, de Lagenie; tirado dos antigos anais irlandeses). Nessa obra, o autor propõe obrigar os proprietários dos edifícios a colocarem no térreo uns banheiros que possam servir aos pedestres. (GUERRAND, 2009, 63) Um século e meio depois, no romance de estréia de Fernand Céline, *Voyage au bout de la nuit (Viagem ao fim da noite)*, de 1932, o anti-herói Bardamu entra numa toaleta pública de Manhattan e nesse lugar seguimos as atividades dos usuários incluindo a de esperar na fila. (BOURGEY- HORAY, 2006, 102)

Ainda na literatura francesa, dois anos depois, um romance satírico intitulado *Cochemerle* é dedicado às reações que suscita a instalação de um *vespasiano* na sociedade hipócrita e corrupta do município homônimo. Esse livro de Gabriel Chevallier teve, na época, um sucesso imediato, e foi traduzido para vinte e seis idiomas. Esse tipo de situações nos lembra do filme italiano de 1961, *Totò truffa (Totò fraude)*, onde o célebre comediante italiano ameaça um comerciante romano fingindo ter que instalar um *vespasiano* em frente do restaurante dele, mas evita fazê-lo em troca de um suborno. De estilo totalmente oposto é a obra do escritor italiano Primo Levi *Se questo è un uomo (É isso um homem?)*, escrito entre 1945 e 1947, que descreve as latrinas dos campos de concentração de Auschwitz, onde existia uma dessas barracas por cada seis dormitórios e onde, portanto, uma toaleta era usada por mil duzentos a dois mil homens. Nos trens que transportavam os judeus ao campo de concentração, por outro lado, não havia toaletes, e o espetáculo humilhante de defecar e urinar em público já entrava no plano de desumanizar os prisioneiros.

Nessa época, para o judeu, o banheiro era um espaço de extrema vulnerabilidade, sobretudo para quem queria se fazer passar por não judeu, devido à exposição nos mictórios dos genitais circuncisos. Essa circunstância se apresenta no filme *Europa Europa*, de Agnieszka Holland, de 1990, onde o protagonista é um judeu que na época nazista se finge alemão. Ao mesmo tempo, porém, o banheiro nos campos de concentração podia representar um lugar de resistência aos nazistas, já que nele se podiam desenvolver certas práticas higiênicas numa afirmação de auto-estima. As latrinas estavam entre a seção das mulheres e a dos homens, e eram também um espaço

que dava a ocasião para comunicar-se entre eles. (LEVI, 1958, 37-40, 67, 74) Existem pelos menos dois filmes sobre a perseguição racial que apresentam o banheiro como lugar de refúgio e proteção. Um deles é *A lista de Schindler (Schindler's List)*, de Steven Spielberg, datado de 1993, no qual umas crianças se escondem nas latrinas do campo de concentração. O outro é *O pianista (The Pianist)*, dirigido por Roman Polanski em 2002, no qual o protagonista se oculta no banheiro público de um hospital, através de cuja janela pode observar o que acontece na rua.

Por outro lado, cabe mencionar que Ana Novac escreveu, entre junho e novembro de 1944, as suas memórias dos seis meses passados nos campo de concentração de Auschwitz e Plaszow em folhas de papel higiênico escondidas dentro de seus sapatos. (ABRAMS, 2009) Todos esses exemplos insinuam que a imagem do banheiro sugerida pela literatura judaica é a de um lugar de possível resistência e comunicação.

Em 1954, o escritor turco Tahsin Yucel escreveu o romance *Vatandas*, retomando sua escrita em 1964 e em 1975. O protagonista é um autor que recobre as portas e os muros de uma toailete com uma literatura refinada, expressando uma cólera que seria perigoso jogar em outro lugar num país como a Turquia da época. (BOURGEY- HORAY, 2006, 145) Esse banheiro é um lugar de desabafo e de descarga emotiva, como veremos que também ocorre em algumas representações cinematográficas. Em 1968, por sua vez, o escritor argentino Tullio Carella se muda para Recife, onde em paralelo a sua vida acadêmica desenvolve uma exploração da sexualidade homossexual da cidade em lugares públicos, entre os quais os banheiros. O livro que descreve essas experiências se chama *Orgia* e virou um texto *cult*, sendo por longo tempo muito difícil de conseguir até a sua recente reedição ocorrida em 2011. Em 1969, Philip Roth lançou seu livro *Portnoy's Complaint (O complexo de Portnoy)*, no qual descreveu uma cena de masturbação no banheiro de uma escola, um motivo pelo qual muitas bibliotecas norte-americanas da época não aceitaram o livro e, na Austrália, chegou a ser proibido.

Nesses dois últimos exemplos, percebe-se a vocação erótica do banheiro publico, que se confirmará também em vários episódios representados na tela do cinema, como também as dificuldades de aceitação do tema para os valores vigentes. A escritora americana Erika Jong, em seu romance de 1973 intitulado *Fear of Flying (Medo de voar)*, descreve os banheiros alemães se detendo num detalhe: os excrementos, antes de entrar no abisso da água, caem e se deslizam por numa

plataforma de porcelana, onde podem ser inspecionados. Trata-se de um exemplo bem claro do aspecto escatológico do banheiro que, como veremos, é curiosamente um dos menos explorados na hora de mostrar sanitários públicos no cinema.

Em 1977, Marilyn French assinou um livro com tom feminista que teve grande sucesso: *Toilettes pour femmes (Banheiros para mulheres)*. No início da obra, a protagonista se esconde num banheiro feminino, onde percebe que o letreiro que habitualmente diz "toilettes para damas" teve essa última palavra substituída por "mulheres". Além disso, ela observa os grafites eróticos e políticos presentes ao interior do banheiro, tecendo uma reflexão sobre a questão de gênero desdobrada nesses espaços. No mesmo ano, o escritor e semiólogo italiano Umberto Eco, em seu livro intitulado *Dalla periferia dell'impero (Viagem na irrealidade cotidiana)*, descreve ironicamente os sanitários do Motel Madonna Inn, nos Estados Unidos, com uma estética de gosto extremamente duvidoso, simbolizando nesse recinto um certo mau gosto que seria tipicamente estadunidense:

uma imensa caverna subterrânea, entre Altamira e Postojna, com coluninhas bizantinas nas quais se sustentam anjinhos barrocos de gesso. Os lavabos são grandes conchas nacaradas. O mictório é uma lareira escavada na roca, e quando o jorro de urina (me desagrada, más é necessário explicá-lo) toca o fundo, das paredes da chaminé brota água que cai como uma pequena cachoeira no estilo lavatório das Cavernas do Planeta Mongo. (ECO, 1999, 18)

Por outro lado, no romance semi-autobiográfico *The beautiful room is empty (O lindo quarto está vazio)*, de 1988, o autor Edmund White relata o caso de Jeremy, um homossexual que fica preso num banheiro de uma cafeteria, nos Estados Unidos dos anos 1950. Também no final da década de 1980, o italiano Giovanni Testori escreveu o romance *In exitu*, que foi representado depois como obra de teatro na Estação Central de trens de Milão, onde a história se desenvolve. O protagonista se chama Gino Riboldi, é homossexual e consumidor de heroína, e mora nos banheiros da estação, onde se prostitui para poder pagar a dose diária da droga, até que termina morrendo por overdose. Mais exemplos, enfim, do papel da sexualidade nos banheiros públicos, sobretudo homossexual masculina, incluindo também o componente da droga, outro elemento muito presente nos banheiros cinematográficos.

No Brasil, em 1999, o compositor Luis Capucho estreou na literatura publicando o romance *Cinema Orly*, no qual relata as aventuras homoeróticas que se desenvolvem nesse cinema pornô da Cinelândia, bairro central do Rio de Janeiro, incluindo os sanitários do local. Por sua vez, o escritor e crítico de cinema italiano Gianni Canova,

abriu o seu primeiro romance *Palpebre* (Pálpebras), um thriller de 2010, com uma cena de sexo e violência ocorrida em banheiros públicos da Universidade de Milão. Neste caso, a influência do cinema já é evidente na forma de tratar a cena.

Voltando para 1988, o escritor americano Nicholson Baker lançou seu primeiro romance, intitulado *The Mezzanine* (*O mezanino*), onde recorre à técnica do fluxo de consciência para relatar a hora de pausa para o almoço de Owen, um jovem empregado. Um capítulo inteiro descreve pormenorizadamente a tentativa, finalmente bem sucedida, de urinar no banheiro da empresa onde trabalha, o que lhe dá o tempo de refletir sobre detalhes aparentemente insignificantes do banheiro como o dispensador de toalhas de papel. Uma espécie de Leopold Bloom, o protagonista de *Ulisses* de James Joyce, no banheiro. Uma década depois, em 1997, Warwick Collins escreveu a obra *Gents* (*Banheiro masculino*), que se concentra nas peripécias de três jamaicanos que trabalham num *piss bar* subterrâneo de Londres, lugar de encontros homossexuais. Em determinado momento, a prefeitura da cidade solicita ao estabelecimento que faça "limpeza dos clientes", dando lugar assim a uma reflexão sobre homofobia e racismo.

No ano seguinte, o escritor chileno Roberto Bolaño descreveria, em seu romance *Los detectives salvajes* (*Os detectives selvagens*), o momento no qual uma mulher se refugia nas toaletes da Universidade Nacional Autônoma de México (UNAM) para se proteger da invasão militar de 1968. Nesse romance, o banheiro é claramente um lugar de proteção de tudo aquilo que está passando fora, algo que também será recriado nos banheiros cinematográficos aqui estudados. Já no início do século XXI, concretamente em 2005, o escritor francês Vincent Noce, em seu romance *La collection égoïste* (*A coleção egoísta*), relata a história de Stéphane Breitwieser, um personagem que realmente existiu e que pela primeira vez na literatura, utiliza o banheiro como um lugar adequado para ocultar certos objetos, não somente para se esconder.

Em 2007, o escritor argentino Martín Kohan situou o seu romance *Ciências morais* num colégio público e elitista de Buenos Aires, no ano de 1982, na última fase da ditadura militar. Nas páginas desse relato, o autor descreve a atmosfera de controle dos estudantes que leva a vigia Maria Teresa a espioná-los inclusive dentro dos cubículos dos banheiros masculinos. As belas páginas do livro dedicadas a explorar o toailete são a fonte de todas as epígrafes desta tese. Inspirado nesse livro, o diretor Diego Lerman filmou, em 2010, sua obra intitulada *La mirada invisible*, na qual se pratica voyeurismo nos banheiros escolares e, além disso, há cenas de violência sexual. O escritor americano Tom Coraghessan Boyle, no romance *The woman*, de 2009, define o

banheiro público como um "refugio" com luz cálida e viva, onde a personagem de Miriam faz uso de morfina para acalmar-se antes de ir ao encontro com o seu futuro amante, o arquiteto Frank Lloyd Wright. (BOYLE, 2009, 215)

Passando dos contos e romances para as peças de teatro, constata-se que as obras que colocam um banheiro público em cena remontam somente aos últimos vinte e cinco anos. Em 1991 foi publicada a obra de teatro *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici* (Aulas de cozinha de um frequentador de banheiros públicos), um texto em três atos de Rocco D'Onghia, cuja cenografia é assim descrita: "Três portas fechadas das cabines dos banheiros. Em todas as cabines tem uma janelinha que dá para a rua. Na esquerda, um lavabo e dois urinóis. Nesse ambiente, acontecem vários homicídios". O sanitário é também cenário de violência na peça *Porcelain (Porcelana)*, de 1992, de autoria de um jovem dramaturgo de Singapura residente em Los Angeles, Chay Yew. Nela, o protagonista John Lee confessa ter assassinado o seu amante num banheiro público de Londres. A peça foi apresentada pela primeira vez em 1992, na própria capital britânica.

Mais atmosferas *noir* se encontram na obra *Ladies and Gents (Os banheiros)* do dramaturgo irlandês Paul Walker, estruturada em dois atos de vinte minutos cada um, e escrita em 2002 para o *Dublin Fringe Theater Festival*. Nessa ocasião, a peça foi vencedora e, no ano seguinte, obteve também o prêmio do *Edimburg Fringe Festival*. O grande interesse por ela despertado reside particularmente no fato de ter sido encenada num autêntico banheiro público. Depois, a obra foi apresentada também nas toaletes de Trent Bridge, em Nottingham, em 2004, bem como nos do Central Park, em Nova Iorque, em 2008, e nos sanitários do Palácio de Belas Artes de Cidade do México, em 2009. Em todos os casos, o público é de no máximo cinquenta pessoas, divididas em dois grupos de vinte e cinco que assistem simultaneamente nos banheiros masculino e feminino a diferentes partes da mesma história e, depois, trocam de toaleta.

Cabe notar que, nas três obras teatrais recém-mencionadas, domina o tema da violência homicida. O mesmo destino cênico correspondeu a *Downsize*, primeira peça do dramaturgo estadunidense Chris Welzenbach, datada de 2003 e ambientada no interior de um banheiro masculino durante a festa de uma empresa. Nela se mostram cinco funcionários que tramam projetos para ascender no trabalho. A peça está cheia de conversas sobre contas e agendas, assim como de comentários contra as mulheres e os gays. O autor observou que a obra reflete a sua experiência pessoal como empregado temporário numa empresa local, no início dos anos 1990. Na primeira década do século

XXI, a peça foi representada tanto nos banheiros do *Steppenwolf Theatre* de Chicago como no interior de uma série de toaletes de edifícios públicos da cidade. Em *Downsize*, o sanitário é o espaço da fofoca e da comunicação interpessoal, algo que também é muito comum nos banheiros públicos da sétima arte.

Guo Shixing é o autor da peça *Toilette*, de 2004, representada pela *China National Theatre Company* no *Tianqiao Theatre* de Pequim, cujo protagonista é o vigia de um banheiro. A obra retrata a evolução dos banheiros públicos em Pequim dos anos 1970 até os 1990. Através das conversações dos clientes das toaletes, percebem-se várias mudanças políticas e sociais. A decoração é extremamente realista, dos vasos sanitários de tijolos dos anos 1970 aos sanitários a pagamento dos anos 1980, até os banheiros de luxo dos 1990. (BOURGEY- HORAY, 2006, 69) Por outro lado, a diretora carioca Regiana Antonini escreveu *Banheiro feminino*, uma peça na qual vários personagens se encontram nesse espaço público: as suburbanas, as travestis, as gordinhas, as bêbedas e cheiradas, as lésbicas, as refinadas e as aspirantes a refinadas, a desesperada e uma louca fugitiva. A obra foi representada em 2011, pela Companhia de Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro. Com estilos bem diferentes, tanto a obra brasileira como a chinesa fazem observações interessantes sobre a dimensão social e cultural da latrina.

Passaremos, agora, a contemplar como as artes plásticas enfrentaram o assunto. Um pioneiro foi sem dúvida Marcel Duchamp, que, em 1917, usando o pseudônimo de Richard Mutt, submeteu à primeira exposição da Sociedade Americana de Artistas Independentes a escultura *Fountain (Fonte)*, um urinol simplesmente colocado sobre um pedestal. A obra foi rejeitada pelo comitê com a argumentação que “o urinol pode ser um objeto muito útil em seu lugar, mas seu lugar não é uma exposição de arte”. Tratava-se de um *ready made*, isto é, quando um objeto ordinário é removido do seu contexto e da sua função original, recebe um título e é assinado por um artista que o converte em arte. [Figura 38]



**Figura 38**

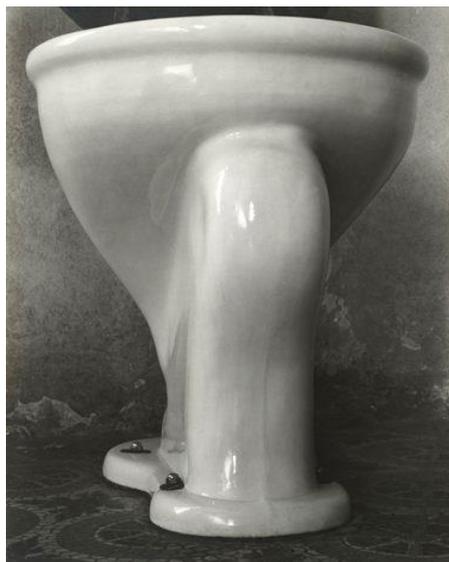
A antropóloga Paula Sibilia, no seu livro *O show do eu*, nos lembra um episódio muito interessante em relação à essa obra:

O *que* dizer, se não, do bom discípulo de Marcel Duchamp que, em 1993, urinou no célebre urinol exposto em um museu e logo reclamou sua propriedade sobre a obra por ter lhe devolvido sua função original? Em 2005, o mesmo “artista conceitual”, chamado Pierre Pinoncelli, atacou o urinol a marteladas no Centro Georges Pompidou, alegando outra forma de “apropriação”. Em vez de festejar seu duchampiano gesto escandalizador de burgueses, Pinoncelli foi processado, pois o valor do urinol danificado hoje se calcula em cifras de sete dígitos. (SIBILIA, 2008, 200-201)

Considerada uma das obras mais importantes da história da arte ocidental, *Fountain* foi imortalizada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz e saiu, no mesmo ano, no segundo e último número da revista *The blind man*. (LYDENBERG, 2009) Cabe esclarecer que o "original" de Duchamp, datado de 1917, desapareceu; portanto a peça hoje exposta no Centre Georges Pompidou de Paris é um dos múltiplos realizados pelo mesmo autor em 1964. (BOURGEY- HORAY, 2006, 122) O famoso artista francês declarou que nunca selecionou seus objetos pela sua beleza mas, ao contrário, a escolha dos *ready mades* se baseava na sua indiferença visual.

Por outro lado, após o grande gesto duchampiano, o vaso sanitário como objeto estético parece ter chamado a atenção de vários artistas. A pintora e ceramista Beatrice Wood, por exemplo, fundadora da revista *The blind man* e também chamada Mamãe

Dada, nas suas memórias publicadas em 1985 com o título *I shock myself* (Eu choco a mim mesma), defende o urinol de Duchamp afirmando que o objeto apresenta linhas admiráveis e abrangentes. Em 1925, o fotógrafo norte-americano Edward Weston immortalizou, na Cidade do México, um vaso sanitário, numa obra intitulada *Excusado (Privada)* e composta de uma série de quatro negativos de platino tomados durante duas semanas com a câmara no chão. [Figura 39] Em seu *Diário*, no dia 21 de outubro de 1925, Weston confessa que o vaso é para ele “um polido e esmaltado receptáculo de extraordinária beleza... [com] as sensuais curvas da divina forma humana mas sem imperfeições”, acrescentando que a sua excitação era uma reação absolutamente estética à forma desse objeto. O pintor Diego Rivera, ao ver a imagem, exclamou que em toda a sua vida não tinha visto uma foto tão bela. (WESTON, 1961, 132-134) A artista contemporânea Margaret Morgan, por sua vez, em 2002, chegou a descrever o vaso sanitário como "o grande significante do Modernismo do século XX". (PENNER, 2010)



**Figura 39**

De fato, em 2004, quinhentos especialistas que foram consultados para escolher obra que mais influenciou a arte moderna, assinalaram a outrora polêmica *Fountain*. Constituída num poderoso referente, foi citada e parodiada em inúmeras ocasiões. Vamos mencionar aqui somente alguns exemplos. O escultor estadunidense Robert Gober realizou em 1988 a obra *Three urinals*, composta de três urinóis minimalistas expostos numa parede. [Figura 40] Outro artista estadunidense, David Hammons, mostrou em 1990 sua peça *Untitled (Sem título)*, que consistia em colocar urinóis

sobre árvores nos parques da Bélgica. [Figura 41] Por sua vez, Sherrie Levine, expoente americana da *Appropriation Art*, uma corrente da arte que retoma obras reconhecidas para criar novas propostas, lançou *Fountain (After Marcel Duchamp A.P.)* em 1991, como um fac-símile do urinol de Duchamp em bronze; e, em 1996, exibiu sua obra *Fountain (Buddha)*, construída com o mesmo material. [Figura 42]

Outro membro do movimento “apropriacionista” é Mike Bidlo, que entre 1993 a 1997 produziu mais de três mil desenhos de *Fountain*, variando a imagem em escala e posição. [Figura 43] A artista japonesa Emiko Kasahara, por outro lado, realizou em 1994 a obra *Double urinal*, composta de dois urinóis em mármore preenchidos com água sanitária. [Figura 44] O dinamarquês Michael Elmgreen e o norueguês Ingar Dragset propuseram, em 2010, a obra *Gay Marriage*, na qual dois urinóis idênticos são conectados por um tubo de metal dando voltas articuladas. [Figura 45 ] Anteriormente, em 2004, esse mesmo casal de artistas sediado em Berlim realizou a obra *Marriage*, na qual o mesmo jogo de conexão de tubos é feito com dois lavabos e dois espelhos idênticos, com a intenção de refletir sobre a paridade nos relacionamentos. [Figura 46]



**Figura 40**



**Figura 41**



**Figura 42**



**Figura 43**



**Figura 44**



**Figura 45**



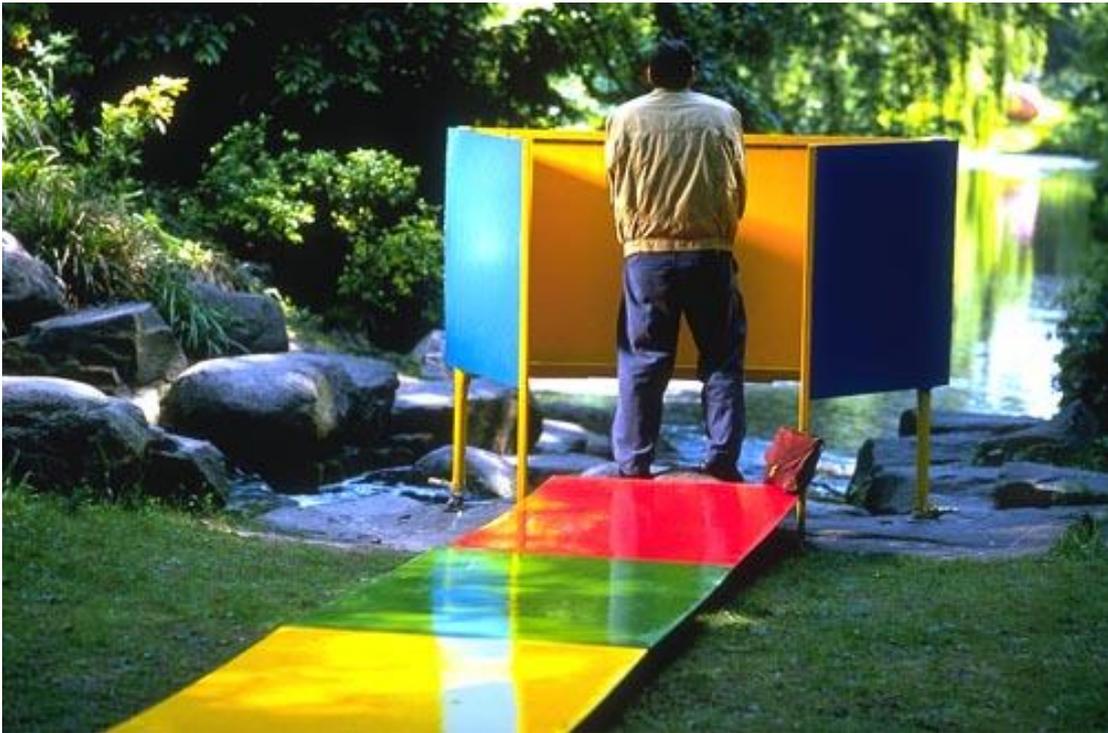
**Figura 46**

O escultor austríaco Franz West, por sua vez, em 1991, propôs um mictório muito colorido intitulado *Etude de couleur* (*Estudo de cores*) instalado na cidade alemã de Münster em 1997. [Figura 47] Nesse mesmo ano, o artista mexicano Damian Ortega

assinou a obra “America Letrina”, constituída por um vaso sanitário com a forma do continente latino-americano. **[Figura 48]** Numa direção semelhante, a londinense Sarah Lucas, pertencente ao famoso grupo dos Jovens Artistas Britânicos (YBA`s), homenageou Duchamp com a obra *The old in out* (O velho para fora), que originalmente era parte de uma instalação e exibição com o mesmo título, compreendendo nove peças similares consistentes em vasos sanitários de resina colorida em diferentes tons, mas predominantemente em amarelo-urina, e que foram mostrados na Barbara Gladstone Gallery de Nova York em 1998. **[Figura 49]** Depois da exibição, a instalação foi dividida e os vasos sanitários distribuídos separadamente; um deles se encontra atualmente no museu Tate Modern de Londres. (LYDENBERG, 2009)

O artista francês Baptiste Debombourg, em 2003, expôs em Paris sua obra *Polybric*, um jogo tipo *Lego* de quase quinhentas peças usadas para construir um urinol do mesmo modelo de *Fountain*. **[Figura 50]** Sem citar diretamente Duchamp, porém, mas repensando a idéia do urinol, inscreve-se também o trabalho que Alex Schweder realizou em 2001, intitulado *Bi Bardon*, um urinol siamês, bem como sua peça de 2009, *Plumbing us*, na qual uma parede divide dois urinóis, um masculino e um feminino, que estão na mesma posição. **[Figura 51]**

O imenso eco cultural que a obra de Duchamp tem ainda hoje é testemunhada pela obra *The Fountain Archives*, do artista francês Saâdane Afif, que desde 2008 coleciona páginas de catálogos de exposições ou livros que mencionam a obra *Fountain*, reflexionando sobre questões ligadas à reprodução e à representação.. Em setembro de 2013 se realizou o *Manifeste W.C. National*: em 34 sanitários de Metz (França), 34 artistas mostraram a própria obra sob o lema “Enquanto se exibem mictórios nos museus os artistas expõem nos mictórios”.



**Figura 47**



**Figura 48**



**Figura 49**



**Figura 50**



**Figura 51**

De um modo mais geral, e para além da enorme influência do *ready made* duchampiano, o tema do banheiro público tem inspirado várias instalações de arte contemporânea. A primeira que gostaríamos de mencionar é de Kate Millet, escritora e artista feminista, que já em 1967 realizou a escultura *Terminal*, colocando uma fila de urinóis entre pernas femininas por trás de umas barras. [Figura 52] Uma reflexão sobre

gênero que já vimos ser um dos aspectos mais relevantes desse espaço público. Um quarto de século depois, a artista irlandesa Dorothy Cross montou a instalação *Atendant* (*Atendente*). Nessa obra, o público tem que decidir se vai na direção da seta *English* (*Inglês*) ou daquela que diz *Irish* (*Irlandês*). As duas indicações, contudo, levam ao mesmo lugar: um banheiro público. Trata-se de uma sorte de protesto com motivos políticos, aludindo a um dos poucos trabalhos possíveis para os irlandeses em Londres: limpar banheiros.



**Figura 52**

Ainda nesse viés politizado, o casal de artistas russos Emilia e Ilya Kabakov apresentaram, na *Documenta* de Kassel, de 1992, a instalação denominada *Toilet*, na qual recriavam uma toailete da província soviética como aquelas que eles lembram ter visto em sua infância: tristes estruturas com paredes sujas e nojentas, cobertas de graffitis obscenos, sem portas nos cubículos e denotando uma condição de total visibilidade, voyeurismo e ausência de privacidade. Na mesma peça, o banheiro feminino vira um quarto de dormir de um apartamento soviético, assim como o banheiro masculino é uma sala e uma cozinha com cubículos sem porta e com um simples buraco no chão. [Figura 53] A apresentação desta obra suscitou grande escândalo na Rússia e, depois disso, os Kabakov decidiram deixar a pátria para se instalar em Nova York. (BOYM, 2001, 310-326)



**Figura 53**

Os já citados artistas Elmgreen e Dragset realizaram, em 2001, a irônica obra *Occupied*, na qual uma calça jeans emerge de cima da parede e de baixo da porta de um cubículo fechado. [Figura 54] Monica Bonvicini, por sua vez, uma artista italiana residente em Los Angeles, criou para a *Art Basel 35*, de 2003, a peça *Don't miss a sec* (*Não perca um segundo*), que consiste num módulo composto por um lavabo e um vaso sanitário feitos em aço, dentro de uma caixa de vidro que refletia o mundo exterior. [Figura 55] As pessoas que estavam no interior dessa espécie de banheiro, portanto, podiam ver tudo o que acontecia fora sem ser vistas. (BOURGEY- HORAY, 2006, 192) Trata-se de uma reflexão interessante sobre as complexas e mutantes relações entre intimidade e espaço público.



