



Revista Limite, 4a edição. Junho, 2021.

Edição: Matheus Zenom e Paula Mermelstein.

Textos: Davi Braga, Luiz Fernando Coutinho, Matheus Zenom, Paula Mermelstein e Roberta Pedrosa.

Capa: Paula Mermelstein.

Site: limiterevista.com

Email: contato@limiterevista.com

Facebook: facebook.com/LimiteRevista

Instagram: [@limiterevista](https://www.instagram.com/limiterevista)

Índice:

<u>São Jerônimo de Andrea Mantegna</u> por Roberta Pedrosa	p.4-7
<u>As regras do jogo: notas sobre o incontornável na pintura</u> por Paula Mermelstein	p.8-14
<u>"Rue Fontaine" (1984)</u> por Matheus Zenom	p.15-17
<u>Viagem ao fim da noite</u> por Matheus Zenom	p.18-20
<u>"The Bellboy" (1960) ou Jerry Lewis e o cinema elementar</u> por Davi Braga	p.21-14
<u>O horror pragmático de "Les Yeux Sans Visage" (1960)</u> por Paula Mermelstein	p.25-31
<u>O pequeno teatro de Hitchcock</u> por Matheus Zenom	p.32-38
<u>Peixes de Briga</u> por Luiz Fernando Coutinho	p.39-45
<u>O anti-Brasil (brasileiro) de "Sem Essa, Aranha" (1970)</u> por Davi Braga	p.46-49
<u>Raro e esquecido, mas resgatado: "Antes, o Verão", sua trajetória crítica e uma jornada sobre memória e preservação</u> por Davi Braga	p.50-56

São Jerônimo de Andrea Mantegna

Na igreja dos Eremitas vi pinturas de Mantegna - um dos mestres antigos - que me espantaram. Que presente mais agudo e preciso apresentam! Um presente absolutamente verdadeiro- não, digamos, aparente, de efeitos ilusórios, apelando apenas para a imaginação, mas um presente sólido, puro, lícido, minucioso, consciencioso, sutil, bem definido e contendo ao mesmo tempo algo de austero e diligente.

Goethe, *Viagem à Itália*.

Durante um tempo o quadro *São Jerônimo penitente no deserto* de Andrea Mantegna (1431 - 1506) era praticamente a porta de entrada do acervo do MASP organizado nos cavaletes de vidro. Apesar de muito menor em comparação com as outras obras dispostas lado a lado, o quadro sempre me chamou atenção: parece haver nele uma coexistência muito única entre força e sutileza, rigidez e leveza, construídas quase como mágica enquanto o espectador observa a pintura, tanto pela variedade de tons amarronzados, quanto pelas sinuosas e discretas linhas da paisagem.

Andrea Mantegna, apesar de não ser um desconhecido, não é o primeiro nome que lembramos quando pensamos em Renascimento italiano. A sua própria presença no acervo do MASP é frequentemente eclipsada pelos seus vizinhos: a belíssima *Ressurreição de Cristo* de Rafael ou o exuberante *São Sebastião* de Perugino. *São Jerônimo* é um quadro "menor", tanto na história do Renascimento quanto na própria produção de Mantegna (tendo inclusive sua autoria colocada em dúvida), porém acredito que seja justamente pelas supostas incoerências e desvios que o quadro também me chamou tanta atenção.

Proponho que comecemos a olhar para o quadro do fundo à frente. A paisagem em *São Jerônimo* é pouco natural constituindo-se de uma grande área descampada e uma estrada. O rio que nasce do fundo do quadro e caminha até o primeiro plano parece responsável pela construção da paisagem, como se depois de milhares de anos de movimentos repetitivos conseguisse moldar as rochas, produzindo a caverna em que o santo está sentado. A valorização da natureza aqui é notável, mas não se trata de uma natureza passiva e selvagem, mas de uma natureza fruto do trabalho, humanizada.

Há também algo nessa natureza que é carregado de tensão: o céu que vai escurecendo em um *dégradé* bastante acentuado, sugere não só profundidade, mas a passagem do tempo; as duas árvores, a da frente sem folhas enquanto a de trás com muitas, também indicam que enquanto

olhamos o quadro, as estações já mudaram. Se há harmonia no quadro, essa impressão é gerada principalmente pelas linhas extremamente finas e sinuosas de contorno branco, que perpassam os rochedos, as nuvens, o rio e finalmente a barba de São Jerônimo criando uma unidade entre a natureza e o ser humano.

Sobre a figura humana, o santo, vale resumir a sua história: Jerônimo viveu no século IV e aos 29 anos foi ordenado cardeal na igreja romana. Com a morte do papa Libério ele foi aclamado como seu sucessor, porém alguns clérigos armaram contra ele. Indignado com as artimanhas dos clérigos, Jerônimo se retira para Constantinopla e posteriormente para o deserto, cena que Mantegna escolhe representar. Ele cumpriu penitência no deserto durante quatro anos e depois voltou a morar em Belém, onde dedicou 55 anos e seis meses para traduzir a Bíblia para o latim.

Me parece essencial na interpretação desta biografia feita por Mantegna, que seja longe da cidade o lugar que o santo vai buscar a compreensão das escrituras: na pintura, a natureza parece fornecer uma iluminação física e espiritual pela janela natural formada de pedras, ao lado da cabeça de São Jerônimo. Tal janela acrescenta uma fonte de luz quase arbitrária, não mais na frente da esquerda para direita, mas do fundo para frente e funciona quase como a ilustração da consciência do santo, sendo, o que me parece, uma metáfora de sua jornada.

Podemos descrever a figura do santo e a sua postura como dura, serena, lógica, introspectiva. Há na pintura de São Jerônimo rigidez, que Roberto Longhi [1] sugere ser fruto da prática excessiva de desenhos de esculturas, antigas e novas, a partir do contato de Mantegna com o escultor Donatello. Assim como há, também um certo alongamento dos membros, herança do gótico internacional [2]. Apesar desses desvios da dita norma do Renascimento, a postura excessivamente dura e disciplinada me parece funcionar na composição, remetendo tanto ao seu entorno árido, quanto à própria disciplina necessária ao trabalho intelectual.

Além de sua postura e sua feição que sugerem esse certo mimetismo com o ambiente seco e bruto, a cor da pele do Santo é amarronzada, de tonalidade bem próxima as pedras que compõem a caverna e o chão, talvez fazendo alusão aos próprios escritos de Jerônimo sobre sua peregrinação.

Meus membros deformados estavam cobertos de cilício que os tornava horrendos, minha pele ressecada adquirira a cor da carne dos etíopes. Todos os dias se passavam em lágrimas, em gemidos e se alguma vez o sono repugnante me prostrava, era a terra nua que servia de leito aos meus ossos secos. [3]

Suas roupas, apesar dos tons de azul e roxo que contrastam com o azul do céu, carregam um pouco de marrom e bege, fico me pergunto se tais cores sugerem que os tecidos são finos e puídos ou se as roupas foram sujas durante sua jornada. De qualquer maneira, confirma-se a impressão que as roupas foram usadas em demasiado: a barra do manto contém um pequeno rasgo. Junto às roupas, os pés cruzados, descalços e sujos, fazem oposição ao chapéu vermelho vivo que marca a posição social de Jerônimo, ordenado cardeal. Parece que ele tira o chapéu para dar espaço a auréola.

Em uma das mãos de Jerônimo segura um livro, e são 3 representados na pintura: um que o cardeal segura e dois apoiados na caverna com uma pena ao lado, provavelmente aludindo ao trabalho da tradução. Na outra mão o santo segura um terço. Só olhando para a figura já compreendemos o essencial de sua história, o conhecimento e a devoção católica. Os olhos do santo apontam para fora da tela, no canto inferior esquerdo, mas ele não parece observar nada físico, seu movimento me parece bem mais reflexivo e introspectivo.

Ao contrário da corriqueira presença do espaço arquitetônico na pintura florentina que visava marcar claramente a presença da perspectiva linear, o quadro de Mantegna presente no acervo do MASP, representa um ambiente natural no qual a presença ou não da perspectiva não chama atenção em um primeiro momento. Porém, a partir de um olhar atento, é notável que existe a tentativa de construir um espaço não hierárquico na pintura, no qual cada elemento respeitaria as distâncias físicas e a impressão que temos ao olhar para uma paisagem. Um exemplo são as árvores: as que estariam mais ao fundo são menores e as mais a frente são maiores.

Por outro lado, quando olhamos para o leão, deitado ao lado do santo, essa proporção já não parece assim tão certa, remetendo um pouco a construção do espaço medieval, no qual o tamanho das figuras não é baseado em suas características físicas, mas sim em sua importância simbólica (um rei é maior que um plebeu, não pelas pessoas terem de fato alturas diferentes, ou por uma estar mais longe que a outra, mas por terem papéis sociais distintos).

O leão parece ter o tamanho de um gato e é pouco maior que o chapéu de São Jerônimo. É possível que tal distorção ocorra por desconhecimento, talvez Mantegna nunca tenha visto, ou não saiba de fato o tamanho de um leão, mas a impressão que fica na composição geral da tela é de que o leão fica acuado na presença do santo, como se, apesar de sua força física, a fera virasse um mero animal doméstico. Nesse sentido a proporção tem uma função simbólica, que se confirma quando lemos essa passagem da vida de São Jerônimo.

Certa vez, ao cair do dia, quando Jerônimo estava sentado com seus irmãos para escutar a leitura sagrada, de repente entrou no mosteiro um leão que mancava. Vendo-o, todos os irmãos fugiram, mas Jerônimo foi ao seu encontro como se ele fosse um hóspede. O leão mostrou que estava ferido na pata e Jerônimo chamou os irmãos, ordenando-lhes que lavassem a pata dele e procurassem atentamente o lugar da ferida. Assim fazendo, descobriram que espinhos haviam machucado a planta da pata. Todo cuidado foi dedicado ao leão, que, curado, passou a morar com eles quase como um animal doméstico. [4]

As incoerências de *São Jerônimo penitente* aos ditos princípios do Renascimento (essa mistura de humanismo e princípios medievais e do gótico internacional) parecem mais regra do que exceção na Itália do quattroceto, mas talvez saltem mais aos olhos em trabalhos menos renomados e conhecidos.

Se por um lado, há de fato semelhanças – que poderíamos chamar de "unidade" – na produção de alguns artistas do período que buscaram ativamente propor para si um novo modelo de representação; por outro lado, não há uma regra fixa quando o assunto é a pesquisa poética em

pintura. Nas palavras de Argan: "Se o antigo não é repertório de modelos a serem imitados, mas a consciência histórica do passado e de sua inevitável relação com o presente, não admira que cada artista tenha o próprio ideal do antigo e como este não possa ser avaliado senão como componentes de diversas poéticas." [5]

Roberta Pedrosa

Notas:

- [1] Breve mas verídica história da pintura italiana. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- [2] Aproveito aqui para fazer um parêntesis, sobre a ideia de um "Renascimento italiano": a Itália tal qual conhecemos hoje não existia, cada região ou mesmo cada cidade tinham autonomia e tendências específicas. O que é comumente denominado de renascimento italiano, especialmente em um primeiro momento, é bastante restrito a Florença (com algumas exceções como os afrescos de Giotto em Pádua). A região da Itália Setentrional, na qual viveu Andrea Mantegna, no século XV, era muito mais próxima das tendências do gótico internacional e sofreu mais influência do centro da Europa do que propriamente de Florença.
- [3] Página 827. VARAZZE, Jacopo de. Legenda áurea - a vida dos santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [4] Página 828. Ibid.
- [5] Página 135. Giulio Carlo Argan, História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo - v.2. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

Bibliografia:

- ARGAN, Giulio Carlo. Clássico Anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo - v.2. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura e sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GOETHE Johann W. Viagem à Itália S.P. Companhia das Letras, tradução de Sérgio Tellaroli; 2005.
- LONGHI, Roberto. Breve mas verídica história da pintura italiana. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- VARAZZE, Jacopo de. Legenda áurea - a vida dos santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

As regras do jogo: notas sobre o incontornável na pintura

[...] o sujeito é afetado não por coisas (sensações), mas por signos, pela imitação que depende de linhas desenhadas, delineação, contornos.

Hubert Damisch [1]

[...] a linha permanece como um limite firme, ao qual tudo se subordina ou adapta.

Heinrich Wölfflin [2]

Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina.

Plínio, o Velho [3]

No ato de contornar consiste um dos mitos de origem da figuração, descrito por Plínio, o Velho [4]. Como coloca Hubert Damisch, “a tradição ocidental considerou a delineação da sombra do ser humano projetada em uma parede como o primeiro ato de pintura, o ato fundador [...] que prefigurou o tipo de historicidade associado à prática da pintura ocidental” (p.259, DAMISCH, 2004). Damisch refere-se, aqui, à tradição (principalmente acadêmica, francesa, a partir do século XVII, ainda que inspirada pelos ideais renascentistas) que privilegiou – não sem objeções e debates – o desenho em detrimento da cor, designando aquele como uma atividade intelectual (*cosa mentale*) e esta como atividade mecânica, que mais dizia respeito à mão, àquilo da ordem do mundano, das sensações.

Jacqueline Lichtenstein aborda a questão em seu livro “O desenho e a cor” a partir da concepção de Giorgio Vasari, no séc.XVI, que compreendia o desenho a partir do duplo sentido da palavra em italiano, “*disegno*, que significa ao mesmo tempo a concepção e o contorno, o projeto e a execução manual do traçado”, o tomando como “expressão sensível da ideia, fonte da invenção pictórica” que iria garantir “à pintura a dignidade de uma atividade intelectual” (p.19, LICHTENSTEIN, 2021). As premissas da emblemática querela são assim dispostas por Lichtenstein: “Aristóteles já o sugeria na Poética: ao contrário da cor, cuja beleza resulta de um impacto simplesmente material, da simples habilidade manual, e até do acaso, [...] o desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir. O desenho não é matéria, nem corpo, nem acidente, escreve Zuccaro na *Idea del pittore*, e sim forma, concepção, ideia, regra e finalidade - em suma, uma atividade superior do intelecto.” (p.

11-12, LICHTENSTEIN, 2021). Gostaria, aqui, de destacar nessa frase dois aspectos que serão essenciais para este ensaio: a cor como signo do acaso, do acidente, e o desenho como signo da ordem, da regra.

Já no século XX, Heinrich Wölfflin irá considerar o debate em termos distintos, de estilos linear (que em muito se aproxima da ideia do desenho) e pictórico (que em muito se aproxima da cor): “o estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas.” Para o primeiro, “a linha permanece como um limite firme, ao qual tudo se subordina ou adapta”: “ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno” (p.26, WÖLFFLIN, 2015). Para o segundo, “as possibilidades da arte pictórica começam no momento em que a linha é desvalorizada enquanto elemento delineador. É como se, de repente, todos os pontos fossem animados por um movimento misterioso. Enquanto o contorno fortemente expressivo mantém inabalável a forma, determinando igualmente a aparência, está na essência da representação pictórica conferir a ela um caráter indeterminado; a forma começa a brincar: luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que se buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade; o todo ganha uma aparência de um movimento que emana incansável e infinitamente.” (p.27, WÖLFFLIN, 2015).

Enquanto o estilo linear, como arte do contorno, se presta à apreensão do objeto, o pictórico ultrapassaria esses limites, arriscando-se num “jogo autônomo”, como coloca Wölfflin (Ibidem). É precisamente nesse jogo autônomo que parece se configurar a ameaça que a cor exerceu ao desenho na querela da tradição da pintura ocidental: a ameaça da arbitrariedade, da falta de razão de ser. A ameaça que o pictórico carrega para essa tradição é, portanto, acima de tudo, a da entropia e aquilo nela implicado: a contingência, a arbitrariedade, o caos, tudo aquilo que nega o controle do pintor, sua intenção e agência, sua *raison d'être*.

Se a tendência colorista acabou dominando a disputa na modernidade, em sua predileção, justamente, pela contingência, pelo acaso, pelo sensível, aquilo que constituía sua ameaça não se dissipou inteiramente na pintura moderna, mas tomou aspectos específicos. Estava presente tanto no perigo do puramente “decorativo” – que, por vezes, se manifestaria através do “expressivo” – quanto do gesto mecânico em sua vertente autônoma, industrial – a ameaça da fotografia, da publicidade, propositalmente incorporada por diversos pintores, principalmente no período pós-guerra. A arbitrariedade e a contingência são dois lados de uma mesma moeda e, como o desenho de uma criança (figura que, afinal, dominou o imaginário modernista, assim como os “loucos” e “primitivos”), se encontra no limite entre a ordem do instinto, da intuição, da autenticidade, bem como do aleatório, do dispensável, do capricho. Abrir-se à contingência é abrir-se a condições exteriores à vontade e à intenção, como, por exemplo, à ação do tempo. No próprio mito de Plínio, afinal, o ato fundador do contorno é executado com o intuito de reter uma presença que logo estará ausente: a figuração, a representação, como uma luta contra o tempo. É justamente contra o tempo que a pintura, desde seus primórdios, vem lutando; seja na tentativa de apreender o mundo em imagem ou apenas de apreender a marca da tinta na tela, ela busca a permanência.

A obra do pintor belga Raoul De Keyser (1930-2012) irá se configurar, principalmente, a partir da arbitrariedade – mas de uma arbitrariedade intencional. As obras de De Keyser partem

de um esforço (o caráter de esforço enfatizado mesmo por seu traço “desajeitado”) de delineação – que indica, em última instância, uma intenção, uma busca por organização – mas não chega a lugar algum, não passa da tentativa, do registro da tentativa. De Keyser faz da delimitação (do *disegno*) uma tarefa inútil, tão guiada pela arbitrariedade quanto seria a ameaça da cor, ao delinear objetos e formas absolutamente contingentes. Sua abstração não parte da contingência da tinta, do material, como fariam, por exemplo, tantos pintores do Expressionismo abstrato ou da arte informal: ela busca o contorno, a ordem, a regra.

Estes dois lados, afinal, e suas possíveis conotações como ameaça ou impulso para a prática da pintura, não são restritos ao debate moderno, e se encontram, novamente, nas raízes dessa tradição. Em seu livro “*Théorie du nuage*”, Damisch comenta como Vasari caracteriza a atenção prestada pelo pintor Piero di Cosimo para formas como nuvens ou manchas nas paredes (elementos absolutamente contingentes) como sintomática da “disposição mórbida” do pintor, enquanto caracteriza a atenção aos mesmos elementos (nuvens e manchas) por parte de Leonardo da Vinci como um “método para promover inventividade” (p.32, DAMISCH, 2004).

