

Afonso BARBOSA
Arthur LINS
Carlos DOWLING
Cláudio Cardoso de PAIVA
Carlos Magno FERNANDES
Denis Porto RENÓ
Elton Bruno Barbosa PINHEIRO
Janaine AIRES
João Carlos MASSAROLO
Marília Lopes de CAMPOS
Mayra Medeiros de AZEVEDO
Sandra Raquew dos Santos AZEVÊDO
Sheila ACCIOLY
Thiago SOARES
Thomaz RODRIGUES
Victor Eduardo BRAGA
Virgínia de OLIVEIRA SILVA

Gloria Rabay | Pedro Nunes

Organizadores

MATIZES

de *sexualidade*
no CINEMA



Filmes Temáticos | Olhares Transversais

GLORIA RABAY

PEDRO NUNES

Organizadores



MATIZES
da *sexualidade*
no **CINEMA**
OLHARES TRANSVERSAIS

Editora Universitária da UFPB
João Pessoa | Paraíba – Brasil
2012

MATIZES da SEXUALIDADE no CINEMA

2



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora

MARGARETH DINIZ

Vice-Reitor

EDUARDO RAMALHO RABENHORST

Diretor do CCHLA

ARIOSVALDO DA SILVA DINIZ

Núcleo de Estudos em Mídias, Processos Digitais e Sexualidades

Digital Mídia - PEDRO NUNES

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação Sobre a Mulher e Relações de Sexo e Gênero - NIPAM – FLÁVIA MAIA GUIMARÃES

Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual

GEPPAU - BERTRAND LIRA

Diretor da Editora Universitária

JOSÉ LUIZ DA SILVA

Capa | Editoração

PEDRO NUNES

||| **Comissão Científica** |||

Profº. PhD Pedro Nunes Filho | **Universidade Federal da Paraíba**

Profª. Drª Marília Campos | **Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro**

Profº Dr. Thiago Soares | **Universidade Federal da Paraíba**

Profº Dr. João Carlos Massarolo | **Universidade Federal de São Carlos**

Profª Drª Gloria Rabay | **Universidade Federal da Paraíba**

Profª. Drª. Virgínia de Oliveira Silva | **Universidade Federal da Paraíba**

Profº. Dr. Claudio Paiva | **Universidade Federal da Paraíba**

Profº. Dr. Denis Porto Renó | **Universidad Del Rosario - Colombia**



||| **Agradecimentos | Suporte** |||

Profª Drª Maria Aparecida Ramos | **Universidade Federal da Paraíba**

Francisco Ramalho | **Universidade Federal da Paraíba**

Profª Ms. Madileide Duarte | **Universidade Federal de Alagoas**

Felipe Coty | **GLS Filmes - Rio de Janeiro**

José Vianeí Leite Lima | **Kauai Locações de CDs e DVDs**

Antonio Carlos dos Santos | **Vídeos, Legendagens e Sincronizações**



A correção gramatical, ortográfica, as ideias e *opiniões expressas nos diferentes trabalhos acadêmicos* são de exclusiva responsabilidade dos autores e autoras que assinam os artigos que compõem o presente livro coletivo.



M433 *Matizes da sexualidade no cinema [livro eletrônico]: olhares transversais / Gloria Rabay, Pedro Nunes. organizadores. - - João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. 2,38mb / pdf.*
ISBN: 978-85-237-0582-4

1. Cinema. 2. Filmes temáticos. 3. Sexualidade. I.Rabay, Gloria. II. Nunes, Pedro.

UFPB/BC

CDU: 791.43

EDITORA UNIVERSITÁRIA | UFPB

Caixa Postal 5081 – Cidade Universitária – João Pessoa – Paraíba – Brasil

CEP: 58.051 – 970 - www.editora.ufpb.br

Impresso no Brasil | *Printed in Brazil*

Afonso BARBOSA
Arthur LINS
Carlos DOWLING
Cláudio Cardoso de PAIVA
Carlos Magno FERNANDES
Denis Porto RENÓ
Elton Bruno Barbosa PINHEIRO
Janaine AIRES
João Carlos MASSAROLO
Marília Lopes de CAMPOS
Mayra Medeiros de AZEVEDO
Pedro NUNES
Sandra Raquew dos Santos AZEVÊDO
Sheila ACCIOLY
Thiago SOARES
Thomaz RODRIGUES
Victor Eduardo BRAGA
Virgínia de OLIVEIRA SILVA



