

## CINEMA

ABAIXO DA CINTURA  
E DO EQUADOR

Filme de amor, de Júlio Bressane. Brasil, 2003.

Daniel Augusto

Num certo momento de *Filme de amor*, um personagem descreve aos amigos algumas cenas que presenciou antes de encontrá-los: um *ménage à trois* na escada de uma pensão, uma felação num trem suburbano, um homem se masturbando. As imagens em *flashback* correspondentes à descrição negam o que ele fala: idosos descem a escada, um casal bem-comportado conversa no trem, um homem fuma. Entre a imagem e a fala, o visto e o imaginado, estabelece-se um circuito — ou curto-circuito — em que um parece negar o outro: o duplo registro de realidade e prazer encena o movimento do desejo, e este ganha força pela composição formal. Se abaixo da cintura somos sem visão, neste filme é preciso conquistá-la.

Os primeiros planos já sublinham a complexidade estruturante do filme: uma sucessão de claquetes que anunciam o início da filmagem de *Filme de amor* sinaliza que tudo o que vem a seguir será feito com a mediação da câmera. Um procedimento já utilizado em outras ocasiões pelo diretor e convencionado como indicação de que a ilusão de realidade — essa peça fundamental do contrato habitual entre espectador e cinema de espetáculo — será posta em questão. Os termos desse acordo, no entanto, estão longe aqui de ser os convencionais: há um princípio formal na obra que faz com que toda presença remeta a uma ausência, investindo o circuito do desejo que vimos acima de uma acentuada carga artística e crítica. Como diz certa personagem: "Pelas coisas visíveis e audíveis chegamos às coisas invisíveis e inaudíveis". De certo modo, é na expectativa de uma participação ativa do espectador que o filme sela seu contrato com ele, e quem se permitir a isso talvez não se arrependa: trata-se de um objeto artístico que, ao ser pensado, pensa o sujeito que o vê.

O filme tem três personagens: um homem e duas mulheres, Hilda e Matilda. A primeira vez que os vemos, estão sós na praia, conversando sobre as pedras, ao lado do mar. A interpretação dos atores tende ao não-naturalismo — que por ora, frente ao que virá, se mantém ainda discreto —, adicionando nova cláusula ao contrato entre filme e espectador. Como já notou a crítica, haverá um momento em que a atuação estará de tal modo desnaturalizada que o próprio corpo dos atores se tornará somente suporte para novos signos, esvaziando-se de toda psicologia e identidade<sup>1</sup>.

O colorido vibrante das cenas da praia contrasta com a seqüência em preto-e-branco a seguir, em que os mesmos personagens aparecem em situações cotidianas: num trem de subúrbio, no ônibus, pelas ruas do Rio de Janeiro. Vão em direção ao centro num dia de comércio fechado e ruas vazias. Carregam seus pertences em sacos de supermercado até um prédio antigo, com aparência de cortiço, onde uma placa anuncia que se alugam quartos para rapazes, logo acima da loja "A popular". Cada um chega num momento diferente, mas a chegada de todos é apresentada num plano-sequência em que um movimento vertical da câmera se encarrega de fazer a passagem de tempo.

Os três passam então a conversar num velho apartamento; em tom quase inaudível, parecem falar de um flerte mal-sucedido. O papel de parede, gasto, é composto por uma vegetação quase desaparecida, num tom geral ocre-escuro, com sulcos e cascas que marcam o tempo. Como aos poucos ficará evidente, a atmosfera é carregada de referências ao universo pictórico de Balthus, aparente num primeiro momento pelo espaço cenográfico, mas que será recriado em *tableaux vivants* de *Teresa sonhando*, *A lição de guitarra*, *A saída do banho*, *Nu com gato*, *O quarto*, entre outros<sup>2</sup>. Novo curto-circuito aos poucos se estabelecerá nesse espaço: entre a realidade do filme e a tradução — ou melhor, transcrição — obras do pintor.

Mas antes da presença ausente das telas de Balthus vemos uma mesa cheia de entorpecentes: bebidas, comprimidos etc. É a chave de abertura para

(1) Xavier, Ismail. "O hino ao amor e a zona obscura". *Folha de S. Paulo*, "Mais!", 23/05/2004, p. 12-13.

(2) O cotejo entre a composição da imagem e os quadros de Balthus foi feito sobretudo a partir das reproduções em Neret, Gilles. *Balthus*. Madri: Taschen, 2004.

uma nova sequência: os três personagens encarnam o lugar-comum da figuração das Graças, em que duas olham numa direção e outra na direção contrária (como será explicitado num diálogo referenciado na obra do crítico Aby Warburg, que se dedicou ao tema). As Graças simbolizam o amor, a beleza e o prazer, e sua menção não se faz por acaso: é no entrelaçamento entre esses três temas que o sentido do filme se faz e desfaz. Embriagados, os personagens passam a um rito dionisíaco que trama licença sexual e artística num todo dissolvente, cujo horizonte apresenta configurações transitórias do divino.

Se Bressane já havia trabalhado com personagens que se isolam para alçar ao divino, como São Jerônimo e Nietzsche, aqui o diferencial está no fato de que a busca da luz está radicalmente enranhada na forma. A luz é simultaneamente objeto de investigação material (pela fotografia) e erótico-espiritual (pela dissolução do sujeito na celebração dionisíaca), tal como se vê quando Matilda, sentada numa cadeira, é penetrada pela luz da janela (como em *O quarto*, do pintor francês) e de certo modo fecundada por ela (o plano está montado ao lado de uma citação mais que nua de *A origem do mundo*, de Courbet, e a junção dos dois quadros funciona como metáfora da fotografia, do cinema e do paraíso). A origem deste mundo tem na busca da luz perfeita sua física e metafísica.

