

LABIRINTO DA INVEJA

Ismail Xavier

Diante do mito de que Bergman é um cineasta que "penetra a alma feminina", uma crítica americana, Joan Mellen, contra-ataca para nos lembrar, a partir de *Gritos e Sussurros*, que há nos filmes do diretor um dualismo onde a mulher se marca como ser sensível, talvez centro principal de interesse, mas é do homem a voz da razão, é ele o ser capaz de entender e nomear a verdade do que seja a experiência dela. Lembro esta polêmica, não porque me interesse a avaliação de Bergman, mas para situar esta divisão das faculdades, bem a gosto do espírito patriarcal, pela qual a mulher intui mas é o homem quem articula a sua identidade. Guido, a principal personagem masculina em *Das Tripas Coração*, nos lembra um pouco tal economia, que expressa a diferença sexual numa distribuição de competências onde o sujeito (masculino) toma o objeto (feminino)

como enigma e se dispõe ao prazer de decifrá-lo impondo seus parâmetros de ordem ou desordem. Digo "lembra um pouco" porque não é bem este o trajeto de Guido pelas salas e corredores do espaço feminino simbolizado no colégio. Seu discurso sobre a mulher, permeado de citações que lhe conferem uma impostação específica, recobre uma coleção de fantasmas e se revela como um percurso em círculos pelo qual, ao falar sobre ela, Guido se exhibe, mostrando o jogo de espelhos que o isola, mesmo quando o coloca no centro, o narcisismo que o torna impotente no momento mesmo da afirmação do seu poder de encantamento. Dado elementar, o trajeto de Guido e suas definições não se dão no vazio; sua fala é dialógica e o interlocutor feminino assinala bem o quanto o horizonte desta fala é a sedução ou, pelo menos, o jogo de representação

pelo qual ele se desfruta sancionado pelo desejo do Outro — sejam as meninas na sala de aula, sejam as diretoras "permissivas" que o envolvem na máquina cujo princípio é o do "terceiro incluído". Convites, adiamentos e mentiras marcam a ausência de gozo pleno a que se condenam todas as personagens, para além da oposição masculino/feminino. Na busca da sanção alheia, no círculo de seus fantasmas, a posição de Guido se desestabiliza. Seu trajeto é de franca decadência. Sintoma de que a regra aqui é outra e o discurso masculino se vê deslocado, fora de centro. Curiosamente, este descentramento se dá num contexto onde é explícita a colocação do homem como foco do relato: o interventor chega para fechar o colégio, nos conduz pelos corredores, prepara-se para a reunião e . . . cochila. A partir daí, tem andamento um jogo dentro do qual sua figura reaparece como Prof. Guido. Sugere-se que é dele a fantasia que nos traz a ação no colégio, a suposta projeção no universo feminino. No entanto, este universo não tem o caráter de coisa disponível à dissecação, e o primado da fantasia de Guido se dilui. Deflagrado o mecanismo de irreverências, há situações fortes pelas quais as figuras femininas e toda a população do colégio se impõem como centro de uma dinâmica genuína. O impacto direto de sua presença prevalece sobre a suposta visão a partir da figura masculina.

Em seguida ao cochilo do interventor, temos a imagem da flor ajeitada por pés femininos que garantem sua queda no esgoto — gesto ostensivo de recusa do resgate. Este é pontapé inicial de um deslocamento, de uma mudança de foco, que só se reforça no caminhar lento de Renata (salvo erro, este é o nome da personagem interpretada por Xuxa Lopes; adoto-o aqui). Tal como o interventor no intróito, ela entra no colégio, mas por outro caminho, trajeto de quem tem intimidade com o espaço; e a atenção que a isto se dá tem o efeito de um recomeço. Ela encontra a outra diretora do colégio (Dina Sfat) e seu confronto dá o tom da representação que nos aguarda; pelo duelo verbal, pelo gesto perverso de matar o passarinho, pela ameaça — "isto é o que eu vou fazer com você". E é da palavra de Renata que saltamos para as ocorrências no colégio pois, constituindo nova mediação, ela inicia um *flashback* de temporalidade estranha — "lembra hoje quando. . ."