No livro, Damisch investiga aquilo que se refere como o significante /nuvem/, colocado entre barras justamente para designar que trata-se da função do elemento dentro de um sistema semiótico e não (apenas) o elemento em si ou sua representação. A função da /nuvem/ para Damisch na pintura Renascentista e Barroca é resumida por Rosalind Krauss como “uma ‘sobra’ [*remainder*] – aquilo que não pode ser encaixado em um sistema, mas que, ainda assim, é necessário para que este sistema se constitua enquanto tal” (p.82, KRAUSS, 2000). Esta função se daria, justamente, pela constituição imprecisa da nuvem: “ainda que a nuvem possa oferecer um suporte particularmente inspirador para devaneios e vôos da imaginação, isso parece ser graças não a seu contorno mas, ao contrário, ao que quer que seja a seu respeito que desafia o regime de delineações e pertença à suas naturezas materiais, sua ‘matéria’ aspirando à ‘forma.’” (p.35, DAMISCH, 2004). A instabilidade da nuvem lhe garante o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, “matéria aspirando à forma” e “uma forma que é seu próprio conteúdo, matéria que, desde o princípio, já funciona como forma”. Dentro de um sistema que privilegia o contorno, a /nuvem/ seria, assim, um “elemento fora da norma” (Ibidem) – ainda que sempre presente, sempre ambíguo (como podemos ver na ambiguidade da argumentação de Vasari comentada acima).

Não por acaso a tentativa de De Keyser de delinear a contingência – de contornar o incontornável, controlar o incontrolável – parece encontrar sua melhor expressão em formas muito semelhantes àquela da nuvem. Irá delinear, assim, justamente objetos e formas que, como a /nuvem/ de Damisch, “desafiam o regime de delineações” e parecem “aspirar à ‘forma’” mais do que constituir uma. É o caso de pinturas como “*Retour*” (2007), “*Fire*” (2010), “*Retour 1*” (1999) ou “*Come on, play it again nr. 1*” (2001). Nestas, de Keyser não apenas faz da delineação de formas não-delineáveis o seu tema, como as organiza apenas para desorganizá-las (ou seria a pintura uma tentativa interrompida de organização? Um instante congelado no qual a matéria apenas aspira à forma?). Curiosamente, algo semelhante pode ser percebido mesmo naquelas telas em que de Keyser de fato representa objetos reais, como a meia de futebol – aparentemente pendurada em um varal – de “*Voetbalkous (test III)*” (“Meia de futebol”), que parece haver sido escolhida para a tela justamente pelo caráter amorfo do pano nesta disposição. A meia, aqui,

funciona como o significante /nuvem/, como “uma forma que é seu próprio conteúdo, matéria que, desde o princípio, já funciona como forma” (Ibidem).

“*Retour 1*” (1999) parece ilustrar esse esforço – e suas conotações primárias, infantis – de modo mais proeminente. Neste quadro, temos repetidos contornos de elementos como nuvens, organizados em fileiras/colunas, cada um completamente irregular, alguns saindo para fora da tela, alguns um pouco maiores ou menores. Cada um desses elementos é composto por um contorno azul e um vermelho, sobrepostos toscamente, de modo que as linhas não necessariamente se encontram. Temos, ainda assim, alguns princípios que se mantêm: a relativa organização em fileiras/colunas dos elementos, um mesmo tamanho aproximado, a grossura das linhas azuis e vermelhas (as azuis um pouco mais espessas do que as vermelhas) e, enfim, a sobreposição destas, que, ainda que irregular, parece deliberada. Um princípio semelhante é seguido em “*Fire*” (2010), onde há um contorno feito à lápis de elementos (novamente como nuvens) que são preenchidos com tinta vermelha bem diluída, transbordando os limites; assemelhando-se, assim, a pequenas labaredas de fogo – elemento muito próximo à /nuvem/, de contornos ainda mais inconstantes.

Em “*Retour*” (2007), as “nuvens”, aqui pequenas manchas brancas, estão enfileiradas na parte direita do quadro, mas parecem gradativamente se desorganizarem à medida que olhamos para a esquerda, ao ponto de uma delas – a mais de cima, mais à esquerda – chegar a sair do quadro. Não sabemos o sentido de leitura, não sabemos se as manchas estão em movimento de organização ou desorganização – não sabemos nem mesmo se há um movimento, se essas matérias estão em vias de se tornar formas. A /nuvem/, afinal – e esta talvez seja a pintura de De Keyser que mais parece representar nuvens – é o paradoxo central da pintura, é sua impossibilidade fundadora: estabilizar, congelar em imagem, aquilo que é instável, apreender o inapreensível.

Raphael Rubinstein insere De Keyser num conjunto de pintores das últimas décadas que “deliberadamente se distanciam de uma pintura ‘forte’ para algo que parece em constante risco de inconsequência ou colapso” (RUBINSTEIN, 2009), que denomina de “pintura provisional” em seu texto de mesmo título. Neste, Rubinstein traz, também, um trecho de uma crítica de Roberta Smith na qual ela observa a “estranha combinação de deliberação e indecisão” de De Keyser. A impermanência ou a provisionalidade, entretanto, não me parecem contemplar inteiramente o que está em jogo em sua obra. Aliás, acredito que o que está em jogo é, justamente, um jogo, ou, ainda, um momento específico de uma partida.

Em cada tela, De Keyser parece partir de um princípio – completamente arbitrário – que se estabelece para os elementos, como uma regra à qual devem subordinar-se. Estas regras são quebradas e, frequentemente, busca-se reverter o erro, o desvio, com mais tinta, borrada, difusa: “nenhum esforço é feito para esconder os ajustes laboriosos aos contornos das formas ou marcações preliminares com o lápis”, coloca Rubinstein (Ibidem); pelo contrário, o que se busca revelar nesses ajustes é justamente o esforço, a tentativa. É nesta quebra da regra que configura-se o risco de colapso – ou será nela mesma que a pintura se fundamenta, nos remendos que revelam seu processo criativo, numa narrativa de seu próprio fracasso? O contorno e sua impossibilidade, o controle e sua impossibilidade: o que de Keyser pinta, tentativas interrompidas – matéria

aspirando à forma – ou sistemas falhos, em vias de colapso – uma tentativa de organizar a “matéria que, desde o princípio, já funciona como forma”? Uma partida interrompida ou um jogo cheio de irregularidades, de cartas marcadas? É impossível afirmar se sua pintura é de fato, provisória, ou se é exatamente aquilo que pretende ser, um sistema falho.

Em “*Come on, play it again, Nr. 1*” (2001) essa falha no sistema parece se apresentar de modo mais proeminente. Temos onze contornos brancos de formas amorfas, como nuvens ou pedras, e uma forma, no centro, totalmente preenchida de branco. Seria a peça preenchida, central, que foge à regra, ou seriam todas as outras suas imitações, tentativas de apreensão através do contorno? O que veio antes, a matéria ou a forma? O desenho ou a cor?

É curioso lembrar, a partir de De Keyser, de seu conterrâneo René Magritte. Este estava ainda mais diretamente preocupado com a (in)capacidade representativa da pintura. Como coloca Victor Stoichita em “*Magritte and his curtains*”, suas pinturas constantemente “contam a mesma ‘história’, aquela de seu fracasso” (p.144, STOICHITA, 2017). Para o autor, Magritte estaria interessado na pintura apenas sob a condição de que esta se evidenciasse enquanto representação, enquanto mera “imagem da semelhança”, e não como “espelho da natureza” – que a pintura “rasgasse seus véus, quebrasse suas vitrines, erguesse suas cortinas” (p. 148, Ibidem).

Magritte irá erguer essas cortinas de diferentes modos em sua obra, frequentemente confrontando o signo visual e textual, seja no célebre “*La Trahison des images*” (1928-29), com o cachimbo acompanhado da legenda “*ceci n'est pas une pipe*”, seja em tantas outras pinturas onde elabora um jogo entre imagem e legendas “trocadas” [5]. Em “*La Clef de Songes*” (1927), Magritte escolhe justamente uma esponja para ocasionar esse curto-circuito [6], objeto/animal que, como a /nuvem/ de Damisch, é composto de contornos imprecisos e cambiáveis – um animal, afinal, dos mais simples que existem, em termos de sua estrutura biológica, não possuindo sistema nervoso, digestivo ou circulatório, e cujo uso corriqueiro da palavra já é ambíguo, geralmente se referindo à sua função como objeto de limpeza de cozinha ou de banho, que raramente provém de fato do animal. Como a /nuvem/, a esponja é uma mancha nesse sistema de semelhanças, assim como o é no sistema taxonômico – ainda assim uma mancha *estruturante* em ambos.

Em outros trabalhos, Magritte dispensa mesmo o uso de tal objeto ambíguo para enfatizar o descompasso entre a representação e os objetos, a “traição” das imagens, e trabalha apenas com manchas, com /nuvens/. Em “*L'Apparition*” (1928), por exemplo, um homem de costas e cinco /nuvens/ estão dispostos em uma superfície, cada uma assinalada por uma palavra sobreposta, “mosquete”, “sofá”, “horizonte”, “cavalo”, e “nuvem” – aqui, quem foge à regra (além da figura do homem) é, de novo, a palavra corretamente assinalada, aqui /nuvem/ e nuvem coincidem. Em seu livro sobre Magritte, Foucault comenta o seguinte a respeito do quadro: “Um objeto num quadro é um volume organizado e colorido de tal sorte que sua forma se reconhece logo e que não é necessário nomeá-lo; no objeto, a massa necessária é reabsorvida, o nome inútil é despedido. Magritte elide o objeto e deixa o nome imediatamente superposto à massa.” (p. 52-53, FOUCAULT, 1988).

As cortinas foram levantadas à tal ponto, aqui, que estas “formas são tão vagas que ninguém poderia nomeá-las se elas não se designassem a si próprias” (p.52, Ibidem). A /nuvens/, aqui, como na obra de De Keyser, parece configurar um projeto, matéria que não apenas aspira à

forma, mas que já foi designada como tal. Como De Keyser, Magritte organiza seus objetos/ formas em uma série, em um sistema imperfeito. Para Magritte, entretanto, esse sistema é destinado a falhar devido ao descompasso ocasionado pela traição das imagens, enquanto a obra de De Keyser parece estabelecer um espaço prévio (ou posterior) à representação, onde a matéria – não designada – ainda aspira à forma, que dirá à semelhança.

Paula Mermelstein

Notas:

[1] p. 28, Hubert Damisch em “*Theory of Cloud*” (tradução para o inglês por Janet Loyd, Stanford University Press, 2002). A frase se refere à concepção de estética de Jean-Jacques Rousseau, através de uma leitura de Jacques Derrida.

[2] p.26, Wölfflin em “Conceitos Fundamentais da História da Arte” (tradução de João Azenha Jr., Editora Martins Fontes, 2015). Wölfflin se refere, aqui, ao que define como estilo linear.

[3] p.86, Plínio, O Velho em “História Natural”, no livro “O Mito da Pintura” de Jacqueline Lichtenstein (coord. de tradução por Magnólia Costa, Editora 34, 2004).

[4] Este mito descrito por Plínio se refere, na verdade, à arte de modelar, mas compartilha preceitos que seriam utilizados tradicionalmente na pintura.

[5] Nesse jogo, as pinturas de Magritte lembram os filmes de Marguerite Duras.

[6] Aspecto que foi destacado por Luiz Carlos Oliveira Jr. em uma aula sua que assisti em 2019.

Bibliografia:

DAMISCH, Hubert. *Theory of Cloud*. Tradução para o inglês por Janet Loyd. Stanford: Stanford University Press, 2002.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O mito da pintura. Coord. de tradução por Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. O desenho e a cor. Coord. de tradução por Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2021.

RUBINSTEIN, Raphael. *Provisional Painting*. Em: Art in America, publicado em maio, 2009. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/provisional-painting-raphael-rubinstein-62792/>.

STOICHITA, Victor I. *Magritte and his curtains*. Em: *Magritte, the treachery of images*. Ed. por Didier Ottinger. Paris: Centre Pompidou, 2016-2017.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Tradução de João Azenha Jr.. São Paulo: editora Martins Fontes, 2015.

“Rue Fontaine” (1984)

“O cinema, quando esvaziado de toda dramaturgia anedótica e psicológica (grau de perfectibilidade do filme), pode dar conta da ascensão sob a agressão perpétua, passa o estágio da fala aos confins da angústia e da ironia reflexiva. A revelação que atinge o autor após a explosão da necessidade da expressão não pode ser filmada por ele senão em um estado de sonambulismo perpétuo”

Phillipe Garrel, “Manifesto por um cinema violento”

Garrel disse, uma vez, em uma tirada à maneira de Godard, que era apenas um funcionário da Kodak que tinha a responsabilidade de tomar as películas virgens e devolvê-las preenchidas por imagens, expostas à luz. No caso de “Rue Fontaine” (1984), filme de pouco mais de quinze minutos, esta colocação ganha certos contornos literais: trata-se de um episódio de um filme coletivo, “Paris vu Par... 20 ans après” [1], cujo limite de duração à sua contribuição lhe impõe a necessidade de síntese narrativa. Raro curta-metragem na obra de Garrel, é também um título discreto em sua filmografia, mas que encerra de maneira exemplar aspectos diversos de toda a sua primeira fase.

Como grande parte dos seus filmes, a história por trás deste curta-metragem provém de uma experiência pessoal de Garrel. Neste caso, trata-se de um relato a respeito de sua relação com a atriz Jean Seberg, a quem conhece e se aproxima em meados dos anos 70, filma em “Les Hautes Solitudes” (1974) e mantém contato até a sua morte [2]. Mais do que simplesmente a ilustração destes eventos, interessa a maneira como Garrel opera a síntese e transposição destes elementos para o filme. O valor da transfiguração do relato real pela representação do imaginário se concretiza em um filme que não se completa, não se fecha, mas apresenta uma abertura essencial, na qual o gesto e o aspecto fugidio das cenas apontam a algo que não se fixa, se move, avançando também o filme.

Garrel relaciona este episódio e os contornos fantásticos de seu desfecho com uma de suas inspirações literárias: “Uma mulher com o rosto de Jean me apareceu em um sonho [...] Como em “Spirite”, de Théophile Gautier, a suicida aparece ao jovem no espelho e o conduz à morte, Jean me chamava para o outro mundo”. Entretanto, tomando outra passagem de Gautier, a primeira frase do conto “O cachimbo de ópio” (1852), se pode identificar com ainda maior profundidade um procedimento elíptico que repercute propriamente na estética de Garrel neste filme: “Há alguns dias, fui dar com o meu amigo Alphonse Karr estirado num divã, à luz de vela, embora estivesse um dia esplêndido”. A associação desta frase sintética e sugestiva ao título que

imediatamente lhe antecede é o suficiente para que se tenha uma imagem completa do uso do ópio e de seu usuário. Em ambiente semelhante se apresentará René, alter-ego de Garrel interpretado por Jean-Pierre Léaud, mas em um pequeno quarto escuro, sem móveis, no qual em determinado momento se verá apenas uma vela solitária [3].

Seja pela intimidade da narrativa ou pela fragilidade de sua composição, em Garrel o cinema se revela em evidência como uma forma de escrita, e aqui penso serem válidas as colocações de dois outros escritores notáveis, embora jamais referidos pelo cineasta. Neste sentido, se Tchekhov afirma que “a arte de escrever consiste bem menos em escrever bem e muito mais em riscar o que está mal escrito” [4], o resultado desta eliminação pode ser compreendido pelo alcance de uma “máxima concentração da linguagem”, pela qual Ferreira Gullar definia a poesia [5]. No filme como no poema, esta concentração é, na verdade, a parte mínima necessária para que a partir daí se projete o seu sentido – poético, deste modo: daí sua aparência fugidia e abstrata.

Nos dois planos iniciais, René amarra os sapatos e se prepara para sair, fumando um cigarro. Depois, é já o corte para o súbito encontro com o amigo interpretado pelo próprio Garrel, indo diretamente ao ponto do convite ao café. No café, relata sua condição miserável em um monólogo de apenas um primeiro plano, sem contracampo, em que os sons do tráfego competem com sua voz; monólogo que nos oferece com extrema profundidade um retrato desta personagem atormentada, dando já todo o estofamento necessário para o prosseguimento do filme sem se deter novamente na exposição destes aspectos. A seguir, o amigo o convida para visitar o apartamento de uma amiga, Génie, interpretada por Christine Boisson, a quem René compra uma flor e com quem deixado sozinho, em uma cena breve em que ainda não se estabelece o seu relacionamento, este se consolida somente depois, pela rápida sucessão de momentos distintos. Entre René e Génie, quase não há diálogos, apenas aquele no qual brevemente Génie relata a existência e morte de sua filha, causando um afastamento da relação Pouco depois, em uma caminhada solitária, René é surpreendido pela notícia do suicídio de Génie que lê estampada em uma capa de jornal. Na continuação destes eventos, conhece uma prostituta de aparência idêntica a sua falecida amante. Nos momentos finais, a ambígua aparição do espírito de Génie acontece, sem distinção que defina sua natureza de sonho, alucinação ou realidade, chamando-lhe ao suicídio a que se entrega com o veneno tomado no último plano.

É por uma série de elipses que estas passagens sucessivas se dão, de atriz à prostituta, de prostituta à fantasma, todas interpretadas por Christine Boisson, sempre mantendo uma ambiguidade essencial. Aqui, as elipses determinam, de maneira mais profunda, as interseções entre os caracteres propriamente materiais e ficcionais deste filme, entre sua projeção e concretude: no limite, sem qualquer tipo de definição temporal, estas elipses apontam precisamente a esta confusão entre o sonho e a realidade. Assim, “Rue Fontaine” mostra da maneira mais elíptica aquilo que é dramaticamente mais importante e deixa o tempo transcorrer nos momentos de menor interesse narrativo.

No lugar de uma gradual apresentação e desenvolvimento destes elementos, “Rue Fontaine” estabelece uma situação dramática pelo acúmulo de suas cenas, em que são introduzidos apenas determinados recortes, fornecendo o mínimo necessário de informação para

que ocorra a apresentação geral destes personagens e relações. A representação que compõe os seus planos, o modelo de direção que Garrel impõe aos seus atores, lembra-me uma das fotografias de Georgia O'Keeffe tomadas por Alfred Stieglitz: retrato de enquadramento muito fechado, que exclui todo o ambiente ao redor e apenas enfatiza gesto sutil pelo qual a pintora se aperta a um grosso casaco, como se estivesse tomada de um frio imenso, projetado apenas pela sua sugestão.

Neste sentido, “Rue Fontaine” é um filme feito somente de gestos fugazes, bem como olhares, pequenas reações: por aquilo que apresenta em seus fragmentos de imagem, Garrel traz uma narrativa direta e “superficial”, em que quase nunca se presta a qualquer desenvolvimento cênico propriamente dito, chegando a parecer que nenhum plano isolado comunica qualquer coisa e que é, em realidade, através de suas lacunas, pelas elipses que ligam ponto a ponto estas imagens, que ele comunica. O “realismo bruto” de seu aspecto formal, dado pela ausência de artifícios e recursos técnicos, pelos imensos ruídos do tráfego ou pela pouquíssima iluminação de suas cenas interiores, é, em realidade, um prolongamento dramático do filme, que comunica a miséria deste personagem através de todos os seus elementos, atribuindo aos espaços e ao registro as mesmas qualidades de sua narrativa, expressando-se pela relação de seu todo, como se Garrel realizasse uma única imagem de sua aventura e sofrimento – imagem no sentido mais primitivo e religioso do termo, que torna este filme singular.

Matheus Zenom

Notas:

[1] Filme de antologia com curtas-metragens de diretores pouco conhecidos como Bernard Dubois, Frédéric Mitterrand, Vincent Nordon, Philippe Venault e constando, também, do curta-metragem “J'ai faim, j'ai froid” de Chantal Akerman.