**Figura 54**



**Figura 55**

Por outro lado, em 2006, o videoartista colombiano Fernando Arias realizou *Public inconvenience*, cujo título contendo um trocadilho linguístico já faz referência ao tema delicado que trata: o *cottaging*, isto é, o sexo anônimo homossexual praticado nos banheiros públicos masculinos. Algo que, sem dúvida, também constitui um tópico importante nas cenas cinematográficas focalizadas nesta tese. A brincadeira contida no título da peça é interessante: se normalmente no mundo anglófono se fala de banheiros públicos como de *public convenience*, o tipo de atividades que no documentário fazem repensar o lugar como pouco “conveniente”, pouco apropriado.

Mas tanto o banheiro público em geral, como o vaso sanitário em particular, também são tema de outras experimentações no campo da arte contemporânea. Já em 1966, o pioneiro da Pop Art, Claes Oldenburg, havia realizado a escultura *Soft Toilet*, um vaso inflável em vinil que atualmente se expõe no Whitney Museum de Nova Iorque e que faz parte de uma série de esculturas “soft” de objetos da vida quotidiana. [Figura 56] O jovem artista mexicano Eduardo Castillo Medina, por exemplo, na obra intitulada *Taza de baño (Vaso sanitário)*, de 2011, usa um marcador permanente sobre ele, repropoando o vaso sanitário comum e corrente como obra de arte.

Já o artista francês Antoine Jullien realizou diversos vasos sanitários como esculturas, enquanto Clark Sorensen, um artista californiano, faz urinóis em forma de pétalas de flores como hibiscos e orquídeas, ou de búzios e conchas do mar.

(BOURGEY- HORAY, 2006, 330-332) No projeto *Estudio 71*, realizado em 2014 por um coletivo de artistas que interviram durante seis meses na Sinagoga histórica da Cidade do México, a artista mexicana Cecilia Hurtado propôs o trabalho *El cuerpo tiene memoria (O corpo tem memória)*. Nele, um banheiro é o primeiro lugar a ser visitado no percurso de exposição. [Figura 57]



**Figura 56**



**Figura 57**

Em anos mais recentes, o banheiro público também tem se tornado um lugar que hospeda manifestações artísticas. Um exemplo é *The Toilet Gallery* de Londres, uma pequena galeria especializada em arte de vanguarda que foi criada em 2003, num banheiro feminino em desuso, onde ainda permanecem os cubículos e os vasos sanitários. Outro exemplo é o *Albergo diurno* de Padova, que atualmente funciona como galeria de arte. (PROSPERINI, 2003, 35) O resgate da memória desses lugares tão peculiares, que foram mencionados no capítulo 1.2 desta tese, pode também incentivar a arte performática. Em janeiro de 2009, foi realizada num *Albergo diurno* abandonado da cidade de Bolonha uma *performance* que levou à remoção dos manifestos abusivos e à lavagem e à limpeza dos vidros desse estabelecimento. Ao final do trabalho, no qual participaram alguns passantes, as vitrines e o letreiro foram resgatados, com a ajuda da instalação de uma fonte luminosa. Em junho do mesmo ano, foi apresentado o vídeo *Cleaning memory (Memória da limpeza)* sobre o mesmo letreiro *art nouveau* desse

banheiro público italiano. Uma intervenção parecida se fez no *Albergo diurno* da Praça Oberdan, em Milão, no ano 2010. (SPAGNA MUSSO, 2011, 16-20)

Por outro lado, há certos objetos relacionados ao vaso sanitário que também estimulam a criatividade e a capacidade de questionamento dos artistas com relação à paisagem cotidiana. Nos anos 1950, por exemplo, Alexander Calder realizou um porta papel em forma de mão de metal pintado. A artista francesa Anastassia Elias, que trabalha com rótulos de papel higiênico, fez, entre 2009 e 2010, uma série de dioramas no interior dos cilindros de papelão que se encontram dentro dos rótulos de papel higiênico. Seu trabalho foi publicado em 2013 no livro *Rouleaux*, com quase setenta fotos dos resultados. (BOURGEY- HORAY, 2006, 138)

Cabe lembrar, também, que muitos grandes fotógrafos não foram isentos do fascínio pela locação aqui estudada. Em primeiro lugar, evocaremos aquela foto de Cartier-Bresson de 1935, que capta o escritor e artista norte-americano próximo dos surrealistas, Charles Henri Ford, fechando as calças ao sair de um mictório. [Figura 58] Também é famosa a foto de Robert Capa que retrata o dançarino Gene Kelly sorrindo na saída de um *vespasiano*, na Paris dos anos 1950, bem como o mais recente retrato de Madonna em meio a urinóis, assinado por Herb Ritts em 1990. [Figura 59]

Nos últimos anos, o fotógrafo Jordan Matter, como parte de seu projeto sobre dançarinos de Manhattan, retrata alguns deles em posições excêntricas dentro de banheiros públicos. Na Itália, algumas exposições fotográficas com esse tema específico se apresentaram nos últimos anos. Em 2008, o fotógrafo Ale Formenti realizou numa galeria milanesa a exposição *Toilet Love*. Já em Grottaglie, no sul da Itália, foi exibida em setembro de 2013 a exposição *Cacate* (Cagadas), na qual o fotógrafo Giorgio di Palma expôs fotos dos usuários do banheiro público, exibidas num banheiro público transformado em sala de exibição para aquela ocasião. [Figura 60]



**Figura 58**



Figura 59



Figura 60

Já no âmbito musical, para encerrar este panorama, lembramos que em 1968 a empresa Decca, produtora dos Rolling Stones, se recusou a colocar na capa do disco *Beggars banquet (O banquete dos mendigos)* uma foto de uma toailete com um muro cheio de grafittis. Quando a banda de rock conseguiu criar a própria produtora, retomou a imagem descartada e, vinte anos mais tarde, ela aparece na capa do CD daquele disco. (BOURGEY- HORAY, 2006, 388) Se, no efervescente ambiente da música britânica dos anos 1960, as imagens de banheiros ainda causavam reboliço, no mundo da canção francófona, pelo contrário, a toailete achava seu lugar entre as letras. O quarteto vocal Frères Jacques, já em 1952, dedicava ao lugar a música *Petits cabinets*, enquanto o cantautor Serge Gainsbourg aludia às escritas nos banheiros em sua canção *French graffiti*, de 1975, e o humorista Laurent Guerra ironizava sobre esse lugar no texto de 1999 intitulado *Ma cabane au fond du jardin*. (BOURGEY- HORAY, 2006, 55).

Após este rápido percurso, parece então que o primeira ramo das artes a se atrever a falar “disso” foi o das artes plástica, seguido pela literatura e a fotografia; e, com certa distância, também pela música. Por último, chegou a vez do teatro, provavelmente por ser a representação artística menos mediada e mais direta. O cinema, por sua vez, começa timidamente a apresentar os banheiros públicos a partir do início do século passado para retomar nos anos Setenta em forma gradualmente sempre mais difundida, como veremos nas próximas páginas.

### 3.2 Ob-sceno: fora de cena

*Lo que quiere no es mirar, lo que quiere no es ver, sino captar por la vía del olfato si en el secreto de los baños se verifica una violación del reglamento.*

Martín Kohan

A palavra “obsceno” tem uma etimologia obscura. Pode ser relacionada ao latim *ob* (devido a) mais *caenum* (poluição, sujeira, vulgaridade), mas também pode ser associado a *ob* (tensão) junto com *scena* (cena, espaço sagrado, espaço ritual). Nesse segundo sentido, a ideia de obscenidade não sugere nada de vulgar, sexual, explícito ou sujo, mas simplesmente algo excêntrico, que deveria permanecer longe do palco, algo fora de moda ou anti-social, comparável à definição de “profano”, que remete a fora do templo embora próximo a ele. (BOYM, 2001, 313) Numa rápida passagem, porém, Linda Williams, autora do livro *Screening Sex*, refere-se a origem do termo “obsceno” como correspondendo literalmente a “fora de cena” (do latim *ob-scaena*). Mesmo que não seja comprovada essa etimologia, parece interessante determo-nos um pouco nesse significado tão difundido hoje em dia, incorporando também as demais ressonâncias de sua polisemia.

Como vimos, algumas fontes indicam também que a palavra derivaria de *ob-caenum*, relativo à sujeira, enquanto o plural latim *obscena* indicaria de modo mais explícito os excrementos. Há, portanto, uma estreita relação semântica entre o significado mais comum da palavra “obsceno” na atualidade, ligado à moral sexual de tipo vitoriana, e a esfera do sujo e da escatologia. Por outro lado, o mesmo vocábulo indicaria uma necessidade de colocar os atos declarados obscenos fora da cena ou afastados do campo visual. Parece-nos ter sentido, então, pensar na locação cinematográfica do banheiro público como um espaço ideal para que os atos obscenos (proibidos) se encontrem com os lugares obscenos (sujos e excrementícios), de preferência mantendo os dois parcialmente obscenos (fora de cena). Lembrando, também, de outra afirmação da mesma Linda Williams, que parece continuar sendo válida em pleno século XXI: “a transgressão erótica realmente bem-sucedida é a que mantém a força emocional da proibição”. (WILLIAMS, 2008, 35)

A seguir, observaremos como o espaço fílmico que recria banheiros públicos foi ganhando um lugar nas telas cinematográficas, num processo gradativo que denota

algumas mudanças históricas importantes nos diversos planos: socioculturais, econômicos, políticos e morais. O primeiro filme que se aproxima deste tema, do qual temos notícia até agora, é *Erreur de porte* (*Erro de porta*, 1904), um curta cômico de autoria de Ferdinand Zecca, um pioneiro do cinema francês. No minuto e meio de duração deste filme, vemos chegar um camponês numa estação de trem, segurando a própria barriga. Ele abre uma porta, que fica ao lado da porta dos banheiros e corresponde a uma cabine telefônica; bastante surpreso, sobe num banquinho para ficar à altura do telefone. No exterior, um homem de aparência mais urbana, espera a porta se abrir. Quando o camponês sai satisfeito, o outro entra e, em seguida, sai rapidamente tampando o nariz com um lenço.

Dois espaços contíguos, separados por uma porta onde está escrito *telephone*, são apresentados através de três enquadramentos. A porta atua como vínculo entre o primeiro e o segundo plano, e há uma elipse com um tempo suspenso que obedece à ação simultânea que está se produzindo dentro da cabine e fora da mesma. (TARIN, 2006, 32) Nesse curta da produtora Pathé, há portanto uma primeira referência ao tema do banheiro nas telas do cinema, mais ainda não o vemos como locação específica.

[Figura 61]



Figura 61



Figura 62

Já num filme de 1906, com duração de um minuto, produzido também pela Pathé, conta-se a história de dois artistas que, querendo fazer uma piada, roubam de um alfaiate dois manequins e os colocam dentro de um banheiro público. Assim, começa a se formar uma longa fila para usar a toailete, até as pessoas perceberem o engano: os usuários que ocupavam a cabine não eram pessoas reais, mas apenas bonecos. [Figura 62] Também neste caso, todavia, os espectadores ficam fora do banheiro; contudo, já começa a ser aproveitado esse jogo das aberturas inferiores e superiores do banheiro, que deixam ver pés e cabeça dos usuários. Trata-se aqui de um fora de campo que Noël

Burch definiria como sendo do sexto tipo, já que a ação se desenvolve por trás de uma parte da cenografia.

Pelo que sabemos até hoje, o primeiro filme que nos deixa entrar num banheiro público, de fato, alude à toailete de um trem e se intitula *Now or never* (*Agora ou nunca*), assinado em 1921 por Hal Roach. A tela só mostra, porém, a parte dos lavabos. Trata-se de um filme interpretado por Harold Lloyd, estrela do cinema mudo hollywoodiano, que em 1921 já havia criado seu *glass character*, isto é, havia moldado um personagem muito reconhecido e "comum", com o qual cada espectador poderia se identificar, caracterizado por usar óculos redondos com moldura de acetato. Foi este o personagem que lhe deu tanta popularidade, ao ponto de torná-lo o ator mais bem pago na Hollywood desses anos.

*Agora ou nunca* é um média-metragem e marca a época da passagem de Lloyd dos filmes de um rolo só, para os de três rolos. A história em questão mostra o personagem envolvido na tarefa de cuidar de uma criança, no lugar de sua namorada que era babá, durante uma viagem de trem, sem ter nem passagem nem dinheiro. A comédia, como todas as do gênero *slapstick*, caracteriza-se por perseguições, acrobacias, pulos, quedas, fraturas e equívocos. Dos quase quarenta minutos do filme, considerando-se a versão de 2002, quase quatorze se desenvolvem no lavabo, em dois cenários diferentes: o banheiro masculino e o feminino.

Em primeiro lugar, na toailete masculina, detectamos um banheiro em movimento graças à paisagem que vemos passar pela janela. Isto gera uma série de gags envolvendo alguns homens que estão se lavando e fazendo a barba. Por meio de um subterfúgio, Harold luta por conseguir um lugar no banheiro cheio. Outros efeitos cômicos se baseiam na confusão de objetos: a pasta de dentes pelo creme de barbear ou uma camisa por uma toalha. O jogo de espelhos não se torna, entretanto, muito relevante neste caso. Quando o cenário é o banheiro das mulheres, Harold se encontra fora da porta que se limita a uma simples cortina. Para chamar a criança, que entrou ao banheiro sozinha, Harold deve dissimular suas ações voyeurísticas, que o levarão a outro equívoco: uma mulher que se encontra dentro da toailete pensa que ele está tentando seduzi-la. O filme volta ao banheiro masculino em dois outros momentos. Num deles, é possível ver o protagonista tentando vestir o garoto com a ajuda de outros dois passageiros; na outra cena, ele foge pela janela do trem, perseguido por não ter comprado a passagem. **[Figura 63]**



**Figura 63**

Em comparação com essa obra, talvez seja de uma maior relevância, tanto estética como de conteúdo, o banheiro público presente no filme de Friedrich Wilhelm Murnau, intitulado *Der letzte Mann* (*A última gargalhada* 1924). As cenas desse filme ambientadas na toaile são várias, distribuídas ao longo de toda sua duração de setenta e sete minutos, através de um complexo trabalho de edição que remete àquilo que Eric Rohmer definiria como o "movimento descontínuo" do espaço fílmico (ROHMER, 2004, 19). A crítica de cinema Lotte Eisner, em seu livro dedicado ao expressionismo alemão, descreve algumas cenas deste filme, no qual o porteiro de um hotel de Berlim, antes respeitado e reverenciado, é rebaixado pela direção e enviado a trabalhar nos banheiros situados no subsolo, como se fosse algo comparável a uma descida aos infernos. Para tecer essa argumentação, a autora remarca a função que as portas móveis têm no filme, determinando ou acelerando as peripécias trágicas: a revelação à vizinha da degradação do porteiro, por exemplo, ou o protesto do cliente rico. As portas escondem e mostram alternadamente a imagem decaída do "último dos homens", conforme sugere o título original em alemão, sendo filmado do alto e achatado por sua degradação. (EISNER, 1983). [Figura 64]



**Figura 64**

A porta de entrada do banheiro, neste filme, é um elemento visualmente aproveitado desde que o porteiro entra pela primeira vez nesse espaço tão baixo, verificando que ninguém o esteja olhando, até o movimento de câmara que leva ao *close up* do grito da vizinha. O enquadramento da entrada do banheiro, separado do resto do hotel por duas portas e uma escada, às vezes é mostrado sem nenhum personagem e completamente vazio, o que contribui para marcar a distância entre um espaço superior e um inferior, constituindo uma espécie de área isolante entre ambos. O espelho também tem grande relevância nessa cena. De acordo com as palavras de Lotte Eisner, “o porteiro tenta até pegar, nos espelhos do banheiro, os reflexos de objetos que brilham ou de uma grade preta da rua”. [Figura 65] O aspecto mais original da presença do espelho nas últimas cenas de banheiro desta obra consiste no fato de que este se apropria do ponto de vista do enquadramento, mostrando-nos os personagens de frente e parte da estante de vidro do espelho.



**Figura 65**

De modo semelhante ao que acontece no filme anterior, a parte do banheiro em que fica o vaso sanitário é totalmente ignorada nesta obra. Desse universo, a única coisa que vemos é um arco à esquerda dos lavabos, atrás do qual podemos supor que existam as cabines dedicadas a essa função. Este fora de campo também é aquele definido por Noel Burch como sendo do sexto tipo, e corresponderia ao que Vanoye e Goliot descrevem como um espaço diegético não representado, mas intuído por dedução pelo espectador.

Um ano depois, porém, o cineasta russo Serguei Eisenstein daria o grande passo numa cena do filme *Stachka (A greve)*, no qual apresenta pela primeira vez na história do cinema um mictório com um homem que está urinando. Trata-se de um espião que ouve as conversas que os operários de uma fábrica estão tendo na latrina do lugar de trabalho. Eles tramam suas manobras políticas escondidos nos cubículos que, em sua versão soviética, são abertos, sem portas, somente providos das divisórias laterais para delimitar os espaços. Trata-se, contudo, de um local adequado para se esconder e planejar tumultos, além de ser um lugar onde já se pratica a escuta ilícita.

Assim, após ter ficado fora do banheiro durante um longo tempo e, depois, ter entrado nele mas permanecendo somente nos lavatórios, nessa obra de 1925, a tela grande do cinema nos mostra abertamente um mictório em uso. No entanto, ainda será necessário esperar mais alguns anos para vermos a privada de um banheiro público.

Sob a influência de *A última gargalhada* e outros filmes de Murnau, o diretor King Vidor assina, em 1928, sua obra *The crowd* (*A turba*), no qual dá mostras de seu grande virtuosismo no uso da câmara. Trata-se da história de “um dos sete milhões de habitantes convencidos de serem os pilares de Nova York”, como diz um intertítulo do filme; um personagem que, apesar disso, não consegue sobressair na massa. Considerado uma obra-prima do período mudo, o filme foi selecionado em 1989 entre as vinte e cinco películas a serem preservadas no Registro Nacional de Filmes (National Film Registry) da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

A cena de banheiro público mais interessante de *A turba* sintetiza muito bem o espírito do filme. Num toailete de escritório, o empregado John Sims, que é o protagonista do enredo, encontra-se com o conjunto de todos os empregados que entram no recinto de modo enérgico e apressado. Eles fazem isso abrindo e fechando as grandes portas basculantes, num gesto que remete às cenas recém-comentadas de *A última gargalhada*. Como parte dessa massa dos funcionários da empresa, John também entra entusiasmado no banheiro, saltando no chão quadriculado, enquanto a câmara o segue até se aproximar de um dos muitos lavabos e do espelho, que reflete infinitos colegas nele se contemplando e outro caminhando. **[Figura 66]**



**Figura 66**

Este movimento da câmara revela o espaço em suas qualidades de penetrabilidade, e a presença dos espelhos o caracteriza por sua extensibilidade,

características próprias do lugar fílmico de acordo com as teorias de Jacques Aumont. Perguntamo-nos, porém, se os espelhos deste banheiro podem representar o fora de campo que Burch identifica como sendo do quinto tipo, refletindo o que está também por trás da câmara. Neste caso, seria possível realmente afirmar que campo e fora de campo pertencem um ao outro, como sugere Aumont. Nesta cena, serão quatro os empregados que se aproximarão de John para dizer a mesma banalidade, "perseguindo a sujeira", uma frase cujo teor trivial será observado pelo protagonista, sublinhando com isso a mediocridade da maioria dos homens comuns.

Finalmente, um colega se aproxima dele para lhe propor um encontro com umas moças. John recusará o convite, alegando que precisa estudar. Então o amigo olha claramente para a câmara, como se buscasse certa cumplicidade com o espectador. É interessante observar um detalhe notável para essa época, na gestualidade do amigo que dá uma palmada na bunda do protagonista e no diálogo apresentado por um intertítulo que especifica: "elas têm o que os livros não têm".

O filme também contém uma cena no banheiro de um trem, que apresenta a mesma morfologia dos toaletes do trem de *Agora ou nunca*, com cortinas em lugar de portas e um sofá ao lado dos lavabos. O filme mostra como, nos respectivos banheiros públicos, John e sua esposa estão se preparando para a primeira noite de núpcias. Os dois são enquadrados lateralmente, e sua posição nas duas cenas é simétrica. No banheiro masculino, o protagonista é zombado pelos dois senhores sentados num sofá, devido ao cuidado de suas ações de asseio com vistas ao grande evento que se seguirá. A carga sexual da cena se insinua, ainda, mostrando um livro que o protagonista leva consigo, cujo título é *O que um marido deve saber*. Enquanto isso, no banheiro feminino, a noiva se aproxima muito do espelho como se quase estivesse falando com sua imagem nele refletida.



**Figura 67**

É importante notar de que modo a crítica encontrou influências temáticas dessa obra de Vidor no filme japonês de Yasujirō Ozu intitulado *Tokio no Gassho (O coro de Tóquio, Tóquio Chorus)*, de 1931. Neste caso, os funcionários de um escritório recebem um envelope com uma bonificação, mas para não mostrar o conteúdo do seu aos outros, um homem se refugia no banheiro. Em seguida, também Shinji, o protagonista do relato, corre até o mictório como um pretexto para poder contar seu dinheiro. **[Figura 67]** Mas, nesse momento, outro empregado entra na toaleta da empresa. Este último está tão nervoso que deixa seu dinheiro cair no mictório e, em seguida, procura resgatar sua bonificação toda molhada. Tudo isso acontece enquanto outro colega olha através do buraco da fechadura.

David Bordwell, em seu livro dedicado a Ozu, afirma que “não se pode esperar uma sátira mais corrosiva da inveja característica do trabalhador pequeno burguês, da fetichização do dinheiro e dos bens, assim como da degradação dos empregados de colarinho branco”. (BORDWELL, 1988, 219) A cena se abre identificando pela primeira vez o espaço do banheiro com o cartaz “WC”, que é um tipo de texto informativo peculiar dos não-lugares estudados por Marc Augé. A força estética da cena reside fortemente na presença de uma porta basculante que divide os lavabos dos mictórios. Esta porta oculta a parte superior do corpo dos personagens, mostrando somente suas pernas. Trata-se, portanto, de um fora de campo do sexto tipo, que de algum modo contradiz a célebre afirmação de Bordwell segundo a qual os diretores se concentram normalmente na metade superior do enquadramento.

Este tipo de plano se apresenta em campo e contra-campo, dirigindo o ponto de vista da câmara a partir da porta de entrada da toaleta indo até os mictórios e, depois, partindo destes últimos - presentes na tomada com um característico perfil em forma de arco - até a porta de entrada. Então, a porta se abrirá para mostrar Shinji, que tenta espiar o que faz seu colega de trabalho. Mas o ato voyeurístico mais ousado será o que realiza o terceiro empregado através do olho da fechadura do banheiro, delimitando assim outro fora de campo do sexto tipo. **[Figura 68]** Parece que aqui, como acontece em *A última gargalhada*, de Murnau, a característica dominante das cenas de banheiro é a humilhação, além de serem importantes também os motivos do refúgio, do esconderijo e do voyeurismo. Poderia se fazer também uma equação entre o dinheiro e os dejetos orgânicos? O mesmo Bordwell acrescenta uma consideração importante segundo a qual “para Ozu, as funções corporais se tornam outra forma de sacudir a expectativa geométrica da estrutura narrativa”. (BORDWELL, 1988, 155)



**Figura 68**

Em 1930, entretanto, acontece algo que afetará o tratamento desta locação nas telas do cinema. Williams Harrison Hays, então presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America*- MPPDA (Associação dos Produtores e Distribuidores de Cinema dos Estados Unidos) pediu ao escritor católico Daniel Lord que redigisse um código regulatório e de censura para ser aplicado aos filmes a partir de então. Nascia, assim, o famoso *Motion Picture Production Code*.

Cabe fazer aqui um pequeno recuo para tentar compreender os motivos que o levaram a tomar essa decisão. Nos Estados Unidos dos anos 1920, a jovem ideal não era mais a boa moça com condições para ser uma dona de casa bem comportada, mas a *flapper*: uma garota que veste saia curta e usa maquiagem, que dança provocativamente o Charleston e ainda é capaz de fumar em público. A tecnologia e uma certa flexibilização dos costumes tinha liberado milhões de mulheres da escravidão do trabalho doméstico; por isso, muitas começam a se introduzir no mundo laboral. Assim, tanto a *flapper* e o *gangster*, como as atitudes cada vez mais liberais em relação ao sexo, ao casamento e ao divórcio, viraram temas habituais na indústria cinematográfica.

Naquela época, não em vão conhecida como "os anos loucos", as estrelas femininas e masculinas passaram a mostrar uma atitude aberta e bastante diferente do que fora habitual pouco tempo atrás, insinuando que o prazer sexual estava se tornando indispensável para a felicidade moderna. Nesse contexto, o diretor Cecil De Mille lançava a mensagem de que o sexo podia ser capaz de vencer algumas barreiras sociais, dando a conhecer as famosas e luxuosas cenas de banheira que ele filmara, por exemplo. Ao mesmo tempo, os escândalos da vida privada das estrelas se multiplicavam,

enquanto algumas associações de mulheres protestavam contra os avanços desses novos costumes.

Nesse contexto é que Hays, republicano, conservador, protestante e maçom, promoveu o primeiro documento de censura que proibiria exibir nas telas de cinema uma diversidade de assuntos considerados indecentes: insultos, nudez, tráfico de droga e tráfico de mulheres brancas, por exemplo. Além disso, o código aconselhava "bom gosto" ao tratar temas como delinquência, relações sexuais e violência. Um juiz podia ser corrupto, por exemplo, mas essa característica não podia se estender a todo o sistema judicial; um policial podia ser brutal, mas não o corpo inteiro da polícia. Assim, em 1930, para felicidade dos católicos que defenderam essas medidas, os produtores cinematográficos aceitaram o código Lord-Quigley. De forma bastante inexplicável, aliás, embora tivessem incluído uma cláusula segundo a qual um júri de produtores decidiria, em caso de discussão, qual seria a melhor interpretação das regras em cada caso.

A elite intelectual da época zombava do código e durante os quatro anos seguintes à sua aprovação, houve uma verdadeira batalha entre Hays e os estúdios para definir se o código era uma diretriz geral e flexível, sujeita a discussão e interpretação, ou se tratava-se de uma prescrição literal com peso de lei. Os estúdios queriam sexo e violência, temas que atraíam os espectadores do cinema, enquanto Hays não tinha suficiente autoridade naquela época para impor com eficácia suas determinações. Tudo isso se tornou mais complicado com a crise de Wall Street, que afetou igualmente o cinema, de modo que os produtores não estavam dispostos a deixar de tratar nas telas alguns temas atraentes como o divórcio, o controle da natalidade, o aborto e as relações pré-matrimoniais, ou mesmo a ignorar a realidade causada pela depressão econômica.

Afinal, é fato que os primeiros filmes sonoros foram bem mais francos, diretos, modernos e abertos que os filmes mudos no que tange ao tratamento das relações sexuais. Os primeiros três anos da década de 1930, em particular, viram proliferar filmes que abordavam questões então delicadas, como divórcio, adultério, prostituição e promiscuidade. Enquanto as associações católicas começaram a se insurgir contra essas novidades, a estrela Mae West desafiava a idéia da mulher como um ser passivo e desinteressado pelo sexo, dominando os homens não somente através do corpo erotizado, mas também pelo uso do cérebro e chegando inclusive até zombar deles. (BLACK, 1998, 34-90)

Até 1934, portanto, ano no qual o Código Hays se tornou obrigatório, houve uma proliferação de filmes particularmente ousados. Nesse espírito podemos considerar a cena de banheiro de *Lady killer*, de Roy del Ruth, de 1933. E, no mesmo ano, aquela de *Baby Face (Serpente de Luxo)*, de Alfred Green, já comentada a propósito da função do espelho. Nesses dois filmes, podemos ver o banheiro público respectivamente como lugar de violência e como lugar de atividade sexual, duas coisas que ainda eram inéditas no cinema e que, décadas mais tarde, se tornariam bastante habituais.

Entretanto, na Itália fascista de 1933, o banheiro público não se podia nem ver de fora nas telas do cinema. No filme *Treno popolare*, por exemplo, de Raffaello Matarazzo, no momento que um pai acompanha seus filhos ao sanitário do trem, nem uma porta é sequer mostrada, mas somente uma espécie de neblina que sugeria o local onde se podem satisfazer as funções fisiológicas. Um ano depois, a obrigatoriedade do código estadunidense já se faz sentir na cena de banheiro de *Manhattan melodramma*, de Woodbridge Strong Van Dyke, onde assistimos a um homicídio mas a arma é ocultada por uma toalha que o assassino encontra junto ao lavabo. [Figura 69]



**Figura 69**

Passaremos agora a comentar um filme muito popular de Charlie Chaplin, *Modern times (Tempos modernos)*, de 1936, que também faz parte das vinte e cinco obras selecionadas em 1989 pelo *National Film Registry* (Registro Nacional de Filmes) da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Muito se escreveu sobre esta comédia, que representa a última aparição do personagem de Carlito e é o último filme mudo do diretor, mesmo que já contenha algumas inserções sonoras. Grande atenção se

dedicou a esta sátira do taylorismo e do fordismo. Mas talvez não se tenha dado o peso suficiente à breve, embora muito significativa cena, na qual Carlitos, já totalmente alienado e continuando a repetir os gestos mecânicos próprios à montagem em série, faz uma pausa durante seu dia de trabalho e se refugia no banheiro da fábrica para fumar um cigarro.