Uma ordem peculiar se instala. Dentro dela, Guido não perde a condição privilegiada (é ele o tema de conversa das mulheres). Porém, é somente no início que, como professor, encontra na sala de aula a ocasião não repetida de seu domínio incontestado. E, mesmo aí, sua intervenção se insere num bloco amplo de ações paralelas: o acidente com o piano, as diretoras ao fazerem as contas, a confusão na aula de química com o ataque histérico da professora que, no desmaio, clama por Guido, e a cena do exame médico, onde as diretoras investem suas fantasias e ansiedade sexual a partir do se mostrar das meninas. Desde este primeiro movimento, os fatores disruptivos que contaminam a atmosfera revelam uma simultaneidade de focos de interesse que tende a descentralizar o fluxo do "delírio". A simbiose na agressão, que define a relação entre as diretoras, inclui Guido no jogo como um troféu de caça a ser exibido no terreno do seu duelo e, desta forma, o coloca em outra perspectiva. As transgressões juvenis, os desencontros e os atritos de poder situam as diferentes figuras do colégio num painel desenhado por uma instância que vê de fora o *imbroglio* geral. Isto traz o primeiro plano de simetrias calculadas, uma esquematização ao longo de dois eixos. O de geração, que coloca as jovens diretoras a gerenciar a permissividade no meio do caminho, entre a transgressão (meninas) e o tabu (as inspetoras). E o de classe, que dá ensejo a um tratamento já convencional das diferenças: o universo das faxineiras e seu companheiro é fonte de comentários e, quando se mostra espaço de interações, reproduz certos esquemas dos padrões, mas em outro registro: a fantasia e a carência sexual aí se manifestam no diálogo ou no gesto burlesco, em oposição ao tom mais refinado das *encucuações* de Guido e diretoras. Exemplo: perto do final, o piano no palco e as "feiosas" cantando "o Senhor fez em mim maravilhas" pontuam ironicamente três relações triangulares — num plano, Guido, Miriam e Renata; noutro, o professor visitante e duas faxineiras; noutro ainda, o faxineiro e duas companheiras —, cada figura vivendo a promessa de gozo e a frustração de maneira distinta.

Na composição geral, a interdição do prazer invade todos os níveis do filme. O círculo de insatisfações das personagens encontra homologia na estrutura dramática que embaralha o esquema con-

flito/resolução, alonga cenas, deixa em suspenso contradições pelo curto-circuito do diálogo perverso, repete indefinidamente impasses. É por aí, mais do que pela citação de símbolos carregados (como o piano), que *Das Tripas Coração* nos remete à economia do desejo tal como dela se ocupa Buñuel, de *L'Âge d'Or* ao *Charme Discreto*, grito da satisfação tornada impossível pelo labirinto de desvios e repressões tecido pela ordem social, pela cultura.

O percurso do piano, de sua entrada em cena que inicia os abalos no colégio até sua queda final, é talvez o ponto de vetorização mais nítido num contexto onde a regra é a repetição, o encaixe de temporalidades que se estranham. Certas falas sugerem um dia especial, outras um dia de encerramento, enquanto que o comportamento das personagens e o tom de certas cenas trazem a marca da rotina, tal como o vigiar constante, o "panóptico" das velhas. Cada grupo sugere uma possível organização do tempo, e desta multiplicidade e incongruência se faz o laboratório. A incongruência não é defeito, nem resulta do acaso. É o ponto forte do esquema que poderia ser radicalizado, assumido mais decisivamente. Na verdade, há concatenações que amarram certos episódios, e a uniformidade no padrão de irreverência provoca desgaste. Isto, no entanto, não impede que os desacertos deliberados cumpram seu papel-chave na economia do filme, pois há uma instância que controla este jogo de fora, apesar de seus travestimentos, assegurando-se o poder de dispor dos elementos como quer, explorando os focos múltiplos de sexo, idade e classe.