Só que esse horizonte de iluminação, divindade e símbolo é somente almejado: a forma do filme tende à sombra, à finitude e à alegoria<sup>3</sup>. A totalidade que se busca revela-se pela opacidade: é impossível ler o filme de uma única maneira, e sua polissemia ante o divino é melancólica. A forma aberta — fragmentária, descontínua — torna-se assim um método de interrogação do efeito mimético do cinema de espetáculo: se este é uma estrutura eficaz — pela ilusão de realidade e de sentido — para fixar o desejo do espectador dentro dos limites do poder social, *Filme de amor* corrói seus fundamentos ao sobrepor camadas de cifras sobre a mimese e abri-la para a ambivalência. Tudo nessa encenação tende ao semanticamente oscilante, e daí seu efeito de ancoragem inconsciente e sua fatura de impermeabilidade às estruturas repressivas (do sujeito e da sociedade).

A fala de Matilda não deixa equívocos quanto à tematização da repressão: "Hoje tenho uma história bem picante, um decalque, um recalque". É uma das inúmeras parábases dessa fábula que ora em diante vai disparar uma miríade de signos sob os véus do tabu (ou sob uma presença que remete a uma ausência, como vimos). Ouviremos um gato (figura recorrente em Balthus), mas nunca o veremos. E muito mais: poemas de Augusto dos Anjos, Angelo Poliziano, Rafael Cansinos-Assens; trechos de Melville; canções de Noel Rosa, Luis Bonfá, Margarida Lecuona e Edith Piaf, sempre em vozes femininas (Aracy de Almeida, Nora Ney, Ângela Maria e Dalva de Oliveira); a voz *off* de vários filmes (Gregory Peck em *Moby Dick*, de John Huston; Bela Lugosi no seriado *The whispering shadow*, Hugo Carvana em *O anjo nasceu*, do próprio Bressane) etc. Tudo sob a forma de uma presença que remete a uma ausência: um decalque com recalque.

O excesso de citações tem um sentido análogo ao *ready-made* do ferro de passar usado pelos personagens para fritar bifes: retira-se um objeto de seu uso consagrado — e em alguns casos de um uso carregado de tabu — para ver como funciona em outro. Tal como encenar Nietzsche no Rio de Janeiro ou São Jerônimo no interior do Brasil, a questão aqui é retirar a capa de origem de certos emblemas e verificar como eles funcionam noutra atmosfera. São citações quase em sentido jurídico: um modo de obrigar signos de outros contextos a comparecer e responder no nosso (pois como diz um personagem: "Os idiomas não são sinônimos: uma língua é uma maneira de sentir o mundo"). Assim, a cultura européia comparece e responde em *Filme de amor* num tom paródico que corrige a veneração que lhe é tributada na importação, ao mesmo tempo que funciona como língua de estranhamento para certos automatismos locais. Ao pôr barba numa das Graças, Bressane efetua uma transcrição do gesto de Marcel Duchamp, que pôs bigodes na Gioconda num conhecido *ready-made*: trata-se de uma caracterização que exprime a ossatura de uma operação mais ampla, que ao mesmo tempo se vale da cor local para neutralizar o valor excessivo da citação e dá valor ao que geralmente não tem. Estrangeiro como brasileiro e brasileiro como estrangeiro.

Mas a ironia é uma figura mais ampla do que a paródia (uma de suas formas) e mais útil para dar conta da elaboração estilística de *Filme de amor*. A necessidade de atingir o absoluto por meio das

(3) Fala-se aqui em "alegoria" e "símbolo" principalmente na acepção de Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1984).

Graças convive com sua impossibilidade: há consciência formal do limite e da opacidade da linguagem cinematográfica. Assim, se por um lado o filme se fundamenta na perspectiva de que o cinema é um meio com talho crítico para conjugar filosofia, teologia, arte, erotismo, psicanálise e muito mais, por outro sabe que todos esses campos aparecem desconectados no mundo contemporâneo e que o próprio cinema tem uma opacidade que impede uma auto-suficiência na apresentação do mundo. Daí sua alternância entre entusiasmo e ceticismo, seu pendor para o *Witz*. O lado de baixo do Equador na tela de Bressane carrega um mal-estar que não é só nosso, mas do mundo em geral, e que aparece cada vez menos no cinema daqui e do exterior.

O cinema tem um óbvio papel na constituição do imaginário contemporâneo em qualquer lugar do mundo. A recente guinada dos filmes nacionais em direção a uma narrativa que exclui a experimentação

e a cultura erudita é mais um passo de nossa modernização conservadora, salvo raras exceções. O impacto do desfecho de *Filme de amor* deve parte de seu efeito a isso: depois de momentos de busca do divino somos devolvidos em queda livre à vida cotidiana regulada pelos clichês totalizantes do poder social, com toda a sua carga de recalque. Há um verdadeiro choque perceptivo em que o familiar nos é reapresentado como estranho e o estranho como familiar. A própria forma do filme se reconfigura para tal recepção: passamos da descontinuidade metalinguística e ancorada no desejo à narrativa com começo, meio e fim. É difícil não sair com a sensação de que andamos sem visão também acima da cintura: as portas abertas, as pernas abertas, o mar aberto. O som do trem suburbano toma conta de tudo.

Daniel Sampaio Augusto é diretor de cinema e televisão e mestrando em Literatura Brasileira na USP.