Como acontece em *A turba*, aqui a cena de banheiro também é antecipada por um relógio que marca os ritmos de trabalho. Já no interior do recinto, o protagonista se senta sobre um lavabo e, nesse momento, uma tela gigante que ocupa toda a parede de fundo do banheiro se acende para mostrar a imagem do diretor da fábrica. Como uma espécie de “grande irmão” de orwelliana memória, o chefe ordena ao funcionário que volte ao trabalho, emitindo sua ordem com o uso de som e não através de um intertítulo. **[Figura 70]** Seria esta uma voz acusmática? Como o espectador vê o diretor na tela, então não seria ignota a real posição do emissor da voz? Contudo, onde se encontra o patrão? Para além de estar nessa tela dentro da tela, de onde ele está falando? Essa impossibilidade de identificar a sua localização real, conferiria, talvez, à ordem dada ao trabalhador um poder maior, quase sobrenatural? A reação de Carlitos é muito gestual e titubeante, visto que uma vez tendo saído do banheiro bastante perturbado, abrirá de novo a porta basculante da entrada.



**Figura 70**

O banheiro dessa cena mostra certa modernidade na decoração, como por exemplo no tipo de chão e em alguns artefatos dispensadores de toalhas. Por outro lado, vemos somente uma fila de lavabos à esquerda e, à direita, as portas das cabines

fechadas. A apresentação do banheiro é dada por um enquadramento único e quase fixo, se não considerarmos um leve movimento da câmara até ao alto. O espaço do banheiro representa, para o protagonista, um oásis de tranquilidade; mas, na anti-utopia chapliniana, inclusive esse lugar aparentemente fora de qualquer controle também é vigiado. Não deixa de ser significativo que quase dez anos depois da aparição do primeiro filme sonoro, esta obra foi a que marcou o fim da era do mudo. (DE ANTONELLIS, 2012a)

Voltando à Itália, em 1943, será *Ossessione (Obsessão)*, de Luchino Visconti, considerado o filme no qual se utilizou pela primeira vez o termo neo-realismo, provavelmente seja também o primeiro a mostrar numa cena de paisagem urbana na qual um homem utiliza um mictório de rua. O filme foi proibido e destruído pela República de Saló de Mussolini, tendo chegado a nós somente graças ao fato de que um negativo foi escondido pelo diretor e conservado até o final da Segunda Guerra. Além desse filme, são muito poucos aqueles que, na década de 1940 e 1950, ousaram mostrar esse espaço fílmico.

Nos anos 1960, porém, a situação da censura mudou radicalmente e, em 1967, o Código Hays foi derogado para ser substituído pela classificação por faixa etária. Na introdução ao livro *Screening Sex*, a autora Linda Williams, professora de Retórica e Estudos de Cinema da Universidade da Califórnia, Berkeley, conta a história da exibição de cenas com teor sexual na história do cinema dos Estados Unidos. Os filmes norte-americanos passaram por aquilo que ela denomina "uma longa adolescência", sendo que somente a partir dos anos 1960, o sexo deixou de ser aquela energia muito poderosa embora oficialmente não mencionável e, portanto, invisível.

Ao se perguntar quando, por que e como os Estados Unidos se transformaram de uma cultura que não exibia o sexo numa que o exhibe, a autora insiste no duplo significado do verbo *screen* (exibir, examinar), que ressoa tanto como uma revelação quanto como uma dissimulação. Exibir é revelar numa tela. Mas um segundo e igualmente importante significado, como diz o dicionário, é proteger ou esconder atrás de uma tela. Os filmes tanto revelam como escondem. Assim, para justificar essa repentina aparição do sexo nas telas, mais do que colocar todo o peso no desaparecimento do código de censura, a autora se concentra na "revolução sexual" ocorrida naqueles anos. Até porque, com certeza, a derrogação daquelas normas tão severas foi também um efeito dessas intensas transformações históricas. De todas as movimentações sociais e políticas buscadas no tumultuado final dos anos 1960 e na

década de 1970, aquelas referidas às mudanças no plano sexual provavelmente tenham sido as que, afinal, tiveram a melhor sorte. Em 1973, nos Estados Unidos, o controle da natalidade já era legal, e pílulas e camisinhas se tornaram facilmente acessíveis, mesmo para os adolescentes.

Uma revolução sexual ocorreu, portanto, e a intensificação da observação do sexo foi um de seus efeitos mais importantes e menos estudados. Quando os filmes começaram a mostrar mais sexo do que antes, uma reorganização muito significativa da relação entre o público e o privado também ocorreu. Uma das palavras de ordem do feminismo, como já comentamos, era “o pessoal é político”; com isso, a nova geração queria dizer que muitas práticas íntimas e antes consideradas somente privadas agora mereciam ser discutidas também em público. As representações cinemáticas do erotismo que se tornaram públicas no final dos anos 1960 e início dos 1970 refletiram, assim, essas revoluções que estavam acontecendo nas atitudes sexuais. Mas, curiosamente, essa nova publicidade do sexo ocorreu numa época em que a própria idéia de direito à privacidade sobre as questões sexuais e reprodutivas também estava se ampliando.

Por isso, Williams aponta para uma mudança na preparação e na predisposição do espectador como principal causa do repentino aparecimento de cenas de sexo nos filmes hollywoodianos, que ainda constitui a indústria majoritária no panorama cinematográfico internacional. O nosso ponto de vista, porém, focaliza menos o lado da recepção e mais o pólo da criação cinematográfica. Nesse sentido, acreditamos que os diretores dos filmes, levando em conta as demandas do público, mas também agindo sob as pressões das normas produtivas e das leis nacionais, julgaram que os tempos tinham amadurecido e já permitiam encenar certas manifestações sexuais na tela. Até porque eles também estavam envolvidos nessas transformações de época, das quais eram protagonistas assim como os próprios espectadores.

No entanto, mesmo considerando essas importantes mudanças históricas, cabe sublinhar que nesse processo de exhibir e esconder - ou, como o subtítulo do artigo de Williams sugere, de revelar e dissimular - nem sempre as relações sexuais, heterossexuais ou homossexuais, pesadas ou leves, prolongadas ou rápidas que sejam, chegaram a ser inteiramente apresentados na tela grande do cinema. (WILLIAMS, 2008) Nas cenas de banheiro público que constituem nossa arena de análise, ainda é atrás da porta que as ações mais fortes costumam acontecer; e, frequentemente, não são

as imagens mas os sons a sugerir-nos pistas e a delatar aquilo que quase sempre ocorre fora de campo.

### 3.3 Purgando transgressões.

*Del baño emana siempre un olor penetrante a lavandina. Aunque fuerte, y hasta agresivo, es olor a limpieza. A lo largo del día ese olor va menguando por necesidad, afectado por el uso continuo del lugar y por el paso consecutivo de las horas*

Martín Kohan

Nas páginas precedentes, vimos como o espaço fílmico compreendido pelo banheiro público tem ganhado, gradativamente, seu lugar cada vez mais legitimado nas projeções cinematográficas. Ao mesmo tempo, fomos enfatizando até que ponto ainda é muito o que nesse espaço se esconde e se faz atrás de alguma porta. Interessa-nos, agora, analisar por que o sanitário é uma locação privilegiada para situar atividades ilícitas, além de outras que poderíamos resumir como confessionais. Numa das poucas referências ao banheiro público no cinema, o estudioso da sétima arte Alessandro Cappabianca confirma nossa teoria sublinhando certa vocação de gênero:

Nesse sentido Hollywood determinará a dupla relação por um lado com o universo da mulheres (alegres banheiros de grandes hotéis, restaurantes de luxo, etc., onde se pratica a fofoca e se afinam as armas da sedução, sobretudo no gênero brilhante); do outro lado com os filmes gangster, de má vida da ralé, etc. (e então são latrinas esquálidas, retretes sujos, partes posteriores de locais sórdidos), onde é fácil que aconteçam regulamentos de contas mortais. (CAPPABIANCA, 1982, 5)

A nossa hipótese é a de que o banheiro público funciona tanto para quem escreve os roteiros como para quem filma e, também, para quem observa o relato na tela como uma espécie de *purgatório*. Ali, além de se *purgarem* ou *expurgarem* os corpos, também se *purificam* certas ações, no sentido de que acaba sendo mais aceitável apresentá-las nesse espaço que, por definição, é o lugar que costuma acolher as dejeções humanas. Seria, então, mais aceitável mostrar e falar de assuntos sórdidos num lugar igualmente abjeto. Um espaço claramente recortado do resto da vida social por sólidas paredes e por portas ou janelas nem sempre tão consistentes, já que elas deixam entrar e sair tanto os dramas dos personagens como as câmeras indiscretas.

Ao mesmo tempo, algumas características materiais e cromáticas desses ambientes tão peculiares também cooperariam na ação de esfriar certos temas ainda quentes para a moral contemporânea, ajudando a *depurá-los* na sua exibição. Afinal, e

não por acaso, a sua própria denominação encerra uma espécie de paradoxo: trata-se do espaço público mais privado que podemos imaginar. Não por acaso, tanto em espanhol como em português, o substantivo "privada" indica a latrina já desde o início do século XVIII. (KOOLHASS, 2014, 7) A antropóloga Mary Douglas, em seu livro *Pureza e perigo*, de 1966, definia a "sujeira" como algo "fora de lugar" que ameaça a ordem e por isso se considera perigosa. (DOUGLAS, 1973, 214) Poderíamos pensar que a operação de colocar assuntos sujos no banheiro, lugar considerado no imaginário comum como algo igualmente sujo, seja uma forma de restabelecer uma ordem e, de certa forma, uma tentativa de purificar essa sujeira.

Uma vez enunciada a principal hipótese desta pesquisa, vale a pena abrir um parêntese para refletir sobre o nascimento do conceito de purgatório. Em primeiro lugar, cabe lembrar que essa idéia é bastante tardia, ela nasceu apenas na segunda metade do século XII, pois antes disso os lugares que constituíam o Além eram somente os antagonistas: Paraíso e Inferno. Aos poucos, porém, começou a se delinear uma realidade intermédia, cuja função era a de consentir a purificação das almas antes do ingresso no Paraíso. Assim, com o Purgatório se cria uma espécie de tribunal comum, no qual intervêm seja Deus seja a Igreja, e onde as almas se beneficiam da ação da Igreja que distribui as indulgências.

Para os homens da Idade Média, a existência do Purgatório foi uma benção, pois ela aumentava as esperanças de salvação. Segundo o historiador francês Jacques Le Goff, essa noção surgiu num momento em que o mundo estava deixando de lado certo maniqueísmo em favor de uma visão mais matizada das coisas. A antiga oposição entre ricos e pobres, fracos e poderosos, começa a se modificar com o emergir de uma nova classe social: a burguesia. A idéia do Purgatório, para Le Goff, responderia então as exigências dessa nova classe emergente, já que permitiria salvar os banqueiros, os usurários e os mercadores de que a sociedade da época tanto precisava, embora a rigor fossem condenados pelo dogma cristão em função de sua prática constante do pecado da avareza. Vale observar, portanto, mais especificamente, onde e como surgiu essa idéia de purgatório.

Essa crença nasceu no ambiente intelectual de Paris, na escola de Notre-Dame, e depois se transferiu ao ensino da nova universidade ao redor dos mestres mendicantes, dominicanos, franciscanos e dos cistercienses (LE GOFF, 2006, 187-188) Assim, o purgatório se materializou na literatura teológico-espiritual dos mestres de Paris e dos cistercienses entre os anos 1170 e 1180, e na literatura das visões entre 1180 e 1215.

(LE GOFF, 2006, 222-223) Convém esclarecer, porém, que se tal crença nasceu tanto da fantasia como do raciocínio, dos contos fantásticos e dos textos das autoridades eclesiásticas, foi com o Papa Inocêncio IV que se decretou oficialmente sua existência.

Poucas semanas antes de morrer, em 1254, esse Papa pediu aos ortodoxos gregos que subscrevessem uma definição do Purgatório. Essa carta representa o ato de nascimento doutrinal do Purgatório como lugar. O primeiro pronunciamento oficial da Igreja a esse respeito ocorreu no Concílio de Lyon, no ano seguinte. Outros momentos de definição desse espaço são: o segundo Concílio de Lyon, de 1274, onde se decreta a reconciliação entre latinos e gregos; o Concílio de Ferrara-Florença, de 1438-39, que se caracteriza por sua posição contra os ortodoxos gregos; e o Concílio de Trento de 1563, que contribuiu enormemente para se deslindar dos Protestantes, afastando o Purgatório do Inferno e aproximando-o do Céu.

No século XIII, o Purgatório triunfa na teologia e no plano dogmático. Então passa a estar presente na pregação, nos testamentos, na literatura em língua vulgar, mas foi o Jubileu de 1300 que consagrou seu triunfo. (LE GOFF, 2006, 320-27) Como funciona, nesta nova perspectiva, a contabilidade dos pecados e das penitências? A culpa, que conduz à danação, pode ser remetida através da contrição e a confissão, enquanto a pena ou castigo expiatório é cancelada pela reparação, isto é, o cumprimento da penitência receitada pela Igreja. Se houve confissão, mas a penitência não foi cumprida, voluntária ou involuntariamente, no caso de morte, por exemplo, a pena tem que ocorrer no Purgatório. (LE GOFF, 2006, 241) Existem pecados leves, pequenos ou menores, cotidianos, que vêm da carne ou da ignorância; estes são chamados, a partir do século XII, “venais”, ou seja, dignos de *vênia*, isto é, que podem ser perdoados através das orações, da confissão ou da esmola. (LE GOFF, 2006, 244-45)

Para isso, as almas podem pedir socorro à família biológica, mas também às ordens monásticas. Normalmente, considerava-se que um falecido podia aparecer diante de alguém vivo informando-o da situação no Purgatório, e convidando-o a cumprir os sufrágios, tais como: a missa, a oferta, a oração, a esmola, a penitência, a peregrinação, a cruzada, a execução dos sacros legados, a restituição dos bens adquiridos injustamente, a intersecção dos santos, a fé e os sufrágios gerais da Igreja. Isso, depois de prometer informá-lo numa próxima aparição a respeito da eficácia dos sufrágios realizados. Em muitos casos, a estância nesse espaço de transição era breve, compreendendo apenas alguns dias ou meses, mas a aspereza das penas fazia com que o tempo passado no Purgatório parecesse muito longo. Quanto à iconografia, a metade

das almas se apresenta como fantasma, cujo corpo ou veste é branco, enquanto a parte que ainda tem que ser resgatada é representada pela metade preta. (LE GOFF, 2006, 330-34)

Nessa cosmovisão cristã, acreditava-se que Deus concedia permissão para ir à terra e solicitar a ajuda dos parentes, geralmente enquanto estes dormiam. Uma vez purgados, eram os anjos os encarregados de levar para o céu as almas com a aparência que tinham em vida, ou então sob a forma de estrelas, cometas ou luzes. Sempre representados com túnicas brancas. (VON WOBESER, 2012, 177-219) Aqui se confirma, então, o tom branco como a cor que simboliza a purgação cumprida.

Um tema forte no interior do purgatório se refere ao fogo. Se no Inferno as chamas queimam sem nunca consumir é porque os danados são torturados para toda a eternidade (LE GOFF, 2006, 276). No entanto, existe um fogo no purgatório que purga as almas somente até o dia do Juízo Final. Tem que considerar-se também que há três tipos de fogo: a luz, a chama e o carvão. A luz é destinada aos eleitos, a chama àqueles que têm que ser purgados e o carvão aos danados. O fogo do purgatório purga os pecados venais e as penas devidas aos pecados mortais que ainda não foram suficientemente espiados. Existiria, portanto, um fogo material punitivo e um fogo espiritual purgativo. (LE GOFF, 2006, 278-292) A iluminação forte do banheiro público junto com a brancura das paredes, do mobiliário e dos sanitários, podem evocar essa luz purgatória e purificadora ligada aos pecados venais (sexo) e aos mortais (violência homicida).

Na visão de Dante Alighieri, na *Divina comédia*, o Purgatório é uma montanha cuja parte baixa constitui uma antessala, um lugar de espera onde ficam os mortos que ainda não são dignos de entrar no Purgatório. Este último é formado por sete círculos ou molduras sobrepostas (*gironi*) cuja circunferência diminui aos poucos conforme se aproxima o topo da montanha. [Figura 71] Neles, as almas purgam os sete pecados capitais, na seguinte ordem: o orgulho, a inveja, a ira, a preguiça, a avareza, a gula, a luxúria. Desses pecados capitais, aqueles que estão mais presentes nas representações cinematográficas do banheiro público são a ira e a luxúria. No topo da montanha, Virgílio e Dante entram no Paraíso terrestre. (LE GOFF, 2006, 382)



**Figura 71**

No Purgatório de Dante, porém, não se expiam os pecados venais. Este é como um Inferno temporário para os pecados menos graves, ou aqueles que foram cancelados em parte pelo arrependimento e pela penitência, ou que ficaram menos radicados nos danados por terem sido praticados somente numa parte de suas vidas. Na saída de cada *girone*, um anjo cancela uma das pragas, ou seja, um dos pecados marcados, na frente de Dante. Este considera mais graves os pecados do espírito cometidos contra o próximo, tais como o orgulho, a inveja e a ira, do que aqueles pecados da carne cometidos contra si mesmo, tais como a avareza, a gula e a luxúria. Os *gironi* são cheios de prantos, que expressam arrependimento, e gemidos, porque as penas do Purgatório são sempre mais graves e penosas do que a pior entre as terrenas. Vale notar, porém, que choros e gemidos são também tipos de ruídos muito presentes nos sons das toaletes do cinema, respectivamente nas cenas de caráter confessional-emotivo e naquelas de teor erótico.

No sétimo e último *girone* do Purgatório, o fogo queima os luxuriosos. Apesar da sua crueza, cabe lembrar que esse espaço era visto como um lugar da esperança, tanto é que os artistas do fim da Idade Média escolherão a imagem dos mortos rezando para diferenciar o Purgatório do Inferno, já que neste último não há mais esperanças. (LE GOFF, 2006, 386-398) A ascensão é uma marcha até a luz, como aquela que ilumina os rostos dos anjos. A última purificação se faz em dois rios que vêm de uma

única fonte: o Lete retira dos homem a lembrança do pecado enquanto o Eunoé devolve a memória de todo o bem que cada um fez. Aqui aparece a imagem da água, que não tínhamos encontrado antes, e que está diretamente relacionada com o lugar que estamos analisando nesta tese.

Entre os séculos XV e XIX foi acrescentada a imagem desta nova instância aos sermões e aos livros religiosos. Do mesmo modo, o afresco, a miniatura, a gravura e os complexos artísticos das capelas, a arquitetura, a escultura e a pintura, todas essas formas artísticas começaram a representar o Purgatório. (LE GOFF, 2006, 401-406) A mais antiga dessas representação é uma miniatura do *Breviário de Paris*, de Felipe o Belo, atualmente guardada na Biblioteca Nacional de Paris, que remonta aos anos 1253-96. A segunda imagem mais antiga que hoje se conhece é o *Breviário* de Carlos V, de 1347-1380, conservada na mesma biblioteca francesa. Nesta última estampa, dois grandes anjos levam ao céu duas almas e onze cabeças, entre as quais se reconhecem um Papa e um bispo, ambas submersas no fogo. Outra representação desse tipo está no afresco da antiga Catedral de Salamanca [Figura 72], na qual aparece todo o sistema do Além dos inícios do século XIV. (LE GOFF, 2006, 419-20)



**Figura 72**

O interesse dessa última imagem consiste na presença de uma espécie de receptáculo em seu centro, representando o purgatório na parte mais à esquerda e o limbo na parte mais à direita. Podemos observar uma alma que sai de um deles, sendo salva por um anjo. Talvez não seja tão delirante afirmar que, de algum modo, esses receptáculos poderiam evocar os cubículos dos banheiros públicos? No Purgatório, de fato, havia pessoas de diferentes idades, sexos, raças, ocupações e graus, entre as quais pontífices, bispos, reis, religiosos e monjas. Por isso, algumas almas tinham tiaras papais e mitras bispais, havia homens e mulheres com coroas, monjas com véu. Nas

pinturas coloniais, também eram representados indígenas e crianças compartilhando o espaço. Todos tinham o mesmo aspecto e usavam vestimenta idênticas às da vida terrena. Algumas chegavam desfiguradas pelo fogo, porém, com cabelos e roupas queimadas. À medida que se purificavam, portanto, as almas branqueavam a sua aparência e se tornavam mais luminosas.

Nesse conjunto tão variado, as almas "sozinhas ou solitárias" eram aquelas que não tinham parentes ou amigos que pudessem fazer sufrágios por elas; nesse casos, a Igreja estimulava sufrágios em seu nome. É habitual que essas almas apareçam com rosto de resignação, arrependimento e tristeza, com os olhos dirigidos ao céu. Em Nápoles existe o culto das almas *pezzentelle* ou *capuzzelle*, isto é, crânios ignotos que se encontram nos hipogeus (partes subterrâneas das igrejas) da cidade e que representam, no imaginário popular, as almas do Purgatório. Elas são adotadas em troca de uma intercessão. Na realidade, é a alma que escolhe o fiel aparecendo-lhe no sono e pedindo para ser *rinfrascato*, aliviado, literalmente resfriado. (NIOLA, 2003, 13)

Na Igreja de *Santa Maria delle anime del Purgatorio ad Arco*, no centro histórico da cidade, as pessoas que adotaram as almas usam azulejos domésticos para criar os nichos onde são conservados os crânios e onde se fazem orações para diminuir as penas das almas. **[Figura 73]** Com suas expressões peculiares - sem desconhecer o risco da extrapolação provavelmente anacrônica, mas explorando as ressonâncias das imagens - essas almas solitárias poderiam remeter às cenas mais intimistas dos sanitários cinematográficos aqui contempladas, nas quais costumam vir à tona as emoções mais profundas dos personagens envolvidos.



**Figura 73**

Em suma, consideramos que desta breve descrição sobre o desenvolvimento histórico da ideia de Purgatório, sobre a elaboração literária dantesca e as representações iconográficas medievais ou coloniais, podem emergir alguns elementos

que dialogam com certas características do banheiro público na contemporaneidade, e particularmente com suas representações cinematográficas. É importante frisar, porém, que se trata de uma metáfora, além de sermos conscientes dos riscos envolvidos na ousadia metodológica aqui proposta. Ao recorrermos a essa analogia com um motivo tão importante da tradição ocidental, portanto, não pretendemos forçar nenhum anacronismo estéril. Em vez disso, intuímos que pode ser proveitoso observar algumas das cenas cinematográficas aqui enfocadas à luz desta alegoria, com o fim de lançar luz sobre alguns valores em jogo nessa ambígua locação.

O primeiro desses elementos capazes de delinear uma ponte significativa entre os banheiros públicos cinematográficos e a velha idéia de purgatório é a natureza democrática que ambos os lugares apresentam. Afinal, até os religiosos das mais altas hierarquias frequentam tal espaço, assim como as necessidades fisiológicas não distinguem classes sociais<sup>10</sup>; e as toaletes aqui investigadas são fruto de várias conquistas cidadãs, sendo, acima de tudo, "públicas". Um segundo fator a ser destacado é a presença da água em ambos os espaços, que no purgatório têm por função a de cancelar os pecados e, nos banheiros, constitui o elemento purificador mais importante. A terceira característica que gostaríamos de mencionar é o papel do branqueamento e da iluminação em ambos os espaços, que sempre correspondem à purificação. Cabe, então, perguntar: essa água e esse branco, normalmente concentrados nos banheiros públicos que acolhem atividades ilícitas, teriam simbolicamente uma função purgatória? Esses atos ím-puros, por algum motivo que talvez seja esse, costumam ser representados nesse lugar que os ilumina e clareia em excesso.

Nesse sentido, é interessante notar que nos casos em que os banheiros são apresentados como lugares de proteção, afeto, confissão e contenção emotiva, ao contrário, são apresentadas outras tonalidades cromáticas e jogos de iluminação bem mais quentes e sombreadas, conformando atmosferas mais acolhedoras e menos estridentes. Agora, deixando em suspensão esses ricos assuntos, a serem desenvolvidos com maior profundidade, passaremos a analisar mais especificamente algumas atividades ilícitas que ocorrem nos banheiros públicos cinematográficos.

---

<sup>10</sup> A artista italiana Cristina Guggeri, cujo nome artístico é Krydy, produziu fotos elaboradas digitalmente em que se podiam ver várias figuras detentoras de poder, tais como o Papa, o Dalai Lama, Silvio Berlusconi, Angela Merkel, Barack Obama e Vladimir Putin, todos retratados enquanto realizavam as próprias funções orgânicas sentados num vaso sanitário. Uma forma de lembrarmos-nos como a necessidade de ir ao banheiro não faz diferença hierárquica mas atinge ao gênero humano em sua totalidade e de forma igualitária.

### 3.3.1 Sexo

*Sólo que no se siente que salga la orina, ni tampoco los desechos corporales más severos. Se siente, sí, la respiración del alumno, se siente su respiración con especial claridad, y a María Teresa la complace estar así. No huele nada, ni grato ni ingrato, y no escucha más que la entrada y la salida de esas bolsas de aire espeso. Hasta que de repente aflora un aroma, pero un aroma que no desentona con el de la lavandina que garantiza la limpieza del lugar.*

Martín Kohan

Costuma se admitir que, até o século XVIII, existia certa franqueza para falar de assuntos de caráter sexual nas sociedades europeias. Depois, a moral vitoriana brandida pela burguesia em ascensão, começou a cobrir essas questões com um pudico véu de silêncio e - embora com certas hipocrisias, contradições e resistências - entregou o sexo às funções reprodutivas da família e à discricção do espaço privado. Assim, aos pudores que moderaram a linguagem e aos rígidos decoros que protocolaram os comportamentos no espaço público, acrescentou-se a valorização exclusiva da sexualidade adulta, heterossexual e sacramentada pelo matrimônio. Em plena ascensão do capitalismo, de fato, as atividades sexuais pareciam incompatíveis com a primazia do trabalho e da produtividade, representando uma ameaça constante de subversão da ordem. No entanto, no primeiro volume da sua *Historia da sexualidade*, o filósofo francês Michel Foucault apresenta uma dúvida a respeito dessa "hipótese repressiva" tão comumente aceita na cultura ocidental após as décadas de 1960-70, referida à situação que teria vigorado nos séculos XIX e XX. (FOUCAULT, 2013, 15)

De acordo com esse autor, uma "explosão discursiva" acerca desse assunto veio se gestando a partir do século XVII. "O que é característico das sociedades modernas não é que tenham condenado o sexo a ficar na sombra, mas que sejam condenadas a falar disso sempre, fazendo-o passar por um secreto". (FOUCAULT, 2013, 36) Assim, em suas célebres pesquisas, o autor mostra de que modo certas áreas do saber como a demografia, a medicina, a psiquiatria, a psicologia, a biologia, a pedagogia e a moral, entre outras, se dedicaram a observar e controlar essa sexualidade em foco ao longo da era moderna. (FOUCAULT, 2013, 34) Nessa cruzada, longe de ser um tema ignorado ou silenciado, ele foi colocado em primeiro plano: o corpo da mulher foi "histerizado" e o sexo das crianças foi "pedagogizado", por exemplo, enquanto as condutas

procriadoras se viram “socializadas” e o sexo perverso “psiquiatrizado”. (FOUCAULT, 2013, 92-93)

Em paralelo e de modo complementar a esse controle da sexualidade por parte dos saberes e poderes da sociedade industrial, cabe notar que há também certo prazer envolvido nessas práticas. Há prazer nesse exercício de um poder que interroga sobre o sexo, assim como há prazer nas tentativas de resistir ou fugir a esse poder, e há ainda um poder que se faz invadir pelo mesmo prazer que condena. (FOUCAULT, 2013, 44) Toda essa complexidade integra o peculiar erotismo da era burguesa. Já no decorrer do século XX, sobretudo na segunda metade, aquelas proibições oitocentistas foram se afrouxando. A partir das revoltas dos anos 1960-70, já de modo mais enfático, foi se propagando uma crescente tolerância no que se refere às relações pré-matrimoniais, por exemplo, bem como às práticas sexuais infantis e a certos atos antes considerados "perversos". (FOUCAULT, 2013,102)

Foi precisamente nesse momento histórico quando começou a ser configurado um regime de poder que, em termos foucaultianos, poderíamos denominar "pós-disciplinar", em sintonia com aquilo que Gilles Deleuze denominou, em 1990, a "sociedade de controle". (DELEUZE, 1992, 219-226) Nessa nova configuração social, muitos dos antigos tabus da velha "moral burguesa" com relação ao erotismo foram desativados, embora novas amarras se configuraram no que se refere às práticas sexuais e às imagens corporais. A antropóloga Paula Sibilia procurou mapear essas mutações ainda em andamento, conforme revela o trecho a seguir:

“Fique nu”, traduziu sagazmente Foucault, “mas seja magro, bonito, bronzeado!”. Eis o lema da nova missão inscrita nos corpos do final do século XX e inícios do XXI, enfim libertados das severidades de outrora, porém suavemente intimados a se enquadrarem nos moldes do *fitness* para estarem à altura do que deles se espera. Ou seja: para poderem desfrutar dos sacrossantos prazeres de sua condição encarnada, deverão obedecer à reluzente moral da boa forma. Portanto, fruto de intensas batalhas e conquistas políticas, socioculturais e também econômicas, essas silhuetas paridas nas barricadas de 1968 responderiam às exigentes demandas de um mundo novo, um universo que então nascia com toda a pujança e que hoje vemos se consolidar por toda parte. (SIBILIA, 2008/2)

Considerando essas transformações históricas como um importante pano de fundo, gostaríamos de pensar aqui no banheiro público que se expõe nas telas do cinema como um lugar onde ocorrem certas *deapurações*. Isto é, um espaço bem peculiar, onde parece ser mais lícito encenar certas atividades consideradas "inconvenientes" em nossa

cultura, pois de algum modo essa locação acaba *purificando-as*. Nesses lugares que são ao mesmo tempo públicos e privados, por exemplo, é possível falar de sexo de um modo comparável àquilo que o próprio Foucault analisara como a colocação em prática da "técnica da confissão", no mesmo primeiro volume de sua obra *História da sexualidade*, antes citada (FOUCAULT, 2013, 61)

Nesse sentido, o banheiro público mostrado no cinema contemporâneo parece ser um local especialmente propício para a "saturação sexual" referida pelo filósofo: um espaço no qual as práticas eróticas ainda consideradas "não canônicas" em nossa sociedade (autoerotismo, sodomia, adultério) podem ser realizadas, desejadas, estimuladas e, ao mesmo tempo, de algum modo perseguidas, negadas ou condenadas.