Pelo confronto de definições, pela colagem de referências, se afirma no filme de Ana Carolina o traço de modernidade, o gesto provocante que acentua o impulso de transgressão como hiperconsciente. Na composição do painel, inventam-se sujeitos falantes com os quais é importante não se identificar de todo para que a enunciação se problematize, trabalhe o duplo sentido. Resulta deste jogo que o filme exhibe a transgressão como marca antecipada de sua identidade, como espaço que, desde o começo, reivindica. Não basta uma textura de som e imagem operando a transgressão; há pontos onde a irreverência se proclama; seja na escolha das citações ou, por exemplo, em lances como o desfile dos atores travestidos no corredor, o qual

se desdobra no tirar a roupa de Xuxa e Dina, curto-circuito do sentido literal e figurado do desnudar. No final, novo gesto de autodefinição na irreverência: Nair Bello e Míriam Muniz fazem a defesa da religião e do sacrifício numa imprecação direta à câmara, trabalhando em cima do consenso (de filme e platéia) de que tudo o mais na tela é desordem.

Justamente neste final, o jogo de encenação cioso do artifício tem seu lance mais discutível. Na mola de repetições, o psicodrama de salas e corredores caminha por uma irresolução que se amplifica; quando as várias peças estão reunidas — diretoras, faxineiras, Guido, as duas velhas e o padre (excluídas sintomaticamente as meninas) —, a crise geral condensada no espaço simbólico do corredor se apaga pelo "acordar" do interventor, devolvendo-nos ao cenário estável do início. Seguindo as regras de um pesadelo, ou melhor, utilizando-as como bom álibi para encerrar um jogo que dispensou este centro fixo, tudo se interrompe no exato momento em que a posição de Guido é mais vulnerável: caído no chão, ele é centro das rejeições e a agressão maior vem de uma das faxineiras — "você nunca vai ser nada". Tal encerramento e tal retorno ao tema "sonho do interventor", pelo esquematismo e pelos efeitos redutores que implica se tomado à letra, não fazem justiça à esper-teza do conjunto. A moldura do sonho traz um resíduo de verossimilhança que não convence e não enriquece, pois a figura do interventor é extremamente frágil enquanto mediação para nossa experiência do colégio. Lembrando o gosto pelo cálculo e a armadilha, em vez de supor deslize, fiquemos com a hipótese mais interessante de que a exibição ostensiva do procedimento clássico de emoldurar tudo como um sonho é, em *Das Tripas Coração*, mais uma traquinagem que, embora menos feliz, se soma ao leque de pequenas perversões na ordem da representação.

De qualquer modo, resta observar que, apesar do plano que mostra o interventor caindo no cochilo e, no final, de seu enfático acordar, a distância entre um ponto e outro precisaria ser compensada por algum outro procedimento narrativo para tornar imagem e som marcados por tal mediação. Tal não ocorre, pois o que vemos é um mosaico onde a ação se descentra e as vozes se alternam. O "sonho do interventor" torna-se um álibi maroto difícil de engolir, pre-

valecendo o impacto direto das cenas que, se delirantes ou perversas, não remetem tal delírio ou perversão a um sujeito definido. Iuri Lotman já nos chamou a atenção para este esquecimento, próprio à fruição cinematográfica, onde, se não somos lembrados, se não há dados fortes de estrutura que reforçam a idéia de uma mediação, "objetivamos" os dados que imagem e som apresentam; objetivamos no sentido de que eles se impõem como fatos, diegéticos obviamente, porém fatos em sentido pleno e não simples resultado da imaginação de uma personagem particular. No filme de Ana Carolina, o segmento que corresponde ao suposto sonho é longo o suficiente para que este esquecimento ocorra e, na verdade, esta "facticidade" cinematográfica reforça *Das Tripas Coração*, trabalha a favor de sua eficácia enquanto laboratório onde sexo e identidade se desestabilizam. Neste sentido, nada lúcida foi a censura, cuja exigência de uma segunda moldura explicativa — o letreiro inicial que declara em aberto o que se nega na textura do filme — é inócua (felizmente) e nos lembra o quanto o compromisso filme/espectador é mais complexo do que pressupõem certas molduras que se instalam como alibis, racionalizações a posteriori, que acabam por contribuir muito pouco ou nada para o impacto, seja ele qual for, de determinadas cenas na sua imediatez.