MATIZES
da *sexualidade*
no **CINEMA**
OLHARES TRANSVERSAIS

| SUMÁRIO | SUMÁRIO | SUMÁRIO |

| Apresentação |

09 | Entretons da sexualidade na esfera do cinema
Pedro NUNES

| *Afeto entre Mulheres* | *Religiosidades* | *Esteriótipos de Gênero* |

13 | Quando a noite cai: o velado e o visível

Virgínia de OLIVEIRA SILVA

24 | Encenação de performances legitimadoras do feminino

Mayra Medeiros de AZEVEDO | Thiago SOARES

30 | Segredos íntimos: matizes da sexualidade judaica

Janaine AIRES | Virgínia de OLIVEIRA SILVA

43 | Henry & June: transmutação do eu autoral, fetichismo e questões de gênero

Carlos DOWLING

| *Triangulação Amorosa* | *Desencontros* | *Diversidade Sexual* |

| *Incesto* | *Identities de Gênero* | *Heteronormatividade* |

54 | Jogos de sedução: estética fílmica, juventude e os labirintos da sexualidade

Afonso BARBOSA | Pedro NUNES

78 | Histórias de amor duram apenas 90 minutos

Denis Porto RENÓ

86 | Mobilidade e fluxo das identidades de gênero e sexuais em Todas as cores do amor

Sandra Raquew dos Santos AZEVÊDO

91 | Com o que sonham Os Sonhadores? Cenários corpóreos, imaginário(s) e imagens

transgressoras em contexto de integração

Marília Lopes de CAMPOS

107 | Itinerários do desejo numa estrada Latino-americana

Thiago SOARES

- | Afeto entre Homens | Masculinidade | Marginalidade |
| Virilidade | Transfobia |
- 114** | ***Plata Quemada: desejos à flor da pele***
João Carlos MASSAROLO
- 133** | **A imaginação excessiva de *Querelle* e Fassbinder**
Carlos Magno FERNANDES
- 139** | ***Flawless – Onde está a perfeição***
Sheila ACCIOLY | Thomaz RODRIGUES
- | Conflitos na Adolescência | Afeto entre Homens | Família |
| Desejo | Diferenças |
- 148** | **A figura paterna, a sagrada família e a construção juvenil da subjetividade. Uma leitura estética do filme *C.R.A.Z.Y – Loucos de amor***
Cláudio Cardoso de PAIVA
- 162** | **Dimensões da poética fílmica em *C.R.A.Z.Y.: família, juventude e sexualidade***
Elton Bruno Barbosa PINHEIRO | Pedro NUNES
- 209** | **O espaço familiar no curta *Café com leite***
Arthur LINS
- 215** | **Performances Identitárias em *Tempestade de Verão***
Thiago SOARES
- | Homoafetividade | Religiosidade | Poder | Intolerância |
| Celibato | Homofobia | Liberdade de Expressão |
- 222** | **Em nome do *Padre***
Marília Lopes de CAMPOS | Virgínia de OLIVEIRA SILVA
- 235** | ***Eduardo II e a moralina***
Victor Eduardo BRAGA
- 242** | **Sabores (e dissabores) de uma amizade incomum**
Carlos Magno FERNANDES

Entretens da sexualidade na esfera do cinema

Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens [e mulheres] se educam entre si, mediatizados pelo mundo.