Na cultura globalizada do início do século XXI, essa saturação apontada por Foucault se tornou mais complexa do que costumava ser no pacato ambiente oitocentista, sobretudo a partir da absorção de certas reivindicações da "liberação sexual" pelo capitalismo e, em particular, pelo consumismo e pelo espetáculo. Nesse movimento, algo parece ter se deslocado no plano da moralidade, incluindo aí o que se considera lícito mostrar e o que (ainda?) deve permanecer "fora da cena". Certas visões da nudez e do erotismo não parecem mais escandalizar como antes, por exemplo, embora provavelmente agora seja necessária uma certa "estetização" para que resulte aceitável mostrar essas cenas no cinema, sobretudo nas obras mais comerciais destinadas ao grande público. Isso talvez possa explicar o atual triunfo dos banheiros assépticos que brilham na tela grande, onde os vasos sanitários são literalmente "inodoros".<sup>11</sup>

Em 1970, o sociólogo Laud Humphreys escreveu o ensaio *Tearoom trade*, no qual analisava o banheiro público dos parques dos Estados Unidos como um lugar onde ocorriam relações sexuais impessoais entre homens homossexuais. No slang anglo-americano, *tea* significa urina e o verbo *to tea* corresponde a "envolver-se com", expressão equivalente a *cottaging* no inglês britânico, que por sua vez provém de *cottage*, a tradicional construção que também pode ser usada como banheiro público. Em seu trabalho de campo, Humphreys verificou que nos banheiros públicos em que se desenvolviam essas atividades sexuais, o medo costumava se misturar com o prazer. Trata-se daquilo que o autor define como sendo "o efeito afrodisíaco do perigo", que se torna ainda mais excitante quando existe uma ameaça de incursão da polícia e, portanto,

---

<sup>11</sup> Cabe notar que, em espanhol, esse adjetivo vira substantivo para nomear o vaso sanitário em sua acepção mais habitual na linguagem coloquial.

uma possível punição. Com o gradativo desaparecimento dos bordéis nas sociedades ocidentais, os banheiros públicos assumiram algumas de suas antigas funções, oferecendo ainda as vantagens de serem acessíveis, impessoais e facilmente reconhecíveis, embora com escassa visibilidade e pondo à disposição de quem quiser uma grande variedade de *partners* sexuais. (HUMPHREYS, 1970, 151-154)

Naquela obra já clássica, o pesquisador notou que gays, bissexuais, homossexuais não declarados (*closet queens*) mas também homens casados e com filhos, inclusive católicos e moralistas (*trade*), frequentavam esses lugares públicos, onde os papéis eram bem definidos mas também às vezes se tornavam intercambiáveis: o ativo (*insertor*), o passivo (*insertee*) e o voyeur-sentinela (*lookout* ou *watch queen*). Este último foi o papel assumido pelo autor durante a sua pesquisa, que foi realizada nos banheiros públicos dos parques de uma cidade estadunidense não especificada. (HUMPHREYS, 1970, 49) Orientado no mesmo sentido, embora várias décadas mais tarde, cabe mencionar também o trabalho de 2007 desenvolvido pelo vídeo-artista William Edmondson Jones e intitulado *Tearoom*. Trata-se de um documentário que retoma o material gravado em 16 mm pela Polícia de Mansfield, no estado de Ohio nos Estados Unidos, que em 1962 gravou as atividades eróticas ocorridas num sanitário masculino de um parque público.

Contudo, é preciso frisar que o fenômeno da fruição do banheiro público para as práticas sexuais homoeróticas masculinas possui uma longa história. Já em 1917, por exemplo, foi divulgada uma pesquisa segundo a qual 81% das práticas homossexuais se verificavam de fato nos banheiros públicos, de acordo com um artigo de Matt Houlbrook publicado no *London Journal*. (ANDERSSON-CAMPKIN, 2009, 210) As medidas repressivas implementadas para evitar esse tipo de atividades foram, e ainda são, das mais diversas: elas abrangem do plano legislativo ao mais sutil, de tipo arquitetônico ou urbanístico. Atualmente, na Inglaterra, a cláusula 71 de uma lei de 2003 sobre crimes sexuais, por exemplo, proíbe as relações sexuais nos banheiros públicos do país com uma condenação de até seis meses de prisão. (*Colors*, 2011, 40) Já na Universidade de Ciências de Harvard foram eliminadas as portas dos banheiros para homens, com o intuito de inibir as atividades sexuais nesses cubículos. (REYNOLDS, 2010, 43)

Vale lembrar que essa preocupação ligada às instituições educativas também parece ter uma longa tradição, e ela foi amplamente explorada no cinema, como é caso do filme *La mala educación* (*Má educação*, 2004), do espanhol Pedro Almodóvar, e do

filme argentino *La mirada invisible (O olhar invisível, 2010)*, de Diego Lerman, baseado no romance de Martín Kohan do qual provêm as citações das epígrafes que aparecem no início de cada capítulo desta tese. De acordo com as pesquisas de Michel Foucault, o empreendedor francês Pâris-Duverney, por exemplo, tinha concebido a Escola Militar, fundada em Paris em 1870, como um "aparato para vigiar". Com o intuito de prevenir a "libertinagem" e, em particular, os atos de homossexualidade, foram instaladas latrinas com meias-portas, para que o vigilante encarregado pudesse enxergar as cabeças e as pernas dos alunos, mas com separações laterais suficientemente altas para que as pessoas que ocupavam cada cubículo não pudessem se ver nem ter contato entre si. (FOUCAULT, 2009, 177-178)

Outro indício de que o banheiro público ainda se desempenha como uma locação tradicional para as práticas eróticas - sobretudo, as clandestinas - é a campanha contra o vírus da AIDS liderada pela Associação Aides em 2010. Como parte dessa iniciativa, foi apresentado um curta-metragem em que os grafites de um sanitário representando os órgãos genitais masculino e feminino se encontram alegremente, mas somente depois que o usuário do banheiro desenhasse uma camisinha.

Considerando este rico panorama, cabe voltar novamente o foco para o cinema. O sexo se manifesta, nos banheiros públicos apresentados atualmente na sétima arte, em suas diversas variações de gênero, mas ele também costuma aparecer como autoerotismo. Tendo em vista a enorme diversidade das manifestações deste tópico no cinema das últimas décadas, na hora de explorar o banheiro público como um espaço fílmico que acolhe a sexualidade escolhemos, porém, analisar de modo mais exaustivo três filmes que põem em cena, respectivamente, relações heterossexuais e homossexuais femininas. O primeiro é *The cook, the thief, his wife and her lover (O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante)*, de Peter Greenaway, lançado em 1989, o segundo é *La Pianiste (A professora de piano, 2001)* de Michael Haneke e o terceiro *Femme fatale*, de Brian De Palma (2002).

No que se refere à famosa obra de Greenaway, o candidíssimo banheiro desta cena - que contrasta com o vermelho escarlata do restaurante onde está situado - é um dos lugares de encontro da esposa com o seu amante. Num desses episódios, a consumação da uma relação sexual é interrompida pela súbita irrupção do marido. A passagem do vermelho do restaurante ao branco do banheiro é mediada por um *travelling* horizontal que passa por uma área preta correspondente à parede divisória entre os dois espaços. O banheiro público cinematográfico se aproveita frequentemente

da brancura de suas paredes e dos artefatos que o compõem, mas no filme de Greenaway essa questão cromática é exasperada como uma chave estilística fundamental. Isso se percebe, por exemplo, quando a brancura do banheiro é investida por alguns reflexos rosados quando a porta se abre, como uma espécie de eco visual do vermelho que permeia o restaurante. **[Figura 74]** Também as mulheres, diferentemente dos homens, estão vestidas de branco: é o caso tanto da esposa, como de uma cliente que também entra no banheiro.

Na cena aqui focalizada, os dois amantes se encontram parcialmente fora de campo, atrás da porta de um cubículo, mas vestem sapatos escuros que se destacam na brancura geral. O início da relação sexual é silencioso e a sequência é acompanhada somente pela música minimalista de Michael Nyman, até o momento da entrada do marido, que interrompe a ação obrigando o amante a subir sobre o vaso sanitário para ocultar a sua presença. **[Figura 75]** Essa incursão do marido quebra o clima erótico até então presente e, no momento de sair do cubículo, a esposa é surpreendida por ele, que parecia que já tinha ido embora, porém, estava escondido em outro dos cubículos. Em seguida, o marido também abordará sexualmente a mulher na área dos lavabos, enquanto o amante observa a ação parcialmente escondido pela porta do cubículo. Nesse momento, o marido ainda não parece ter percebido o adultério, graças ao obstáculo representado pela porta do banheiro e pelo cuidado do amante em não mostrar as suas pernas através da abertura inferior. Trata-se, mais uma vez, de um fora de campo do sexto segmento, que oculta a ação aos olhos do outro personagem.



**Figura 74**



**Figura 75**

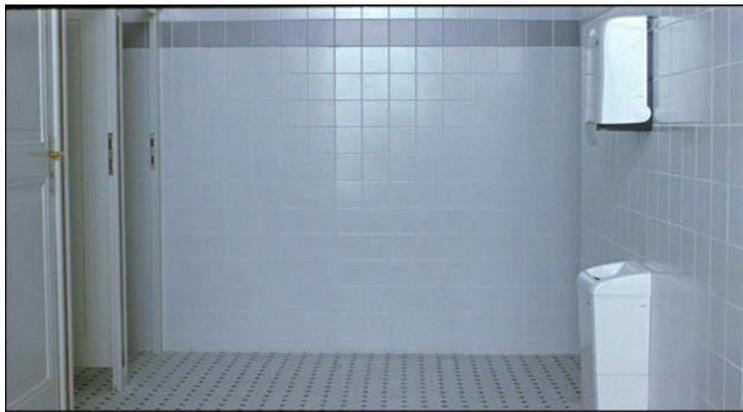
Apesar da fala do marido que faz referência à sujeira pedindo para a esposa: "lava as mãos, não se sabe que mulheres utilizaram este banheiro", e mesmo constatando o suor no rosto da personagem feminina, a aparência do banheiro é extremamente limpa e higiênica. No centro do ambiente, inclusive, há uma mesa redonda com uma toalha branca, um vaso com flores rosadas e vidros de perfume. Tudo parece querer dizer algo assim: "neste banheiro seria possível até comer". A luxúria, porém, que poderia caber muito bem no barroco salão vermelho e cheio de cortinas drapeadas do restaurante, é no entanto situada nesse banheiro feminino onde se resguardam mistérios. De fato, a mulher perguntará ao marido: "sabe o que dizem dos homens que entram no banheiro feminino?". E ela própria responderá : "que acabam com o mistério". De fato, não podia ser mais branco, limpo e imaculado esse banheiro que hospeda o sexo adúltero.

A cena de banheiro do filme *La Pianiste* (*A profesora de piano*, 2001), de Michael Haneke, por sua vez, parece ter grande relevância na economia da obra, nem que seja pelo longo tempo a ela dedicado - trata-se de uma sequencia de dez minutos - e por estar presente no próprio cartaz do filme. **[Figura 76]** O sanitário do teatro que recebe os dois amantes - a madura pianista e o jovem aluno - também se apresenta num estado de total higiene e elegância. As portas de madeira branca dos cubículos, com seus entalhes e suas maçanetas douradas, poderiam fazer parte de uma residência burguesa parisiense, enquanto os azulejos brancos do chão com motivos romboidais pretos tornam ainda mais sofisticado o ambiente, que é iluminado por uma luz natural e diurna proveniente de uma janela de vidro translúcido. Com essa claridade da decoração contrasta o figurino das duas personagens, que estão vestidas de preto.



**Figura 76**

Quando Erika entra no local, passando do silêncio dos passos sobre o tapete vermelho do teatro ao ruído que seus sapatos produzem em contato com os azulejos do banheiro, em seguida ela se introduz num cubículo e se tranca nele. A câmera permanece alguns segundos do lado de fora da porta, num enquadramento fixo e em campo vazio, assim como ocorre no enquadramento seguinte, que é ainda mais longo e se concentra na parede lateral de azulejos, enquanto o barulho de um líquido jorrando sugere o que a pianista está fazendo. [Figura 77] Então o estudante entra no banheiro e, por um instante, ele sai fora de campo para fechar a porta de acesso geral; dessa forma, a área pública é de algum modo privatizada. Em seguida, ele pula sobre a porta do cubículo e permanece equilibrando-se sobre a moldura superior para espiar Erika, que imediatamente sai do cubículo. [Figura 78] Num primeiro momento, a pianista se deixa abraçar de modo passivo, como se fosse um boneco sem vida; e, depois, ela pede ao rapaz que se detenha e lhe permita tocá-lo. Nesse movimento, a personagem feminina acaba ficando fora de campo, num enquadramento que é muito comum no cinema quando se deseja aludir ao sexo oral.



**Figura 77**



**Figura 78**

Segundo Mariana Baltar, estudiosa dos "excessos" nas narrativas audiovisuais, há certa falta de relações casuais que marca o caráter provocativo do cinema de Haneke e, em consequência, sua qualidade desestabilizadora para o espectador. (BALTAR, 2013, 168). No que se refere ao tipo de atuação da atriz que encarna a pianista, tão fria e passiva como observamos nessa cena, a pesquisadora diz o seguinte:

Chamo atenção para esse aspecto do igual comportamento, pois é aí – na mise-en-scene da personagem, levada a cabo pela excelente e premiada atuação de Isabelle Hupert – que reside o comentário mais provocador de Haneke nesse filme. Érika mantém a mesmíssima seca, rígida e contida faceta em todos os ambientes por onde circula. Sustenta o mesmo olhar direto e de uma voracidade mal contida para tudo o que consome (do recital de piano, das mãos de Walter, ao casal em plena felação). Essa face quase impassível com a qual a personagem atravessa o filme nos motiva a fugir das explicações mais causais sobre seus comportamentos. (BALTAR, 2013, 167)

Após os fatos relatados acima, a cena continua em sua difícil previsibilidade. A interrupção repentina da felação por parte da mulher provoca no estudante uma vontade de se masturbar, que é condenada por Erika, que começa a falar das instruções de

comportamento sexual que ela lhe dará. A pianista então abre a porta do banheiro, voltando a habilitar o espaço como público e, provocativamente, começa a tocar o aluno. A presença do espaço público também é sublinhada pela irrupção da música que está sendo tocada no teatro. O rapaz concluirá a cena rindo e pulando, já se colocando fora do banheiro, logo correndo no tapete vermelho que será enquadrado pela câmera localizada atrás da cabeça da pianista, que por sua vez ainda permanece dentro do banheiro.

Nesta cena tão densa e singular, a compenetração entre o espaço público e o privado é total, algo que também se percebe quando o rapaz fala em voz alta sobre os assuntos privados de ambos. O espaço do banheiro público, onde inicialmente a professora de piano se refugia para se afastar da visão do sangue que sai do corpo de uma garota após um acidente, e que é também usado de forma muito funcional quando ela urina, depois passa a se erotizar de um modo inegável. E, dessa vez, tudo ocorre na área aberta e considerada mais pública desses peculiares espaços aqui em foco.

O ato de fechar a porta do banheiro, no início da sequência, de algum modo privatiza essa área; porém, na última parte da cena, a abertura dessa mesma porta sugere que ao tornar mais pública a ação sexual esta pode resultar mais excitante. O ambiente que acolhe essa atividade erótica é totalmente álgido, impecável, estético em seu branco minimalismo. Nenhum elemento nesse quadro nos lembra da sordidez e da sujeira que costuma se associar ao banheiro público, nem sequer são mostrados os vasos sanitários. Há uma estetização do ato sexual, que é mostrado na sua "perversidade" por haver uma hierarquia clara entre os dois personagens, expressa tanto na gestualidade como nas ameaças, nos insultos e nas práticas controladas ou interrompidas.

O terceiro filme que analisaremos aqui é *Femme fatale*, de Brian De Palma (2002), que mostra a longa cena de banheiro nos primeiros minutos da obra, como uma vagarosa sequência acompanhada pelo *Bolero* de Ravel. O que o espectador vê na tela ocorre em montagem alternada com a estréia de um filme durante o Festival de Cannes, bem como com algo que parece ser a preparação de um grande golpe. Esse crime consiste num roubo de jóias, usadas por uma modelo presente na cerimônia, que é seduzida por uma falsa fotógrafa nos banheiros do teatro. Assim, os enquadramentos do banheiro se articulam nestas quatro tipologias:

- 1) Os primeiros planos dos perfis das duas amantes. **[Figura 79]**
- 2) A tomada do alto do cubículo, quando a parede divisória do banheiro cria uma linha diagonal no interior do enquadramento. **[Figura 80]**

- 3) O *close* na abertura inferior da parede do cubículo, através da qual o cúmplice substitui as jóias verdadeiras pelas falsas.
- 4) O enquadramento da relação sexual vista através de uma parede de vidro translúcido. [Figura 81]



**Figura 79**



**Figura 80**



**Figura 81**

Este último enquadramento é particularmente interessante porque, através de um sutil jogo entre opacidade e transparência, sugere mas não ilustra de modo demasiadamente explícito. Perguntamo-nos se a presença de uma barreira semitransparente pode fazer considerar a cena como um fora de campo e se a possibilidade de ver parcialmente, diminuindo a função censora do não ver, continua a estimular a curiosidade do espetador. O banheiro minimalista, composto de cubículos de vidro translúcido e metal, chão de azulejinhos claros e lavabos pretos, é a locação asséptica para que os personagens vestidos de preto - a fotógrafa e o assassino - efetuem o roubo das valiosas jóias que constituem o único vestido da vítima. Como nos filmes analisados anteriormente, aqui também se realiza uma estetização do ato sexual que se mostra na tela. Neste caso específico, essa estratégia estetizante não se limita ao ambiente, como nas cenas previamente estudadas, mas se estende também à representação dos corpos.

Aquela frase de Foucault antes citada, “Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzeado!”, se faz bem presente nesta situação. Esta estetização dos banheiros públicos cinematográficos parece exercer uma ação *purgante* que visa a controlar a já mencionada "saturação sexual", pela qual a sexualidade é desejada, mostrada e estimulada mas, ao mesmo tempo, de algum modo perseguida, negada ou condenada. Estetizar dessa forma o erotismo ilícito, e situá-lo no peculiar espaço do banheiro

público, seria uma forma de torná-lo mais aceitável ao olhar dos espectadores contemporâneos.

Por outro lado, se não analisamos aqui sequências cinematográficas em que aparecem práticas homossexuais masculinas, cabe notar que nas cenas desse tipo estudadas na elaboração desta tese, o banheiro é apresentado sempre como um ambiente feio, escuro e sujo. A estetização que acabamos de sublinhar não se aplica, portanto, às cenas de luxúria entre homens. No que se refere a esse tipo de práticas, a moral contemporânea parece sugerir que somente se podem realizar em lugares marginais, e não haveria forma "decente" de resgatá-las recorrendo a tais estetizações. Mesmo assim, existe uma espécie de purificação dessas ações "sujas", como o pesquisador Mauricio de Bragança sublinha ao analisar o filme argentino *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000):

As marcas de um discurso religioso sobre a repulsa/atração entre os corpos sexuados também estão presentes no diálogo de simultaneidade entre a cena em que El Nene se ajoelha diante do corpo do desconhecido dentro de um banheiro público prestes ao ato do sexo oral e, no entrecorte dos planos, o momento em que Angel se ajoelha diante da imagem de Cristo em uma igreja do povoado ao qual recorreu, martirizado pelas vozes que interditam seu desejo por El Nene. No final da cena, Angel "purifica-se" depositando sob os pés da imagem o dinheiro que levava no bolso, enquanto El Nene "purifica-se" do ato sexual lavando a boca diante do espelho sujo do banheiro. (DE BRAGANÇA, 2007)

Recorrendo a portas fechadas, semiabertas ou transparentes, a sexualidade tradicionalmente praticada nos banheiros públicos, parece ser um elemento narrativo de grande potencialidade estética na interação entre as massas corporais e as linhas arquitetônicas. Torna-se evidente, nessas estratégias narrativas, o efeito afrodisíaco da visão. (DE ANTONELLIS, 2012c). Contudo, nem sempre é o erotismo o que provoca esse efeito. Por isso, gostaríamos de evocar aqui um filme no qual a excitação é estimulada pela percepção auditiva das atividades fisiológicas. Em 1964, no episódio *Il professore* do filme *Controsesso*, o diretor italiano Marco Ferreri mostra um professor solitário que decide colocar no armário da sala de aula uma privada, para evitar que suas alunas tenham que sair da sala quando precisam satisfazer suas necessidades fisiológicas.

Segundo o crítico de cinema Adriano Aprà, colocar o vaso sanitário na sala de aula significa controlar o fora de campo. (PARIGI, 1995) Quando uma aluna pede para fazer uso desse "armário", a privada fica porém fora de campo, mas acabamos entendendo tudo ao olharmos pelo enquadramento do docente. "O transtorno libidinal,

já visível sob a máscara de severidade do professor, não pára então de crescer para esperar seu paroxismo orgásmico quando, lívido e coberto de suor, ele escuta o ruído assim secretamente desejado da urina ao contato com o vaso de cerâmica”. (PAGLIARDINI, 2007) Que seja ostentado ou confinado no fora de campo, apresentado na frente ou atrás da porta, o sexo na tela tem que ser bonito e fazer do banheiro um verdadeiro templo do prazer estético.

### 3.3.2 Violência

*Él la toma de los hombros y la hace girar. Firme, algo severo. Ella se encuentra así de cara a la pared recubierta de azulejos, con la cara poco menos que pegada a la pared. Puede verla con todo detalle: cada mínimo matiz de la decoloración, la más leve granulación de los materiales. Algo del frío de los azulejos se traspasa a sus mejillas. El señor Biasutto ha quedado ahora detrás de ella.*

Martín Kohan

Na vida cotidiana do início do século XXI, há certa relação quase naturalizada entre o banheiro público e a violência. Por isso, para iniciar este tópico, tomaremos alguns exemplos de como essa associação costuma aparecer nos noticiários contemporâneos. Uma página do jornal *O Globo*, por exemplo, nos reporta a seguinte notícia: em 2007 numa escola de ensino médio de Goiânia foi descoberto que uns alunos promoviam um "clube de lutas" no banheiro masculino. As brigas tinham nome: se chamavam UFB, incluindo a B de banheiro para modificar a sigla UFC, que alude ao campeonato oficial de lutas desse tipo; e eram gravadas com celulares pelos colegas que assistiam ao espetáculo.<sup>12</sup> Esse cenário de violência não pertence somente à realidade latino-americana. A Organização Nacional da Saúde da França, por exemplo, em 2014, sublinhou o número importante de brigas e agressões verificadas nas toaletes masculinas das escolas do país: 21% dos colégios as sinalizam e 13% dos liceus profissionais, junto a 4% dos liceus de ensino geral e tecnológico.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> “Alunos promovem 'clube de luta' em banheiro de colégio de Goiânia”, 19/07/2010

<http://g1.globo.com/goias/noticia/2013/07/alunos-promovem-clube-de-luta-em-banheiro-de-colegio-de-goiania-video.html>

<sup>13</sup> “Des toilettes soigneusement évitées dans un tiers des collèges/lycées”, 11/03/2014

[http://www.passeportsante.net/fr/Actualites/Nouvelles/Fiche.aspx?doc=des-toilettes-soigneusement-evitees-dans-un-tiers-des-colleges-lycees&utm\\_source=newsletter&utm\\_campaign=17-03-2014&utm\\_medium=intern](http://www.passeportsante.net/fr/Actualites/Nouvelles/Fiche.aspx?doc=des-toilettes-soigneusement-evitees-dans-un-tiers-des-colleges-lycees&utm_source=newsletter&utm_campaign=17-03-2014&utm_medium=intern)

Se olharmos para o passado, conferimos que a violência alcançou níveis ainda mais extremos em outros tempos: o imperador romano Heliogábalo foi assassinado numa latrina no III século a.C.; e Jaime I Stuart, rei de Escócia, também foi morto no banheiro do mosteiro de Perth no século XV. Já em 1935, o criminoso holandês Arthur Schultz Flegensheimer foi metralhado pelo chefe mafioso Lucky Luciano nos banheiros de um restaurante. E o próprio Jim Morrison não morreu, como conta a lenda, aos 27 anos de idade numa banheira de uma casa privada, mas no toalete de uma discoteca em Paris. (BORGEY-HORAY, 2006, 233) Parece, então, que o banheiro público se apresenta como um lugar propício para certos atos violentos, talvez porque na latrina as pessoas se encontram especialmente expostas e, em consequência, podem se sentir vulneráveis ou desamparadas. É interessante notar, porém, que todos os exemplos aqui mencionados se referem somente ao universo masculino; do mesmo modo, notaremos que isso também acontece nas representações cinematográficas: a violência costuma se exercer nos sanitários para homens.

A britânica Frances Pheasant-Kelly, uma das poucas especialistas em cinema que alude ao espaço aqui em foco, considera os banheiros públicos do cinema norte-americano como lugares de extrema violência e mortes sangrentas. Segundo a pesquisadora, no banheiro masculino se operaria uma espécie de feminização que ameaça o homem independentemente do gênero cinematográfico de que se trate. Para defender seu argumento, a autora analisa uma cena de *Full metal jacket* (*Nascido para matar*), filme de 1987 dirigido por Stanley Kubrick. A primeira parte do relato acontece na Academia de Fuzileiros Navais, em preparação para a guerra de Vietnã. Na relevante cena do banheiro, o soldado Jocker abre a porta da latrina<sup>14</sup> à noite e, com a lanterna, ilumina o recruta Pyle que está sentado na privada e, depois, faz uma coreografia militar que delata a loucura à qual a situação vivida o levara. O banheiro tem um *design* não usual, já que não apresenta nem os mictórios nem os cubículos, mas somente doze vasos sanitários, alinhados seis ao longo de cada parede, uns em frente aos outros, sem que sejam ocultados por nenhuma divisão, configurando assim um lugar totalmente público e de máxima exposição.