[2] “Fragmentos de um diário”. In. “O cinema interior de Philippe Garrel”. Org. Maria Chiaretti e Mateus Araújo. Rio de Janeiro: CCBB, 2018.

[3] Universo recorrente na obra de Garrel, que, nestes mesmos “Fragmentos de um diário”, descreve os “palácios do espírito cujas portas são abertas pelo haxixe”.

[4] Frase do autor recolhida na biografia escrita por Sophie Laffitte, publicada pela José Olympio em 1993.

[4] “O poeta fala de poesia”, entrevista de 1965 recolhida em “Autobiografia poética e outros textos” (Editora Autêntica, 2015)

Viagem ao fim da noite

“E eu parti”: é a primeira fala da voz off, em primeira pessoa, de “Je Tu Il Elle” (1974), primeiro longa-metragem ficcional de Chantal Akerman, sugerindo desde já um deslocamento que precede à situação de sua personagem (interpretada pela própria realizadora) e introduzindo o quarto em que a vemos como uma nova dinâmica em sua rotina. “No primeiro dia, pinte os móveis de azul. No segundo dia, repinte de verde”, ela nos indica, complementando aquilo que não podemos distinguir pelo filme em preto e branco. O quarto é entupido de móveis que, a princípio, são organizados a cada vez de modos distintos, até que a voz off diga: “Vazio, o quarto é grande”. Então, a personagem passa a tirar todos os móveis para ter espaço, fazendo-os ranger no chão com o esforço de empurrá-los. A câmera, em oposição, move-se lenta e levemente pelo espaço, com uma panorâmica para a direita e, depois, para a esquerda, acompanhando o movimento da personagem, até que sobre apenas o colchão em que estará deitada pelo restante de toda esta primeira parte. Quando finalmente termina de tirar todos os móveis e a luz se expande pelo espaço, ela encontra para si o único lugar sem luz, atrás de uma pilastra, e se senta no chão. Os dias passam, a princípio bem demarcados pela voz da realizadora/personagem, mas logo se tornam confusos, perdidos em sua rotina irregular e dispersa. Sua única ocupação será escrever cartas que não enviará e que nos revelam que, tudo o que ela diz, portanto, é um relato que deve ser transmitido a uma segunda pessoa, que desconhecemos. No quarto vazio, a personagem passa os dias comendo açúcar diretamente de um saco, apenas com uma colher, tal como se ali ela houvesse perdido qualquer sentido de realidade para além da fascinação com esta escrita.

Entretanto, o vazio desejado é também o motivo da inquietação que persiste nos dias a seguir, forçando novas mudanças de posição da personagem, que dispõe o seu colchão em todos os cantos distintos do espaço em que nada mais se coloca entre a câmera e a personagem. Chantal, realizadora, nutre este mesmo vazio no filme pelo prolongamento da duração de sua imagem, pela ausência de conflitos, pela dissolução dos objetos de cena. Uma vez que tudo que é dispensável já saiu, é preciso que o filme construa o seu sentido frente ao espectador – sentido, entretanto, que jamais totalmente se completa. Preservando seu vazio essencial, nenhuma música o acompanha, nada dita o seu tom senão suas escassas imagens e comentários. Ao investir em uma representação do tédio, do vazio e da espera, Chantal questiona o espetáculo e lança uma provocação ao seu espectador, cujo gesto maior se dá, ainda na primeira parte, quando a voz off anuncia: “Esperei até que acontecesse alguma coisa”, enquanto a personagem segue comendo açúcar, indiferentemente, na imagem. Finalmente, ela sai de casa e se posta à uma estrada, sinalizando aos veículos passantes o pedido de carona. Antes, foi preciso o açúcar acabar e, talvez,

de maneira significativa, que ela se olhasse no reflexo da janela pela primeira vez, nua, para que deixasse de esperar. “Parei um caminhão”, diz a voz, indicando o que jamais é mostrado. No plano seguinte, a personagem está já a bordo do automóvel, ao lado de seu motorista (Niels Arestrup), e começa a sua viagem.

Em toda esta segunda parte do filme, a voz off desaparece, e nenhuma palavra será dita por Chantal ao caminhoneiro. Eles farão uma série de paragens em bares e restaurantes pela estrada e, em uma delas, um plano os mostra jantar assistindo a um filme na televisão, cuja tela jamais vemos, mas cujos sons tomam conta do plano, em ruídos de tiro, carros, sirenes, música, tudo o que, em geral, diz respeito a uma ideia de espetáculo que está totalmente excluído de “Je Tu Il Elle”. O laconismo se expressa também de maneira exemplar em uma das cenas a seguir, quando, de volta ao caminhão, depois de uma aproximação romântica frustrada nas paragens, o homem apanha a mão de Chantal e a coloca em seu colo: “mexa a sua mão”. Logo, começa a dar ordens de como ela deve masturbá-lo e descreve as sensações que tem, em um primeiro plano fixo, de uma interpretação puramente centrada em sua expressão facial, que é quase uma repetição exata daquilo que constitui o “Blowjob” de Andy Warhol, destacando o papel de uma atuação que projeta a centralidade daquilo que está ao seu redor, em um filme em que quase tudo nos é apresentado em off. A seguir, o homem inicia um monólogo em que dura aproximadamente nove minutos do filme, em que conta grande parte de sua vida e de suas relações sexuais (com sua esposa ou a bordo do caminhão, com outras jovens como Chantal), trecho em que o caminhoneiro expõe as suas intimidades e revela mais de si do que é revelado da protagonista em todo o filme. Longuíssimo plano “documental”, direto e “naturalista”, que cria um novo contraste com a estranheza e o vazio do início do filme, com o quarto cada vez mais sem móveis, com as ações desleixadas e o silêncio de Chantal.

Assim, depois de “28 dias” (como pronuncia a voz off, logo antes de sair do quarto, no início) e uma longa noite de viagem, Chantal chega finalmente à porta de um prédio em que toca a campainha e responde apenas “sou eu”, como se fosse também esperada. Toma o elevador e, após hesitar, entra no apartamento; entretanto, tão logo entra no quarto onde sua amante (Claire Wauthion) lhe espera, tropeça, cai e se levanta rapidamente. Senta-se à cama e tira o casaco; no mesmo momento, a outra mulher diz que não quer ela ali. Mais uma vez se levanta e tentar vestir o seu casaco, mas o zíper emperra, passando um longo tempo em silêncio enquanto segue tentando, até fechá-lo e encarar a outra com um sorriso. Após a longa viagem, seu encontro é frustrado não apenas para a personagem, mas também para o espectador, para quem as expectativas são rompidas duas vezes, seja por esta negação ou pela intromissão do elemento cômico destas falhas. Possivelmente imprevistos na filmagem, esta sucessão de eventos (que, em um curtíssimo tempo, apresentam bem mais ações, concentradas, que em todo o restante do filme) adquirem seu sentido cômico pela recusa a repetir esta ação de maneira “correta” em um novo take do mesmo plano. Neste momento, Chantal retoma em sua interpretação a verve humorística de seu primeiro curta-metragem, “Saute Ma Ville” (1968), que já a trazia como centro da cena – até o seu filme final, muitos outros o farão – desempenhando, à sua maneira, um papel particular na tradição de atores-realizadores burlescos, de Chaplin, Keaton, Tati e muitos outros (Stroheim, Lewis, Moullet, Monteiro, Moretti...), mesmo que discretamente, por um humor tão sutil como uma música de notas esparsas, executadas em um tom baixíssimo.

Na sequência dos eventos dramáticos, a personagem posta-se ao elevador para sair, ao que ambas hesitam novamente, até que Chantal diga “Estou com fome” e a outra mulher corra para dentro do apartamento, a lhe preparar algo para comer. No próximo plano, está sentada a mesa, comendo um sanduíche, que termina apenas para dizer “Quero mais”. Novos sanduíches são feitos, acompanhando-se toda a preparação e a exigência de Chantal que, com gestos, aponta o que ela deseja que seja passado no pão. Desta vez, entretanto, um corte inverte o posicionamento da câmera na mesa e, com isto, é também já um novo tom que se inaugura no filme. Deixando os pães de lado, ela estende a sua mão até o peito da mulher e abre lentamente os seus botões, delicadamente dobrando o decote para somente sugerir um dos seios. A este gesto de erotismo, ausente até aqui, a mulher sinaliza negativamente, balançando a cabeça também lentamente para os lados em um gesto de reprovação, enquanto em sua boca permanece um discreto sorriso que a deixa seguir adiante. A voz off se impõe novamente, depois de tanto tempo: “Ela me disse que devo ir embora amanhã”.

O corte seguinte apresenta já as duas na câmera, despidas, em uma carícia agressiva que é quase como uma luta corporal entre as duas, marcando a intensidade deste encontro. Seus corpos, de tal maneira atrelados, se homogeneízam aos lençóis e paredes brancas, formando uma única imagem, tal como um conjunto esculpido em uma estátua de mármore. Entretanto, não se trata simplesmente de "sexo" aquilo que o filme mostra, mas uma bastante óbvia simulação de ato sexual, que não procura o engajamento, a excitação do espectador, mas antes a sua distância – como o filme no restaurante e a masturbação no caminhão nos sugerem. Uma vez que, a princípio, tudo o que era dispensável foi negado, ao quarto e ao filme, a recusa, o rigor e a estrutura devem fundamentar a realização de Chantal, que constrói o filme sobre seus princípios mais básicos, como se comesse açúcar puro, direto do saco. Entre a primeira parte, em que se vê a personagem solitária, e a última, em que o encontro acontece, o deslocamento no caminhão tem o sentido literal da passagem, mas é simbólico, também, como trajetória de afirmação de personagem e cineasta. Assim, no último plano, Chantal se levanta da cama e abre as cortinas, finalmente deixando, pouco a pouco, a luz entrar: retornamos à tela em branco do cinema e ao ponto zero de sua criação; chegara ao fim da noite pela qual esperou.

Matheus Zenom

The Bellboy (1960) ou Jerry Lewis e o cinema elementar

“A impressão de que grandes romances como *Dom Quixote* e *Huckleberry Finn* são virtualmente amorfos, serviu para reforçar meu gosto pela forma do conto, cujos elementos indispensáveis são economia e um começo, meio e fim claramente determinados”

Jorge Luis Borges, *Perfis: Ensaio Autobiográfico*

A economia da qual fala Borges, num sentido que abrange a narrativa e comenta do seu poder de síntese, de objetividade da narração, pode facilmente ser aplicada ao cinema, que, ao mesmo tempo, vê uma série de outras definições se encaixarem ao termo. Dentre elas, há a economia material, observada diretamente no plano do filme, na sua profusão ou escassez de elementos cênicos, ou a economia em seu sentido financeiro, que, embora exterior à obra, evidentemente a influencia diretamente.

Em *The Bellboy* (1960), de Jerry Lewis, primeiro longa que o comediante/ator dirigiu, essas ideias de economia parecem se colocar de maneira contundente. Em um primeiro momento, é um filme realizado com o intuito de ocupar a janela de exibição de verão americana de 1960, mantendo *Cinderfella* (1960, de Frank Tashlin), no qual Lewis estrela, em dezembro e, assim, garantindo dois “Jerry movies”, assegurados sucessos financeiros, no mesmo ano para o estúdio. Assim, surge uma produção de caráter menos planejado (já que realizá-lo é uma decisão de última hora por Lewis e a Paramount, sua produtora) e de recursos evidentemente mais controlados (muitos figurantes, provavelmente os reais hóspedes do hotel em sua maioria, mas poucos atores de fato; restrição dos eventos a praticamente apenas um ambiente), estabelecendo definitivamente a relação entre a economia financeira e material do filme. No que diz respeito à fala de Borges sobre o conto e sua limitação, de como administram bem um começo, meio e fim, entram as gags que o constituem: literalmente pequenos contos, nos quais os elementos elogiados pelo autor argentino se fazem presentes.

Logo no início do filme vemos um fictício executivo da Paramount Pictures que se incumbem de apresentar a nós, espectadores, o que estamos por ver, numa espécie de prólogo que normalmente seria veiculado antes mesmo do filme começar no cinema, mas que está integrado à diegese, já de modo bem irônico. Ele discorre de forma cômica sobre alguns gêneros consagrados do cinema americano: o romance, a ficção científica, o filme de gangster... até chegar no caso de *Bellboy*, um filme “diferente” e “sobre diversão”, pois não tem nem história e nem trama. “É um diário visual de algumas semanas na vida de um completo doido”, nas palavras dele: após a descrição, o homem sofre uma crise de risos e implora para que o filme comece de uma vez. O

que tomar desse primeiro momento antológico, senão que ele é o postulado da modernidade de Jerry Lewis? Pouco fazer dos gêneros e “negar” a instância narrativa, sobre o qual aquele cinema foi fundado; tudo isso é, realmente, coisa de um completo doido. Mas também de um gênio, que sabe perfeitamente, com sua já cheia bagagem no cinema, o que fazer e como fazer num filme, mesmo que tudo que faça aqui seja à sua própria maneira. A “diversão” antes mencionada, para além da natureza das gags em si, está manifestada na diversão que o próprio Lewis encontra em dirigir o filme, de ter um primeiro gosto do que é a realização em sua completude.

Tendo em vista essa estrutura, o que sobra aqui? Justamente a habilidade de Lewis de trabalhar com o que se coloca à sua disposição em termos materiais: o hotel, ao qual ele praticamente confina o filme, as infinitas possibilidades cênicas e cômicas que surgem a partir da exploração desse local com sua persona de funcionário atrapalhado e, sobretudo, uma fundamentação dessas cenas em princípios basilares do cinema: o fora de campo, a gerência do espaço pelo enquadramento e a pantomima de sua personagem, todos procedimentos muito “crus”, realmente elementares desta arte, cujo uso corrobora a ideia de uma economia que se observa no filme. Se a estrutura em torno de uma reunião de várias gags já faz com que *The Bellboy* remeta àquele “primeiro cinema” – de um esvaziamento narrativo, das atrações com sentido fechados nelas mesmas – o fato da personagem que Lewis interpreta, o mensageiro Stanley, não falar durante todo o filme, com exceção da última cena, serve para maximizar isso. [1] É a expressão da inteligência do cineasta moderno, capaz de conciliar o espírito de ruptura com o olhar ao passado da arte.

Esse retorno que é feito ao cinema dos primórdios, a uma arte de experimentações de caráter bastante visível e declarado, se manifesta no momento em que ele toma o espaço fora-de-campo como privilegiado para efetivar as ações da gag, mais especificamente em três cenas célebres. Quando Stanley finalmente encontra uma fileira de assentos livres ao balcão da cantina para sentar e, apenas no mínimo instante em que pega um lanche e se vira de volta, elas já estão todas cheias – ação passada no espaço fora da câmera que é “denunciada” por um corte paradoxalmente inocente, que parece se situar no meio termo entre ser visível ou invisível, fazer a “magia” e ao mesmo tempo entregá-la, na linha de Mèlies. Também se observa isso no momento em que ele é designado a organizar as cadeiras para a exibição de um filme num salão gigante, no qual seu preciosismo em ajustar a única cadeira que o vemos transportar – pois todas as outras que completam as fileiras são colocadas fora de cena, através de uma elipse espacial que nos coloca frente a dois funcionários debochando de sua lentidão e permitindo com que Stanley termine sua tarefa num intervalo de tempo impossível – parece remeter ao próprio Lewis diretor retocando uma mise-en-scène cuja organização do espaço há de ser precisa e completamente sóbria. E, por fim, a cena em que o ator Jerry Lewis chega ao hotel, na qual o grande truque que mantém a suspensão de sua saída do carro só é possível, também, por uma questão de enquadramento: um número surreal de pessoas saem do carro, do qual só vemos um lado, em um ato evidentemente impossível. Como se a própria câmera se cansasse de esconder como se dá tal situação, um movimento reenquadra o plano e nos mostra o outro lado do carro, com a porta fechada, e finalmente Jerry Lewis sai do veículo, sob o êxtase do público que o aguardava. As expectativas são contrariadas e parece, então, que a mágica é possível - desde que nós não a vejamos, é claro.

Ao fazer de Stanley uma personagem muda (pelo menos durante a maior parte do filme), basicamente reativa em relação ao que acontece em seu redor, Lewis procura justamente focar em seu gestual e delegar ao som um papel cuja precisão na construção de um universo cômico e tátil, evidentemente uma novidade no cinema burlesco, parece encontrar correspondência apenas em Jacques Tati. A banda sonora é sempre somativa aos efeitos intencionados pela cena, seja na extensão do caráter “mágico” com que se desenvolvem algumas cenas, através de uma absurda dissociação entre som e imagem – a maçã invisível que provoca ruídos ensurdecedores de mastigação – ou mesmo pelos diálogos em seu estado mais “puro” de representação (o que vemos e ouvimos está em sintonia) que através de seu próprio discurso geram hilárias lógicas de contradições – o chefe do hotel que cobra rigidez na vestimenta e usa cuecas pelo ambiente, ou o gângster que ordena que seus subalternos apliquem toda sorte de agressões a um inimigo, mas no final ressalta: “sem violência!”. A síntese desse primor sonoro (pelo menos neste filme, pois algo similar seria feito de modo refinado e ainda mais econômico em *The Errand Boy*, de 1961, na cena da sala de reuniões) está no momento da orquestra, a manifestação mais clara da habilidade de Jerry Lewis em filmar uma cena se apropriando de tudo que está disponível a ele, fisicamente ou não. Diante da ausência de músicos que toquem os instrumentos dispostos no palco, entra em jogo seu inesgotável poder de invenção; basta o signo deles ali para que acreditemos na capacidade de Lewis de reger uma orquestra, de “tocar” estes instrumentos, fazendo surgir som da onde não tem, tudo a partir da própria imaginação.

Por meio da posição subserviente na qual se encontra a personagem principal é que surgem caminhos para averiguar cada centímetro do objeto que toca ou o espaço que ocupa. Como anuncia o narrador no início do filme, um *bellboy* é a engrenagem que coloca o hotel para funcionar, a figura que precisa estar à postos para quaisquer que sejam as situações a ele delegadas, e assim surge a relação desvairada de Stanley com esse universo, seja com pessoas ou com objetos. Do mesmo modo que esse filme podia conter apenas uma gag ou mais dez além das que já possui, também Stanley/Lewis poderia alongar a resolução de diversos problemas que se colocam a ele de mais mil modos diferentes – se não o faz, é justamente porque preserva o sentido econômico que cito de Borges a princípio. Se a incompatibilidade da personagem com o universo e a saturação das situações (o método do *slow-burn*) são a gênese do cinema burlesco clássico, Lewis toma para si apenas uma delas, a primeira, de modo a garantir esse caráter reduzido às suas gags e ao seu filme como um todo.