Paulo Freire | *Pedagogia do Oprimido*

O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho. **Orson Wells**

A presente coletânea de artigos organizada em forma de livro impresso e eletrônico, reúne diferentes olhares interpretativos sobre as complexidades da sexualidade no âmbito exclusivo das narrativas fílmicas. Trata-se da constituição de um coletivo plural de pesquisadores, educadores e estudantes participantes de grupos de pesquisas que tomou como foco transversal de análise alguns filmes dentre os vários curtas, médias e longametragens que foram exibidos e debatidos por ocasião de realização da primeira e segunda ***Mostra de Filmes Temáticos – Matizes da Sexualidade***, que aconteceram respectivamente nos anos 2009 e 2010, na cidade de João Pessoa – Paraíba. As referidas mostras de filmes temáticos foram promovidas pelo **Núcleo de Estudos e Pesquisas em Mídias Audiovisuais, Processos Digitais e Sexualidades** com o apoio direto do **Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação sobre a Mulher e Relações de Sexo e Gênero**, ambos sediados na Universidade Federal da Paraíba.

A realização dessas duas mostras específicas teve por finalidade escolher, pelo processo de curadoria, um conjunto de filmes que evidenciassem a sua estruturação audiovisual enquanto narrativa poética e que abordassem, de forma sutil ou de maneira direta, as variantes e conflitos em torno das

sexualidades. As obras selecionadas, em sua maioria despidas de preconceito, trouxeram à tona temas polêmicos a exemplo das **identidades flutuantes, triangulações amorosas, incestos, assédio sexual, preconceitos familiares, violência contra mulheres, mortes pela condição sexual, virgindade, fetiches, heteronormatividade, conflitos na adolescência, sexualidade no contexto das religiosidades, afeto entre mulheres, afeto entre homens, transexualidades, preconceitos na escola, formas de prostituição, sexualidade na velhice**, entre outros. Impregnados pela ousadia, seriedade quanto a abordagem temática e pelo arrojo combinatório em termos das relações estéticas esses filmes exibidos e movimentados pela crítica ainda se notabilizam no tempo presente, pelo estilo criativo peculiar de cada diretor(a) com as suas respectivas visões de mundos, nacionalidades, contextos políticos em que foram produzidos e a própria dimensão epifânica materializada em cada filme. Torna-se imprescindível afirmar que essas construções fílmicas são plenamente compreendidas enquanto formas articuladas de conhecimento que mobilizam e envolvem o espectador atento para o conjunto de situações tratadas no universo das próprias realidades fílmicas.

É importante também salientar que o papel da universidade em sua dimensão pluralista traduz-se não só pela perspectiva de se promover debates, exibir filmes ou mobilizar segmentos da sociedade em torno das questões complexas da sexualidade mas, sim produzir diálogos e sistematizar conhecimentos acerca dessas diferentes questões que envolvem a sexualidade no contexto da sociedade contemporânea com os seus paradoxos extremados. Vale notar que a Paraíba vem se destacando nas últimas duas décadas pela constante produção audiovisual tendo como foco de abordagem da sexualidade. No entanto devemos frisar que mesmo em pleno século XXI, a sexualidade, em sua dimensão hologramática, continua sendo um tema tabu.

O presente livro *Matizes da sexualidade no cinema* advém desse movimento acadêmico intenso que conjuga a mobilização de plateias através das mostras de filmes pelo critério de escolha da abordagem temática e pelo processo de construção poética da narrativa, reflexão crítica sobre os próprios filmes compreendidos enquanto geradores de sentidos, produção audiovisual e pesquisas transdisciplinares. A coletânea é então composta por múltiplos olhares investigativos que aprofundam, de forma transversal, a “*leitura de filmes*” cuja forma e conteúdos narrativos angulam as diferentes matizes da sexualidade. Destacamos então que os artigos são lastreados por perspectivas teóricas inovadoras que ressignificam cada filme escolhido para análise no contexto temático das variantes ou tonalidades da sexualidade.

Além desse contributo acadêmico em termos de produção de conhecimentos norteados por uma estrutura dorsal apoiada em mecanismos metodológicos transdisciplinares, o livro *Matizes da sexualidade no cinema* é também destinado aos educadores e educadoras do ensino médio que queiram utilizá-lo como suporte didático para as suas argumentações no processo ensino-aprendizagem. Neste caso, embora o livro não seja um manual didático com uma feição tradicional, objetiva em primeira instância, fornecer subsídios aos professores e professoras que trabalham com o tema da diversidade sexual no cotidiano das escolas ou apresentar e debater em sala de aula alguns dos filmes analisados neste livro.