Segundo a autora, esse tipo de espaço deixa o homem mais vulnerável, suscetível à penetração; e, além disso, demanda um alto grau de controle para proteger

---

<sup>14</sup> Na porta se lê a palavra *Head* (cabeça), que sugere o processo de humilhação ao qual as recrutas são submetidas, denominando o lugar dedicados às dejeções físicas assim e sugerindo, portanto, um vínculo entre suas cabeças e os excrementos.

certos rituais próprios da masculinidade. O personagem de Pyle, no caso, é feminizado e infantilizado devido à sua posição sentada no vaso e à sua camiseta branca. Quando o sargento Hartman entra no banheiro, chamado pelos gritos de Pyle, que então já se encontra levantado no meio do banheiro, este se apresenta ridiculizado com um chapéu, camiseta e calças, e tendo uma estatura menor em relação aos outros personagens. Em seguida, o psicopata Pyle mata Hartmann exalando um gemido de gozo; e, em câmera lenta, o sargento cai. Nesse momento, o personagem se senta novamente no vaso sanitário e se suicida, colocando o rifle - símbolo fálico por excelência - em sua boca e ejaculando sangue na parede branca.

Por tudo isso, sempre de acordo com a pesquisadora antes citada, nesta cena haveria também certa manifestação do desejo homoerótico. [Figura 82] A mesma Pheasant-Kelly, através da análise de *Pulp Fiction* (*PulpFiction: Tempo de Violência*), filme de Quentin Tarantino, lançado em 1994, chega à conclusão de que os banheiros masculinos representados no cinema têm essa função de "feminizar" os personagens, sobretudo quando se trata de mostrar situações de extrema violência e humilhação. (PHEASANT-KELLY, 2009)



**Figura 82**



**Figura 83**

Na perspectiva desenvolvida nesta tese, chama a atenção o uso da câmara lenta que registra a morte de Hartmann, bem como o espargimento do sangue de Pyle sobre a parede branca quando ele se suicida, tudo nesse banheiro filmado à noite mas com uma luz azulada que provém de uma grande janela com suas respectivas sombras. [Figura 83] Trata-se de dois elementos que aparecem também em outros filmes que, de algum modo, contribuem para "embelezar" a violência.

No filme *Cronos*, do mexicano Guillermo del Toro (1993), por exemplo, o protagonista é o antiquário Gris, que após ter tido contato com um artefato antigo e misterioso, começa a rejuvenescer mas também desenvolve uma inesperada sede de sangue. Encontrando-se numa festa de réveillon e notando que o nariz de um senhor aí presente começa a sangrar, ele decide segui-lo até o banheiro. Neste caso também se trata de um banheiro realmente impecável, no que se refere à limpeza, e extremamente elegante por conta dos mármore dos lavabos e do chão na cor cinza e as paredes e as portas dos cubículos em preto. A única nota cromática mais quente é dada por uma luminária no teto, que difunde uma luz amarela. A música de baile do salão de festa é claramente audível desde o banheiro, onde Gris e o homem acidentado se encontram na frente do espelho e comentam o acontecido.

Em seguida, através do espelho, vemos o homem entrar num cubículo. Nesse momento, Gris se aproxima da mancha de sangue que ficou sobre o lavabo; então, a câmara abandona o espelho para segui-lo e, com um *travelling*, cola-se ao rosto. Assim é como observamos o personagem que, pacientemente e com muito cuidado, recolhe o

sangue; porém, na hora de escutar a descarga do vaso sanitário, tem que disfarçar a sua ação diante da aparição desse outro personagem imprevisto. Este, ademais, resolve limpar o sangue criticando os usuários do lugar pelo descuido. Quando esse homem sai do banheiro, a câmera registra a decepção do antiquário com o que acabou de acontecer; e, depois, faz uma panorâmica que termina localizando uma mancha de sangue no chão. Então, Gris se deita para poder lambe e saborear o sangue derramado. [Figura 84]



**Figura 84**

A partir desse momento, além da música ambiente, escutam-se ruídos de respirações sobrenaturais, típico clichê do gênero de horror ao qual o filme pertence. Vemos a ação com um primeiro plano, mas depois a câmera se afasta um pouco e no enquadramento entram uns sapatos pretos que batem na cabeça de Gris e em seguida saem do enquadramento. Após o golpe, o som do fôlego se interrompe e, então, ouve-se a contagem regressiva proveniente da festa do ano novo que está chegando, como se fosse aquela dos ringues quando o boxeador cai em nocaute. Depois, o corpo da vítima é arrastado fora de campo e o enquadramento corta com o ambiente da festa. O que mais impressiona nesta cena é que a ação de lambe o sangue no chão não transmite as sensações de nojo que seriam esperáveis, devido às condições impecáveis do lugar tão bem iluminado e à sua decoração sofisticada. As manchas de sangue se destacam sobre o mármore cinza e, embora não sejam fruto de um ato violento, contribuem para criar essa atmosfera estetizante onde acontecerá - por ironia - uma violência fatal, porém, sem sangue.

Numa das últimas cenas de *American History X* (*A outra história americana*, 1998), de Tony Kaye, o jovem neonazista arrependido Danny é assassinado por um menino negro nos banheiros do colégio. Danny entra no banheiro, caracterizado por um tom creme e uma iluminação natural, e se dirige aos mictórios. Em edição paralela, vemos também o que acontece fora da escola, na rua, onde o irmão do Danny observa passar um carro suspeito. Uma música sinfônica acompanha a sintética cena do crime, na qual Danny enquadrado de costas frente aos mictórios vira as costas e se assusta. Em contracampo, está o rapaz negro vestido de azul (a mesma cor da roupa da vítima) que dispara. Vemos as reações e escutamos os gritos das salas de aula apresentados com breves enquadramentos. Voltamos ao banheiro com o *close-up* do cano da arma e, em câmera lenta, a queda da vítima dentro de um mictório com os braços em alto e o sangue espargido sobre a roupa, assim como sobre a cerâmica do urinol e a parede. **[Figura 85]**



**Figura 85**

Em contracampo, o rosto do assassino ensanguentado pela metade direita do rosto parece ter efeito de orvalho. Ao lado esquerdo, vemos o reflexo sobre os azulejos da parede da silhueta do corpo caindo, e outro enquadramento revela o verdadeiro corpo em queda, bem como o braço com a arma apontada sobre ele. Segue o *close-up* do rosto da vítima com os olhos abertos e, logo depois, fechados. Nas cenas seguintes, vemos o irmão de Danny (vestido com uma camisa branca) abraçar o cadáver ensanguentado e

chorar, os dois apoiados nos mictórios manchados de sangue com a mesma música ao fundo. Nesse enquadramento, vemos o outro lado do banheiro com uns cubículos azuis sem portas.

A cena conclui com detalhes da cabeça ensanguentada do rapaz e a voz em *off* que pronuncia palavras contra o ódio, e um enquadramento do alto que mostra parte do corpo no chão. O tipo de música utilizada, assim como o recurso à câmera lenta e, sobretudo, a forma na qual os rostos e os mictórios são ensanguentados, com uma qualidade quase pictórica, também dão conta da estetização da violência antes mencionada. Em geral, nessas cenas, tudo acontece na área mais aberta do banheiro público, como uma espécie de espetacularização da violência; e, além disso, a ação costuma ocorrer em banheiros masculinos, onde habitualmente se tende a utilizar menos os cubículos, sublinhando assim, certa tendência de gênero bastante acentuada.

### 3.3.3 Drogas

*El baño de varones es el que escoge María Teresa. Si en efecto, tal como ella lo supone, hay alumnos que fuman en el colegio, tiene que ser ahí donde lo hacen y no en otra parte.*

Martín Kohan

O consumo de substâncias tóxicas parece ser ligado com muita frequência à privacidade que alguns sanitários proporcionam, através de seus cubículos, numa situação de uso do espaço público para consumir de modo, mais ou menos íntimo, uma atividade ilícita e privada. As crônicas policiais costumam estar cheias de notícias relacionadas ao tema. A gravidade do problema é revelada pelo fato de que num supermercado da cidade inglesa de Huntingdon em 2003 resolveram intervir introduzindo uma luz ultravioleta azul nos banheiros públicos, com a intenção de dificultar aos toxicômanos a visão das próprias veias para injetar as substâncias.<sup>15</sup> Um estudo de 2011 do pesquisador inglês Stephen Parkin demonstrou, todavia, a ineficácia desse método como fator socialmente dissuasivo. Cabe notar que a incorporação dessa

---

<sup>15</sup> “Blue light to stop drugs-users”, BBC News, 28/09/2003  
[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/cambridgeshire/3147170.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/cambridgeshire/3147170.stm)

luz "cenográfica" acabou incrementando a proliferação de atividades sexuais em alguns toaletes.<sup>16</sup>(GREED, 2003, 88)

Em 2008, um grupo de cientistas recorreu à “epidemiologia do esgoto” para calcular os níveis de consumo de droga em algumas regiões do planeta. Assim, pesquisadores do Instituto de Pesquisas Farmacológicas Mario Negri de Milão, por exemplo, analisaram amostras de águas residuais de várias cidades, como Milão, Londres e Lugano, para averiguar se continham traços de substâncias tóxicas como cocaína, opiáceos, maconha e anfetaminas. Como resultado, soube-se que em Milão se consomem diariamente quarenta mil doses de cocaína. Esse tipo de pesquisa se considera mais confiável que as de opinião, nas quais os entrevistados podem ocultar certos hábitos por diversos motivos. (GEORGE, 2009, 287-288) Por outro lado, num site francês dedicado à saúde, *Passeport Sante*, foi divulgada uma notícia sobre o consumo de drogas e álcool nos sanitários masculinos das instituições escolares daquele país: 10% dos liceus denunciaram casos de absorção de bebidas alcoólicas, enquanto entre 5% e 8 % falaram de consumo de drogas entre as suas paredes.

Apesar de toda a evidência nesse sentido, diferentemente do que ocorreu com o sexo e a violência, que apareceram nas telas do cinema já em 1933, a droga só fez sua incursão na tela grande bem recentemente. Foi em 1981, com um filme que despertou forte polêmica: *Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (*Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituta* ).

Na breve cena de banheiro do filme *Before the night fall* (*Antes de anoitecer*, 2000) de Julian Schabel, uma biografia do poeta e escritor cubano Reinaldo Arenas, o personagem de Bon Bon, amigo travesti do autor retratado, dirige-se ao banheiro da área de visitas da prisão para entregar quatro pacotes de droga a uma mulher. Então o espectador vê as costas de Bon Bon, interpretado por um insólito Johnny Depp todo maquiado, usando uma peruca vermelha e vestidos femininos, que caminha rumo a um canto de uma sala de visitas tocando em suas próprias nádegas, gesto com o qual sugere onde as substâncias tóxicas estariam escondidas. Ao se colocar atrás da porta do cubículo, conferimos a escassa privacidade que esse local proporciona, por se tratar de uma porta muito baixa que deixa à vista o rosto do personagem, com a decorrente

---

<sup>16</sup> PARKIN, Stephen, “Blue lights (update), 23/06/2011

<http://www.injectingadvice.com/v4/index.php/articles/harm-reduction-practice/177-blue-lights-update>

expressão de sofrimento pela ação que está sendo realizada. De fato, ele tem que se abaixar para cumprir a operação de extração dos pacotes de droga do interior do seu corpo, e a câmera também desce para isso; portanto, em certo momento, o enquadramento se torna totalmente preto.

Depois, a câmera segue seu movimento até enquadrar a abertura inferior das portas, através da qual o personagem passa os pacotes de forma cilíndrica para a mulher que se encontra no cubículo ao lado. Quando a operação é concluída, a câmera sobe de novo até o rosto de Bon Bon. O único elemento que leva a pensar que se trata de um banheiro nessa cena é a porta escura do cubículo que, junto com o chão e as paredes, sujos e descuidados, desse lugar pouco iluminado, retratam um espaço sórdido que parece propício a esse tipo de tráfico ilícito. Os únicos ruídos que se ouvem nesta sequência são aqueles diegéticos da passagem da mercadoria de um lado ao outro, bem como as conversas provenientes de fora que também indicam a pouca privacidade do lugar. A questão corporal é somente aludida pelo toque da mão, pelas expressões do rosto do personagem e pela abertura de suas pernas. As portas se ocupam de evitar que o espectador veja demais, embora o aspecto do ambiente não deixe dúvidas sobre o fato de que se trata de um lugar feio, descuidado e muito sujo.

No filme brasileiro *Madame Satã*, de Karim Aïnouz (2002), é narrada a vida noturna do transformista negro João Francisco dos Santos. Numa breve cena dos primeiros minutos do filme, o protagonista, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, se aproxima de um rapaz num banheiro público depois deles terem se olhado pelo espelho. As portas basculantes dos cubículos são escuras e têm uma janela circular e no meio uma lâmpada. Abrindo somente uma folha da porta, Madame Satã dirige palavras poéticas ao menino que está consumindo uma droga em pó no interior de um dos cubículos. Depois ele se introduz no local, fechando a porta e deixando a câmera registrar a cor preta da porta. E, através da janela circular, em posição central, vemos os rostos dos dois personagens num ambiente iluminado artificialmente por uma lâmpada. Na conversa se alude à droga como sendo um "pó de Satanás" e, quando o protagonista se apropria do vidro que contém a substância, a câmera se aproxima da janelinha que acaba cobrindo todo o enquadramento, através da qual vemos os perfis dos personagens e a lâmpada entre os dois. **[Figura 86]**



**Figura 86**

O tom cromático antiquado remete a uma ideia de algo que perdeu as cores e à sujeira; além disso, em boa parte da cena, o enquadramento é, em sua maior parte, preto. Os ruídos da boate permanecem no fundo, revelando um escasso isolamento do lugar. Por outro lado, o uso de uma perspectiva centrada, dando destaque ao personagem principal por meio de *closes*, é o que chama a atenção da pesquisadora Geisa Rodrigues. Ela identifica, na combinação dessa perspectiva tradicional com imagens mais próximas, a estratégia do diretor para levar o espectador a sentir ou vivenciar o personagem, dada a proximidade gerada por efeitos como esse na sensibilidade de quem vê a cena. (RODRIGUES; 2005, 279-280)

Em *Madame Satã* a rarefação dos quadros é amplamente utilizada, dando preferência essencialmente a corpos e rostos. Principalmente para caracterizar situações relacionadas ao estado emocional e afetivo dos personagens...As imagens rarefeitas também são utilizadas para caracterizar explosões de raiva, ou momentos de contato físico íntimo. O que confere uma intensidade narrativa e sensorial ao filme. (RODRIGUES, 2005, 281)

Por outro lado, no filme *Enter the Void*, de Gaspar Noé (2009), o personagem de Oscar, através de cujo olhar vemos a primeira parte do filme, entra repentinamente no banheiro de um local chamado The Void (em inglês, o vazio). O motivo dessa rápida entrada é que o amigo lhe confessa tê-lo denunciado à polícia por porte de drogas e, então, a polícia está chegando ao lugar. A câmera na mão nos acompanha numa visão agitada, e um pouco confusa, de um banheiro totalmente preto com muitos cartazes e

avisos colados nas paredes. O protagonista entra num cubículo para se trancar nele e, assim, poder se livrar das pílulas que possui. Os azulejos negros do cubículo estão quebrados e sujos, com grafites e papéis colados, e são refletores enquanto o vaso sanitário é daquele modelo de chão inserido numa superfície de azulejinhos que provavelmente em algum momento foram claros, mas agora se encontram em condições deploráveis. Oscar joga as pastilhas no buraco preto, mexendo a água suja que está ali dentro para destruir a prova de seu delito.

Tudo isso transmite ao espectador uma sensação de nojo, até ouvirmos o disparo da polícia e vermos, sempre em câmera subjetiva, as mãos ensanguentadas do personagem que se tocam o peito enquanto o corpo cai no chão. A câmera permanece fixa, registrando o ponto de vista da vítima com a mira na diagonal da parede do cubículo e em suas mãos já sem vida. Então, os braços de um policial entram em campo para recolher algumas pílulas e verificar a morte do rapaz. Aos poucos, o enquadramento sai do foco e se desfaz no preto para assim permanecer por vários segundos, até mostrar o esqueleto do personagem feito de fumaça. Em seguida, o ponto de vista muda e passa a mostrar a cena de baixo, apontando para uma luz artificial que há no teto, até se fundir no branco. O enquadramento fica muito tempo assim, com um efeito de ligeiro pestanejo da luz. Nesse momento entra uma música que passa a cobrir o silêncio e os ruídos diegéticos anteriores. A imagem volta então para a luz artificial e, a seguir, o ponto de vista é invertido do alto para o baixo, mostrando o corpo da vítima com um plano objetivo que parece ser o ponto de vista da alma do protagonista indo embora. [Figura 87]



**Figura 87**

Em seguida, a câmera desce até um plano mais próximo da parte superior do corpo e, depois, sobe de novo para mostrar uns policiais retirando o cadáver do cubículo. Posteriormente, no decorrer do filme, a mesma cena se repetirá, contudo, com um enquadramento objetivo que registra a entrada de Oscar no cubículo de costas, até o disparo acontecer, então o enquadramento fica preto e depois a vítima é vista do alto. A câmera sobe e entra num túnel e, novamente, o enquadramento se funde no preto até sair do buraco do vaso sanitário e subir ainda para mostrar um rapaz que faz a limpeza esfregando o vaso, que se encontra em condições de sujeira extrema. Uma música acompanha a cena, que também é habitada por ruídos diegéticos. Como foi evidenciado nas outras cenas aqui analisadas, aquelas em que o assunto tematizado é a droga parece sempre requerer um ambiente sujo, escuro, quebrado, mal conservado e sórdido.

O banheiro nesse filme cobra um rol importante a tal ponto que a cena filmada nele se repete com algumas variantes duas vezes. É nesse lugar que acontece a passagem entre a vida terrena do protagonista que em subjetiva nos mostrava o mundo dele na primeira parte do filme e a vida espiritual do mesmo que a câmara representa com o ponto de vista desde o alto da alma do rapaz na segunda parte. A tela fica em branco clareando completamente o ambiente escuro do cubículo para representar simbolicamente essa passagem entre duas dimensões. Mais uma relação entre o banheiro cinematográfico e o branco depurante. O diretor declarou de trabalhar no filme com a relação entre as sensações, as alucinações e os sonhos provocados por certas drogas como, por exemplo, a Ayahuasca, e àquelas que se sentem quando se morre. Essas sensações são originadas pela molécula DMT excretada quando se falece e contida em certas drogas.

Assim que o tema droga ultrapassa os limites para chegar a um assunto ultraterreno. Independentemente das implicações mais ou menos profundas que a droga tem na narrativa dos três filmes analisados fica claro que a representação de consumo da droga é relacionada a um lugar escuro, sórdido e sujo, como acontece numa das mais célebres cenas de banheiro público como locação de droga, contida no filme *Traispotting* de Danny Boyle (1996): nenhuma forma de estetização é concedida.

### 3.4 Introspecções e confidências

*Hay voces, conversaciones, María Teresa las distingue, los varones cuando van al baño al parecer no se comportan del mismo modo en que lo hacen las mujeres, las mujeres hablan antes y después de lo que hacen, pero lo que hacen lo hacen a solas, ensimismadas incluso, renunciando en ese trance a la existencia de los otros.*

Martín Kohan

O banheiro público é um dos lugares privilegiados para ser usado, no cinema contemporâneo, como cenário de atividades ilícitas e de relações sexuais de diferente teor, bem como do consumo de substâncias tóxicas e diversos atos violentos. Mas essa não é sua única função. A seguir, vamos analisar a outra cara do sanitário cinematográfico. Ao recortar uma certa área de privacidade no interior de um espaço público, esse lugar tão peculiar confere a possibilidade de que os usuários se sintam mais à vontade para expressar a própria interioridade através de desabafos emocionais e conversações com outros, ou simplesmente para proteger-se do mundo exterior, para esconder-se ou para ocultar certos objetos, eventualmente para usá-los como via de escape. Quando o personagem tem algum desses objetivos, todos os elementos decorativos presentes nos banheiros são chamados a participar: os espelhos para se expressar emotivamente ou para aproveitar a potência e a inquietação dos reflexos, a mobília típica desses locais para esconder coisas ou até mesmo para se esconder, as janelinhas para se evadir, a porta do cubículo para se proteger de um perigo que poderia permanecer do outro lado.

Este ponto será abordado considerando três categorias: a proteção, a confissão e a emoção. Na primeira, a **proteção**, o banheiro tem a função de refúgio de pessoas e objetos, mas também é um lugar onde é possível se evadir e desaparecer. Na segunda categoria, a **confissão**, o sanitário é um espaço que inspira confidências e revelações. Na terceira e última, a **emoção**, focaliza-se o banheiro como um local adequado para expressar emoções fortes como medo ou desespero.

### 3.4.1 Proteção

*En esos casos aumenta en María Teresa la sensación de que el baño de varones es algo así como un refugio. Y el cubículo que elige cada vez para encerrarse, dentro del baño, es a su vez un refugio que hay adentro del otro refugio. Pero aun así siente que hay algo de la protección de los refugios que la envuelve en este lugar, por una razón finalmente sencilla: que apenas se mete en el baño empieza a sentirse bien.*

Martín Kohan

Poderíamos considerar os toaletes também como cofres, se pensarmos em quantos objetos podem ser escondidos na cisterna do vaso sanitário: documentos comprometedores, armas, dinheiro, barras de ouro, jóias, droga, coisas roubadas. Mas no banheiro se escondem também as pessoas e, muitas vezes, é a partir do banheiro que se põe em jogo uma evasão. Efetivamente, até mesmo ao mais perigoso dos prisioneiros não é possível lhe impedir que ele vá ao toaleta. (BORGEY- HORAY, 2006, 41) Parece irônico, então, que em italiano o “bagno penale”, literalmente o banheiro penal, seja a forma de indicar o estabelecimento destinado à execução de trabalhos forçados. O reconhecido dicionário *Treccani* afirma que a curiosa expressão derivaria da conversão dos banheiros públicos de Constantinopla em prisões para os cristãos no século XVI. Segundo outra etimologia, porém, derivaria do “Bagno” de Livorno, uma prisão italiana que se destinava, sobretudo, a prisioneiros turcos, e que se chamava assim porque se encontrava abaixo do nível do mar.

O banheiro público cinematográfico, então, costuma ser um lugar ao qual as pessoas recorrem para fugir, ou então pode ser um lugar onde as pessoas preferem ficar para não serem descobertas. O fato de se proteger num banheiro público implica também a circunstância de querer se ocultar de alguém, ou se recluir aí para praticar atividades que a pessoa não deseja que sejam vistas, ou então para fugir dos outros. Neste último caso, haverá uma intenção de ocultamento do corpo e, muitas vezes, uma correspondente atividade de busca, espionagem ou voyeurismo. Trata-se daquela “distância a desfazer” que Raymond Bellour descreve no livro *Le cinema américain* (1980), no caso em que um actante-ameaçador, por exemplo, quer chegar no mesmo espaço do actante-ameaçado mas há um obstáculo físico - como uma porta, por exemplo - que os separa. A porta do cubículo, que não é totalmente fechada nas partes de baixo e de cima, permite esse jogo e ao mesmo tempo cria certa tensão, sobretudo em certas obras de gêneros específicos.

Na cena do banheiro presente no filme *La mala educación* (*Má educação*, 2004), de Pedro Almodóvar, a ação acontece nos toaletes de um colégio religioso durante a noite. O menino Ignacio entra no local e é alcançado por seu colega Enrique, os dois sofrendo de insônia. O local, que apresenta as duas clássicas filas de lavabos colocadas no centro do quarto, típicas das instituições religiosas ou militares, os mictórios e amplas janelas responsáveis por fortes sombras, neste caso é limpo, ordenado e investido por uma luz noturna azulada. A conversa entre os dois alunos faz referência a uma experiência homoerótica que aconteceu entre os dois; porém, quando ouvem o barulho de uma porta que se abre e os passos do padre Manolo chegando, os dois se escondem num dos cubículos cuja porta apresenta uma abertura inferior e uma superior.

A busca do sacerdote, vestido de preto, pelos dois estudantes ausentes nas respectivas camas, o leva a abrir ritmicamente todas as portas dos cubículos. A câmera está colocada de forma que quando o padre abre a porta, esta fica de frente para o espectador, ocultando o corpo do personagem e formando um campo vazio que só é acompanhado pelos ruídos do ranger e da batida das portas. A cada vez que uma porta é fechada, aparece o corpo do padre; no início, enquadrado em plano americano e, no final, em primeiro plano, conforme se aproxima à câmera. Ao terminar com a primeira, uma segunda fila de cubículos é inspecionada, mas desta vez Manolo é enquadrado de costas e com um ritmo mais rápido de abertura, sublinhado pelas batidas das portas. Os meninos que se escondem aterrorizados no cubículo estão encostados contra a parede e, entre eles, há uma maçaneta da descarga pendurada, que parece aludir a um símbolo fálico.

Na hora de chegar à frente do cubículo fechado, o padre percebe os sapatos escuros dos garotos sobre os azulejos do chão com grafismos ondulados, que se vislumbram através da abertura inferior da porta. O jogo das linhas se observa também nos pijamas dos dois estudantes, que remetem a uniformes de prisioneiros, bem como no quadriculado dos azulejos das paredes. Em seguida, será a cara do padre a imagem que irá aparecer na abertura inferior da porta, descobrindo enfim os meninos. Às ameaças de Manolo, que declara ter visto os pés dos estudantes e estar ouvindo a sua respiração, segue a violenta abertura da porta. Então o padre lança Enrique no chão, onde se repete o jogo de contraste gráfico, e pede a Ignacio para acompanhá-lo em direção à capela. Ainda vemos, no cubículo já vazio, a maçaneta da descarga oscilando, numa provável alusão aos desejos pedófilos do religioso, enquanto Ignacio é refletido nos azulejos da parede, num jogo de sombras entre seu corpo e a maçaneta. **[Figura 88]**



**Figura 88**

A tentativa de se refugiar no banheiro da escola parece ser mais uma ilusão dos meninos, visto que o controle da instituição, facilitado pelas portas com aberturas, não permite muita margem de privacidade. Mesmo assim, a estrutura do cubículo e a possibilidade de fechar uma porta dão a ideia do refúgio e, pelo menos, adiam o encontro com o inimigo, marcando a já aludida "distância a desfazer" analisada por Bellour. (BELLOUR, 1980) Na hora de se esconder, também costuma entrar sempre em jogo o espaço centrípeto descrito por André Gardiès, na passagem de um lugar mais aberto a um mais fechado; neste caso, o cubículo. (GARDIÈS, 1993, 154-155)

Em *The Godfather (O poderoso Chefão, 1972)* de Martin Scorsese, o filho mais jovem de Vito Corleone, chamado Michael, que as outras famílias consideram como "civil", sem negócios com a máfia, encontra-se com o mafioso Sollozzo e com McCluskey, um policial corrupto, num restaurante italiano. Em determinado momento, o filho do *padrino* pede licença para ir ao lavatório, com a intenção de pegar uma arma que está escondida na caixa da descarga e com a qual, retornando à mesa, pretende matar os dois. Quando Michael, vestido com roupa preta, entra no banheiro, a câmera está atrás da porta do cubículo igualmente escuro, que contrasta com as paredes claras e iluminadas por luz artificial. Como a porta é recortada na parte de cima, permite-nos

ver, à altura do olhar humano, outra porta do tipo basculante e, atrás dela, o rosto do Michael.

Ele fecha a porta de entrada do banheiro, a partir da qual se podia entrever uma parte do restaurante com luz azulada. Após ter aberto as duas portas basculantes, e seguido por uma rápida panorâmica, o personagem se dirige até a velha caixa da descarga que está bem no alto e tem uma corda oscilando. Depois de certa busca, ele encontra a arma. **[Figura 89]** A cena é editada com dois enquadramentos dos mafiosos que ficaram na mesa, comendo e esperando. Quando Michael sai do cubículo, a câmera volta para a posição inicial, registrando a cabeça vista do lado de trás e a hesitação do personagem, que alisa seus cabelos por alguns segundos antes de sair do banheiro. Os ruídos da cena são os do metrô que passa, a água escorrendo e a louças em uso no restaurante. O enquadramento é bastante estreito, estático e alto, de forma a não revelar muito do banheiro, somente o jogo de linhas dos contrastes cromáticos e das sombras.



**Figura 89**

A impressão que o espectador tem é a de estar num espaço reduzido, que parece com um verdadeiro refúgio. Nele, a caixa de descarga representa um cofre, tendo inclusive uma coloração dourada. A presença de três portas, as duas basculantes e a da entrada do banheiro, sublinham a ideia de proteção. E o fato de Michael se deter um tempo entre as duas portas basculantes, também indica que o banheiro não é somente o esconderijo para um objeto, a arma, mas também para que ele possa se preparar com relação ao duplo homicídio que logo irá cometer na mesa do restaurante. Na hora de voltar à sala, a porta do banheiro é enquadrada e vemos a palavra *Him* escrita nela. Essa

indicação, escrita no lugar onde geralmente é marcada a distinção de gênero, também parece reforçar a ideia de um refúgio para ele.