Há muito de primoroso em *The Bellboy*, desde o seu humor auto-referencial que só parece funcionar de fato porque, naquele momento, ele já estava atrás da câmera (o senhor entusiasmado por conhecer o ator Lewis, e que tenta disfarçar dizendo que “sua mãe o levava para assisti-lo”, ou o momento seguinte, com as sucessivas risadas do público em decorrência de qualquer coisa que ele diga, sejam elas piadas ou não) até o cuidado que se tem em pensar o espaço, o som, e o olhar para o passado não só do gênero, mas também do próprio cinema. Que seja um fato consumado que o Jerry Lewis ator, por uma presença de cena sem igual, conseguia também exercer um papel de criador em muitas das vezes, o que se inaugura aqui em *The Bellboy*, nas circunstâncias em que ocorre e o possibilita dirigir este filme, é um verdadeiro evento cinematográfico: aqui nasce um cineasta.

Notas:

[1] Nesse sentido, vale lembrar da figura do sósia de Stan Laurel, estrela do cinema burlesco silencioso, que passa a perambular o hotel e participar das gags a partir de dado momento, num sentido bastante declarado de homenagem por parte de Lewis.

O horror pragmático de “*Les Yeux Sans Visage*” (1960)

“*Les Yeux Sans Visage*”, dirigido por Georges Franju, adaptado a partir do romance homônimo de Jean Redon e lançado nos Estados Unidos como “*The Horror Chamber of Dr. Faustus*”, é um filme único na história do cinema. Exibido em 1960, mesmo ano de “*Psycho*” de Alfred Hitchcock, o filme de Franju foi tão inovador quanto este na história do gênero de horror – ainda que seja, evidentemente (e infelizmente), uma vez que teve uma visibilidade muito menor, menos influente [1]. Ambos são precursores de uma gradual mudança no gênero, “do monstro à monstruosidade” [2]: os monstros como eram conhecidos estavam perdendo força, o horror se tornando mais interior e complexo, mais humano; este não estava mais tanto em ver o monstro, mas o que este era capaz de fazer. *Psycho* irá inserir seu novo monstro psicológico – por fora um homem normal, até mesmo inofensivo; a distorção antes reservada para a constituição física do monstro, agora está inteiramente dentro de sua cabeça – no cenário vulgar do motel de estrada americano; o novo monstro pode ser qualquer um, estar em qualquer lugar. A abordagem de Franju não poderia ser mais distinta. Aquilo que há de realismo em *Psycho*, é absoluta fantasia em *Les Yeux Sans Visage*; aquilo que há de simbólico, no entanto, torna-se absolutamente concreto. Franju irá se voltar não para a psicologia, mas para a medicina: se a distorção – e mesmo fusão, entre o personagem e sua mãe, utilizando os termos de Noel Carroll em “*Philosophy of Horror*”, para caracterizar a figura do monstro [3] – de *Psycho* se concentra completamente no interior de Norman Bates, o corte – e mesmo a cisão, entre corpo e rosto – de *Les Yeux*, é completamente exterior.

Acredito que o filme de Franju se estabeleça a partir da relação entre três bases fundamentais: a arquitetura – na decupagem firme e absolutamente didática de construção de espaços de Franju –, o rosto – em suas enormes distâncias entre objeto simbólico ou concreto – e a ação – em seu sentido cinematográfico mais primordial, que Franju herda das aventuras *fantastiques* do cinema de Louis Feuillade. *Les Yeux Sans Visage*, em uma mistura de conto de fadas e filme de ficção científica B (com associações inevitáveis aos experimentos médicos nazistas), resumidamente, conta a história do Dr. Génessier que, com ajuda de sua assistente Louise, performa transplantes de rosto em jovens mulheres tentando restaurar o rosto deformado de sua filha, Christiane, que por isso utiliza uma máscara.

A decupagem de *Les Yeux* é fria e precisa como um corte de bisturi. O olhar, científico, objetivo. A proeza de Franju está, justamente, em conseguir elaborar não apenas uma narrativa dramática – o que é, também, *Les Yeux* – mas uma narrativa de horror, com todos os efeitos esperados do gênero, a partir de tal olhar. A construção de espaços no filme é feita, assim, em consonância com sua construção de expectativa, utilizando-se, principalmente, do deslocamento de seus personagens. Enquanto esses deslocamentos tem funções narrativas evidentes – o

personagem sai de A e, quando chega em B, algo muda – suas recorrências e longas durações apontam para uma importância que ultrapassa a narração, funcionando, também, como descrição. O espaço não é apenas constituído, é mapeado: há uma apreciação pela capacidade cartográfica do cinema, reforçando uma perspectiva instrucional, pedagógica do filme e seus lastros tanto dos curtas documentais de Franju – que, como Rohmer, fazia filmes institucionais antes de seus longas ficcionais, o que talvez explique a aptidão de ambos na construção do espaço fílmico – quanto da inspiração pelo cinema de Feuillade, repleto de sequestros, perseguições e passagens secretas. Não é apenas o trabalho com o espaço que Franju herda do realizador de *Les Vampires* (1915-16), mas todo o jogo de disfarces – que irá desenvolver, também, em seu remake de *Judex* (1916), em 1963. No cinema de Feuillade paredes e máscaras funcionam do mesmo modo: nunca se sabe quem ou o que se esconde por trás delas e o trabalho narrativo é, na prática, inteiramente construído sobre essas confusões e revelações. Em *Les Yeux* também cada cômodo, cada lugar, assim como cada plano, é uma máscara absolutamente opaca, a ser retirada apenas para ser substituída por outra; apenas em um momento no filme conseguimos vislumbrar uma fresta do que está por trás, justamente o momento da operação (que será comentado adiante), mas neste também logo haverá uma troca, o descoberto será coberto por outra camada. Se essas contínuas trocas, numa constante inconstância, constituem por si só uma estrutura narrativa, o fato de que se dão na superfície, na epiderme literal e metafórica, é o que lhes garante um caráter essencialmente fílmico.

Um dos primeiros (e mais longos) trajetos que vemos é o que o Dr. Génessier faz do cemitério, onde supostamente enterrou sua filha, até chegar ao quarto da mesma, onde Christiane está viva. Esse é um bom exemplo da importância que os deslocamentos têm no filme: a sequência inteira dura aproximadamente quatro minutos, quando poderia ser abreviada por uma simples elipse, cortando do funeral para o quarto de Christiane. Nada *acontece* nesse trajeto; no entanto, somos introduzidos à toda arquitetura fundamental do filme: a vila de Dr. Génessier, que abrange sua majestosa casa, um bosque e o hospital onde trabalha; e (ao menos por uma parte) a arquitetura interna da casa, que possui pelo menos 3 andares, sendo o quarto de Christiane no último deles. A partir do que vemos nesse trajeto podemos perceber, também, certos detalhes, cruciais para a compreensão desse núcleo narrativo, desde o fato mais evidente de que Dr. Génessier é um médico rico e renomado à associação mais subjetiva de sua vila e arredores pitorescos com um castelo gótico, no qual Christiane, como uma princesa em um conto de fadas (ou monstro: simultaneamente bela e fera), estaria presa na torre mais alta. Frequentemente nestes contos, afinal, o pai é o vilão, e se desejarmos compreender a condição de Christiane nos termos fantásticos dos contos de fada como uma maldição de cunho moral, esta é, também, culpa de seu pai e sua ambição: Dr. Génessier não apenas é o típico cientista maluco que quer “brincar de Deus”, em outras palavras, mexer naquilo que não deveria, como de modo mais concreto, era ele que dirigia “como um louco” (nas palavras com que a própria Christiane o comenta) no acidente que a deixou sem rosto.

Após acompanharmos, então, todo o trajeto de carro de Dr. Génessier, continuamos cômodo a cômodo com o médico à medida em que este sobe às escadas da garagem até o quarto de Christiane. Em certa altura, começamos a ouvir uma música, que se prova diegética quando entramos no quarto e há um rádio tocando: a câmera então faz um movimento incisivo em

direção à Christiane, que está deitada em um divã, de costas para nós, seu rosto enfiado numa almofada. O momento revelador do rosto da atriz protagonista – emblemático para Hollywood e seu star-system – apresenta, aqui, com toda a construção de expectativa esperada, Christiane de costas. A aparição é, assim, postergada, jogo com o qual o filme irá trabalhar constantemente.

Alguns planos a seguir, conheceremos o verdadeiro rosto de Christiane: sua máscara. Este é o rosto da protagonista do filme, a figura materializada de sua ausência e é justamente a ausência tudo aquilo que essa máscara parece representar: ela é absolutamente lisa, inexpressiva (ainda que retenha um resíduo mínimo de expressão, como alguns pequenos movimentos quando Christiane fala), um anti-rosto, um objeto puro e simplesmente anti-subjetivo. A única fenda nessa barreira de neutralidade revela os olhos de Christiane, extremamente expressivos – seja por contraste, seja por mérito da atriz, Édith Scob. O drama da personagem, mais do que seu rosto deformado, é ainda ter seus olhos - “Eu queria estar cega, ou morta” - e com eles ver essa ausência materializada pela máscara: “Tiraram todos os espelhos, mas eu ainda consigo ver meu reflexo no vidro quando a janela está aberta. Há muitas superfícies que brilham: a lâmina de uma faca, a madeira envernizada... Meu rosto me dá medo, minha máscara me dá mais medo ainda.”. E, para nós, não apenas o drama (ainda que este esteja lá, na empatia que estabelecemos com a personagem), mas o horror, também virá daquilo que podemos ver – e, principalmente, daquilo que podemos ver faltando, dessa lacuna que ocupa uma região central não apenas do corpo humano, mas *do cinema*.

Christiane, então, vaga pela casa, cujas paredes, além de espelhos cobertos de preto, contam com um retrato seu pintado (evidentemente antes do acidente). Sua figura estranha anda delicadamente, com a melancolia e insegurança de alguém que já foi uma pessoa e agora está em uma interseção [4]: sua figura não é muito diferente de seu retrato. Aliás, como retratos numa galeria, o filme parece colecionar diferentes rostos, diferentes modos de mostrá-los, e suas diferentes ausências, lacunas, sejam estas em forma de máscaras, pessoas viradas de costas ou rostos de algum modo cobertos. A enciclopédia de retratos começa na primeira cena: o primeiro plano do filme após os créditos é um primeiro plano de Louise; coberto pelo vidro do carro molhado pela chuva, a personagem limpa o vidro e conseguimos então ver seu rosto mais claramente. No banco de trás do carro há um cadáver com um chapéu que cobrindo o rosto, que é jogado no rio por Louise. Na cena seguinte, já ouvimos o Dr. Génessier palestrar diante de uma platéia, mas ainda não o vemos. Não por acaso, ele está palestrando sobre transplante de pele e, após a câmera passear um pouco pelos rostos dos espectadores, finalmente vemos o seu. A seguir, no necrotério, o cadáver da primeira vítima do doutor (que é jogado no rio por Louise no início do filme), coberto por um pano, é reconhecido por ele como o de sua filha. E assim segue-se a galeria, com as diversas modalidades de rostos e lacunas de Christiane: de costas, sua máscara, o que sobrou de seu rosto desfigurado, seu rosto novo, após o transplante, as várias etapas do definhamento esfoliante deste. As máscaras cirúrgicas do doutor e Louise. O rosto jovem e bonito da segunda vítima, que é retirado revelando sua carne viva para então ser coberto de gases que formam uma nova máscara. As faces dos cães que o médico mantém no porão para experimentos. O rosto da última vítima, observado pelo doutor em meio à luzes oscilantes de um experimento médico. Enfim, o rosto desfigurado do Dr. Génessier no final, destruído pelos cães,

seus olhos saltando para fora – final que está bem de acordo com o moralismo dos contos de fada: o castigo para o cientista, aquele que quis ver demais, é arrancar-lhe os olhos.

Como esta coleção de rostos, o passo-a-passo dos deslocamentos será recorrente no filme: como no primeiro cinema, não há muita decupagem dentro de um mesmo ambiente, ainda que, diferente deste, hajam movimentos de câmera (geralmente simples e pontuais). Toda a tensão e expectativa é criada, dentro de uma sequência, a partir da ação (apresentada por planos nem muito próximos nem muito distantes), não de cortes ou elipses. Outros dois exemplos demonstram essa construção: quando Louise captura a próxima vítima para o transplante e quando essa, após a operação, se suicida. No primeiro momento, acompanhamos todo o trajeto das duas mulheres, de Paris à vila do Dr. Génessier, a distância enfatizada justamente pela duração, pela sucessão de etapas necessárias para o deslocamento. Nesse meio tempo, a jovem vítima, que acredita estar indo visitar um quarto para alugar, começa a ficar com medo e desconfiada, até chegar finalmente na mansão, onde Dr. Génessier irá encurralá-la com um pano banhado em éter, fazendo-a desmaiar. Toda a sequência deve à *Les Vampires* de Feuillade, onde há, de fato, uma cena muito semelhante de uma personagem sendo capturada do mesmo modo, drogada pelo pano, e desmaiando. O segundo caso, o suicídio da jovem, é mais breve. Após acordar com o rosto coberto de gases, vivendo como prisioneira em um quartinho da mansão, ela consegue fugir. Primeiro tenta sair pela garagem, mas, ao ver as luzes do carro do Dr. Génessier chegando, começa a subir as escadas. Acompanhamos sua fuga paralelamente ao médico que percebe o que está acontecendo e começa a persegui-la, no único momento de montagem paralela do filme. Quando o Dr. Génessier chega no último andar, vê uma janela, olha para baixo e lá está a vítima caída, morta. Este pequeno momento de tensão é construído sem elipses temporais, apenas pelas pequenas elipses espaciais entre o médico e a vítima, descompasso a partir do qual, como ele, temos a sensação de haver chegado tarde demais. Novamente, o recurso é simples, a montagem paralela foi um dos primeiros modos narrativos a ser concebido no cinema.

Todos os procedimentos do médico, por mais macabros que sejam, são assim documentados do mesmo modo. Uma vez que a vítima morre, afinal, acompanhamos o Dr. e Louise levando seu corpo para o cemitério e depositando-o no mesmo túmulo onde supostamente está Christiane – mas que, na verdade, é a primeira vítima, jogada no rio e recuperada pela polícia. Este passo-a-passo estará presente até mesmo em sequências que não acompanham deslocamentos, como a cena da cirurgia ou na breve sequência que documenta a necrose do novo rosto de Christiane. Em ambas o passo-a-passo se presta à documentação desafetada das imagens que revela – é difícil para o espectador, entretanto, se manter indiferente diante delas, e é daí que Franju tira a principal potência de seu filme, a inovação de seu horror.

A primeira destas sequências, a da cirurgia, tornou-se icônica, tratando-se do clímax do filme: o momento em que um rosto é reduzido à condição de máscara e, literalmente, apartado de um corpo e transplantado em outro. As lacunas metafóricas da máscara ganham, aqui, repercussões concretas e terríveis, este é, afinal o momento em que o filme também retira sua máscara – se há algo que não deveríamos ver, sentimento que permeia a medicina (e sua proibição) desde os primórdios da prática, é tal operação. E, no entanto, é aqui também, que abandonamos a verossimilhança documental do filme e passamos para o reino da trucagem, da

ação fabricada (essencial para Franju e sua herança do *cinema fantastique*): o filme como documentário de seus efeitos. Se no curta-metragem documental anterior de Franju, *La Sang des Bêtes* (1949), sobre um abatedouro no subúrbio de Paris, a violência real e cotidiana é simplesmente capturada pela câmera, nesse momento de *Les Yeux* a cena é absolutamente falsa – e, ainda que funcione perfeitamente como horror, impressiona também como truque.

No início do filme, Dr. Génessier descreve a novidade de seu procedimento cirúrgico em detalhes para uma plateia [5]: a operação será performada com o mesmo capricho e didática e o procedimento de Franju será tão cirúrgico quanto o de Dr. Génessier. A jovem mulher já foi sequestrada e levada para o quarto secreto de operações. Dr. Génessier e Louise colocam suas máscaras, que lhe ocultam os rostos, revelando apenas seus olhos (outros olhos sem rosto) e se preparam para a operação. A vítima está totalmente coberta por panos, quase como um hábito de freira, deixando apenas seu rosto à mostra. Lenta e precisamente, o Dr. Génessier, primeiro, demarca o rosto da vítima com um lápis. Em algum momento suas ações são interrompidas por um gemido, o qual é revelado ser de Christiane, deitada com o rosto coberto com uma gaze na maca ao lado. O doutor, suando, volta à vítima, e com uma lâmina corta seu rosto por cima da marca do lápis. O grafite vai sendo substituído pelo líquido escuro do sangue, ao qual Louise limpa os excessos com gaze. Após delinear com a lâmina os olhos da vítima, o doutor pede o fórceps à Louise e então puxa o rosto para fora, descolando-o com certa dificuldade: a máscara do rosto sairá, revelando a carne da vítima repleta de sangue, da qual a câmera se aproxima um pouco até um fade out. O desenho, a delineação, torna-se um ato literal de destacamento, de apreensão – Dr. Génessier é aqui, de fato um cirurgião *plástico*. O rosto, antes parte de um todo, será delineado e destacado do corpo, tornando-se um objeto independente, isto é, até ser enxertado em seu novo hospedeiro, Christiane.

O novo rosto de Christiane – seu “verdadeiro rosto”, nas palavras de seu pai – será revelado, maliciosamente, apenas após testemunharmos o suicídio de sua dona anterior. “Há algo de angelical em seu rosto agora”, comenta Louise, e de fato há algo de angelical no rosto de Édith Scob, mas o comentário aqui ganha outras conotações: “Quando eu me olho no espelho, tenho impressão de

alguém que parece comigo, mas que vem de bem longe, bem longe”, é a resposta de Christiane. A pele utilizada, afinal, não é exatamente “fresca”, é uma pele de segunda-mão, e sua antiga dona está de fato, bem longe. Essa nova máscara não irá durar muito – aproximadamente, três minutos do filme. Haverá, então, a sequência que documenta a gradual degradação do rosto de Christiane, feita com fotografias acompanhadas de um voice-over do Dr. explicando os sintomas aparentes. Aqui, ao contrário do resto do filme, é a elipse temporal que fomenta o efeito dramático, mas “neutralizada” completamente pelo uso da fotografia still (ou, assim seria, se o que víssemos não fosse a necrose gradual do rosto da protagonista). Christiane logo retorna à sua máscara habitual.

Se seus olhos são o único resquício de expressão que retemos de seu rosto, será uma escolha emblemática do filme de não mostrar, praticamente em momento algum, seu ponto-de-vista – há a breve exceção em que Christiane retira sua máscara e olha para a primeira vítima, de quem irá roubar o rosto, e esta grita, momento em que, ao contrário de compartilharmos o olhar melancólico habitual da protagonista, acompanhamos a reação da vítima pelo olhar de um monstro. O olhar do filme é, enfim, completamente objetivo: é justamente essa ausência

generalizada de um olhar humano, substituída pelo olhar científico pragmático, que nos permite ver aquilo que não deveríamos, ambiguidade central do cinema de horror [6]. Ao fim, o horror do filme está precisamente nesse olhar desprovido de emoções, que ultrapassa *sem horror* as barreiras mais primordiais do ser humano, a pele de nossos rostos, e as mutila com sua lâmina. E o que seria, afinal, tal olhar frio e indiferente senão aquele da câmera cinematográfica? Franju não apenas revoluciona o cinema de horror, ele implica o horror como pré-condição necessária para o cinema.