Por fim, acreditamos que esse agregamento de diferentes vozes interpretativas no presente livro *Matizes da sexualidade no cinema* é o que faz a diferença em termos de uma produção editorial cujo recorte acadêmico aponta diretamente para a compreensão dos conflitos e entretons da sexualidade em filmes de diferentes nacionalidades e formatos. *Matizes da sexualidade no cinema* pode naturalmente

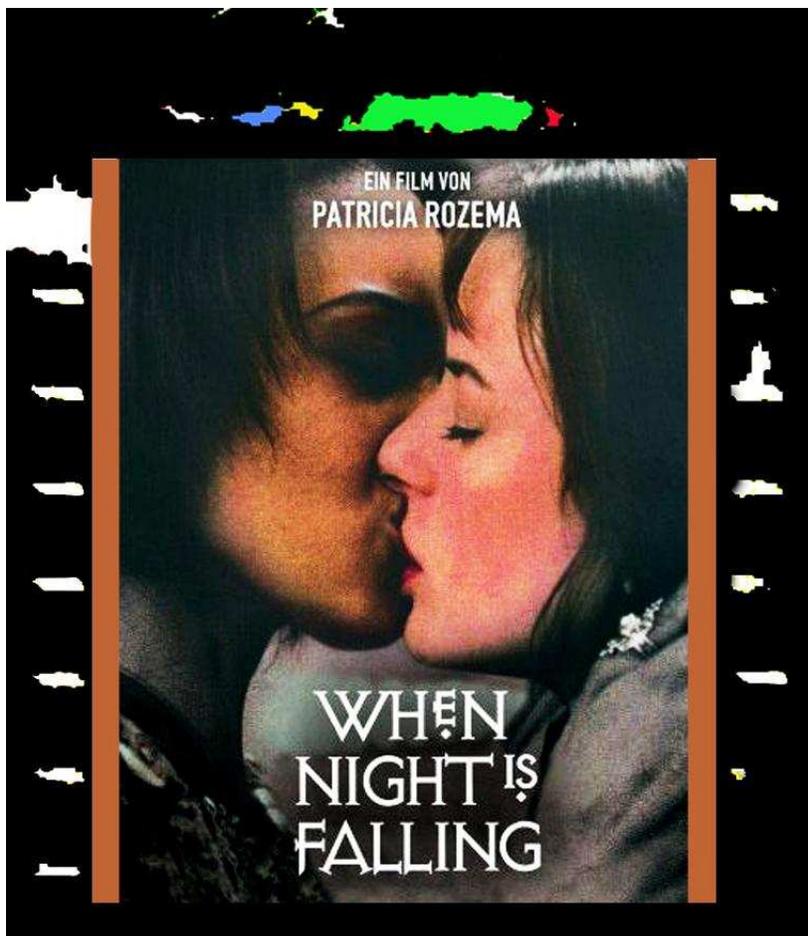
transformar-se em uma obra de referência não somente pelo critério editorial que permeia toda coletânea, profundidade dos artigos e pela raridade de trabalhos publicados priorizando exclusivamente filmes temáticos que exploram as gradações sutis das dinâmicas da sexualidade.

Espero que os usuários e leitores deste livro façam uma excelente leitura no sentido de estabelecer pontes e diálogos entre os artigos aqui apresentados e os filmes que foram tomados como objeto de análise crítica. Com certeza esse cotejo comparativo entre os artigos dispostos nesta coletânea e os filmes analisados resultará em um novo processo de produção de conhecimentos realmente reveladores.