No filme *Heaven (Paraíso, 2002)*, de Tom Tikwer, o banheiro público do Departamento da Polícia é o lugar onde um *carabiniere* (tipo de policial italiano) esconde uma bolsa de vestidos que permitirá à sua cúmplice, responsável de um atentado, fugir do quartel. A primeira e brevíssima cena nos mostra o policial entrando num banheiro luminoso por ter uma grande janela no fundo, além de muito claro devido aos azulejos brancos, bem como ao chão e às paredes na cor bege. Além disso, há um peculiar cubículo cinza, com aberturas em cima e em baixo, localizado bem no meio do quarto. A arquitetura do lugar nos remete a uma ideia de vigilância e controle, tanto pela distância entre o cubículo e a janela, como pela altura da abertura inferior da porta. A ausência de lavabos e espelhos reduz o lugar a um espaço de funções mínimas.

O primeiro enquadramento nos mostra frontalmente o quarto e a sua distribuição. No segundo, vemos do alto o policial entrar no cubículo e colocar a bolsa dentro do vaso sanitário, esconderijo insólito, visto que normalmente os objetos são geralmente escondidos na caixa da descarga, o que não se verifica nesse caso. Dessa vez, a câmera não permanece fixa mas se aproxima do vaso. Uns minutos depois, acompanhada por uma música de suspense, a mulher acusada entra no banheiro após ter simulado passar mal. Agora, a câmera se encontra fora do banheiro, enquanto o enquadramento fixo e frontal nos mostra também as paredes externas. Outro *carabiniere* fica vigiando a mulher e, por isso, o vemos do lado de fora da porta, onde deve permanecer até o telefone tocar, conforme instruções do policial que deseja salvar a moça.



**Figura 90**

Em seguida, a câmera, partindo do telefone localizado no corredor, se aproxima lentamente ao banheiro, do qual podemos somente entrever parte dos azulejos brancos, até chegar ao policial em dúvida sobre o que fazer. O *carabiniere* vai atender o telefone e depois se dirige ao banheiro, onde um enquadramento da parte inferior do cubículo revela umas pernas, suposta prova da presença da detida. [Figura 90] O policial retorna ao telefone, mas quando ele volta para o banheiro, um enquadramento do alto o mostra abrindo a porta do cubículo e encontrando somente umas roupas vazias. Imediatamente, outro enquadramento frontal com a câmera se aproximando reforça ainda mais explicitamente essa situação ridícula. O que mais chama a atenção, nessas cenas, é a discricção com a qual é exibido o espaço do banheiro. A maior parte do tempo, o espectador fica fora dele. Já no último enquadramento, que quase lembra de uma instalação de arte contemporânea, a falta de corporalidade sublinha que não presenciamos nenhuma relação entre corpos humanos e esse espaço.

A fuga não é descrita, mas é apresentada de forma elíptica. Não sabemos qual foi realmente o caminho tomado pela personagem: se ela saiu pelo basculante ou pela própria porta do banheiro. Neste caso, o banheiro também é um refúgio, mas não porque protege de algo perigoso que acontece fora dele, mas porque fornece a possibilidade de se "volatilizar" e sumir, como uma porta secreta para sair de um lugar adverso, como um meio para se livrar literalmente da prisão.

### 3.4.2 Confissão

*A los varones María Teresa los imagina en cambio en una singular combinación de intimidad y vida social, porque la impresión que tiene es que no interrumpen las conversaciones al hacer lo que hacen, que aun mientras lo hacen pueden reírse de un chiste que el otro dijo, o dejar que el otro les dé una palmada amistosa en un hombro, o hasta mirado a la cara como se hace en cualquier charla.*

Martín Kohan

Quando fazemos referência à "confissão", aqui, aludimos às conversas, sobretudo aquelas de teor íntimo, como as fofocas, uma revelação, uma declaração ou as tomadas de decisões. Mas também nos referimos ao ato de contar histórias, muitas vezes a discussões e, em algumas ocasiões, a verdadeiras confissões. A expressão "Come pee with me" (Vem urinar comigo) pode ser o início de muitas conversações em

certos ambientes de trabalho; algo assim como: "Venha, me acompanha ao banheiro?". Nos estúdios mais importantes de Nova Iorque, por exemplo, muitos jovens advogados obtiveram os casos mais relevantes de suas carreiras como resultado de uma conversa com o sócio sênior num banheiro. Trata-se do único ambiente, dentro das empresas, onde as pessoas podem dizer coisas que nunca mencionariam nos escritórios. (WENZGAHLER, 2005, 16) No popular seriado televisivo *Happy days*, iniciado em 1974, o personagem de Fonzie usava o banheiro de um restaurante como seu escritório pessoal quando devia conversar com alguém.

Já no cinema, há algumas cenas de banheiro público em que ocorrem verdadeiras confissões. No filme *The Tournement (Vingança entre assassinos)*, dirigido por Scott Mann em 2009, na cena que gostaríamos de evocar aqui, uma mulher chinesa confessa a um religioso o homicídio de outra mulher, motivo pelo qual ela tem um forte sentimento de culpa. O enquadramento, num primeiro momento, mostra os cubículos com as portas fechadas. Posteriormente, eles são expostos numa espécie de seção longitudinal com a parede que divide os dois no centro, além de mostrar, um a cada lado, os personagens sentados nos respectivos vasos sanitários. A cena remete, realmente, à configuração do confessionário numa Igreja.

Cabe lembrar, aqui, que a confissão religiosa foi regulamentada em 1215 pelo Concílio Latrão, que determinou a sua obrigatoriedade anual para todos os fiéis da fé cristã, bem como a necessidade de sua periodicidade e sua exaustividade. Depois do Concílio de Trento (1545-1563), a confissão foi regulamentada evitando entrar nos pormenores, exceto no caso das questões sexuais, acerca das quais se sugere seguir todos os seus aspectos nas ramificações mais sutis, examinando todos seus efeitos e suas possíveis correlações. No primeiro volume de sua *História da Sexualidade*, Michel Foucault assinala que a partir do século XX, esse hábito, antes só ligado à Igreja, vem se desdobrando em inúmeras práticas cotidianas dos homens, mulheres e crianças modernos: há confissão aos pais, aos educadores, aos médicos e às pessoas amadas, por exemplo, pois entende-se que esses relatos íntimos de algum modo "libertam" aquela que tem um segredo a revelar. (FOUCAULT, 2013, 20-21; 44; 60; 102)

Por isso, não surpreende que um espaço com as peculiares condições do banheiro público seja usado, no cinema contemporâneo, como um lugar propício para as confissões. Em sua enorme maioria, é claro, trata-se de versões laicas dessa prática. Há pelo menos um banheiro público, porém, que leva ao extremo esse paralelo entre o confessionário religioso e o espaço aqui em foco. Trata-se da Igreja de Sainte Catherine,

em Bruxelas, que desde 1876 apresenta uma série de mictórios alinhados na fachada lateral do edifício, embora um movimento da sociedade civil esteja procurando eliminá-los de vez. [Figura 91]



**Figura 91**

No filme *Charlie Bartlett* (*Charlie: Um grande garoto*), assinado por Jon Poll em 2007, o protagonista se torna popular na escola oferecendo uma sorte de terapia nos banheiros públicos da instituição, transformando assim o lugar numa espécie de confessional do século XXI. Se, nesse caso, a escuta dessas revelações é autorizada pelo sujeito que está se confessando, existem outras situações em que tal escuta é clandestina, como uma espécie de voyeurismo sonoro que também está muito presente nas cenas cinematográficas situadas em banheiros públicos.

Em *Exótica*, de Atom Egoyan (1994), por exemplo, há três cenas que acontecem nos sanitários de uma casa noturna que o personagem de Francis frequenta buscando que a *stripper* Christina dance para ele. Na primeira cena, o rapaz, trancado num cubículo, começa a lembrar de algumas coisas de seu passado que ainda não são muito claras para o espectador. Mas a cena que nos interessa é a segunda: aquela na qual Francis vai ao banheiro e ele desenrola o papel higiênico como se enfaixasse a mão, sem podermos entender o motivo disso. Já nesse plano bem fechado, porém, notamos os tons obscuros da cena, a escassa iluminação e as divisórias do cubículo verde escuro. A câmera depois acompanha a entrada de Eric, o DJ da boate e também ex-namorado de Christina, que durante a cena estabelece uma conversação com o desconhecido. Eric

convence Francis de tocar a moça, comportamento totalmente proibido no regamento do lugar, de forma de obrigar a casa noturna a banir o cliente.

O resto do banheiro também possui tonalidades cromáticas bem escuras, na gama do marrom e do preto: o mármore do chão, o marrom das paredes e o preto da tapeçaria junto aos lavabos, onde os espelhos tem formas de silhueta de mulher. Os únicos elementos brancos são os lavabos e os mictórios que estão ao fundo. A interessante conversação/confissão que se desenrola nessa cena, na qual o DJ faz algumas perguntas pessoais a Francis, se realiza superando o obstáculo da porta do cubículo por meio de três tipos de enquadramentos. O primeiro é a partir do interior do cubículo, compreendendo partes dos dois cubículos laterais, e o elemento mais interessante é a grade que completa a porta desde a qual podemos ver Eric, que está na área dos lavabos. O segundo tipo de enquadramento é similar, porém mais fechado no primeiro plano de Francis, com a grade em cima. O terceiro tipo diz respeito aos enquadramentos de Eric perto dos lavabos. Toda a cenografia, junto com a iluminação e a construção da cena, evoca um confessionário eclesiástico, onde uma pequena esterilha separa o arrependido do confessor sem que haja contato visual entre os dois sujeitos, somente comunicação verbal. A terceira cena de banheiro desse filme nos mostra Eric ocupado numa conversação parecida com outro cliente do local, que na realidade é um amigo de Francis.

No filme *Bleu (A liberdade é azul, 1993)* de Krzysztof Kieslowski, o primeiro da famosa trilogia do diretor polonês, Julie, a viúva de um celebre compositor encontra no banheiro de um restaurante a amante grávida do defunto. O espaço é pouco iluminado por uma luz artificial amarelada, possui paredes na cor creme com detalhes alaranjados e alguns elementos caraterísticos do banheiro, tais como os lavabos, espelhos e um aparelho para secar as mãos. A cena se abre num primeiro plano de perfil da personagem da viúva. Então, de uma das duas portas totalmente fechadas de dois cubículos, sai a amante vestida de preto, e se dirige ao lavabo para lavar as mãos. Na hora de sair, ela é detida por Julie. Assim começa a conversação entre as duas mulheres, filmada com campos e contracampos que revelam sempre o primeiro plano de uma das personagens e, na outra metade do plano, os cabelos da outra.

A conversa se concentra na confissão da mulher grávida, que revela ter sido amante do marido de Julie e estar esperando um filho dele. A saída de uma mulher que estava no outro cubículo detém, por um momento, a conversa íntima, que é retomada posteriormente até a saída de Julie do banheiro, deixando a amante enquadrada de

perfil, numa versão simétrica do primeiro enquadramento da cena. Um detalhe da corrente que a amante leva no pescoço, com uma cruz pendente, acompanha a afirmação do quanto o homem a amava. A escassa iluminação, a presença de sombra e uma espécie de cortina representada pelos cabelos da personagem no rosto coberto, assim como o destaque dado à cruz e o preto do figurino das duas mulheres, também remete à atmosfera de um confessionário religioso.

No thriller psicológico *The Shining* (*O iluminado*, 1980), de Stanley Kubrick, o escritor e alcoólatra Jack, que aceita o emprego de zelador num hotel fora de temporada, encontra no banheiro do bar o fantasma de Delbert Grady, o zelador que dez anos antes havia assassinado a família e se suicidado em seguida. O banheiro se encontra no salão dourado do hotel que, na ocasião, está povoado de fantasmas, numa ambientação com o estilo dos anos 1920. O banheiro é, ao contrário, muito moderno: limpo, bem arrumado e quase totalmente vermelho, à exceção do chão, do teto, dos mictórios, dos lavabos e das toalhas, que cobrem as longas paredes do ambiente, além de uma iluminação artificial que clareia tudo e é refletida pelos espelhos sobre os lavabos. O estilo do banheiro contrasta completamente também com o a ambientação de todo o resto do hotel.

O pretexto para os dois personagens se encontrarem no banheiro é o fato de Grady, nesse momento no papel de um garçom, querer limpar a roupa de Jack, que ele havia manchado por acidente. Os dois homens, com roupas mais escuras em comparação ao ambiente (Jack de calça jeans e jaqueta, Grady de fraque preto), se encontram no meio do banheiro parados, estando Jack de costas e braços abertos, enquanto Grady está voltado na direção do espectador. **[Figura 92]** Na hora em que o garçom se apresenta, o enquadramento é realizado em contracampo, fechando um pouco mais sobre os dois zeladores, desta vez apresentando Jack de frente. Agora podemos observar os vasos sanitários dentro dos cubículos sem portas, ao fundo, também totalmente vermelhos. Jack reconhece o antigo zelador e, em seguida, lhe confessa conhecer a sua história.

Voltamos ao enquadramento anterior, ele é menos próximo aos personagens, tendo Grady de frente e, depois, outra vez Jack de frente. Durante a conversa, Grady nega ser o zelador anterior. Os enquadramentos seguintes são os primeiros planos de Jack e de Grady, que se alternam. Grady revela a Jack os poderes sobrenaturais de seu próprio filho e a amizade com um cozinheiro negro. O rosto enlouquecido do Jack segue à expressão impassível de Grady, que agora parece lembrar-se de seu passado e

aconselha Jack a dar uma lição para sua família. A forte presença do vermelho que invade o espaço ecoa toda a violência e o sangue que se viu e ainda se verá no filme, como se a confissão de Grady exercesse a função de instigá-la.

Nesta cena, diferentemente das anteriores analisadas nesta categoria, a confissão acontece sob uma forte iluminação, mas o fato de o ambiente ser totalmente diferente do resto das locações do filme cria uma dimensão de excepcionalidades, quase atemporal, digna de acolher a presença de um fantasma. Se nas outras duas cenas aqui estudadas o aparato cenográfico e luminoso contribuía para criar uma atmosfera de confessionário, nesta última, o fantasma e a luz branquejantes são os elementos que remetem a uma esfera espiritual ou sobrenatural.



**Figura 92**

### 3.4.3 Emoção

*La descarga automática de los mingitorios se activa. Se oye el agua manar, caer y juntarse. Se activa cuando no hay nadie, pero cumple una función: la de despejar remanentes. Y en esta circunstancia sirve también para otra cosa, imprevista y nada adrede, que es procurarle a María Teresa un indicio, que es ahora también un consuelo, de que el mundo afuera todavía existe y sigue, que podrá volver a él, que esto que le pasa no lo aniquiló y no es un todo.*

Martín Kohan

Ao fazer referência à emoção, neste caso, aludimos a um leque amplo de sentimentos e expressões: a comoção que se expressa chorando, o desabafo, o medo, as lembranças traumáticas, o trabalho da imaginação, as alucinações, etc. Em *Buffalo '66*

(1998), de Vincent Gallo, o protagonista Billy, interpretado por Vincent Gallo, entra correndo no lavatório de um restaurante após ter discutido com uma garota. A cena corta diretamente para o personagem refletido no espelho: vemos a imagem do homem vestido com uma roupa escura, arrumando os cabelos e nos mostrando, ao fundo, um banheiro de azulejos brancos, iluminado por luz artificial, com um dispensador de sabão em tom escuro colado na parede. **[Figura 93]** Em primeiro plano, vemos o braço real do personagem e parte da cabeça, vista num ângulo de três quartos. A música que acompanha a cena sugere uma atmosfera dramática, o que se confirma imediatamente quando Billy baixa a cabeça desesperado, começa a falar sozinho pedindo ajuda e declara que não quer viver.



**Figura 93**

Seguem-se vários enquadramentos diferentes, às vezes fora de foco, onde a câmera se aproxima de Billy, de seu casaco, de seu rosto chorando, assoando o nariz, das costas reclinadas sobre o lavabo. Ele aparece refletido no espelho, que também reflete outros elementos do banheiro, tais como a tomada e o dispensador metálico de toalhas de papel. O que parece evidente é que, nessa cena de desabafo, a câmera está em cima do personagem e enquadra um espaço muito limitado do banheiro. O elemento mais forte é o espelho, que metaforicamente estimula a reflexão do homem. Enfrentado com esse espelho, Billy se encontra sozinho consigo mesmo; e, por isso, pode dar livre fluxo ao que está carregando dentro de si. Ao final da cena, o desabafo parece ter sido efetivo, visto que, após sair da porta atrás da qual tudo está escuro, Billy irá se desculpar com a menina.

No thriller de Steven Sodebergh, *Kafka* (1991), que mistura a biografia do escritor com o conteúdo de duas de suas obras mais célebres, o diligente funcionário de uma agência de seguros, que fica no escritório até tarde para trabalhar, escuta ruídos de vidros quebrados provenientes do banheiro. O personagem de Kafka se aproxima da porta do banheiro masculino, reconhecível pelo ícone de uma silhueta, acompanhado por uma música apta a criar um clima de tensão e suspenso, típica desse gênero cinematográfico. A porta escura no ambiente noturno tem um reflexo de luz que o preto e branco do filme ressaltam. Quando Kafka abre a porta, vemos outra porta de madeira e vidro iluminada, e o enquadramento seguinte corta para mostrar o interior do banheiro, onde através do espelho vemos o personagem abrir também a porta de vidro. Há, portanto, uma dupla separação do banheiro com relação à área de trabalho. Nesse enquadramento de um ambiente bem mais claro que o anterior, apesar de certo sombreamento, vemos, do lado esquerdo, o espelho que refletiu o fora de campo e, no segmento esquerdo, a parede de azulejos brancos e a janela quebrada.

O personagem se aproxima da janela, entrando em campo enquanto a câmera se aproxima dele e o acompanha no movimento de se abaixar para pegar alguns cacos de vidros no chão. Muitas sombras do corpo e da toalha preenchem o enquadramento. A música extradiegética já se interrompeu e, em seguida, escutamos somente os ruídos diegéticos. Na hora de se levantar, o escritor se depara com o rosto de um louco gritando. **[Figura 94]** Continuando a quebrar o vidro da janela, ele finalmente entra no banheiro. Às pressas, Kafka sai do recinto e fecha a porta, segurando-a com o cabo de um telefone de parede e colocando uma mesa na frente, para evitar que o invasor possa sair. Vemos então as mãos do estranho personagem, que tentam abrir a porta.



**Figura 94**

Nessa cena, a emoção que predomina é o medo, que veio de fora do banheiro, entrando através da janela, num movimento contrario à clássica fuga, na qual normalmente se vê o fugitivo sair para o exterior pela abertura de ar do banheiro. Aqui a fonte do medo é trancada no interior do banheiro que, neste caso, se apresenta como um espaço inseguro, que precisa ser isolado para conter o perigo. É a fonte do medo a que grita aqui, enquanto aquele que sofre o medo se manifesta com o silêncio.

Na produção estadunidense do diretor brasileiro Walter Salles, *Dark water* (*Água Negra*, 2005), uma criança entra no sanitário de uma creche, que se apresenta com tonalidade insólita para um banheiro: portas verdes e azulejos bege. A menina começa a lavar as mãos. A esse enquadramento, segue um detalhe do vaso sanitário branco com cobertura preta, visto de cima sobre o chão branco com detalhes pretos. Do vaso começa a subir uma água turva que transborda e inunda o chão, como vemos em outro enquadramento com a câmera baixa, à altura das aberturas inferiores dos cubículos e na seção lateral dos mesmos. A água negra começa a sair também das torneiras, enquanto o fantasma de outra menina aparece além do vidro translúcido da porta.[Figura 95]



**Figura 95**

A menina, assustada, se tranca no cubículo central, como vemos a partir de um enquadramento do alto que esclarece a distribuição do espaço do sanitário. Um *close-up* do rosto explicita o medo da menina, enquanto o detalhe da porta (preta e branca) fechada do cubículo comum, nos deixa ver a cor vermelha da roupa do fantasma passar.

Depois, o detalhe dos sapatos pretos sobre a água escura que, nesse momento, adquire uma cor sanguínea e passa a escorrer pela abertura inferior da porta do cubículo. A cena é acompanhada por música, ruídos diegéticos, vozes suspiradas e gritos. Ao contrário da cena anteriormente analisada, nesta o medo é expresso por gritos. E, se o cubículo é um lugar que aqui também parece servir para a proteção do perigo, suas aberturas o tornam um espaço vulnerável. A cena é curta e possui um ritmo de edição muito rápido. Nela se verifica, mais uma vez, o motivo da "distância a desfazer" estudado por Bellour.

### 3.5 Hospedando circunstâncias

*No se ha lavado las manos.*

Martín Kohan

Por último, gostaríamos de ressaltar que, para além dessas macro-categorias temáticas que analisamos através de alguns filmes - e que, de fato, contam com um grande número de exemplos na cinematografia das últimas décadas - existem assuntos mais esporádicos que são abordados em algumas cenas de banheiro e que consideramos interessante mencionar.

Alguns deles têm a ver com as funções fisiológicas básicas - urinar e defecar - e, também, com outras menos usuais como o vômito, as menstruações e a execução do teste de gravidez. Em outros casos, ainda, há uma ênfase no cuidado pessoal como a aparência, o uso de maquiagem e a limpeza da pele, bem como outros gestos desse tipo: pentear ou ajeitar o cabelo, fazer a barba, aplicar tinta nos cabelos ou vestir perucas, inclusive os rituais do travestismo. Há ainda as cenas de banheiro em que ocorrem acidentes: desde a queda por descuido de algum objeto no vaso sanitário até bombas que explodem ou incidentes que causam incêndios, inundações, vandalismo e inclusive a irrupção de figuras monstruosas.

Contudo, além desse catálogo mais ou menos tipificável, nos sanitários exibidos nas telas cinematográficas acontecem também muitas outras coisas. Os personagens passam mal, tomam remédios, comem, bebem, fumam, cantam, tocam música e dançam, roubam, encontram outras pessoas - às vezes clandestinamente -, seduzem, fazem brincadeiras, trocam de identidade, fazem magias, etc. Embora tudo isso e muito mais seja pasível de ocorrer nos banheiros públicos que se vêem nos filmes das últimas décadas do século XX e início do XXI, as atividades que mais marcam e definem esses locais são, definitivamente, aquelas a cuja análise nos dedicamos nas páginas desta tese.

## SAÍDA

*El empujón que da sobre la puerta vaivén es tan severo, que la oscilación de la puerta y su correspondiente chirrido se prolongan más de la cuenta. Se lo siente alejarse por el pasillo del colegio.*

**Martín Kohan**

Após esta exploração sociológica e cinematográfica do banheiro público conforme ele se apresenta no cinema moderno e contemporâneo, chegou a hora de sair dele. Não podemos fazer isso sem antes esboçar algumas considerações conclusivas da pesquisa realizada nesta tese. No último capítulo deste trabalho foram analisados alguns filmes que contêm cenas de sanitários, apresentando-os em diversas categorias temáticas. Cabe ressaltar, porém, mais uma vez, que nem sempre é possível categorizar de forma tão nítida o conteúdo desse tipo de cenas, pois muitas vezes se misturam as categorias: pode haver sexo e violência ao mesmo tempo, conversação e fuga, auterotismo e consumo de drogas, etc. Na escolha dos filmes a serem analisados desse modo mais específico, portanto, procuramos optar por aqueles que não apresentavam categorias mistas, na tentativa de obter uma clareza maior sobre a forma em que o aparato fílmico enfrenta e expressa certos temas nessas peculiares locações.

Cabe sublinhar, porém, que após a realização das análises, ficou mais evidente ainda a função *purgante* da representação cinematográfica do banheiro público na hora de exhibir certos temas que a nossa sociedade considera mais sensíveis. No caso das cenas de sexo e de violência mais recentes, por exemplo, parece não haver quase nenhum tipo de censura no que se refere aos limites do mostrável. Os atos costumam ser apresentados nas áreas abertas e mais públicas dos banheiros; e, nos casos em que as ações acontecem por trás das portas dos cubículos, a câmera não tem dificuldade nem pudores para superar essas barreiras e ir além do "espaço contraído" descrito pelo teórico do cinema Henri Agel. (AGEL, 1978,45) Em situações como essas, se existe o uso do fora de campo, o mais habitual é que seja para estimular a curiosidade do espectador e não para respeitar os velhos tabus ligados ao decoro ou à discrição. No entanto, há uma condição que parece básica nessa forma tão contemporânea de exhibir cenas eróticas, violentas ou "chocantes" de maneira tão direta e desinibida: a estetização.

O que vemos na tela pode ser ousado mas tem que ser bonito. Há um cuidado com a estética dos lugares em que a cena acontece, bem como na harmonia e beleza dos corpos. Costuma haver também uma cromacidade rebuscada e uma sofisticação no uso da câmera, além de atenção ao uso da música e dos sons ambientais. Não parece existir uma locação melhor para ressaltar a qualidade pictórica do sangue, por exemplo, com o seu efeito de pintura informal em tons vermelhos sobre as peças de cerâmicas que conformam os sanitários ou sobre os azulejos brancos das paredes.

Somente num tipo de situação, entre os filmes aqui focalizados, essa regra da estetização é desrespeitada: trata-se das cenas de erotismo homossexual masculino. Nesses casos, a opção estética costuma ser outra: uma sorte de realismo sujo. Nessas cenas, os ambientes podem se tornar esquálidos, escuros e sem higiene nenhuma. Os personagens não costumam ocultar seu desespero nem seu aspecto descuidado. Em geral, os tons são mais sombrios, a linguagem cinematográfica mais minimalista e o som mais diegético. Essas características também podem se encontrar nas cenas de banheiro público que envolvem situações de consumo de drogas. Nesses casos, não aparece essa intenção de embelezar de um modo mais tradicional todos os componentes da cena: personagens, ambientes, iluminação, enquadramentos, movimentos de câmera e trilha sonora.

Esse tipo de realismo é aquele que a pesquisadora Beatriz Jaguaribe analisa no livro *O choque do real*, no qual apresenta a noção de "pedagogia da realidade", que caracterizaria muitas manifestações artísticas e mediáticas dos últimos anos. A autora assim sintetiza o espírito desse realismo mais recente: "as narrativas e imagens realistas mostram, muitas vezes, uma realidade suja, sórdida, violenta e desesperançada, uma realidade pouco palatável que, entretanto, é legível." (JAGUARIBE, 2010, 9) Essa tendência se mostra no cinema das últimas décadas através de imagens extremas em seu grau de marginalidade, violência e sujeira, respondendo talvez a certos clichês do grande público que desse modo poderiam identificar o contexto sociocultural de referência.

Esse nível de exageração, que em certos casos tem a capacidade de "chocar" o espectador por ser quase grotesco, é aquele que achamos nas cenas de consumo de droga e de práticas sexuais homoeróticas nas cenas de banheiros públicos analisadas nesta tese. Talvez poderia ser interpretado como manifestações da estética *trash*, visto que se localiza no lugar propício para lidar com os "dejetos" humanos; ou seja, aquilo que suscita incômodos tanto morais como estéticos na hora de ser exibido e observado.

Mesmo admitindo que essa expressão tem outras implicações e sentidos, que provavelmente os afastem das intenções dos autores que escolhem essa locação para ambientar as cenas aqui estudadas, acreditamos que pode ser interessante convocá-la para nos ajudar a completar o quadro em análise.

Não surpreende, nesses casos, que se aplique um realismo extremo - para os valores hoje vigentes - pois se trata, em suma, de situações que refletem práticas reais bastante cotidianas em nossas cidades, embora ainda ensurdecidas, veladas ou rejeitadas. Por isso, se nas cenas de violência e erotismo heterossexual ou lésbico, é uma estetização *limpa* a que intervém para depurar o assunto em pauta, no caso dessas outras cenas em que impera um realismo *sujo*, a purga se realiza colocando a "sujeira" no local que se considera propício para isso. Desse modo, ela é circunscrita nesse ambiente tão peculiar e isolada do resto do mundo. Nesse sentido, cabe voltar mais uma vez às teorias da antropóloga Mary Douglas, que definia a sujeira como algo "fora de lugar", sugerindo que recolocá-la em seu lugar seria uma forma de purificá-la. (DOUGLAS, 1973, 214)

Contudo, seja que se trate de atividades menos usuais e que pertencem mais claramente à ficção no imaginário cinematográfico, ou então daquelas que costumam aparecer nas notícias da imprensa habitual, seja aplicando uma estetização depurada ou um realismo sujo, concluímos que o sanitário é usado no cinema contemporâneo como um verdadeiro *purgatório*, conforme assinala a pesquisa realizada nesta tese. Nesses locais, as condições decorativas, cromáticas e luminosas são mais controláveis e resultam adequadas para estetizar esses temas que ainda se apresentam como "inconvenientes" em nossa cultura e, de algum modo, *purificá-los*.