Paula Mermelstein

Notas:

[1] Ainda que o filme tenha muitos “herdeiros”, por assim dizer. Entre referências mais ou menos diretas, podemos citar, “*La Piel que Habito*” (2011) de Pedro Almodóvar, “*Face/Off*” (1997) de John Woo, “*Casa de Lava*” (1994) de Pedro Costa, “*Phoenix*” (2014) de Christian Petzold, “*Un couteau dans le cœur*” (2018) de Yann Gonzalez, “*Holy Motors*” (2012) de Leos Carax e a famosa máscara de Myke Meyers em “*Halloween*” (1978) de John Carpenter.

[2] Como já comentado aqui na revista no texto de Davi Braga sobre “*Targets*”: <https://limiterevista.com/2020/09/07/targets-1968-de-peter-bogdanovich/>

[3] Carroll define os monstros como figuras da fusão ou fissão/cisão de categorias contraditórias: vida e morte, ser vivo e objeto inanimado, homem e animal, etc. C.f. CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror*. Londres: Routledge, 1990.

[4] Há, aqui, definitivamente algo do “inquietante” (*unheimlich*) de Freud, conceito que aparece em seu texto de mesmo nome em que comenta o conto “O Homem da Areia” de E. T. A. Hoffmann. Neste, Freud designa como “*inquietante*” o aspecto intersticial entre pessoa e objeto inanimado da figura do autômato pela qual o protagonista se apaixona. Os paralelos entre o filme de Franju e o conto de Hoffmann são diversos. Neste, o perigo de “ver demais”, que acaba por enlouquecer seu protagonista - que ao final da história irá se suicidar, se jogando de uma torre - está diretamente relacionado a um aparato óptico, vendido para ele por um alquimista: é com esse aparato que observará o autômato, uma boneca com olhos humanos. C.f. FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: Obras Completas Volume 14: História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2010. HOFFMANN, E.T.A. “O Homem de Areia”. In: BARBOSA, Maria Aparecida (Trad.). “O Reflexo Perdido e Outros Contos Insensatos”. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

[5] Sua explicação, na verdade, não chega a comentar tanto o procedimento em si, que será posteriormente revelado para nós na câmera, mas a base para que este funcione, que inclui exposição à raio-x e drenagem de todo o sangue do paciente (ou, mais adequadamente, vítima). É importante destacar, também, que a platéia que assiste sua palestra parece ser majoritariamente

idosa e rica: seu procedimento é uma esperança de luta contra a velhice, um elixir da juventude - mais um motivo pelo qual o médico deverá ser castigado.

[6] É interessante observar que Franju afirma em uma entrevista que o filme mais assustador que já havia visto foi um filme instrucional médico chamado “*Trépanation pour crise d’épilepsie*” (“Trepanação para crises de epilepsia”), no qual ilustravam tal procedimento em imagens assustadoras precisamente por não terem esta intenção. c.f. Depoimento de Georges Franju a Claude Villers para o programa “*Ciné Parade*”, episódio “Le Fantastique”, 20 de maio de 1982. Disponível em: [youtube.com/watch?v=lEtXvsnBShE](https://www.youtube.com/watch?v=lEtXvsnBShE).

O pequeno teatro de Hitchcock

De toda a filmografia de Alfred Hitchcock, “Rope” (1948) tem talvez a narrativa mais simples e facilmente resumível a algumas poucas linhas: dois homens, Brandon (John Dall) e Philip (Farley Granger), assassinam um ex-colega de estudos, David (Dick Hogan), a fim de interromper o seu noivado com Janet (Joan Chandler) e reatá-la a Kenneth (Douglas Dick), outros de seus amigos. Isto é feito dentro do apartamento dos assassinos que, a seguir, realizam uma festa de despedida para Philip, que parte para uma temporada de concertos como pianista. Além de Janet e Kenneth, bem como da presença da governanta Sra. Wilson (Edith Evanson), são esperados como convidados Rupert (James Stewart), ex-professor de todos os homens, bem como de David, que é aguardado junto a seu pai (Cedric Hardwicke) e mãe – que, doente, será substituída pela tia do rapaz (Constance Collier). Evidentemente, David morto, jazendo em uma arca na mesma sala em que a festa acontece, não se fará presente para os outros, que ignoram a sua morte. De uma série de inquietações com o seu atraso e desaparecimento, surge o conflito que é levado a fundo por Rupert, suspeitando que há algo por trás do nervosismo que toma conta de seus anfitriões.

Ainda diferentemente de outros de seus filmes, Hitchcock dispensará em “Rope” a centralidade da montagem comum à sua obra, filmando-o como um único plano-sequência e preservando na própria técnica do filme a continuidade espaço-temporal dos eventos dramáticos, já contida na peça teatral homônima de Patrick Hamilton, que adapta. Para tanto, registrará as ações até o limite de duração de cada rolo de filme e dissimulará as passagens entre uns e outros através de um truque sutil que consiste na aproximação da câmera às costas de quaisquer umas das personagens, escurecendo a tela até que um novo movimento, no rolo seguinte, volte a afastar-se retomando a ação, em questão de segundos. Entretanto, se a princípio a contenção da proposta sugere um projeto de fácil realização, as dificuldades técnicas se impõem e a escolha pelo plano sequência requer uma série de adaptações práticas de objetos e maquinários do estúdio, tornando o filme extremamente dispendioso ao realizador/produtor – relação significativa das funções aqui atribuídas a Hitchcock, uma vez que neste projeto seus problemas se tornam absolutamente complementares.

Ao todo, “Rope” irá requerer dez dias de ensaios com câmera, atores e iluminação, dezoito dias de filmagens e mais nove dias de refilmagens. Jamais, em um dia, se conseguirá mais de um plano válido para a montagem final. A solução passará, portanto, por uma série de artifícios possíveis pelo aparato do estúdio. A princípio, de modo a estabelecer a localização destes eventos na cidade de Nova York, irá se dispor no centro da sala onde a festa acontece uma grande janela por trás da qual uma grande maquete, “três vezes maior do que o cenário propriamente dito”, representará um panorama da cidade, com grandes prédios e até mesmo “nuvens feitas de vidro”.

De modo a movimentar as paredes e os móveis do cenário e permitir a passagem da câmera para acompanhar a ação, “pequenas rodinhas” serão instaladas por baixo de cada um deles, fazendo-os correr de maneira imperceptível sobre um “ piso especial” que abafaria os ruídos sonoros, evitando também a sua interferência no registro do som direto. “Assistir à filmagem era um espetáculo em si!”, o realizador dirá a François Truffaut em *“Le Cinéma selon Alfred Hitchcock”* (1966).

Posta esta contextualização, *“Rope”* se inicia com o único plano de toda a sua duração que se passa do lado de fora do apartamento de Brandon e Philip. Por trás dos créditos que passam, vemos a movimentação em rua discreta da cidade. Há uma música cujo tom acompanha esta mesma trivialidade, fazendo tudo passar como simplesmente mais um dia comum, ensolarado, propício a um passeio ao ar livre. Entretanto, após a introdução do nome de Alfred Hitchcock, um novo movimento na música altera toda esta ambientação inicial e, aos poucos, a câmera realiza uma panorâmica, direcionando-se às cortinas fechadas do apartamento em cuja varanda se situa: então, ouvimos um grito e a ruptura de tom se completa. A partir de um corte, estamos no interior do apartamento, e a primeira imagem que vemos é um primeiro plano de David, do qual a câmera se afasta para revelar o seu estrangulamento pelos outros dois: já está morto. Calmamente, estes colocam o corpo no interior de uma arca nesta mesma sala, mantendo-o no apartamento até o momento ideal. O espectador hitchcockiano, desde cedo, é não somente testemunha, mas cúmplice desse crime, posto ao lado dos seus protagonistas e compartilhando seus planos e passos.

Se, do lado de fora, a vida transcorre de modo ordinário, as personagens que no apartamento assassinam a sangue frio devem procurar, a seguir, manter estas mesmas aparências da normalidade do mundo exterior. “Que tarde adorável”, diz Brandon, extasiado, enquanto abre as cortinas, revelando o extenso panorama da cidade por trás das janelas e iluminando todo o apartamento. É a inauguração de seu teatro particular e o início de sua representação, quando veste sua máscara de dândi e finge nada ocorrer dali em diante. Philip, entretanto, se posta traumatizado junto à arca, num aparente e imediato arrependimento do assassinato. Em sua falta de máscaras (sempre demonstrando uma ausência de personalidade particular, submisso às ordens do companheiro), jamais poderá atuar da mesma forma, apresentando-se vulnerável e temeroso a qualquer sugestão relativa ao assassinato. Pois é ele quem, com a corda no pescoço de David, executa o assassinato, e por isto é quem mais há de sofrer de arrependimento. Brandon é quem o planeja e, em um primeiro momento, suas motivações impressionam, de maneira admirável e cruel, pois em nada ele se assemelha a um assassino ordinário. “Sempre desejei ter mais talento artístico” e “O poder de matar pode ser tão satisfatório como o poder de criar”, são as suas primeiras justificativas. Por trás de sua ação, há, portanto, uma justificativa intelectual que faz dela um conceito e, no limite, tal como ele o pretende, uma obra de arte.

A ocasião especial pede champanhe e a proposta de um brinde à David será a máxima ironia de Brandon, selo de sua ação diabólica, dedicando à sua homenagem a festa que acontecerá a seguir: afinal, é também o seu funeral. Antes, um último preparativo se faz necessário, quando este coloca os castiçais sobre a arca e decide servir sobre ela a comida, segundo Brandon, “transformando a obra de arte em obra-prima”. Desde o princípio, portanto, a morte, em si, já não constitui mais qualquer motivo de suspense para o espectador, confrontado com ela desde o

início: o suspense passa a existir no acompanhamento dos passos seguintes dos assassinos, que logo receberão convidados para a festa marcada. Tal como Brandon a planeja, esta não poderia ser uma festa qualquer. Sob o pretexto da despedida de Philip, que parte em viagem para uma série de concertos de piano, e de entregar algumas primeiras edições de livros raros ao Sr. Kentley, pai deste mesmo David assassinado, são convidados apenas aqueles cujas relações têm em comum com o próprio morto. A festa colocará em xeque as suas possibilidades de saírem ilesos e, conseguindo-o, será a consagração de seus atos.

A chegada do primeiro convidado da festa, Kenneth, e a sua entrada acompanhada por um travelling em sua direção, imediatamente surpreende o espectador pela sua grande semelhança física com o David apresentado brevemente no início do filme. Kenneth estranha que lhe ofereçam champanhe e pergunta se é o aniversário de alguém, ao que Brandon, com um sorriso malicioso, responde: “na verdade, é quase o contrário”. A seguir, a propósito da despedida de Philip e dos livros, justifica que estão “matando dois coelhos com uma cajadada só”. O duplo sentido desta frase, aparentemente despretensiosa para Kenneth, é evidente ao espectador, pois naquilo que se refere às verdadeiras intenções de Brandon os “dois coelhos” são o assassinato de David e a reunião de Kenneth e Janet, que a morte do primeiro permite. Ignorando estes fatos, Kenneth responde: “*I hope you knock them dead*”, desejando boa sorte a Philip na empreitada e acrescentando humor à passagem.

No sentido de reavê-lo com Janet, Brandon dissimula a Kenneth o seu conhecimento do noivado, dizendo a ele que não se preocupe, pois não iria durar muito tempo. Logo, Janet também chega e, em breve, se revoltará com o convite feito, simultaneamente, para que David e Kenneth estivessem presentes na festa, dizendo a Brandon que era “capaz de estrangulá-lo”. Ademais, Brandon a informa sobre o convidado ilustre que irão receber, Rupert Cadell, editor de livros de filosofia e antigo professor de todos estes na escola, sobre o qual Brandon discorre com admiração, distinguindo-o como única figura que reverencia, dono de teses distintas, como o fato de que “considerava o assassinato um crime para a maioria, mas um privilégio para alguns poucos”. Em sua vaidade, confia que Rupert reconhecerá o seu “trabalho” e anseia ser por ele “descoberto”. Entretanto, de maneira significativa, dele se distingue nos momentos iniciais, ainda sozinho junto a Philip, declarando que Rupert não teria coragem levar essas ações adiante, enquanto ambos “matam pelo perigo e por matar”.

A seguir, chega o Sr. Kentley e a Sra. Atwater, tia de David que, míope, tão logo entra na sala enxerga em Kenneth a figura de seu sobrinho, enganando-se como antes se enganou o espectador e chamando-o pelo nome equívoco. A câmera, entretanto, não se engana, e nesta segunda vez o travelling ultrapassa a Kenneth, revelando Philip atrás dele e se detendo na taça de champanhe que se quebra e fere suas mãos, após um gesto impulsivo. Afinal, se esta associação não é novidade para o espectador, ela é para Philip, que se aterroriza tão simplesmente em ouvir a mulher falar o nome do morto, como se ela tivesse visto algo que denunciase a sua presença no espaço. “Tem estudado?”, pergunta o Sr. Kentley a Kenneth, complementando após uma resposta positiva: “a semelhança é apenas física”. A seguir, lamenta a falta de comprometimento intelectual de seu filho, que só estuda “para as provas de ténis”. Logo, uma personalidade avessa às exigências de Brandon e possível motivo de seu imenso desprezo intelectual, pelo qual considera que David não merece fazer parte do círculo de relações sociais distintas que cria ao redor de si. Não

restarão dúvidas, conforme identificado pelo próprio Sr. Kentley, mais tarde, que suas teorias de superioridade estão inevitavelmente associadas ao nazismo.

Uma vez que este é um filme que apresenta um conflito propriamente intelectual, todas as suas personagens são também intelectuais e, nisto, a tia de David serve como contraponto, figura completamente alheia às discussões que apreende superficialmente. Seus modos, pretensamente elegantes e refinados, parecem apenas vulgares. Em um primeiro momento, como “astróloga amadora”, diz a Janet que “os astros indicam” o seu casamento com David, ao que o Sr. Kentley responde que já lhe havia contado sobre isto a uma semana, denunciando a falsa previsão. Mais tarde, entretanto, outra de suas previsões ganhará um sentido inquietante, quando propõe uma “leitura” das mãos de Philip e afirma, em referência a sua carreira de pianista, que “estas mãos lhe trarão grande fama”. Para ele, as palavras se referem, evidentemente, ao que suas mãos causaram mais cedo e, assim, procura ocultar seu pânico colocando-as em uso ao tocar piano.

É neste exato momento que a entrada de Rupert em cena surpreende não somente os presentes, mas também o espectador, sem que sua introdução ao apartamento fosse mostrada como a dos outros convidados, mas apenas pela panorâmica que revela a sua disposição sob o umbral da sala, observando às outras personagens. Logo, Rupert se apresenta como uma figura misantrópica, desprendido de valores de bom-comportamento social, incomodando os convidados que veem como grosserias as suas tiradas cômicas. Desde o princípio, questiona a Brandon sobre o champanhe servido, ao que este responde com nervosismo sobre a ocasião especial, que não convence a seu ex-professor. “Sempre que você ficava excitado, gaguejava”, Rupert lhe diz, como uma primeira constatação de que há algo por trás deste encontro.

Imediatamente, é servida uma ave assada como jantar, que todos compartilham, menos Philip, que afirma a Janet não comer frango. “Curiosa, Janet o indaga o motivo e ele, indiferente, diz que não há nenhum. Rupert, entretanto, lembra-se de uma história que poderia explicar o caso e, cheio de humor, Brandon relata que um dia “Philip quebrava pescoços de galinhas para o jantar, mas, uma delas, como Lázaro, se levantou”. A referência bíblica tem um sentido imediato, pelo temor de Philip que David não esteja morto de fato – mas, acima de tudo, pela lembrança de um estrangulamento anterior que repercute no atual. Philip desmente efusivamente a história, como se a fala sobre este estrangulamento indiretamente se referisse à morte de David, afirmando nunca ter estrangulado uma galinha sequer.

Em meio a visível perturbação de Philip, corta-se para um primeiro plano de Rupert, que se prolonga em um olhar desconfiado e analista das negações do pianista que continuam a ocorrer fora de quadro. Pela primeira vez, a montagem se torna evidente e a passagem entre o pavor de Philip e a frieza analítica de Rupert se dá de maneira absolutamente direta. Hitchcock, aqui, trai a sua lógica de exposição anterior para evidenciar o efeito dramático que o confronto propriamente dito entre duas imagens pode trazer. Sua escolha pelo plano sequência não é uma vaidade estética e nem se resume à transposição da representação teatral a um modelo cinematográfico. Estamos longe do “teatro filmado”, pois trata-se, aqui, de um filme em que a câmera desempenha um papel tão importante quanto o de seus interpretes, em que ela se imiscui no cenário e se movimenta de modo constante, tal como se fosse, também, uma convidada da festa. Acima de tudo, é ao propor a continuidade absoluta das imagens, na formação de blocos que demarcam a continuidade espaço-temporal do filme, que as rupturas dramáticas que ali

acontecem se tornam mais evidentes – e o corte, sem dissimulações, adquire maior profundidade dramática. Afinal, se Hitchcock aspira à unidade “teatral”, isto se dá simplesmente à medida de que, no interior desta continuidade mesma, seja possível tornar evidente o que há de mais propriamente “cinematográfico” em sua abordagem. A montagem se torna, assim, um novo elemento introduzido na forma do filme, ao qual estamos “desprevenidos”, de certa forma.

Esta passagem determina também uma mudança de perspectiva dramática fundamental ao filme, em que Rupert torna-se, efetivamente, protagonista, enquanto Brandon e Philip se transformam em coadjuvantes nas cenas a seguir. Se, a princípio, o aspecto conceitual por trás do assassinato é capaz de seduzir o espectador, é a partir do momento em que Rupert desconfia que há algo errado, possibilitando a descoberta do crime, que as expectativas se invertem, voltando-se a este novo esforço intelectual de observação e interpretação dos gestos e objetos que estão à sua frente, que deve ser maior que o primeiro, à medida de superá-lo.

Surge, então, uma ocasião propícia em que Rupert fala, por conta própria, sobre suas teorias do assassinato, das quais Brandon antes havia se gabado frente à Janet, como motivo de orgulho em relação ao antigo professor. Sua abordagem, entretanto, diferentemente da interpretação literal que Brandon faz delas, tem um sentido puramente hipotético e absolutamente humorístico, divertindo a todos ao redor. É aqui que entra o “Assassinato como uma das belas artes” de De Quincey e se distancia o “Super-homem” (*Übermensch*) de Nietzsche. Rupert é, efetivamente, “uma farsa”, “alguém sem coragem de levar a cabo a ação”, como diz Brandon. Suas teorias são “arte”, pois não se presta a qualquer propósito efetivo, sendo somente pretexto para a representação cômica que apresenta aos convidados da festa. Interpretando uma personagem, Rupert parece parodiar as teorias que exaltam os ânimos de Brandon, que dá continuidade aos argumentos em sentido muito mais grave, deixando até mesmo seu antigo professor desconfortável. Rupert é o artista que Brandon deseja ser, mas não é.