Não privilegiando concatenações, embora estas existam, o filme joga com este impacto e, neste sentido, o dado é tanto mais forte quanto mais pressiona uma tecla da memória ou do imaginário de cada espectador(a). E a escolha para nosso investimento não dá muitas opções, desconfortáveis que ficamos diante da guerra de desgaste entre as diretoras, em sua aliança de humilhações e dependências recíprocas, diante da simbiose no ressentimento das velhas repressoras que, sabendo que há algo de morto dentro de si mesmas, se agridem na anulação sistemática de qualquer busca de gratificação pelo que lhes resta na memória. E o desconforto é o mesmo quando está em foco a carência das faxineiras ou a inveja de seu companheiro que mascara a própria frustração na sacanagem verbal que é o avesso da literatice do professor Guido. A ausência de orgasmo é o elo comum que se sobrepõe à oposição masculino/feminino, e nos defrontamos com uma galeria de carentes que se apalpa e agride sob o signo da inveja e da

castração. É amargo o contexto, patético até em certas figuras enredadas de modo especial na solidão, como é o caso da figura ambígua do padre.

Há um sopro de vitalidade e promessa que se encarna nas meninas, mas sua presença como um coletivo define uma esfera que não está isenta de disputas, invejas, jogos de exclusão, onde o saber mais demarca os centros de poder, contaminando o dado positivo da descoberta. Vem desta esfera o momento único de plenitude e de festa, na brecha da repressão; mas os lampejos de liberdade que aí têm lugar não transformam a viagem de *Das Tripas Coração* em lúdic inversão pela qual o princípio de prazer vence a batalha. No passeio, uma imaginação perversa tem seu espaço e faz das suas, mas a onipresença das relações de dominação, poder e carência expõe uma fratura por onde se insinua a atmosfera pesada da ordem adulta.

Há humor no trajeto, principalmente quando o foco de atenção é a transgressão das meninas, sua forma de virar no avesso os princípios da religião e carnavalescar os ritos cristãos de modo a instalar o culto a Eros que nos lembra as paródias medievais aos procedimentos eclesiásticos (a missa é o momento em que tal inversão acaba envolvendo a todos). No entanto, há também exasperação, nos agentes da moral arcaica e nas gerentes da permissividade; principalmente em Renata, cristalização maior desta outra voz, ponto forte de revolta, contra-corrente que desde o início descarta a figura masculina na economia do relato. Se o mijar na missa é gesto divertido que implica a contestação de uma ordem de contorno nítido, cuja presença se minimiza na administração do desejo, o mesmo não se pode dizer da reação exasperada de Renata. Ela se dá neste jogo mais sutil de poderes onde uma estrutura particular de dominação que envolve sexo e economia, faz desejo e castração andarem juntos — "meu desejo não me faz mulher, me humilha". O desafio maior de *Das Tripas Coração*, seu passeio mais incômodo, é pelo labirinto desta ordem mais profunda onde a personagem de Xuxa vive a sua crise e prepara as suas câmaras de gás.

Ismail Xavier é professor do curso de Cinema na Escola de Comunicação e Artes da USP; organizador de *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Editora Graal/Embrafilme, 1983.

Novos Estudos Cebrap, São Paulo,
v. 2, 1, p. 69-72, abr. 83