Se considerarmos as outras atividades que costumam ser acolhidas nos sanitários, porém, como aquelas de caráter introspectivo, cabe notar que nesses casos, mais que uma estetização desse tipo mais clássico - e contrariamente à opção pelo realismo sujo - verificam-se dois fenômenos dignos de nota. Por um lado, se as cenas procuram registrar as emoções dos personagens, o trabalho da câmera é mais dirigido à corporalidade deles, colocando em segundo plano as características do ambiente. Por outro lado, nas cenas em que o banheiro atua como um refúgio, assim como naquelas em que acontecem confissões intimistas, a estrutura arquitetônica e decorativa dos banheiros públicos - com suas portas e suas caixas de descargas - bem como o uso do campo vazio e do fora de campo, são extremamente funcionais para enfatizar atitudes

como a proteção e o desabafo. O cubículo e seus diversos componentes operam então como uma sorte de cofre, como uma couraça ou como um confessionário.

No caso das confissões intimistas, se a prática cotidiana nesses espaços sugere que o banheiro público é um lugar propício para esse tipo de conversas, o cinema costuma apresentar situações extremas que não são habituais no dia-a-dia. Os depoimentos que incluem fortes revelações - verdadeiras confissões profanas -, as explosões emotivas e o refúgio para objetos preciosos ou mesmo para a salvaguarda da própria vida, por exemplo, indicam uma elevação desse lugar, que deixa de ter um dos usos mais triviais imagináveis - e, em certo sentido, mais prosaicos e fisiológicos - para ganhar um caráter quase espiritual ou metafísico na busca da salvação. Também nesses casos, portanto, cabe recorrer à ideia de *purgatório* como uma dimensão na qual seria possível *purificar* certos sentimentos, emoções e medos.

Cabe frisar, já quase finalizando este trajeto, que tudo o que foi constatado nesta tese se refere a fenômenos históricos. A própria pesquisa - em seu lado mais genealógico - evidenciou as mudanças que foram acontecendo nesse campo, identificando vários deslocamentos que foram se dando ao longo das últimas décadas, no que se refere ao que é mostrado na tela em cada época e ao que deve permanecer apenas sugerido nas sombras do que não se vê. Seguindo essas hipóteses, esta tese procurou desvendar quais têm sido as estratégias utilizadas em cada momento para exibir ou ocultar esses assuntos problemáticos nas cenas de banheiro público, colocando o foco na instigante noção de *purgatório*. O quadro aqui esboçado é o que se apresenta até agora no cinema internacional, chegando esta pesquisa até o final de 2015, mas, sem dúvida, se trata de um território ainda em mutação. Assim, por exemplo, as imagens e os barulhos escatológicos (referidos à urina e às fezes) ainda parecem ser tabu no cinema *mainstream*, embora sejam as situações mais habituais que ocorrem nos banheiros públicos deste lado das telas. Contudo, a nossa moralidade parece inibir (ainda?) esse tipo de exposições na tela.

Algo semelhante acontece com as imagens mais claramente pornográficas, como primeiros planos dos genitais masculinos ou femininos, embora isso talvez também já esteja começando a se modificar, deixando-se vislumbrar, mas de forma muito esporádica e ainda excepcional, mas provavelmente rumo a uma ampliação crescente da visibilidade. Contudo, considerando toda a filmografia exaustivamente visitada para a realização desta tese, constata-se que até agora são raríssimas as obras que apresentam planos em que se pode observar essa parte da anatomia dos personagens. E, quando

chegam a fazê-lo, trata-se quase exclusivamente de algo relacionado às práticas de sexo oral homossexual, como é o caso do filme alemão *Taxi Zum Klo*, de Frank Ripploh, de 1980, ou na mais recente obra portuguesa *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues.

Uma das principais conclusões desta pesquisa, portanto, refere-se à condição mutante desse espaço público tão privado em sua qualidade de locação cinematográfica, que opera como um sintoma de certos valores da nossa cultura, particularmente no que se refere ao que se pode mostrar e ao que se deve ocultar. Na hora de colocar um ponto final nesta tese, permanecemos em nosso papel de espectadores, aguardando expectantes as futuras transformações nos critérios morais e estéticos que o cinema tem a capacidade de revelar, plasmar e inclusive estimular. Nas obras que serão realizadas nos próximos anos, poderemos verificar se o banheiro público assumirá suas potencialidades infernais ou paradisíacas; ou, então, de que modo continuará exercendo sua persistente função de *purgatório*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. *Citámbulos. El transcurrir de lo insólito. Guía de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Oceano, 2006.
- AAVV, “Shit: a survival guide”. Número monográfico. *Colors*, Milão, N° 82, outono 2011.
- ABRAMS, Nathan. “The Jew on the Loo. The toilet on Jewish Popular Culture, Memory, and Imagination”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University, 2009; 218-226.
- AGEL, Henri, *L'espace cinématographique*. Paris: J.P.Delarge, 1978.
- ANDERSSON Johan; CAMPKIN Ben. “White Tiles. Tricking Water. A Man!.Literary Representations of Cottaging in London”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University, 2009; 208-217.
- ANTHONY, Kathryn; DUFRESNE, Meghan. Potty Privileging in Perspective. Gender and Family Issues in Toilet Design. GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs).. *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University Press, 2009; 48-61.
- ARNHEIM, Rudolph. *Film come arte*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- ARRIVA, F., *Il teatro San Carlo*. Napoli: Electa, 1998.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1993.
- AUGÉ, Marc. “I nuovi confini dei nonluoghi”, *Corriere della sera*, 12/07/2010; [http://archivioistorico.corriere.it/2010/luglio/12/nuovi\\_confini\\_dei\\_nonluoghi\\_co\\_9\\_100712039.shtml](http://archivioistorico.corriere.it/2010/luglio/12/nuovi_confini_dei_nonluoghi_co_9_100712039.shtml) (Acesso: 20/05/2014).
- AUMONT, Jacques, MARIÉ, Michel, *L'analyse des films*. Paris : Éditions Nathan, 1988.
- BALÁZS, Bela. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Torino: Einaudi, 1985.
- BALTAR, Mariana. “A recusa das causalidades”. In CAPISTRANO, Tadeu (Orgs). A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke. Rio de Janeiro: WSET Multimídia & Editora, 2011; 160-168.
- BARCAN, Ruth. “Dirty Spaces: Communication and Contamination in Men’s Public Toilets”. *Journal of International Women’s Studies*, vol. 6, N° 2, Junho 2005, 7-23.
- BARCAN, Ruth. “Dirty spaces. Separation, Concealment, and Shame in the Public Toilet”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 25-46.
- BÄRTHEL, Hilmar. “Tempel aus Gusseisen. Urinale, Café Achteck und Vollanstalten”; <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt00/0011proe.htm> (Acesso: 20/05/2014).
- BARTHES, Roland. *La camera chiara*. Torino: Einaudi, 1980.

- BAZIN, Andrés. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2004.
- BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BLACK, Gregory. *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona : Anagrama, 1998.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle:essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982, 53 cit in MUSICCO NOMBELA, Daniela. *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicacion audiovisual*. Madrid: Catedra, 2007.
- BONITZER, Pascal. *Peinture et cinema. Décadrages*. Paris : Cahiers du cinéma/ Editions de l'Étoile, 1995.
- BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film art : An Introduction*. Nova Yorque : Mc Graw Hill, 2001.
- BOURGEY, Sabine ; HORAY, Sophie. *Le grand livre du petit coin*, Paris: Editions Horay, 2006.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Nova Yorque: Basic Books, 2001; <http://www.hfgkarlsruhe.de/~sfelzmann/Nostalgie/Svetlana%20Boym%20%20Future%20of%20Nostalgia.pdf> (Acesso: 20/05/2014).
- BRAVERMAN, Irus. “Potty Training.Nonhuman Inspection in Public Washroom”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 65-86.
- BROWN-MAY Andrew; FRASER, Peg. “Gender, Respectability, and Public Convenience in Melbourne, Australia, 1859-1902”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs).. *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University Press, 2009; 75-89.
- BURCH, Noël. *Prassi del cinema*. Parma: Pratiche Editrici, 1980. XX
- CÁMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. *Código de Posturas Leis Decertos Editaes e Resoluções da Intendência Municipal*. Rio de Janeiro: Typographia Mont'Alverne, 1894.
- CAPPABIANCA, Alessandro. *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni Ottanta*. Roma: Ed. Kappa, 1982.
- CAPUCHO, Luis. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Edição Interlúdio, 1999.
- CARELLA, Tullio. *Orgia*. São Paulo: Opera prima editorial, 2011.
- CASE, Mary Ann. “Why Not Abolish Laws of Urinary segregation?”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 211-225.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.

- CAUMON, Céline. “Le Mirail Blanc: le design en situation de rituel quotidien”. *Acta iassensya comparationis*, 10/2012 [http://literaturacomparata.ro/Site\\_Acta/Old/acta10/articole%20pdf/LI\\_celine\\_caumon\\_editat.pdf](http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta10/articole%20pdf/LI_celine_caumon_editat.pdf)
- COSTANTINI, Gustavo. “Poderes del acúsmetro. En torno a la voz y la acusmática. Lacan, Chion y Zizek”. *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, N° 3, 2006.
- DALLE VACCHE, Angela; PRICE, Brian (Orgs.). *Color. The film reader*. Nova Yorque: Routledge, 2006.
- DE ANTONELLIS, Raffaella. “O espaço público mais privado: o nascimento do ‘banheiro público’ como espaço filmico”, *Estação Transmidia*, Rio de Janeiro, n° 26, julho 2012a.
- DE ANTONELLIS, Raffaella. “En el baño de la pantalla: escenas de un espacio narrativo”. *Montajes*, Cidade do México, n° 1, agosto 2012b.
- DE ANTONELLIS, Raffaella. “Nel bagno del grande schermo: scene di sesso”. *Sex! La sessualità al cinema e in televisione*, OI3 Media, Università Roma 3, n°11, dezembro 2012c.
- DE BRAGANÇA, Mauricio. “Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada”. In *Grumo*, nov. 2007, n. 6, vol. j. Rio de Janeiro: 7 letras; [http://www.salagrumo.org/download/grumo\\_06.1.pdf](http://www.salagrumo.org/download/grumo_06.1.pdf) (Acesso: 8/11/2015).
- DE CERTAU, Michel, *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.
- DE FIORI, Alessandra; JACONO QUARANTINO Marcella; LAZZARI, Marco (Orgs.), “L’uso degli strumenti di comunicazione telematica fra gli adolescenti”, In *Adolescenti tra piazze reali e piazze virtuali*. Bergamo: Bergamo University Press, 2010; 171-203; <http://dinamico2.unibg.it/lazzari/doc/marco-lazzari-uso-di-strumenti-di-comunicazione-telematica-fra-gli-adolescenti.pdf> (Acesso: 20/05/2014).
- DELEUZE, Gilles. *Cinema cours 11*. Paris: Université Paris 8, 11/03/1982; [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=174](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=174) (Acesso: 20/05/2014).
- DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *La imagine-movimento*. Roma: Ubulibri, 1993.
- DOUGLAS Mary, *Pureza e peligro*, Madrid: Siglo XXI, 1973.
- ECO, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.
- ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusion*. Barcelona:Lumen, 1999.
- ELIAS, Norbert. *El proceso de la civilización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura económico, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasilia: Editora Universidade de Brasilia, 2009.
- GENTHIALON, Anne-Claire. "Debout comme um garçon, mictions possibles". *Liberation*, 7/10/2014; [http://next.liberation.fr/sexe/2014/10/07/debout-comme-un-garcon-mictions-possibles\\_1116832](http://next.liberation.fr/sexe/2014/10/07/debout-comme-un-garcon-mictions-possibles_1116832) (Acesso: 20/05/2014).
- GEORGE, Rose. *La mayor necesidad. Un paseo por las cloacas del mundo*. Madrid: Turner, 2009.
- GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- GERSHENSON, Olga. "The Restroom Revolution. Unisex Toilet and Campus Politics. Toilet ». In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 191-207.
- GIL, Inès. *A atmosfera no cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GOFFMAN, Erving. « The Arrangement between the Sexes ». *Theory and Society*, Vol. 4, N.º 3, Outono 1977; <http://www.jstor.org/discover/10.2307/656722?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21103557862913> (Acesso: 20/05/2014).
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- GOMEZ TARIN, Francisco Javier. *Lo ausente en el discurso filmico desde los origines hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castelló de la Plata: Universitat Jaumei, 2006.
- GREED, Clara, *Inclusive urban design: Public Toilets*. Oxford: Architectural Press, 2003.
- GREED, Clara. "The role of the Public Toilet in Civic Life". In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University Press, 2009; 35-47.
- GREED, Clara. "Creating a Nonsexist Restroom". In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010. 117-14.
- GUERRAND, Roger-Henri. *Les lieux. Histoire des commodités*. Paris: La Découverte, 2009.
- HUDSON, Jennifer. *Restroom Contemporary Design*. London: Laurence King, 2008.
- HUMPHREYS, Laud. *Tearoom Trade. Impersonal Sex in Public Places*. Nova Yorque: Aldine de Gruyter, 1970.

- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética , mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JAGUARIBE, Beatriz. “Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea”. In *Revista Ciberlegenda*, n. 23, v. 1, 2010; <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/viewFile/148/43> (Acesso, 19/12/15)
- KAMASH, Zena. “Which Way to Look? Exploring Latrine Use in the Roman World”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 47-63.
- KANDISNSKY, Vasili. De lo espiritual en el arte, “Los efectos del color”. Puebla: Premia, 1989.
- KIRA, Alexander. *The bathroom*. Nova Yorque: The Viking Press, 1976.
- KOGAN, Terry. “Sex separation. The Cure-All for Victorian Social Anxiety”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 145-164.
- KOOLHAAS, Rem. *Toilet*. Venezia: Marsilio, 2014.
- LE GOFF Jacques. *La nascita del Purgatorio*. Torino: Einaudi, 2006.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1958.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- LLANAS FERNANDEZ, Roberto. “Letrinas y excretas en el siglo XVIII”. *Tlaloc*, abril-junio 2000, 26-27.
- LYDENBERG, Robin. “Marcel Duchamp’s Legacy. Aesthetics, Gender, and National Identity in the Toilet”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University, 2009; 151-166.
- MARIAS, Fernando. *Otras meninas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- MIRAPPAUL, Matthew. “En ese lugar sagrado”. *Clarín*, 31/08/2003; <http://edant.clarin.com/diario/2003/08/31/c-01401.htm> (Acesso: 20/05/2014).
- MITCHELL, Claudia. “Geographies of Danger. School Toilets in Sub-Saharan Africa”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University Press, 2009; 62-74.
- MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs.). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010.
- MUNTADAS, Antoni. *Ladies & Gentlemen*. Barcelona: Ediciones Actar, 2001.
- NIOLA, Marino. *Il purgatorio a Napoli*. Roma: Meltemi, 2003.
- NOREN, Laura. “Only Dogs Are Free to Pee. New York City Cabbies’ Search for Civility”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs.). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 93-114.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

- OLMERT, Carol. *Bathrooms Make Me Nervous. A Guidebook for Women with Urination Anxiety*. Walnut Creek: CJOB, 2008.
- PAGLIARDINI, José, “Miction secrète. Il professore ou le mauvais goût selon Marco Ferreri”, *Italiés*, 11/2007; <http://italies.revues.org/761> (Acesso: 20/05/2014)
- PARIGI, Stefania. *Marco Ferreri. Il cinema e i film*. Venezia: Marsilio, 1995
- PASTOREAU, Michel, *Breve historia de los colores*, Barcelona: Paidós, 2006.
- PENNER, Barbara. “(Re)Designing the “Unmentionable”. Female Toilets in the Twentieth Century”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University, 2009; 141-150.
- PENNER, Barbara. “Entangled with a User. Inside Bathrooms with Alexander Kira and Peter Greenaway”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs.). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 229-252.
- PENNER, Barbara. “Leftovers/ A revolutionary Aim?”. *Cabinet*, N° 19, outono 2005; <http://www.cabinetmagazine.org/issues/19/penner.php> (Acesso: 20/05/2014).
- PEREC, George. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- PHEASANT-KELLY, Frances. “In the Men’s Room. Death and Derision in Cinematic Toilets”. In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University, 2009; 195-207.
- PINO, David. “Los primeiros banhos públicos em Lima”, 18/09/2012; <http://limalaunica.blogspot.mx/2012/09/los-primeros-banos-publicos-en-lima.html> (Acesso: 20/05/2014).
- PITTA, Antonio. “Rio inaugura novo modelo de banheiro publico”. *Estadão*, 26/2/2013; <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,rio-inaugura-novo-modelo-de-banheiro-publico,1001807,0.htm> (Acesso: 20/05/2014).
- PRECIADO, Beatriz. “Sujeira e gênero. Mijar/Cagar.. Masculino/ Feminino” <http://www.substantivoplural.com.br/sujeira-e-genero-mijarcagar-masculinofeminino-por-beatriz-preciado/> (Acesso: 20/05/2014)
- PROSPERINI, Chiara. *Le città sotterranee di Cleopatro Cobianchi. Architettura e igiene tra le due guerre*. Pisa: ETS, 2003.
- QUIRÓS MALAGÓN, Federico. “El baño como escenario”. *Trazos*, N° 2, 1997, 26-34.
- CRAMSEYER, Leo. “Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l’espace du cinéma”. *Décadrages*, Dossier : le hors-champ, N° 1-2, 2003, 110-120 ; <http://decadrages.revues.org/590> (Acesso: 20/05/2014).
- REYNOLDS, Bryan. “Rest Stop. Erotics at Disability, Gender, and the Public Toilet”. In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs.). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 43-46.
- RODRIGUES, Geisa. “Madame Satã enquadrado”. In CATANI, A.; GARCIA, W e FABRIS, M.,. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema - ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005; 277-283; [http://www.socine.org.br/livro/vi\\_estudos\\_socine.pdf](http://www.socine.org.br/livro/vi_estudos_socine.pdf) (Acesso: 2/11/2015)
- ROHMER, Eric. *L’organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*. Venezia: Marsilio, 2004.

- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa. Historia de una idea*. Buenos Aires : Emecé, 1991.
- SEGUIN, Louis. *L'Espace au cinéma (Hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu)*. Toulouse: Editons Ombres, 1999.
- SERLIN, David. "Pissing without Pity. Disability, Gender, and the Public Toilet". In MOLOTCH, Harvey; NORÉN, Laura (Orgs.). *Toilet. Public Restrooms and the Politics of Sharing*. Nova Yorque: New York University Press, 2010; 167-185.
- SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2008.
- SIBILIA, Paula. "O corpo reinventado pela imagem". In *Trópico*, São Paulo, 4 de Novembro de 2008; <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3030,1.shl> (Acesso: 2/11/2015)
- SIBILIA, Paula. *Redes ou paredes. A escola em tempos de dispersão*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SIBILIA, Paula. "Autenticidade e performance: A construção de si como personagem visível". In: Revista *Fronteiras: Estudos Midiáticos*. UNISINOS, v. 17, n.3, Set/Dez 2015; p. 146-157.
- SIETY, Emmanuel, *La peur au cinema*. Paris: Acte Sud Junior, 2006.
- SPAGNA MUSSO, Daniela. "Alberghi Diurni Cobianchi, 1911-2011". *Scuola Officina*, Museo del patrimonio industriale di Bologna, N° 2, 2011 jul.-dez., 16-20.
- STEAD, Naomi. "Avoidance. On Some Euphemism for the 'Smallest Room'". In GERSHENSON, Olga; PENNER, Barbara (Orgs.). *Ladies and Gents*. Philadelphia: Temple University Press, 2009; 126-132.
- TAGLIAPIETRA, Andrea. Lo spazio e il luogo. Congresso "La memoria ospitale. Spazi del contemporaneo". Alghero, 29 setembro-2 outubro 2005.
- TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2013.
- TRIGO, Luciano. "Crônica de Carnaval: reflexões sobre uma aquarela de Debret". *Máquina de escrever*, 12 /02/ 2013; <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/?s=Debret> (Acesso: 20/05/2014).
- UNICEF. *Progress on drinking water and sanitation 2012*; <http://www.unicef.org/media/files/JMPreport2012.pdf> (Acesso: 20/05/2014).
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *Précis d'analyse filmique*. Paris : Éditions Nathan, 1992.
- VAUGRENTE, Audrey. "Toilettes scolaires : 1 ado sur 3 ne va jamais. Pourquoi docteur , 12/3/2014" ; <http://www.pourquoidocteur.fr/m/Toilettes-scolaires---1-ado-sur-3-n-y-va-jamais-5747.html> (Acesso: 20/05/2014).
- VON WOBESER, Gisela, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. Cidade do México: UNAM, 2012.
- WEBB, Sam. "Ukraine protesters replace statue of Lenin with a golden toilet to highlight corruption in government", *MailOnline*, 4/2/2014; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2551622/Ukraine-protesters-replace-statue-Lenin-golden-TOILET-highlight-corruption-government.html>

- WENZ-GAHLER, Ingrid. *Flush! Modern Toilet Design*. Basilea: Birkhauser, 2005.
- WESTON, Edward, *The daybooks*. New York: Eastman House, 1961.
- WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durnham: Duke University Press, 2008.
- WRIGHT, Laurence. *Pulcro y decente. La interesante y divertida historia del cuarto de baño y del W.C.* Barcelona: Noguer, 1962.
- ZAVALA, Héctor, *El diseño en el cine, proyectos de dirección artística*. Cidade do México: CUEC, 2008.
- ZIZEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid: Siglo XXI, 1999.

## Sites referenciados

AFRICASAN;

[http://www.amcowonline.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=71&Itemid=87&lang=en](http://www.amcowonline.org/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=87&lang=en) (Acesso: 20/05/2014).

“Alunos promovem 'clube de luta' em banheiro de colégio de Goiânia”, 19/07/2010  
<http://g1.globo.com/goias/noticia/2013/07/alunos-promovem-clube-de-luta-em-banheiro-de-colegio-de-goiania-video.html> (Acesso: 20/05/2014).

BLOG <http://blogdohomerix.blogspot.com.br/2007/07/quem-tem-pescoco-tem-medo.html> (Acesso: 20/05/2014) DAMON, Matt. “Strike with me“;  
<http://strikeywithme.org> (Acesso: 20/05/2014).

“Blue light to stop drugs-users”, BBC News, 28/09/2003  
[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/cambridgeshire/3147170.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/cambridgeshire/3147170.stm)  
 (Acesso: 01/12/2015).

PARKIN, Stephen, “Blue lights (update), 23/06/2011  
<http://www.injectingadvice.com/v4/index.php/articles/harm-reduction-practice/177-blue-lights-update> (Acesso: 01/12/2015).

“Des toilettes soigneusement évitées dans un tiers des collèges/lycées”, 11/03/2014  
[http://www.passeportsante.net/fr/Actualites/Nouvelles/Fiche.aspx?doc=des-toilettes-soigneusement-evitees-dans-un-tiers-des-colleges-lycees&utm\\_source=newsletter&utm\\_campaign=17-03-2014&utm\\_medium=intern](http://www.passeportsante.net/fr/Actualites/Nouvelles/Fiche.aspx?doc=des-toilettes-soigneusement-evitees-dans-un-tiers-des-colleges-lycees&utm_source=newsletter&utm_campaign=17-03-2014&utm_medium=intern) (Acesso: 20/05/2014).

“Donde hay un baño público?”. *El Universal*, Lima, 4/7/2013;  
<http://eluniversalperu.blogspot.mx/2013/07/donde-hay-un-bano-publico.html> (Acesso: 20/05/2014).

KRYDY; <http://areashoot.net/2015/01/07/krydy-digital-artist-italy/> (Acesso: 20/05/2014).

INTERNATIONAL WATER AND SANITATION CENTER; <http://www.irc.nl/>  
 (Acesso: 20/05/2014).

LONDON LAVATORY LEGENDS; <http://londonlavatorylegends.blogspot.mx>  
 (Acesso: 20/05/2014).

PEEPOOPLE; <http://www.peepoople.com/peepoo/start-thinking-peepoo/> (Acesso: 20/05/2014).

“Raul Castro decide privatizar los baños públicos de Cuba”, *ABC.es*, 3/11/2013; <http://www.abc.es/internacional/20131102/abci-cuba-publico-201311011710.html> (Acesso: 20/05/2014).

SULABH INTERNATIONAL MUSEUS OF TOILET;  
<http://www.sulabhtoiletmuseum.org> (Acesso: 20/05/2014).

WORD TOILET DAY; <http://worldtoiletday.org/> (Acesso: 20/05/2014).

WORD TOILET ORGANIZATION, <http://www.worldtoilet.org/> (Acesso: 20/05/2014).