O grupo se dispersa e cada um vai atrás das sobremesas que estão sendo servidas. Em pequenas reuniões, os diálogos que acontecem pouco a pouco colocam abaixo as intenções de Brandon: Janet e Kenneth se questionam sobre o esforço do anfitrião para reuni-los ali novamente e, em pouco tempo, percebem as contradições de suas falas, a falha em sua representação, revelando parte de seu plano. Mais adiante, enquanto Philip toca o piano, sozinho e fragilizado, será questionado por Rupert a propósito da negação anterior, enquanto Brandon está com os outros na sala adjacente, tratando dos livros que o Sr. Kentley viera buscar. A luz do abajur que o professor acende aos olhos de Philip e o metrônomo que por ele será ligado (denotando o caráter de interrogatório policial desta cena) tornarão Philip mais nervoso com as perguntas que lhe são feitas por Rupert, que o viu, em outra ocasião, “demonstrar as suas habilidades” com as galinhas. Esta passagem, chave para o direcionamento detetivesco desta narrativa, cresce quando, ao final, Philip se distrai horrorizado ao perceber a corda amarrada nos livros que o pai de David carrega, reconhecendo ali o “toque final” de Brandon, que oferece ao Sr. Kentley o próprio instrumento usado para tirar a vida do filho. Se, como Brandon diz no começo, a corda é um artigo doméstico ordinário, é justamente a reação de Philip que revelará algo por trás do objeto, tirando dele qualquer aparência natural e inofensiva; o que ele justificará afirmando que os livros estão “mal amarrados”. Em uma investigação baseada nos objetos e

reações das personagens, o susto a partir de um algo tão banal quanto uma corda é o que, de uma vez por todas, denuncia a Rupert a ligação deste com o crime.

Após uma ligação da mãe de David, os convidados começam a se preocupar com o paradeiro do jovem e Sr. Kentley, a pedido de sua esposa, decide voltar para casa para ligar para a polícia. Ouvindo esta palavra, Philip novamente se amedronta, o que é percebido por Rupert ao seu lado. Todos começam a ir embora, bem como o hesitante Rupert que, ao buscar os seus pertences junto à governanta, veste por engano um chapéu muito menor, que percebe não ser o seu; neste momento preciso, um travelling se direciona ao interior do objeto, onde estão marcadas as iniciais “D.K.”. Esta prova final deixa Rupert atordoado, saindo sem ao menos se despedir, aparentemente convencido, a despeito de todas as desculpas oferecidas pelos anfitriões, de que um crime efetivamente ocorreu.

Assim, após Brandon e Philip pedirem para que tragam o carro da garagem até o apartamento, acreditando ter se safado de toda a sua empreitada e preparando-se para finalmente evadir com o corpo, estes são surpreendidos pela volta de Rupert, a propósito de ter esquecido a sua cigarreira. Obviamente, isto não será senão um pretexto para se fazer novamente ali e levar a fundo sua investigação. Sua desculpa não persistirá, pois sua interpretação não é suficientemente convincente para iludir os assassinos, que se mantêm atentos a todos os seus gestos. Instigado por Brandon, que acha engraçada a hipótese levantada por Janet de que os dois haveriam raptado David, Rupert começa a detalhar os passos que teria tomado nessa situação “hipotética”, enumerando-os um a um, de modo a fazer crer que estaria de acordo com um tal procedimento – por um breve momento, o suspense de todo este final estará na concordância ou não de Rupert com estas atitudes, se ele deixará ou não impune o crime que descobre que seus ex-alunos cometeram.

Aqui, a câmera assumirá o ponto-de-vista de Rupert, dispondo-se subjetivamente aos elementos que ele descreve e fazendo projetar nos móveis e no espaço as ações que teriam acontecido enquanto a câmera estava ainda fora do apartamento, no primeiro plano do filme. Se antes já nos identificávamos com este personagem, que se revela aí o nosso herói, agora a identificação é completa, pois “vemos” do mesmo modo que ele “vê”. Quando a câmera chega finalmente à arca, Brandon entra em quadro e sua mão no terno é focalizada em primeiro plano, indicando que segura uma arma. Imediatamente a seguir, um novo corte seco para um primeiro plano da reação de Rupert, ao que uma panorâmica transforma novamente este plano em seu ponto-de-vista; novamente, a câmera acompanha seu olhar, perpassando os novos detalhes de sua argumentação, cujo rumo é alterado propositalmente, ao perceber a ameaça. Provar com exatidão como a ação ocorreu seria fatal neste momento, pois o perigo de sua própria morte é eminente; Rupert aguardará o momento preciso para inverter a situação e, por enquanto, finge não saber onde o corpo de David poderia ser escondido. A tensão que se acumula é extrapolada por Philip, que atira sua taça para longe e expressa: “Gato e rato, gato e rato: mas qual é o gato e qual é o rato?”.

Diante da exaltação de Philip, Rupert se arrisca a mais um passo adiante na investigação, afirmando nunca ter pensado que Brandon poderia fazer algo com David, se não fosse o revólver que estivesse guardando em seu bolso. Brandon o justifica sorridente, a propósito de estar levando a arma para a casa no campo, onde houveram roubos recentes, deixando-o de lado, sob o

piano. “É estranho como se transformam fatos simples em fantasias”, diz Rupert, a seguir retirando do bolso a corda que, implicitamente, buscou junto ao pai de David fora do apartamento, para desespero dos assassinos. Após um confronto físico com Philip, Rupert terá a arma por sua vez e assumirá o controle deste desfecho dramático. Cansado, afirma que verá o que existe dentro da arca. “Eu espero que goste do que verá!”, é a resposta de Brandon. No movimento de abertura da arca ocorre, finalmente, a passagem para o último plano do filme, que se inicia com o olhar horrorizado de Rupert após haver descoberto o corpo que jazia ali. Como uma última tentativa de salvação, Brandon assume sua inspiração pelas teorias de Rupert, que apenas então se torna consciente de seu papel no assassinato, defendendo um comportamento moral radicalmente contrário às suas teses e denunciando o seu fracasso intelectual anterior. Mesmo que seja impossível salvar o rapaz morto, é pela prisão e sentença de morte àqueles que o assassinaram que Rupert poderá, então, livrar-se a si mesmo.

Tal como o grito no começo do filme ocorre somente após a câmera se voltar à janela, desde logo nos avisando que o perigo não está na rua, mas no interior deste espaço privado, os três tiros disparados por Rupert para fora do apartamento nesta última cena são como a “quebra da parede” deste teatro particular inaugurado pelas cortinas abertas por Brandon, permitindo agora a entrada das vozes que anunciam a chegada do crime ao público, tornando-o imediatamente um fato social e rompendo o pequeno círculo das relações antes apresentadas. Em um último gesto, Rupert senta-se em uma cadeira na “boca de cena”, postando-se de costas para a câmera, enquanto, de arma em punho, observa os criminosos à espera da polícia chegar – como se, para fechar definitivamente as cortinas, acima dos joguetes das personagens, o filme devesse se revestir novamente daquilo que originalmente possuía de mais teatral.

Matheus Zenom

Peixes de Briga

Time is a funny thing. Time is a very peculiar item. You see when you're young, you're a kid, you got time, you got nothing but time. Throw away a couple of years, a couple of years there... it doesn't matter. You know. The older you get you say, 'Jesus, how much I got? I got thirty-five summers left.' Think about it. Thirty-five summers.

Benny (Tom Waits)

Em 1983, Francis Ford Coppola adaptou dois romances de Susan Eloise Hinton sobre os impasses da adolescência estadunidense. Valendo-se de equipes técnicas e artísticas semelhantes, os filmes se oferecem, a princípio, como opostos. *Vidas sem Rumo*, adaptando um romance de Hinton escrito aos 16 anos, é um melodrama febril de cores quentes e de aspecto romanesco. *O Selvagem da Motocicleta*, por sua vez, se oferece como um experimento lírico em preto e branco. O pôr-do-sol excessivamente alaranjado do primeiro filme, referência ao livro (*E O Vento Levou...*) que os adolescentes leem no seu exílio em uma igreja abandonada, contrasta com as escalas frias de cinza do segundo. Com o objetivo de me focar em *O Selvagem da Motocicleta*, cumpre esclarecer que, a despeito dessas diferenças estruturantes, ambos os filmes desenham uma trajetória cujo percurso permite uma percepção das questões igualmente estruturantes do cinema de Coppola.

Sabe-se que o cineasta define *Vidas sem Rumo* como “um filme sobre o pôr do sol”, fazendo referência à juventude como etapa última antes da vida adulta, mas aludindo também ao cinema clássico que encontrou belos avatares no seu contexto de crise dos estúdios. Se este é um filme crepuscular e nostálgico sobre o processo de perda da inocência, seja ela dos adolescentes ou do cinema, o que é *O Selvagem da Motocicleta* senão seu resultado? As cores frias substituem as cores quentes, as luzes da noite se sobrepõem às luzes do dia, as sombras do cenário urbano encobrem a energia solar dos campos por desbravar. Uma vez que o sol se pôs e o lamento nostálgico se cumpriu, o que sobrou?

Em *O Selvagem da Motocicleta*, o cinema já é um cadáver em vias de se putrefazer, e a impressão é de estarmos diante de um organismo morto que precisa ser constantemente reanimado por eletrochoques espetaculares – trilha musical ruidosa de Steward Copeland, baterista do The Police, com notas que se assemelham a um coração pulsando; movimentos virtuosos de câmera e ângulos tortuosos de Stephen H. Burum, futuro diretor de fotografia de alguns filmes de Brian de Palma; trucagens na imagem, pela montagem de Barry Malkin, colaborador constante de Coppola; entre outros. Diante deste cadáver que é o cinema, Coppola

redispõe algumas carcaças: *The Fugitive Kind* (1960), Nicholas Ray, expressionismo alemão, musicais da MGM...

Em *Apocalypse Now* (1979), a viagem de Willard (Martin Sheen) ao coração das trevas é um percurso ritualístico em direção à morte, o que extrapola a semelhança com *Vidas sem Rumor* para além da paleta de cores, pois neste também se encena um itinerário (do próprio filme, no caso) rumo à escuridão que prossegue o pôr-do-sol. Esta noite se impôs em *O Selvagem da Motocicleta*, e por o filme já ter constatado sua morte, ele está mais próximo de seu antecessor *Do Fundo do Coração* ou de seu sucessor *Peggy Sue – Seu Passado a Espera*, o primeiro pelo artificialismo ardente que sustenta o cadáver de uma tradição cinematográfica (musical) e o segundo pela temática do retorno ao passado, que, antes de ser um tema, é um princípio norteador da poética de Coppola.

O Selvagem da Motocicleta, grosso modo, é como o resultado de uma precipitação recorrente do cineasta nas veredas da história do cinema. Coppola, como um agente funerário, sempre tratou de conservar os muitos cadáveres do cinema clássico e moderno, retocando-os de forma singular – Visconti, Minnelli, Antonioni, Sirk, Welles, os filmes de gênero hollywoodianos, a ópera verista, Tennessee Williams... Dos corpos de outras épocas que constituíam seus filmes, finalmente estamos diante de uma obra que se apresenta, ela própria, como um cadáver. Não surpreende que anos depois o cineasta invista em uma adaptação de *Drácula*, ainda hoje mal compreendida, tendo em vista que se trata de um passo lógico em direção à cadaverização absoluta de seu cinema, dispondo suas imagens mortas, antiquadas e anacrônicas a um personagem morto-vivo.

A persona de Coppola é bem conhecida, e não penso que um detalhamento de suas características pessoais ou de seus dados biográficos sirva a alguma coisa senão a reprovar seu nepotismo. Contra esta tradição crítica fundada por Saint-Beuve, é sempre mais interessante opor os filmes e seus diálogos dentro do contexto de uma obra. No cinema de Coppola, ecoando o que Michel Mourlet escreve sobre Otto Preminger, o traço autoral não se encontra na recorrência temática (ainda que esta se perceba eventualmente), nem no trabalho sobre determinado gênero, mas na mise en scène, que nos filmes de Coppola toma a forma de uma disposição de forças, matérias e energias de outros tempos. Em todos os filmes de Coppola, as heranças do cinema, tão maleáveis quanto rígidas, se entrecrocaram e se reconfiguraram.

Neste sentido, cada filme do cineasta, soma de heranças distintas, se apresenta como reconfigurações singulares. Coppola, como os personagens que ocasionalmente põe em cena – podemos pensar, sobretudo, nos adolescentes do díptico de Hinton –, parece estar sempre à procura de uma identidade própria, que ele acredita poder se expressar no retrabalho com a memória do cinema. Em última instância, é esta busca mesma, que o cineasta transforma em espetáculo, que lhe garante sua identidade.

O que nos conta, então, *O Selvagem da Motocicleta*? As imagens expressionistas, delirantes e elétricas sustentam o drama de contornos trágicos de Rusty James (Matt Dillon), um adolescente arruaceiro que alimenta uma nostalgia inconsequente pelo passado glorioso das gangues juvenis. A roupagem trágica é mesmo sublinhada pela presença de uma personagem feminina chamada Cassandra (Diana Scarwid). O pai alcoólatra de Rusty James, interpretado por

Dennis Hopper, afundou-se nas garrafas depois da partida de sua mãe, que nunca vemos, mas que sentimos como uma presença assombrando o filme. O triângulo familiar masculino se completa com o irmão mais velho de Rusty James, nomeado apenas de “motorcycle boy” (Mickey Rourke), personagem angelical que, apesar da pouca idade, carrega consigo a reputação de ídolo. Coppola, cineasta de masculinidade acachapante, que em mais de uma ocasião esboçou narrativas de caráter edipiano, desloca o peso da figura paterna para o personagem de Rourke, uma vez que o pai efetivo é construído sob o signo da negatividade e da ausência – sua primeira aparição é dormindo abraçado à garrafa e a segunda como uma sombra. Rusty James verá seu irmão mais velho como uma figura modelar, de quem pretende seguir os passos para, eventualmente, substituí-la.

Inúmeros elementos do filme apontam para uma relação direta ou indireta entre a forma fílmica, o conteúdo dramático e o contexto de produção. Não desejo sustentar aqui que o filme expõe uma tese intrincada sobre a posição específica de Coppola no cenário hollywoodiano, visto que sua disposição caleidoscópica impede tal leitura impositiva. Mais do que um mecanismo bem acabado, com suas engrenagens acopladas umas às outras, o filme funciona como um turbilhão, cujos movimentos constituem sua matéria mesma. Se eu elenco os elementos seguintes sem preocupar-me em estabelecer uma relação lógica entre eles, é porque acredito que é preciso resguardá-los de uma tese definitiva, no intento de manter-lhes abertos, múltiplos e por vezes contraditórios:

1. A nostalgia pelo passado das gangues, por parte de Rusty James, encontra ressonância no sonho de Coppola em reviver os tempos áureos dos grandes estúdios hollywoodianos – sonho que sua produtora, Zoetrope, tratou de atender e frustrar.
 - 1.1. As gangues, no filme, “tinham um significado”, mas a droga lhes desagregou. Em dado momento, o motociclista se refere à Califórnia (não à toa o estado de Hollywood, para onde o protagonista quer fugir) como uma linda garota que foi arruinada pela droga.
 - 1.2. Gangues e Califórnia, assim, apontariam para o cinema clássico e a crise dos estúdios que lhe pôs fim.
2. Rusty James é nostálgico e em processo de construção de uma identidade própria; neste sentido, funciona como um alter ego de Coppola no contexto de produção a que pertence.
3. O motociclista tem constituição ambígua: poderíamos tanto vê-lo como símbolo do cinema clássico, posto que Rusty James (Coppola) o reverencia ao ponto de querer tornar-se como ele, como poderíamos compreendê-lo como personificação do próprio filme ou do próprio cineasta, “nascido na época errada, do outro lado do rio”.
 - 3.1. Se o motociclista simboliza o cinema clássico, é preciso considerar que ele de fato viveu o período “glorioso” das gangues.
 - 3.1.1. A aterrissagem do personagem do motociclista, no filme, dá após um período de exílio na Califórnia (que, reitero, pode ser lida como “Hollywood”).
 - 3.1.2. Figura tutelar, o motociclista socorre o irmão em duas ocasiões, como se a memória do cinema clássico impedisse o cinema de morrer. Em dado diálogo, inclusive, ele é comparado com o flautista de Mozart, pela liderança que exerce sobre os mais jovens: ele é como a “realeza no exílio”, ou seja, a forma clássica em um período histórico que já não lhe pertence.

3.1.3. O motociclista é assassino por um policial, como se a lembrança do cinema clássico, em sua pureza ilusionista, ameaçasse as autoridades da mídia hiper-realista (falarei sobre isto adiante).

3.2. Ao considerarmos o motociclista como metáfora para o filme e o cineasta, decorremos no fato de que, mesmo o protagonista da história sendo Rusty James, o filme é construído principalmente pelo ponto de vista do irmão mais velho.

3.2.1 O daltonismo do motociclista repercute no preto e branco do filme e em determinadas cenas o som diegético é abafado e reverberado como se repercutisse a surdez ocasional do personagem. A impressão, nestes momentos, é a de estarmos dentro de um aquário junto ao ator, não à toa um elemento diegético com o qual o filme trabalha nas cenas finais.

3.2.2. Quando diante do aquário com os peixes de briga, no final do filme, o motociclista gesticula como um diretor de cinema enquadrando a realidade com as mãos.

3.2.3. Como o próprio filme, trata-se de um personagem que, apesar de ser jovem, parece velho.

3.2.4. A inadequação do motociclista, nascida não de uma nostalgia pelo passado que ele insiste em desmistificar, mas pela insanidade melancólica de um homem deslocado de seu tempo presente, nos aponta para um filme que se apresenta, ele próprio, como um óvni surgido de outras eras.

3.2.5. Na busca por sua identidade, o motociclista vagueia em suas motocicletas roubadas, à semelhança do filme que deambula fazendo uso de formas clássicas traficadas.

4. A crise do personagem, que o filme transubstancia em forma fílmica, mina as imagens e os sons com dissonâncias e fissuras internas.

5. Com exceção dos peixes, os únicos elementos coloridos da diegese surgem em uma das sequências finais: Rusty James, enfurecido pelo assassinato do irmão, vê em cores a sirene do carro de polícia e seu reflexo na viatura. O mundo finalmente se dobra à sua percepção, não à toa em uma imagem espelhada. O filme opera esta espécie de transferência de protagonismo, do ponto de vista do motociclista ao ponto de vista de Rusty James.

6. Muitos viram nos peixes coloridos uma metáfora para os delinquentes juvenis, o que não deixa de ser verdadeiro, mas é preciso encará-los também como metáfora para o próprio filme, que concilia matérias aparentemente inimigas, quando separadas, em um mesmo fluxo (rio) cinematográfico. Assim, o emaranhado de referências a princípio incongruentes termina por encontrar sua unidade.

6.1. Este rio, que conduz à Califórnia (Hollywood), seria como a promessa de um novo cinema.

6.1.1. Quando constringidos, os peixes se digladiam; quanto libertos, o frescor da liberdade lhes restaura a harmonia: o sonho do motociclista (e do filme), em última instância, seria libertar estes corpos clássicos, aparentemente irreconciliáveis, para que eles fluam na direção de uma arte inexplorada.

6.1.2. Rusty James segue a trilha deste rio e encontra a vocação originária de inúmeros personagens coppolianos: fugir até que o passado não mais lhe persiga, até que o oceano se apresente aos seus olhos e o infinito se delineie no horizonte. Porque Coppola, mesmo que faça de seu trabalho o embalsamento de formas cinematográficas, sempre revive estes corpos – mesmo os ainda pulsantes – com uma estilização do traço, buscando conciliar a morte do cinema sonhado com a perspectiva de um horizonte ilimitado de artifícios.

Os elementos acima respondem, prolongam ou nuançam uma relação que o filme constrói entre o dispositivo fílmico e o drama dos personagens, configurando uma permanente crise estética no seio de uma narrativa cujos personagens, eles também, se apresentam em crise. Para que se aprofunde esta relação, é preciso circunscrever brevemente o contexto maneirista ao qual Coppola pertence. O mesmo Serge Daney que propunha uma relação entre *O Selvagem da Motocicleta* e um fliperama não hesitou em chamar Coppola de “nosso Parmigiano ou Primaticcio”, referindo-se aos pintores do maneirismo italiano do séc. XVI.

Não sendo de minha alçada fazer um inventário da discussão maneirista no cinema, me reportando, por exemplo, aos escritos franceses de Jean-Baptiste Thoret, Stéphane Delorme e Jean-Marie Samocki ou ao trabalho de Luiz Carlos Oliveira Jr. no Brasil, o que proponho, ao contrário, é simplesmente considerar as palavras de Alain Bergala, para quem “o maneirismo se caracteriza pelo sentimento que tiveram alguns pintores como Pontormo ou Parmigiano de chegarem ‘tarde demais’”. Coppola, como foi afirmado, parece invadido por este sentimento melancólico próprio aos cineastas que lamentam ter nascido na época errada, e isto a experiência com a Zoetrope não desmente. Com as derrocadas do cinema clássico e os sinais de desgaste do cinema moderno, uma geração de cineastas tão diferentes quanto semelhantes recolheu os cacos de seus precursores, buscando não exatamente construir um novo cinema, mas restaurar a arte cinematográfica. Enquanto o cinema agoniza, as imagens audiovisuais da década de 1970 e 1980 passam pelo filtro hiper-realista e uniforme da televisão e da publicidade (e é sintomático que o filme sendo exibido em um televisor no início de *O Selvagem da Motocicleta* se chame *Murder by Television*). A realidade é encoberta por este filtro, se transformando em simulacro, e o sentimento de nostalgia se impõe aos cineastas.

O cinema de Coppola não passa incólume a esta crise da representação, pelo contrário: torna-a estruturante. Para melhor compreender a si próprio, o cinema de Coppola se dobra sobre si, em uma hipertrofia da arte sobre a arte. O modelo do artista não é mais a realidade, que pode ser convertida em ilusão de realidade, mas o próprio cinema, que pode se converter em ilusão de cinema. Se Coppola é um cineasta do artifício, é porque a natureza já se tornou artificialidade, não mais *mediada* pelos aparatos técnicos e discursivos, mas *produzida* pelas imagens televisivas e publicitárias. Neste contexto, como pode um cineasta restaurar o poder do cinema e vencer esta uniformidade hiper-realista imposta pelas mídias?

Em Coppola, especificamente, a resposta se encontra na dobra sobre o artificialismo e o espetáculo que ele engendra: como bem coloca Youssef Ishaghpour, o espetáculo passa a ser o próprio mito de Coppola, depois de este ter reintegrado em si todos os mitos de origem do cinema. Não é esta hipertrofia de si sobre si mesmo que vemos encenada a partir do drama vivenciado pelo motociclista de Rourke? A percepção do mundo, que passa por seus olhos e ouvidos e reverbera no dispositivo fílmico, não é mais uma apreensão imediata dos dados da natureza, mas uma dobra de seus sentidos. O expressionismo de *O Selvagem da Motocicleta* nasce desta hipertrofia do personagem sobre si mesmo e do cinema sobre seus fantasmas.

Tão conhecida quanto a persona de Coppola é o argumento de Ismail Xavier sobre o efeito-janela que caracteriza a tela no cinema clássico e a opacidade que caracteriza a imagem no cinema moderno. No caso deste cinema maneirista, e no caso especificamente de Coppola, uma

noção adequada nos é fornecida pelo próprio filme: quando do lado de fora do bar, os personagens de Matt Dillon e Nicolas Cage conversam diante de uma janela que reflete as nuvens no céu. Esta janela, cuja opacidade não nos permite ver o interior do estabelecimento, também não é exatamente uma superfície opaca: trata-se mesmo de um espelho, que substitui ao efeito-janela e à opacidade uma imagem reflexiva, que dobra sobre si mesma e propõe um simulacro desgarrado de sua disposição ilusionista: o espelho de Coppola reflete imagens distorcidas, deformadas e vertiginosas. As nuvens que ele abriga, manipuladas, passam demasiado rápido, como também no decorrer do filme as sombras se engrandecem rapidamente conforme o sol se põe de forma acelerada. A velocidade é como o fruto trágico do drama entre Cronos e Kairós, os deuses do tempo que instituem a condição dilacerada do personagem e do cineasta que chegaram tarde demais.

Igualmente sintética, no filme, é a sequência em que Rusty James vislumbra uma experiência pós-morte, com seu cadáver flutuando sobre seus próximos, os quais choram por seu falecimento. O personagem, neste momento, abstrai-se do “real” (que não existe, finalmente) para se suspender nesta visão de um mundo que corresponde aos seus desejos mais secretos. A sobrevida de Rusty James é como a reanimação cardiorrespiratória que Coppola sujeita ao filme, e é também nesta sequência que o ponto de vista, antes dobrado sobre a percepção do motociclista, rompe com sua lógica interna para apresentar um mundo ecoado pela percepção do irmão mais novo. Se seu corpo flutua, é porque o filme acusa uma leveza que é também de Coppola: a presença do motociclista, e, por conseguinte, do cinema, não lhes pesa mais sobre os ombros – e curiosamente não vemos nem o pai nem o irmão lamentarem sua morte, o que sublinha a questão com a linhagem.

Como a imagem final, que descortina um horizonte por explorar, ou seja, um mundo a se sonhar, a sequência onírica da levitação é como um sonho que precisa ser sonhado. Esta projeção mental ou sentimental, que nos filmes de Coppola pode tomar a forma de uma paranoia (*A Conversação*), de uma cenografia nababesca (*Do Fundo do Coração*) ou de um pesadelo (*Apocalypse Now*), responde aqui à necessidade de fuga, seja da realidade diegética, se pensarmos no personagem, seja do simulacro hiper-realista da televisão e da publicidade, se pensarmos no cineasta.

Finalmente, o grande tema de Coppola, sendo o próprio cinema, não decorre, entretanto, em filmes autocentrados que se restringem à citação ou ao pastiche. Engana-se, assim, quem pensa que Coppola é um maquinista frio obcecado pelos seus brinquedos tecnológicos e pelo passado cinematográfico que tanto admira, posto que o gesto nostálgico de restauração da grandeza clássica – o classicismo aqui entendido como conjuntura histórica, não como concepção estética – passa necessariamente pela rendição ao modelo dramatúrgico tradicional. A atenção que o cineasta deposita sobre seus atores e sobre a construção dramática de seus personagens impede que suas imagens se transformem em totens, e a mise en scène que consiste em dispor matérias e tensões conflitantes, muitas vezes de forma artificial, também busca no corpo dos intérpretes uma verdade anterior a qualquer autoreflexividade. Aqui, é a imagem melancólica de Drácula que nos indica uma possibilidade de compreensão da obra coppoliana: um corpo que, apesar de morto, nunca deixou de amar.

Hoje, com certo distanciamento, é preciso reafirmar a grandeza de Coppola, tão magnífico quanto seus contemporâneos mais celebrados, sejam eles da Nova Hollywood ou do “momento maneirista”. Suas obras mais reconhecidas, cuja fama não dissimula seu talento – julgo que seu melhor filme seja mesmo o terceiro episódio da saga Corleone –, integram um corpo de filmes que, especialmente no período entre 1982 a 1992, respondeu de forma assombrosa às questões de seu tempo cinematográfico. Este valor estético e histórico, intrínseco ao seu trabalho, nós podemos encontrá-lo nos estímulos imagéticos e sonoros que reanimam *O Selvagem da Motocicleta*, uma de suas obras-primas forjadas em fogo cálido.

Com uma potência talvez inalcançada por outras obras do cineasta, o filme testemunha as contradições de seu autor, sempre em crise e, por isto, perpetuamente à procura. A marca do gênio de Coppola é encenar o caos resultante desta crise e garantir-lhe uma pulsação espetacular, ordenando os diferentes vetores de energia apontados para o coração de seus filmes. Pois, como dizia Pierre Boulez, “para se criar a eficácia, é preciso levar em conta e organizar o delírio”.

Luiz Fernando Coutinho

O anti-Brasil (brasileiro) de “Sem Essa, Aranha” (1970)

Em *Sem Essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla, há um sem número de maneirismos, explosões de falas e gestos, todos de uma ordem caótica e desregrada, que, na configuração primordial da estrutura do filme – um punhado de longos planos-sequência – parecem não conseguir estabelecer diálogos concretos uns com os outros no sentido de uma progressão narrativa. Jamais um defeito, mas sim uma ideia extremamente bem lapidada, essa noção de caos é justamente o que interessa a Sganzerla, num filme que se manifesta, a todo momento, como um singelo grito de ode ao Brasil e uma resistência ao processo da descaracterização identitária do país.

Realizado dentro da extremamente prolífica produção da Belair [1], comandada em parceria por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, o longa-metragem é uma obra chave do cinema independente brasileiro (comentário que poderia se estender para os outros filmes feitos pela produtora) pela forma rica com a qual a inventividade de seu realizador se manifesta. Entremos na questão da narrativa, ainda que seja até difícil falar de uma propriamente dita: nós acompanhamos Aranha, interpretado por José Loredo, personagem cujos valores morais se demonstram nulos pela revelação de seus diversos esquemas, golpes etc., e suas duas mulheres – personagens sem nome, vividas por Helena Ignez e Maria Gladys – perambulando por lugares remotos do Brasil enquanto regurgitam frases escatológicas. Aranha, portando um trejeito de malandro inigualável, faz uma infinidade de promessas messiânicas que resolveriam todas as mazelas do país: encerraria a fome, a miséria e a precariedade na educação e outros problemas, tudo feito através de um suposto “capital estrangeiro”.

Se por parte do Cinema Novo houve um desejo pulsante de redefinir o que seria uma estética brasileira e lançar os caminhos de uma forma verdadeiramente revolucionária, essa vontade é um aspecto facilmente identificável, também, no dito Cinema Marginal em que Sganzerla se criou. Mas, ao contrário do que os cinemanovistas fizeram nos anos centrais ao seu respectivo movimento, no qual adotam um controle de cena que, na falta de palavra melhor, podemos chamar de “rígido”, Sganzerla toma a via inversa, distanciando-se até mesmo de um projeto anterior de si próprio. *Sem essa, Aranha* não vai dar continuidade ao choque de imagens outrora experimentado em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), seu longa-metragem de estreia, mas sim isolar um elemento muito particular da estética ali trabalhada – o uso do plano-sequência com câmera na mão – e fazer dele o conceito basilar deste filme de 1970. Todas as cenas são filmadas assim, acompanhando principalmente as três personagens citadas anteriormente, estejam elas fazendo qualquer coisa de relevante (o que seria, de fato, relevante num filme como esse?) ou não. Muitas vezes estão apenas gritando, reclamando do país ou

forçando qualquer ato de caráter altamente grotesco – o exemplo mais célebre disso sendo Helena Ignez forçando o vômito logo no início do filme. É, portanto, uma construção de mise-en-scène que busca seu impacto pelo constante conflito de elementos que se manifestam através de uma câmera que não cessa de vasculhar seus ambientes para colocar em plano uma nova questão, seja ela uma declaração, um ato de irreverência ou apenas a caminhada de um personagem entre um espaço e outro, essa também sempre carregada de intensidade. Surgem daí o caos e a desordem, paradoxalmente organizados e coreografados [2] de modo singular.

O tipo de caracterização mais radical das personagens do filme observado aqui – que Estevão Garcia descreve como desprovida de construções psicológicas e que faz delas seres que vivem unicamente o presente, com uma subjetividade vazia [3] – parece refletir também no modo com o qual ele encara seu momento histórico. Que essas personagens apenas reclamem uma problemática da sociedade, mas sem jamais colocar e contextualizar propriamente nomes ou situações, reflete uma ideia que parece constante no filme: a de um presente que só reconhece a si mesmo, que está em limbo, sem oferecer saída e vislumbre para o país. Tem-se aí, portanto, “[...] a arte do imediato e da pura aparência”[4]. Enquanto houve, no Cinema Novo, uma disposição a indicar os caminhos de revolução, no Cinema Marginal isso parece se esgotar. A forma fílmica aponta, sim, a uma resistência, mas devido ao seu universo representado de forma totalmente alegórica, é uma resistência que vai se dar pelo caminho autorreflexivo da arte, da insistência de sua realização [5], e não pela tomada de uma ação social, política ou de qualquer outro cunho propriamente dita.

Algo central para o modo como o filme se manifesta é a ideia de um “anti-Brasil”, em referência ao momento tenebroso que o país atravessava desde 1964. Ela se dá pelas personagens, que diversas vezes falam de “voltar ao Brasil”, ainda que aparentemente lá já estejam, ou quando buscam encontrar o país no mapa-mundi, para então constatar que ele só pode estar fora dele; um país “fora do mapa”. Essas mulheres, outrora filiadas ao picareta Aranha, se rebelam ao final do filme, assassinam-o e tomam um caminho sem rumo com o artista Luiz Gonzaga e seu grupo musical, justamente após o músico falar do tal momento “anti-Brasil” e demonstrar preocupação por não saber no que isso resultaria. Esse gesto é um grito de Sganzerla rumo à reconciliação do país com sua cultura e identidade popular, é o “anti-Brasil” rechaçado do modo mais brasileiro possível, num momento em que o filme se distancia de sua configuração de narrativa fragmentada e passa a estabelecer um laço efetivo entre diferentes partes – a roda de música (localizada perto do início do filme) e o final, levando desse 1º para o 2º momento, respectivamente, a ideia anteriormente mostrada do escárnio pra cima de Gonzaga (figura central e quase apoteótica da roda) e os populares que o cercavam. Se a personagem de Ignez ficara, durante um longo período do filme (quando ainda sob a tutela de Aranha), gritando e caçoando daqueles que participavam da roda de canto junto a Gonzaga, repetindo frases como “paísinho de terceiro mundo” ou “sistema solar é um lixo”, enquanto esses solenemente a ignoravam, assassinar a personagem de José Loredó e tomar o caminho dos populares é o modo de virar às costas a enorme mentira elitista que supostamente salvaria o povo e que estava encarnada na figura desse homem, num ato que, contrário à essa dispersão narrativa do filme, exala também uma certa ideia de redenção para as personagens.

Ainda que não contextualize o Brasil em nenhum momento histórico (afinal, novamente: toda a existência daquele universo representado é puramente alegórica), basta olharmos para o ano da realização do filme – meados de 1970 – e notar que toda essa algazarra de *mise-en-scène* soa também como uma resposta ao que acontecia ao país, na época sob o comando militar. Resgatando a temática machadiana da afinidade diabólica contida em *A Igreja do Diabo* e expondo-a através da fala das personagens, tais como a de que o Brasil teria uma “afinidade com o diabo”, que “ele sempre foi com a cara do país” e de que era preciso “pecar ao máximo” para resolver os problemas nacionais, Sganzerla olha, em um só gesto, para o passado (o conto de Machado de Assis) e o presente do país. Ora, se foi a tal Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em março de 1964, que demonstrou um certo apreço popular de uma parcela da população com os ideais conservadores que seriam colocados em jogo pela ditadura militar que assumiria logo em seguida, Sganzerla raciocina da forma mais intuitiva possível (e, talvez, mais condizente com sua lógica de esculhambação): de que, para livrar o país de uma situação daquele tamanho, só mesmo assumindo a antítese dos valores defendidos por aqueles que bancaram a subida conservadora ao poder. Aí temos pouca preocupação com implicações espirituais e questões de crença; se trata mesmo de evidenciar nesses dois lados os modelos de comportamento antagônicos presentes e postular a favor de um deles: a saber, o da rebeldia, da abjeção, como fica bem claro no plano final do filme, com o pé de uma das atrizes roçando em um crucifixo. Rogério Sganzerla, então, ecoa totalmente Machado: “Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo”. [6]

Sem Essa, Aranha é um filme de gigante ousadia estética, fruto de uma produção independente, que buscou em formas bastante radicais – dada a saturação sentida pelo cineasta dos modelos cênicos anteriores – falar do seu tempo, do Brasil a ele contemporâneo, sem propriamente citá-lo em qualquer momento (de modo similar ao que fez Glauber Rocha em *Terra em Transe*, situando sua narrativa num país ficcional que espelharia suas insatisfações com a política do momento). E ainda que não tenha conseguido causar o impacto que poderia no momento de sua realização por conta da censura que impediu sua exibição em salas de cinema (e motivou o exílio de Sganzerla, Bressane e cia.), permanece uma obra de entendimento preciso sobre o país e de seu complexo período histórico.

Muito é sabido de uma certa obsessão que Rogério Sganzerla tinha com a ideia da chanchada no cinema brasileiro, tendo ele diversas vezes afirmado se inspirar nelas para realizar alguns de seus filmes: “Estou buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde a chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior do mundo”. Se essa inquietação culmina em *Carnaval na Lama* (1970), é difícil saber; trata-se de um filme perdido (com um único trecho disponível que, claro, dá pouca ideia do todo) e a associação é mais sugestiva por conta de seu título, alusivo (em tom de deboche) aos dos filmes carnavalescos. O oceano de diferença entre chanchadas e Sganzerla, então, se dá evidentemente no nível do resultado, de onde se consegue chegar a partir da manipulação dessas formas; do que representa, por exemplo, um número musical de um filme carnavalesco e a sequência de Luiz Gonzaga tocando “Boca de Forno” neste filme e do quanto de “popular” se manifesta em ambos os casos. *Sem essa, Aranha* (e *Copacabana, Mon Amour* (1970) também entra na equação), através de seus exageros gestuais, seus momentos de grito, de sua combinação de música & dança, de uma natureza essencialmente anti-narrativa,

enfim, de todo um repertório antes visto nas chanchadas e que aqui é levado a um limite discrepante, é um exercício em direção ao pleno cumprimento de sua fala, ao menos em nível das similaridades compartilhadas nesses aspectos constituintes da forma rústica (talvez venha daí sua noção de “pior” atribuída às chanchadas e que ele “busca” dar sequência) de ambos os projetos de cinema. É aí, na síntese de um material muitas vezes tido como “disperso”, que se pode atestar a genialidade de Sganzerla.