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

DIRETOR	FILME	ANO	MIN.	PAÍS	TEMA
Hal Roach	Now or Never	1921	40'	EUA	higiene-voyeurismo-fuga
F.W Murnau	Der letzte Mann	1924	90'	Alemanha	humilhação
Sergei Eizenstejn	Stachka	1925	82'	URSS	refugio-micção-voyeurismo
King Vidor	The crowd	1928	104'	EUA	conversação-espelho
Luis Buñuel	L'age d'or	1930	62'	Francia	micção
Yasujirō Ozu	Tokyo no gassho	1931	90'	Japão	esconderijo-voyeurismo
Roy Del Ruth	Lady Killer	1933	76'	EUA	conversação-violência
Alfred E. Green	Baby Face	1933	75'	EUA	sexo
Raffaello Matarazzo	Treno popolare	1933	63'	Itália	micção
Van Dyke- Cukor	Manhattan Melodramma	1934	93'	EUA	homicídio
Charlie Chaplin	Modern Times	1936	87'	EUA	controle
Luchino Visconti	Ossessione	1943	135'	Itália	micção
Emilio Fernandez	Salón México	1949	96'	México	conversação-higiene
Mario Monicelli-Steno	Guardie e ladri	1951	101'	Itália	fuga
Andrej Waida	Popiól i diament	1958	104'	Polônia	conversação
Hans-Joachim Wiedermann	Wir Kellerkinder	1960	86'	Alemanha	discussão
Ermanno Olmi	Il posto	1961	93'	Itália	espelho
Pier Paolo pasolini	Accattone	1961	120'	Itália	homicídio
Camillo Mastrocinque	Tototruffa	1961	106'	Itália	calote
Dino Risi	Il sorpasso	1962	108'	Itália	homem em banheiro feminino
Pier Paolo Pasolini	Mamma Roma	1962	106'	Itália	micção, conversação
Nanny Loy	Le quattro giornate di Napoli	1962	124'	Itália	micção
Federico Fellini	8 1/2	1963	132'	Itália	sedução
Carlo Lizzani	La vita agra	1964	100'	Itália	refugio
Seijun Suzuki	Koroshi no rakuin	1967	98'	Japão	objeto no vaso
Lindsay Anderson	If	1968	111'	Inglaterra	violência
Jerzy Skolimowski	Deep End	1970	88'	Inglaterra- Alemanha	sd
Dario Argento	4 mosche di velluto grigio	1971	104'	Itália-França- Bélgica	procura-violência
Harvey Hart	Fortune and Men's Eyes	1971	102'	Canada-EUA	violência-homicídio
Monte Hellman	Two-lane blacktop	1971	102'	EUA	homem em banheirofeminino
Dario Argento	Quattro mosche di velluto grigio	1971	102'	Itália	violência
Fernando Di Leo	Milano calibre 9	1972	100'	Itália	bomba-homicídio
Marco Bellocchio	Sbatti il mostro in prima pagina	1972	93'	Itália	declarações
Francis Fird Coppola	The Godfather	1972	175'	EUA	esconderijo objeto
Ronald Neame	The Poseidon Adventure	1972	117'	EUA	inundação
Milton Moses Ginsberg	The Werewolf of Washington	1973	90'	EUA	discussão
Gérard Oury	Les aventures de Rabbi Jacob	1973	100'	França-Itália	fuga-esconderijo-homem em banheiro feminino
George Lucas	American Graffiti	1973	112'	EUA	conversação
Robert Altman	California Poker	1974	108'	EUA	sd
Michele Massimo Tarantini	La liceale	1975	82'	Itália	conversação
Arthur Hiller	Silver streak	1976	114'	EUA	sd
Renato De Maria	Paz	1977	102'	Itália Inglaterra-	fumo-conversação
Alan Parker	Midnight Express	1978	121'	EUA	esconderijo
Walter Hill	The warriors	1979	93'	EUA	sd
Michael Schultz	Scavenger hunt	1979	116'	EUA	reparação-inundação
Carl Reiner	The Jerk	1979	104'	EUA	conversação
Jerrold Freedman	Border line	1980	99'	EUA Inglaterra-	violência
Stanley Kubrick	The Shining	1980	142'	EUA	conversação-higiene
Mario O'Hara	Kastilyong Buhangin	1980	105'	Filipinas	violência

Alan Parker	Fame	1980	134'	EUA	voyeurismo-caída cubículo
Howard Zieff	Private Benjamin	1980	109'	EUA	limpeza
Carlo Verdone	Bianco rosso e verdone	1981	109'	Itália	refugio-homem em banheiro feminino- micção
Ulrich Edel	Wir Kinder vom Bahnhof Zoo	1981	138'	Alemanha	droga
Hector Babenco	Pixote a lei do mais fraco	1981	128'	Brasil	limpeza-droga
Paul Grau	Los violadores	1981	77'	Espanha-Suíça	violência-bomba
Frank Ripplloh	Taxi Zum Klo	1981	91'	Alemanha	sexo homossexual
Brian de Palma	Blow out	1981	108'	EUA	violência
Maurizio Ponzi	Madonna che silenzio c'è stasera	1982	90'	Itália	sd
Alan Parker	Pink Floyd. The wall	1982	95'	Inglaterra	refugio
Giorgio Capitani	Vai avanti tu che mi viene da ridere	1982	92'	Itália	conversação-mulher em banheiro masculino
Brian de Palma	Scarface	1983	173'	EUA	sd
Héctor Olivera	No habrá mas penas ni olvido	1983	80'	Argentina	bomba
Hanns Chrisman Muller	Kehraus	1983	88'	Alemanha	choro
Mark Rosman	The house of Soronity Row	1983	91'	EUA	violência
Hector Olivera	No habra penas ni olvido	1983	80'	Argentina	bomba
John Landis	Trading Places	1983	116'	EUA	conversação-procura- voyeurismo-remédios-cuidado pessoal
J. Lee Thompson	10 to Midnight	1983	101'	EUA	fuga-objetos no vaso
Bob Clark	Porky's 2:The Next Day	1983	98'	EUA	refugio-canto-brincadeira
Pupi Avati	Impiegati	1985	98'	Itália	sd
Lamberto Bava	Demoni	1985	88'	Itália	espelho
Francisco J.Lombardi	La ciudad y los perros	1985	136'	Peru	esconderijo-conversação
Peter Weir	Witness	1985	112'	EUA	violência-esconderijo-procura
Kevin Reynolds	Fandango	1985	91'	EUA	conversação
Geoff Murphy	The quiet hearth	1985	91'	Nova Zelândia	banheiro fechado
Richard Donner	The Goonies	1985	114'	EUA	acidente
Richard W Hanes	Class of Nuke Em High	1986	85'	EUA	mulher em banheiro masculino
Tony Scott	Top Gun	1986	110'	EUA	aliem-sexo-violência
AAVV	Aria	1987	90'	Inglaterra	conversação-comoção
Stanley Kubrick	Full metal jacket	1987	111'	EUA	conversação
Barry Levinson	Good morning Vietnam	1987	121'	EUA	homicídio-suicídio
Pedro Almodóvar	La ley del deseio	1987	102'	Espanha	conversação-higiene
Phil Joanou	Three O'Clock High	1987	101'	EUA	masturbação-droga
Peter Greenway	The Belly of an Architect	1987	118'	Itália- Inglaterra-	conversação-violência
Francesco Nuti	Caruso Paskoski	1988	102'	EUA	vomito-objetos no vaso sanitário
James Bogle	Kadaicha	1988	88'	Itália	violência
Michael A .Simpson	Sleepway Camp II:Unhappy Campers	1988	80'	Austrália	medo-alucinação
Frank Henenlotter	Brain Damage	1988	84'	EUA	sexo-violência
Peter Greenway	The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover	1988	84'	EUA	mostro-medo-sangue-violência
Marco Risi	Mery per sempre	1989	124'	Francia- Inglaterra	sexo-homem em banheiro
Giuseppe Tornatore	Nuovo cinema paradiso	1989	102'	Itália	feminino-violência
David Linch	Wild at heart	1989	124'	Itália	sexo homossexual
Penny Marshall	Awakenings	1989	124'	Itália	encontros clandestinos
David Linch	Wild at heart	1990	125'	EUA	mulher em banheiro masculino
Penny Marshall	Awakenings	1990	121'	EUA	ameaça
Agnieszka Holland	Europa Europa	1990	112'	Alemanha- Polônia- França	conversação
Agnieszka Holland	Europa Europa	1990	112'	Alemanha- Polônia- França	circuncisão

Paul Ziller	Pledge Night	1990	90'	EUA	violência
Luc Besson	Le femme Nikita	1990	117'	França	fuga
Roberto Benigni	Jhonny Stecchino	1991	115'	Itália	homicídio
Garry Marshall	Franckie and Jhonny	1991	118'	EUA	sd
Massimo Troisi	Pensavo fosse amore invece era un calesse	1991	113'	Itália	sedução
Steven Soderbergh	Kafka	1991	98'	Francia/EUA	loucura-medo
Jhon Badham	The hard way	1991	111'	EUA	conversação
Jan Sverák	Obecná Skola	1991	100'	Republica Checa	sd
Ridley Scott	Thelma & Louise	1991	130'	EUA	espelho
Ethan e Joel Cohen	Barton Fink	1991	116'	EUA	vomito-conversação
Gianni Amelio	Il ladro di bambini	1992	114'	Itália	discussão
Bernard Rose	Candyman	1992	99'	EUA	mulher em banheiro masculino foto-violência
Saeed Rana	Hero	1992	160'	Paquistão	necessidade
Quentin Tarantino	Reservoir dogs	1992	99'	EUA	conto-droga
Darezhan Omirbaev	Kayrat	1992	72'	Cazaquistão	higiene-espelho
David Lynch	Twin Peaks: Fire Walk With Me	1992	135'	EUA	droga
Krzysztof Kieslowski	Bleu	1993	97'	Francia- Polônia	discussão
Guillermo del Toro	Cronos	1993	94'	México	sangue-violência
Ake Sandgren	Kadishbellan	1993	102'	Dinamarca- Suécia	higiene
Dominic Sena	Kalifornia	1993	117'	EUA	homicídio
Henry Winkler	Cop and 1/2	1993	97'	EUA	conversação
Brian de Palma	Carlito's Way	1993	144'	EUA	esconderijo objeto
Krzysztof Kieslowski	Trois couleurs: Bleu	1993	98'	França- Polônia-Suíça	conversação
Steven Spielberg	Schindler's List	1993	195'	EUA	esconderijo
Tarantino	Pulp fiction	1994	154'	EUA	leitura-droga
James Cameron	True lies	1994	141'	EUA	violência
Peter Farelly	Dum and dumber	1994	107'	EUA	violência-incêndio
Angela Pope	Captives	1994	100'	Inglaterra	violência
Gianfrancesco lazotti	Tutti gli anni una volta all'anno	1994	88'	Itália-França- Bélgica	choro-sedução
Luc Besson	Léon	1994	110'	França	ameaça
Mike Nichols	Wolf	1994	125'	EUA	conversação-micção-revelação
Robert Zemeckis	Forrest gump	1994	142'	EUA	conversação
Atom Egoyan	Exotica	1994	103'	Canada	refugio-conversação
John Waters	Serial Mom	1994	95'	EUA	homicídio
Mathieu Kassovitz,	La Haine	1995	96'	Francia	discussão-conto
Terry Gilliam	Twelwe Monkeys	1995	129'	EUA	travestimento-alucinação
Jon Amiel	Copycat	1995	123'	EUA	sd
Kim Ui-seok	Chongjabi	1995	99'	Coreia do Sul	esconderijo objeto
Tod Solondz	Welcome to the Dollhouse	1995	88'	EUA	violência psicológica
Jim Mckay	Girls Town	1995	90'	EUA	escritas-violência
Scott Kalvert	The Basketball Diaries	1995	102'	EUA	controle-sexo homossexual- prostituição
Bill Condon	Candyman: Farewell to the Flash	1995	95'	EUA	violência
Danny Boyle	Trainspotting	1996	94'	Inglaterra	atividade fisiológica-droga
Renny Harlin	The Long Kiss Goodnight	1996	120'	EUA	tinte
Derviş Zaim	Tabutta Rövaşata	1996	106'	Turquia	droga

Antonio Capuano	Pianese Nunzio 14 anni a maggio	1996	114'	Itália	refugio psicológico
Lars Von Triers	Breaking the waves	1996	159'	Espanha- Dinamarca- Suécia-França- Noruega- Islândia-	sexo
Gilles Mimouni	L'appartement	1996	116'	França	escuta
Curtis Hanson	LA Confidential	1997	132'	EUA	violência
Vondie Curtis-Hall	Gridlock'd	1997	91'	EUA	conversação-droga
Wong Kar-Wai	Chun gwong cha sit	1997	94'	Hong Kong	sexo homossexual
Jonas Pate, Josh Pate	Deceiver	1997	101'	EUA	remédios-perseguição
Alejandro Amenábar	Abre los ojos	1997	117'	Espanha- Francia-Itália	micção-vomito-espelho- discussão
P.J.Hogan	My best friend's wedding	1997	105'	EUA	discussão
Taylor Hackford	The Devil's Advocate	1997	144'	EUA- Alemanha	conversação-desabafo
Fruit Chan	Made in Hong Kong	1997	108'	Hong Kong	violência-esconderijo objeto
Jay Roach	Austin Powers:A International Man of Mistry	1997	94'	EUA- Alemanha	violência-conversação
Beto Brant	Os Matadores	1997	90'	Brasil	conversação
Harmony Korine	Gummo	1997	89'	EUA	execução musical
Darren Aronofsky	Pi	1998	84'	EUA	esconderijo
Tony Kaye	American History X	1998	119'	EUA	violência
Mark Christopher	Studio 54	1998	93'	EUA	sd
Stephen Sommers	Deep rising	1998	106'	EUA	esconderijo-violência
Simon Share	get real	1998	108'	Inglaterra	encontros homossexuais
Peter Mullan	Orphans	1998	101'	Inglaterra	conversação
Lisa Cholodenko	High Art	1998	101'	EUA	maquilhagem-conversação
Lukas Moodysson	Fucking Amal	1998	89'	Suécia	confissão-refugio
Paul McGuigan	The acid House	1998	111'	Inglaterra	droga
Steve Miner	Halloween H20: 20 years later	1998	86'	EUA	mulher em banheiro masculino roubo-medo
Lisa Cholodenko	High Art	1998	101'	EUA	droga-conversação
Vincent Gallo	Buffalo 66	1998	110'	EUA	voyeurismo-micção-choro
Leonardo Pieraccioni	Il pesce innamorato	1999	90'	Itália	sexo homossexual
Lloyd Kauffman	Terror firmer	1999	114'	EUA	sexo-mulher em banheiro masculino
Peter Kassovitz	Jacob the Liar	1999	120'	EUA-França- Hungria	leitura-fuga
Johnnie To	Am zIn	1999	93'	Hong Kong	vandalismo-esconderijo objeto
Frank Darabont	Green Mile	1999	188'	EUA	micção
Manuel Gomez Pereira	Entre las piernas	1999	120'	Espanha	discussão
Dominik Moll	Harry, un ami qui vous veut du bien	2000	117'	Francia	encontro
Mike Figgis	Timecode	2000	97'	EUA	choro
Leone Pompucci	Il grande botto	2000	95'	Itália	sexo
Silvio Soldini	Pane e tulipani	2000	114'	Itália	objeto no vaso sanitário
Steve Buscemi	Animal Factory	2000	94'	EUA	violência
Baltasar Kormakur	101 Reykjavik	2000	88'	Islândia- Dinamarca- Noruega- Alemanha	violência-sexo

Gérard Krawczyk	Taxi 2	2000	88'	França	violência-mulher em banheiro masculino
Joe Chappelle	Takedown	2000	92'	Alemanha	esconderijo objetos
John Fawcett	Ginger Snaps	2000	108'	Canada	menstruação
Fabián Bielinsky	Nueve reinas	2000	114'	Argentina	violência-conversaço
Per Fly	Baenken	2000	93'	Dinamarca	procura
Tracy Alexson	Labor Pains	2000	89'	EUA	conversaço-homem em banheiro feminino
Julian Schnabel	Before night fall	2000	133'	EUA	droga
Marcelo Piñeyro	Plata quemada	2000	125'	Argentina-Espanha-Uruguai	sexo homossexual-conversaço
Matt Williams	Where the heart is	2000	120'	EUA	bebida-fumo-droga-violência indisposiço
Stephen Daldry	Billy Elliot	2000	110'	Inglaterra-França	desabafo-dança
James Wong	Final Destination	2000	93'	EUA	atividade fisiológica-droga
Joon-ho Bong	Barking dogs never bite	2000	109'	Coreia do Sul	confissão
Joao Pedro rodrigues	O fantasma	2000	90'	Portugal	sexo homossexual
Michail Haneke	La pianiste	2001	130'	Francia-Áustria	sexo heterossexual
Paolo Sorrentino	L'uomo in più	2001	100'	Itália	droga-sexo- vaidade
Doctor-Silverman- Unrick	Monsters	2001	92'	EUA	objetos no vaso-micço-esconderijo
Tsai Ming-Liang	Ni na bian ji dian	2001	116'	Taiwan-França	procura-vomito
Nick Hamm	The Hole	2001	102'	Inglaterra	medo
Dario Argento	Non ho sonno	2001	117'	Itália	indisposiço- lembranças
Todd Louiso	Love Lisa	2001	90'	EUA	conversaço
Petter Naess	Elling	2001	89'	Noruega	parurese
Karim Ainouz	Madame Satã	2001	105'	Brasil	droga-violência sexo homossexual
Sharon Maguire	Bridget's Jones's Diary	2001	97'	Inglaterra-França	conversaço
Alexander Payne	About Schmidt	2002	124'	EUA	sd
Brian de Palma	Femme fatale	2002	114'	EUA	homicídio-sexo lesbiano
Fruit Chan	Hwajangshil eodieyo?	2002	102'	Hong Kong-Coreia	nascimento-morte-fumo-conversaço-violência-limpez
Nae Caranfil	Filantropica	2002	110'	România-França	procura-sexo-êência
Everett Lewis	Luster	2002	90'	EUA	violência-sexo homossexual
Guy Ferland	Bang bang you're dead	2002	93'	EUA	violência
Roger Kumble	The Sweetest Thing	2002	88'	EUA	conversaço-mulher em banheiro masculino-inundaço
Steven Shainberg	The Secretary	2002	111'	EUA-Itália-Inglaterra	conversaço-maquilhagem-espelho-arrumar-se-masturbaço
Liliana Cavani	Ripley's Game	2002	110'	EUA	violência-conversaço
Kai S. Pieck	Ein Leben Lang Kurze Hosen Tragen	2002	83'	Alemanha	sexo homossexual
Tom Brady	The hot chick	2002	104'	EUA	voyeurismo-micço
Peter Manus	999-9999	2002	103'	Tailândia	inundaço
Steven Spielberg	Catch me if you can	2002	141'	EUA	refugio-fuga
Richard Greenberg	Desert saint	2002	88'	EUA-EUA-Inglaterra	homicídio-procura-travestimen
Chris Columbus	Harry Potter & the Chamber of Secrets	2002	161'	Inglaterra-Alemanha	magia-fantasma-transformaçõe pessoas e lugares

Andrew Davis	Collateral Damage	2002	108'	EUA	violência
Roman Polanski	The Pianist	2002	150'	Alemanha-França-Inglaterra-Polônia	refugio
Tom Tykwer	Heaven	2002	97'	Alemanha-Itália	esconderijo objetos-fuga
Paolo Virzì	Caterina va in città	2003	102'	Itália	sexo-escuta
Gus Van Sant	Elephant	2003	81'	EUA	espelho-vômito
Tsai Ming-Liang	Goodbye Dragon Inn	2003	82'	Taiwan	micção
McG	Charlie's Angels Full Throttle	2003	106'	EUA	caída portas-mulher em banheiro masculino
Roger Donaldson	The recruit	2003	115'	EUA	travestimento
Alain Corneau	Stupeur et tremblements	2003	107'	França-Japão	dame-pipi- humilhação- imaginação- violência-higiene
Alejandro Gonzalez Iñárritu	21 grams	2003	124'	EUA	droga
Wachowski-Wachiwski	The Matrix Reloaded	2003	138'	EUA	beijo
Jaime Rosales	Las horas del día	2003	103'	Espanha	revelação-discussão-homicídio
Shawn Levy	Just Married	2003	95'	EUA	sexo-acidente
Gary Fleder	Runaway jury	2003	127'	EUA	conversação
Jonathan Mostow	Terminator 3: Rise of the Machines	2003	109'	EUA	violência-destruição
Andrea e antonio Frazzi	Certi bambini	2004	94'	Itália	prostituição
Alex de la Iglesia	Crimen ferpecto	2004	106'	Espanha	incêndio
James Wan	Saw	2004	103'	EUA	violência
Alejandro Lozano	Matando Cabos	2004	99'	México	esconderijo-decisões
Martin Scorsese	The Aviator	2004	170'	EUA	mania higiênica
Jaime Aparicio	El mago	2004	98'	México	dame-pipi-espelho
Marcelo Piñeyro	El método	2004	115'	Argentina-Espanha-Itália	sexo-revelação
Cristophe Barratier	Les Choristes	2004	97'	França-Suíça-Alemanha	esconderijo
Joshua Marston	Maria Ilena eres de gracia	2004	101'	Colômbia-EUA-Ecuador	droga
Cate Shortland	Somersault	2004	106'	Austrália	limpeza
Gianni Amelio	Le chiavi di casa	2004	105'	Itália-Alemanha-França	micção-vômito-espelho-discussão
Jai Russel	Ladder 49	2004	115'	EUA	brincadeira
Brad Anderson	El maquinista	2004	101'	Espanha-Dinamarca-Suécia-França-Noruega-Islândia-Holanda	sexo-voyeurismo
Ruslan Baltzer	Dazhe ne dumay! Ten nezavisimosti	2004	81'	Rússia	violência
Chi-Leung Law	Jiu ming	2004	88'	Hong Kong	conversação-esconderijo-medo
Pedro Almodóvar	La mala educación	2004	106'	Espanha	violência
Robert Luketic	Win a date with Tad Hamilton	2004	95'	EUA	conversação-procura-esconderijo
Steven Spielberg	The Terminal	2004	128'	EUA	conversação
Keenen Ivory Wayans	White Chicks	2004	109'	EUA	higiene
Olivier Assayas	Clean	2004	111'	França-Canadá-Inglaterra	atividade fisiológica-choro-maquilagem-vômito

James Wan	Saw	2004	103'	EUA-Austrália	conversaço-violência-prisão
John Duigan	Head in The Clouds	2004	132'	EUA	fuga
Mark Waters	Mean Girls	2004	97'	EUA	conversaço
Casper Andreas	Slutty Summer	2004	85'	EUA	sexo homossexual
Dan Harris	Imaginary Heroes	2004	112'	EUA	violência
Giovanni Veronesi	Manuale d'amore	2005	112'	Itália	sd
Emilio Maillé	Rosario Tijeras	2005	126'	Colômbia- México- Espanha- Brasil	homicídio mulher em banheiro masculino- homem em banheiro feminino- sexo simulado
Luc Besson	Angel-A	2005	90'	França	sexo simulado
Michele Placido	Romanzo criminale	2005	154'	Itália	homicídio
Hany Abu-Assad	Paradis Now	2005	90'	Território Palestinos- França- Alemanha	explosão corpo homem em banheiro feminino- fuga
Dave Payne	Reeker	2005	90'	EUA	fuga
Walter Salles	Dark Water	2005	109'	EUA	inundação-medo-esconderijo
Marcelo Piñeyro	El metodo	2005	115'	Argentina	sexo-conversaço-revelaçao
Darren Lynn Bousman	Saw II	2005	93'	EUA-Canada	medo-violência-morte
Dela Llana-Gamazon	Cavite	2005	80'	Filipinas-EUA	higiene-violência-celular
Emilio Martinez Lazaro	Los dos lados de la cama	2005	104'	Espanha	sexo lesbiano
Takashi Shimizu	Rinne	2005	96'	Japão	espelho
Jamie Babbit	The quiet	2005	96'	EUA	refugio
David Kendall	Dirty Deeds	2005	87'	EUA	câmara-roubo objetos no vaso sanitário- violência
Craig Brewer	Huste & Flow	2005	116'	EUA	violência
Marcelo Gomes	Cinema, aspirinas e urubus	2005	104'	Brasil	esconderijo
Sam Mendes	Jarhead	2005	125'	EUA	conversaço
Rob McKittrick	Waiting	2005	94'	EUA	parurese
Rodriguez- Tarantino-Miller	Sin City	2005	124'	EUA	violência
Javier Patron	Fuera del cielo	2006	112'	México	procura-droga
Gabriele Muccino	The Pursuit of happiness	2006	117'	EUA	refugio
Kyle Bergersen	Love come to the executioner	2006	89'	EUA	espelho
Wayne Kramer	Running Scared	2006	122'	EUA	medo travestimento-teste gravidez-se homossexual-vomito-refugio- violência-homem em banheiro feminino
Menhaj Huda	Kidulthood	2006	91'	Inglaterra	feminino
Jens Lien	Den brysomme mannen	2006	95'	Noruega- Islândia	conversaço
Murali K. Tallhuri	2::37	2006	99'	Austrália	homem em banheiro feminino
Paul Andrew Williams	London to Brighton	2006	85'	Inglaterra	refugio-comida
J.J.Abrams	Mission Impossible 3	2006	126'	EUA- Alemanha- China	homicídio-substituição pessoa

Martin Campbell	Casino Royale	2006	144'	EUA- Republica Checa- Inglaterra- Alemanha- Bahamas	violência
Alejandro González Iñárritu	Babel	2006	143'	França-EUA- México	conversação-desnudamento
Gus Van Sant	Paranoik Park	2007	85'	EUA	sd
Charlone- Fernandez	El baño del Papa	2007	90'	Uruguai	sd
Jason Reitman	Juno	2007	96'	EUA	teste gravidez
Jon Poll	Charlie Bartlett	2007	97'	EUA	violência-terapia
Koen Mortier	Ex drummer	2007	90'	Bélgica- França-Itália	sexo homossexual
Paronnaud-Satrapí	Persepolis	2007	96'	França-EUA	espelho
Wes Anderson	The Danjerling Limited	2007	91'	EUA	espelho-higiene-leitura
Laoyont-Siriwivat	Suay Laak Sai	2007	82'	Tailândia	teste gravidez-higiene-espelho
Manish Tiwary	Dil Dosti Etc	2007	112'	Índia	conversação-maquilhagem
Adam Shankman	Hairspray	2007	117'	EUA	canto
Andrew Dominik	The assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford	2007	159'	EUA	conversação-sexo
Paolo Virzì	Tutta la vita davanti	2008	117'	Itália	discussão
Matteo Garrone	Gomorra	2008	137'	Itália	higiene
Danny Boyle	Slumdog Millionaire	2008	120'	Inglaterra	mergulho
Andrés Wood	La buena vida	2008	90'	Chile	discussão
Hannes Stöhr	Berlin calling	2008	100'	Alemanha	droga-sexo
Callie Khouri	Mad Money	2008	104'	EUA	conversação-esconderijo objeto
Jaideep Sen	Krazzy 4	2008	112'	Índia	objeto em vaso sanitário
Karen Oganessian	Domovoy	2008	145'	Rússia	violência
Atul Agnihotri	Hello	2008	125'	Índia	violência
Mark Tonderai	Hush	2008	91'	Inglaterra	escuta concersação-canto-dança
Peter Sollett	Nick & Norah`s Infinite Playlist	2008	90'	EUA	procura-homem em banheiro
Charlie Kaufman	Synecdoche, New York	2008	124'	EUA	feminino-violência-refugio
Adam Mckay	Step Brothers	2008	98'	EUA	vomito-objetos no vaso sanitário
Carranza-Galardi	Amorosa Soledad	2008	82'	Argentina	voyeurismo-remédios
Morgan J. Freeman	Homecoming	2009	88'	EUA	sexo-mulher em banheiro
Steve Shill	Obsessed	2009	108'	EUA	masculino
Radu Milhaideanu	Le concert	2009	119'	França	refugio
Topel Lee	Sundo	2009	161'	Filipinas	tentativo de sexo
Gaspar Noè	Enter the void	2009	154'	França	tentativo de sexo-mulher em
Michael Mann	Public Enemies	2009	140'	EUA	banheiro masculino
Scott Mann	The tournament	2009	95'	Inglaterra	conversação
Juan José Campanella	El secreto de sus ojos	2009	129'	Argentina- Espanha	conversação-confissão-explosi
Ethan e Joel Coen	A serious man	2009	106'	EUA	no corpo
jacques Audiard	Un prophète	2009	155'	França-Itália	procura-esconderijo-violência
Jose Alvarenga Jr.	Divao	2009	90'	Brasil	fumo-sexo
José Alvarenga Junior	Os normais	2009	75'	Brasil	esconderijo objeto
Ruben Fleischer	Zombieland	2009	88'	EUA	sexo
					conversação
					procura

François Ozon	Ricky	2009	89'	Francia	sexo heterossexual
Lee Unkrich	Toy Story 3	2010	103'	EUA	fuga
Alejandro Gonzalez Iñárritu	Biutiful	2010	148'	EUA	sexo homossexual
Davis Fincher	The Social Network	2010	120'	EUA	sexo
Todd Phillips	Due date	2010	95'	EUA	discussão-choro
Tom Tykwer	Drei	2010	119'	Alemanha	refugio
Darren Aranofsky	Black Swan	2010	108'	EUA	transformação
James Mangold	Knigh & day	2010	109'	EUA	refugio
Miguel Sapochnik	Repo Men	2010	111'	EUA-Canada	vandalismo
Nicholas Stoller	Get Him to the Greek	2010	109'	EUA	sexo
				Itália-França-	
Claudio Cupellini	Una vita tranquilla	2010	105'	Alemanha	sexo
Robert Luketic	Killers	2010	96'	EUA	teste gravidez
Sebastian Gutierrez	Elektra Lux	2010	100'	EUA	conversação-sexo lesbiano
George Tillman	Faster	2010	98'	EUA	violência
Cristopher Nolan	Inception	2010	148'	EUA	refugio-homicídio
				Argentina-	
Diego Lerman	La mirada invisible	2010	97'	Espanha-	micção-voyeurismo- violência
Giambattista Avellino	C'è chi dice no	2011	95'	Franca	sexual-autoerotismo
Jhon Lasseter	Cars 2	2011	106'	Itália	sd
Gerardo Naranjo	Miss bala	2011	113'	EUA	tecnologia-enfrentamento
Steve McQueen	Shame	2011	101'	México	esconderijo
Enrique Urbizu	No habrá paz para los malvados	2011	101'	Inglaterra	higiene
Andrew Haigh	Weekend	2011	104'	Espanha	conversação
Sam Levinson	Another happy day	2011	97'	EUA	violência
Ivan Cotroneo	Another happy day	2011	119'	EUA	micção-voyeurismo-conversa
Alice Rohrwacher	La kriptonite nella borsa	2011	98'	Itália	conversação
Mike Cahill	Corpo celeste	2011	100'	Itália	mestruação
Mike Cahill	Another Earth	2011	92'	EUA	limpeza-vomito
Jake Kasdan	Bad Teacher	2011	92'	EUA	conversação
Duncan Jones	Source Code	2011	92'	EUA-França	ameaça
Dominga Sotomayor Castillo	De jueves a domingo	2012	96'	Chile-Holanda	espelho
Cesc Gay	Una pistola en cada mano	2012	95'	Espanha	higiene-espera
				Itália-França-	
Daniele Vicari	Diaz-Non pulire questo sangue	2012	127'	România	sangue-humilhação
McG	This Means War	2012	97'	EUA	refugio
Rodrigo Cortez	Red Light	2012	113'	EUA-Espanha	violência
Felipe Joffily	E ai comeu?	2012	100'	Brasil	conversação
Xavier Dolan	Laurence Anyway	2012	168'	Canda-França	conversação-fuga
Ivan De Matteo	Gli equilibristi	2012	108'	Itália	higiene
G. e M. De Serio	Sette opere di misericordia	2012	103'	Itália-Rumânia	higiene
Ethan e Joel Cohen	Inside Llewyn Davis	2013	105'	EUA	indisposição
Aleander Payne	Nebraska	2013	110'	EUA	conversação
Jean-Marc Vallée	Dallas buyers club	2013	116'	EUA	droga
Xavier Dolan	Tom à la ferme	2013	102'	Canada	violência-conversação
Sidney Sibilia	Smetto quando voglio	2014	100'	Itália	droga
Saverio Costanzo	Hungry Hearts	2014	109'	Itália	conversação