Davi Braga

Notas:

- [1] A Belair foi uma produtora de cinema independente, que realizou 6 filmes em 3 meses no ano de 1970, utilizando-se de recursos próprios, equipes reduzidas e constantemente reaproveitadas.
- [2] Entrevista com Helena Ignez. In: Contracampo, ed. 38, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/38/entrevistahelena.htm>
- [3] GARCIA, Estevão. Sem Essa, Aranha. In: Contracampo ed. 58, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>
- [4] OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. A Síntese Subversiva de Rogério Sganzerla. In: FOCO - Revista de Cinema, 2016-2021. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalsganzerlarodrigo.htm>
- [5] Nesse sentido, é interessante voltar a pensar na já citada produtora Belair e a produção prolífica da época.
- [6] ASSIS, Machado de. *Igreja do Diabo*. In: Volume de contos. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000195.pdf>

Raro e esquecido, mas resgatado: “Antes, O Verão” (1968), sua trajetória crítica e uma jornada sobre memória e preservação

Certamente não é novidade para os bem versados na história do cinema brasileiro o impacto causado pelo Cinema Novo no começo dos anos 60. A modernidade cinematográfica atingiu o país num momento crucial de sua história, determinando uma nova posição dos cineastas perante o fazer fílmico, mais engajada com as questões sociais que permeavam o país. Se, por um lado, as obras socialmente comprometidas de autores hoje consagrados (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni etc.) dominaram a historiografia por sua relevância em como olhar para o momento do país, por outro ofuscaram, de certa forma, filmes que não seguiram os mesmos interesses. Um exemplo destes casos é o de *Antes, o Verão* (1968), filme dirigido por Gerson Tavares, cuja trajetória é de grande importância e interesse para a memória do cinema brasileiro, especialmente em tempos da crise inacreditável à qual foi delegada a Cinemateca Brasileira. Com roteiro inspirado no romance homônimo de Carlos Heitor Cony, o longa trabalha de forma íntima a tensão conjugal entre as personagens de Jardel Filho e Norma Bengell e a deterioração da família do casal, se colocando distante de qualquer inquietação política do período.

Toda a trajetória do filme após seu lançamento é particularmente interessante e conturbada. Acumuladas algumas frustrações, Gerson Tavares, tão logo abandonaria o cinema, jogando fora a cópia que tinha guardada consigo de *Antes, o Verão* e retornando integralmente à vida de pintor. Diante dessa informação, vale o registro de que, se no Brasil o incentivo e a prática plena da preservação cinematográfica têm sido constantemente embaraçados por diversos fatores, a relação afetiva de um diretor com seu filme acaba sendo, muitas vezes, fator decisivo para a sobrevivência dela ao longo dos anos. Que Tavares, um ex-estudante do Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, berço da formação cinematográfica italiana (e de cinemanovistas como Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni), tenha se desiludido com a experiência enquanto diretor e tentado apagar os registros dela ao jogar fora sua cópia representou um perigo imenso à memória de seu filme, que só viria a ver a luz do dia pelo admirável esforço da equipe da Cinemateca do MAM de manter este e muitos outros preservados e pelo constante interesse de apresentá-los às novas gerações de espectadores. Então, seu segundo e último trabalho de ficção ficaria esquecido na memória até meados de 2004, quando uma mostra intitulada “Raros e Esquecidos”, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, promoveu uma sobrevida para o filme e, principalmente, o reencontro do cineasta com ele. [1]

À época de sua estreia, a recepção da crítica foi, de forma generalizada, boa. Apegados a um lugar-comum que parece ter atuado inconscientemente durante boa parte da trajetória da crítica brasileira, diversos comentários rápidos em jornais se limitaram a falar do filme como sendo “de qualidade” e que “atingiu bom nível técnico e artístico”, sem entrar em quaisquer detalhes de porquês ou como tais resultados foram atingidos. Já em abordagens críticas mais profundas, procurou-se exaltar a evolução do trabalho do cineasta desde seu longa anterior, *Amor e Desamor* (1966), e traçar relações com outros autores – Michelangelo Antonioni, Alain Resnais e até Walter Hugo Khouri, diretor brasileiro também afeito a Antonioni e do qual o autor da crítica em questão (Luiz Carlos Merten, escrevendo no Diário de Notícias [RS]) faz questão de tratar como “menos autenticamente nacional” do que Gerson por conta das ambientações e situações retratadas, que faziam da realidade apresentada no cinema do diretor paulista mais uma “Europa longínqua” do que o Brasil em si. Ademais, é notável a rara convergência [2] de opiniões acerca de um filme brasileiro atingida pelo grupo de críticos (formado Alberto Shatovsky, Ely Azeredo e José Carlos Avellar) atuando no Jornal do Brasil (RJ) que, apesar de comentários taxativos em relação, principalmente, ao roteiro e à exposição narrativa, atribuíram ao filme a cotação de duas estrelas, ou “bom”. Falou-se também, de novo comparando-o com o trabalho do italiano Antonioni, que o filme seguia o “terreno perigoso” do realismo interior e do “cinema desdramático”.

Que tudo isso que foi escrito sobre o filme não deixe de ser verdade, muito dele parece sobrar para além destas análises, aliado ao fator das comparações em excesso; não poderia Gerson Tavares ser somente Gerson Tavares e não ter de ser, a todo momento, equiparado com qualquer outro autor estrangeiro (ainda que a semelhança com Antonioni seja mesmo verdadeira ou que estes fossem de fato inspirações para ele)? Que estes comentários foram feitos num bom sentido, na intenção de aproximar realizadores brasileiros (nesse caso, um ainda “novato”) aos já consagrados europeus (e aí seja em um sentido de instigar o público, dependendo da linha editorial do veículo utilizado para publicação, ou apenas de traçar paralelos entre as obras e entender melhor as referências ali presentes, ambos completamente compreensíveis) é evidente, mas não deixam de ser passíveis de serem tidos, hoje, como espécies de subterfúgios, como se não se pudesse falar própria e unicamente do filme brasileiro, do realizador brasileiro e de seu trabalho em particular. Nesse sentido, das aproximações traçadas, a mais interessante é mesmo a de Merten, justamente por tensionar Tavares diretamente com outro brasileiro, Walter Hugo Khouri.

Para além da atenção direcionada a suas características formais e estéticas, *Antes, O Verão* também teve em sua cobertura um enfoque na questão envolvendo a censura de uma de suas cenas, a mais memorável e quiçá mais importante do filme: Maria Clara e Luis, em meio a forte crise no casamento, se encontram no terraço da casa. Um pedido simples por parte de dela (o zíper de seu maiô estava enterrado e ela pede a Luis para cortá-lo com uma tesoura) acaba acrescentando uma tensão sexual gigante à situação. Logo, Norma Bengell está nua [3] com Jardel Filho a seus pés e com as mãos escorrendo por seu corpo. Sobre a cena, de modo geral, a fala dos jornais foi de lamentação quanto a sua remoção forçada, mas com espaço para rápidos comentários que elogiaram a forma com a qual Tavares filmou-a. José Carlos Oliveira, em crônica publicada no Jornal do Brasil, diz:

Há entretanto uma cena, com Jardel Filho e Norma Bengell, que ficará nas antologias. Norma Bengell, nua, Jardel ajoelhado. Naquele instante, o cinema nacional - e o cinema mundial, se não me engano - prestam finalmente a homenagem que a Vênus Calipígia merece. Fiquei feliz quando me lembrei que a semelhante homenagem só poderia ser prestada no Brasil. [...] Desde que a Censura não lance mão de sua ímpia tesoura... (OLIVEIRA, 1968, p.3).

A despeito de sua previsão errônea – pelo menos até os dias de hoje, em que o filme permanece relativamente pouco conhecido – de que a cena “ficará nas antologias”, o comentário de Oliveira parece muito preciso quando toca na similaridade encontrada entre o enquadramento encontrado para filmar Bengell e a antiga estátua romana. Ele coloca em discussão uma característica importante da obra de Tavares, que é a aplicação de suas habilidades como pintor (sua formação original) nos filmes, ao enquadrar planos de maneira pictórica e, ao mesmo tempo, pelo menos nesse caso, olhar para a história da arte para compô-los (vide a referência que é mesmo bem clara a Vênus de Calipígia). Esse caráter pitoresco de Tavares é ainda mais notável em *Amor e Desamor*, no qual a apropriação espacial de uma Brasília recém-inaugurada (é, inclusive, o primeiro filme rodado lá) é muito sagaz, cria planos com linhas de composições e rigor geométrico que, de forma bem mais acentuada do que neste filme de 68, escancaram suas inspirações em Antonioni. Um outro comentário no mesmo sentido do de Oliveira sobre a questão da censura foi feito por Ery Azeredo, que acabou por destacar a habilidade do cineasta para remontar a cena:

A inaceitável intervenção da Censura também pesou no prato adverso da balança. Ainda assim, a remontagem efetuada pelo cineasta com grande habilidade não nos permite vislumbrar onde sua obra foi violentada. A cena carnal da reaproximação entre os personagens de Norma e Jardel, no terraço batido pelo vento, foi considerada magnífica por observadores que tiveram acesso à versão integral, mas, após a remontagem realizada com mãos de expert, mostra-se (ainda) um atestado da sensibilidade de Gerson Tavares (AZEREDO, 1968, p.31).

A partir desse curto escopo crítico, não obstante os elogios recebidos, não demorou para que *Antes, o Verão* sumisse do panorama do cinema nacional. O trabalho pouco foi abordado à parte de seu momento de lançamento; a Revista Filme Cultura chegou a dedicar a capa de uma de suas edições [4] para o longa, ainda em 1968, mas sequer uma linha de texto se prestou a analisá-lo. A única menção a Gerson e seus filmes ficou por conta de uma discreta passagem ao final do ensaio “Erotismo & Cinema Brasileiro” de Regina Paranhos Pereira [5], indicando-o como um possível representante dessa vertente no país ainda antes do lançamento do filme – tomando como referência, portanto, o trabalho de nudez e sensualidade em *Amor e Desamor* – sem que tal reflexão fosse retomado em edições posteriores. Essa escassez crítica sobre o filme e a falta de revisões ou menções a ele, tendo em vista a sua recepção positiva quando foi lançado, é curiosa e, ao mesmo tempo, frustrante, por evidenciar um buraco deixado pela fortuna crítica tanto no momento quanto nos anos posteriores.

Outro ponto sobre a recepção crítica e sobre o filme em si: independentemente do modo pelo qual os críticos o encararam – um drama, um suspense, uma mistura mal ou bem dosada de ambos os gêneros – a questão, ao que parece, é que ninguém tocou num ponto crucial do molde narrativo do filme, que é sua adequação ao drama suburbano norte-americano, talvez esse sim um ponto a ser explorado mais a fundo no âmbito das comparações com outros cineastas, principalmente estrangeiros, devido a sua raridade no cinema brasileiro. No filme, seus elementos estão dispostos e identificáveis de maneira clara e adaptada ao contexto nacional: Temos a família nuclear, com sua casa de férias, aqui construída ao invés de comprada, funcionando como símbolo-mor da própria estabilidade doméstica (consequentemente, a degradação de uma afeta a outra; a casa é violentada pela natureza, a família pelos próprios defeitos de seus membros) situada na localização remota de Cabo Frio, que funciona mesmo como um subúrbio estadunidense. Pelo local paira a figura da personagem de Hugo Carvana, que já começa o filme morto e do qual pouco descobrimos a respeito, mas que carrega uma aura suspeita construída ao seu redor evocada a partir da estrutura em *flashback*: é ele quem instiga marido e mulher a irem a fundo em suas investigações sobre a infidelidade um do outro (natural, nesse sentido, que Maria Clara assassine-o, eliminando o vestígio de ameaça à família). Por fim, trabalha-se em cima da própria ideia da “família perfeita”, seu possível desmantelamento e suas mil e uma formas de enfrentá-lo e se manter de pé apesar de tudo, como o filme deixa bem claro em seu final: um zoom intenso na direção do rosto de Norma Bengell intercalado com Hugo Carvana sendo atropelado, desvendando a charada que já era clara desde o início, mas confirmando de vez o fato e atestando a cruel disfuncionalidade dessa família.

No sentido dessa aproximação com os filmes suburbanistas americanos, vale notar que o final de *Antes, o Verão* é extremamente parecido com o de *Bigger than Life* (*Delírio de Loucura*, 1956) de Nicholas Ray. Em ambos paira um desconforto, bem mais prenunciado no filme de Tavares, quanto ao “final feliz” que ele atinge; apesar da reconciliação, fica submerso entre Luís e Maria Clara tanto suas infidelidades quanto o fato dela ser uma assassina. Já em Ray, de modo mais implícito, a iluminação quase divina sobre a família reconciliada também não esconde o fato de que a arrogância quase fascista de James Mason está a apenas algumas pílulas a mais de cortisona de voltar à superfície. Em suma: nessas famílias nada se resolve, tudo se esconde.

O trajeto histórico de *Antes, o Verão*, portanto, amadurece a ideia de que, por muito tempo, a crítica cinematográfica nacional não se prestou a buscar filmes e reflexões fora dos lugares comuns do movimento cinemanovista, ignorando contribuições tal qual a de Tavares [6]. Construiu-se a impressão de que esses filmes de fora do núcleo “Novo” representavam um universo em paralelo ao cinema brasileiro hegemônico da época, tendo algumas exceções como o caso de Khouri (cujo cinema muito parecido com o de Gerson Tavares talvez tenha recebido maior atenção por motivos como o caráter mais declaradamente comercial de alguns de seus filmes, maior longevidade do corpo de sua obra e o rápido reconhecimento em prêmios nacionais e internacionais) e outros sobrevivido à passagem do tempo. O distanciamento de Tavares das propostas engajadas [7], sem dúvidas, levou seu filme a ser tomado como apenas mais um dentre tantos, sem que se atentasse para seus alguns de seus requintes estilísticos (em especial seus já mencionados interesses pictóricos acerca da imagem), para sua atenção a uma utilização poderosa de seus atores e da dinâmica sensual deles – essa tão atingida pela ditadura militar, e

que por si só já constituiria um primoroso objeto de estudo e análise – e para toda uma coerência narrativa muito bem construída em torno do filme, no que parecia prefigurar um nome interessante para o cinema nacional.

Que pese não ter tomado partido do engajamento político do Cinema Novo, tampouco embarcado na aventura do Cinema Marginal que se aproximava, ou até mesmo sua curtíssima carreira, *Antes, o Verão* e Gerson Tavares não tiveram a figuração que merecem. Ele se soma a uma lista de filmes de que caíram no esquecimento muito rápido após seu lançamento, e, além de atender uma “demanda” oriunda de um pensamento primitivo que sempre pairou sob o cinema brasileiro e que saciou parte da crítica da época - a da exímia qualidade técnica, como se a mesma salvasse um filme de seus defeitos formais e estéticos - é, de todo modo, um filme muito bem dirigido, executado por um cineasta consciente de suas limitações e convicto de suas ideias.

*

Em 24 de maio de 2021, nos dias de finalização deste texto, Gerson Tavares faleceu aos 95 anos. Que essa pequena reunião da fortuna crítica em torno de seu filme fique como uma homenagem à sua obra e seu legado, ainda a ser melhor descoberto.

Davi Braga

Notas:

[1] O documentário *Reencontro com o Cinema* (2014), dirigido pelo professor, historiador e pesquisador Rafael de Luna, narra com detalhes o processo, desde a concepção da mostra, envolvendo diversos outros títulos brasileiros esquecidos e ou desconhecidos dos anos 60, até a recuperação da filmografia do diretor. Foi o contato com Tavares que revelou que as cópias em posse do MAM eram as únicas existentes restantes, e as condições não tão boas de ambas exigia um processo imediato de preservação e restauro, realizado em 2012 através de um edital da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. O realizador, já idoso, forneceu documentos históricos para a memória do filme, como cartas trocadas entre ele e o departamento de Censura da época, além de detalhes da produção, de forma a matizar o conhecimento e entendimento da concepção da obra em seu contexto histórico, tal como de sua própria breve carreira enquanto cineasta. Foi a partir da diferença do tamanho de ambas as cópias, inclusive, que foi possível identificar que a obra havia sido censurada e que, por ser maior, uma delas conteria o filme “íntegro”, com a cena da nudez de Bengell sem cortes.

[2] Essa menção à raridade do consenso entre os críticos é atribuída ao texto de Rafael de Luna, em seu blog pessoal, sobre o resgate da obra de Gerson. FREIRE, Rafael de Luna. Projeto Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares. 2015. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2015/09/projeto-resgate-da-obra-cinematografica.html>. Acesso em: 13 abr. 2021.

[3] E esse um nu que pode ser tido como mais “maduro” (por seu encaixe narrativo, pela forma como é filmado), por exemplo, que outro protagonizado também por Norma Bengell em *Os Cafajestes* (1962), ainda tido como o primeiro nu frontal do cinema brasileiro.

[4] E nesse caso, na edição de n.10, protagonizou uma confusão ao escrever que o filme em questão era *Amor e Desamor* (1966), o longa anterior de Tavares. O esclarecimento viria no número seguinte.

[5] Ensaio contido na mesma edição em que o filme faz capa, n.10.

[6] Tavares diz, em um debate acerca do filme, que esse interesse concentrado no Cinema Novo lhe ofuscou à época e possivelmente lhe impediu de obter coproduções para seus futuros projetos.

[7] Interessante notar que, no mesmo debate citado acima, o cineasta revela que tinha planos de filmar *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, o que representaria uma virada de chave temática completa de seus filmes.

Referências:

RAMOS, Fernão Pessoa. A Ascensão do Novo Cinema Jovem. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). Nova História do Cinema Brasileiro Vol.2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. cap. 1, p. 16-109.

FREIRE, Rafael de Luna. Projeto Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares. 2015. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2015/09/projeto-resgate-da-obra-cinematografica.html>. Acesso em: 13 abr. 2021.

Reencontro com o Cinema. Direção: Rafael de Luna Freire. Brasil: 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/142828827>. Acesso em: 13 abr. 2021

ALPENDRE, Sérgio. Gerson Tavares. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://sergioalpendre.com/2019/07/19/gerson-tavares/>. Acesso em: 13 abr. 2021.

LIMA, Cesar Garcia. Gerson Tavares: O Cinema Novo sob o signo da melancolia. In: IMAGOFAGIA - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, [s. l.], 2016. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo2001306-gerson-tavares-o-cinema-novo-sob-o-signo-da-melancolia. Acesso em: 13 abr. 2021.

Debate com Gerson Tavares no Cine Arte UFF. Disponível em: <https://vimeo.com/157427419>

OLIVEIRA, José Carlos. O preço do verão. In: Jornal do Brasil (RJ), 29 ago. 1968, p.3.

Diário de Notícias (RJ), 1968, ed. 14113 (referência da Hemeroteca Digital)

Diário de Notícias (RS), 1969, ed. 00088 (referência da Hemeroteca Digital)

Jornal do Brasil (RJ), 16 nov. 1968, p.31

Diário de Notícias (RS), 1969, ed. 00094 (referência da Hemeroteca Digital)

Correio Braziliense (DF), 1969, ed. 02924 (referência da Hemeroteca Digital)

Diário de Pernambuco (PE), 1969, ed. 00117 (referência da Hemeroteca Digital)

Revista Filme Cultura n.10, 20 jul. 1968. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-10/>. Acesso em: 13 abr. 2021