Pedro Nunes Filho

Núcleo de Estudos em Mídias Audiovisuais, Processos Digitais e Sexualidades | UFPB



Título no Brasil: Quando a noite cai

Título Original: *When night is falling*

Direção: Patricia Rozema | **Fotografia:** Douglas Koch

Montagem: Susan Shipton | **Roteiro:** Patricia Rozema

Equipe de Direção de Arte: Michael Followes, Rob Hepburn, Mark Jaworski,
Michael Mullins, Kei Ng, Vicky Peters

Música: Leslie Barber | **Figurino:** Linda Muir

Elenco: Pascale Bussières, Rachael Crawford, Henry Czerny, David Fox, Don McKellar, Tracy Wright, Clare Coulter, Karyne Steben, Sarah Steben, Jonathan Potts, Tom Melissis, Stuart Clow, Richard W. Farrell, Fides Krucker, Thom Sokoloski

País de Origem: Canadá | **Ano:** 1994 | **Duração:** 94 minutos

Palavras-chaves: Heteronormatividade | Homoafetividade | Religiosidade |
| Estereótipo de Gênero |

Quando a noite cai: o velado e o visível

Virgínia de OLIVEIRA SILVA¹
Universidade Federal da Paraíba

Tipo de amor que não pode dar certo na luz da manhã.

Caetano Veloso | Eclipse Oculito
Cupido e Psiquê fazem amor apenas no escuro.
Camille dirigindo-se à Petra | Quando a noite cai

Patricia Rozema dirige a produção canadense *Quando a noite cai* (When night is falling, 1995, 94 min.), executando um cinema narrativo (BRITO, 1995, p.196-199), no qual, sem fazer concessão a qualquer tipo de discurso panfletário, foca, em plena sociedade heteronormativa, o debate em torno da questão do amor homoerótico feminino, vivenciado por duas jovens pertencentes ao seio de duas comunidades tão distantes quanto heterogêneas e, aparentemente, inconciliáveis: Camille (*Pascale Bussières*) encontra-se envolta nos enleios de uma tradicional e sólida instituição de ensino protestante; e Petra (*Rachael Crawford*), pouco disposta a criar limo e muito mais a fim de ser uma *rolling stone*, circula sob as lonas surradas de um circo mambembe em constante crise financeira e administrativa. E perceber esses contextos tão díspares é

¹ Doutora em Educação (UFF/RJ). Professora Adjunta IV da Universidade Federal da Paraíba. Líder do Grupo *Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã*. Atua nas linhas de pesquisa *Políticas Públicas e Práticas Educativas* e *Linguagens Audiovisuais, Formação Cidadã e Redes de Conhecimento*, nas quais coordena o Projeto Educação Legal e o Projeto Cinestésico, respectivamente. Graduada em Letras (UFRJ) e Comunicação Social/Radialismo (UFPB), Mestre em Educação (UFRJ). cinestesico@gmail.com

importante para a ambientação da trama bipolarizada que Rozema nos apresenta:

É importante que o roteirista (ou adaptador) e o diretor sejam fiéis ao original, mas, mais ainda que façam uma obra de arte “preocupando-se com a expressão através da imagem e com a contribuição que ela fornece”, e fazendo viver as personagens, para que elas nos comovam, nos intriguem, nos surpreendam, nos sujeitem. (BETTON, 1987, p.117)

Imagens oníricas abrem *Quando a noite cai*: duas mulheres nuas e submersas parecem bailar, enquanto se tocam sensualmente. Uma delas tenta vir à tona, mas descobre estar presa sob uma camada fina de gelo. Procura emergir, sem sucesso, até ser despertada pelo seu animal de estimação.

Logo depois, somos sutilmente apresentados à vida banal, cercada de regras e interdições, dessa personagem. Camille é professora de Mitologia do *New College of Faith*, e seu namorado Martin (*Henry Czerny*) leciona Teologia na mesma instituição religiosa. Conforme veremos mais adiante, não é à toa que Rozema imprime em seu roteiro o ilimitado poder de transformação dos deuses gregos e a questão da moral cristã como temas da aula de Camille e de Martin, respectivamente.

Percebemos, pela intimidade a que se permitem quando se julgam a sós e seguros dos olhos censores do Reverendo DeBoer (*David Fox*), a existência do romance que nutrem de forma velada, mas acabam sendo flagrados e pressionados a assumirem um compromisso mais sério, como

condição *sine qua non* para a ascensão dos dois ao posto de capelão e capelã daquela instituição confessional.

A solidão do pequeno apartamento da professora é minimizada pela companhia do cachorrinho que possui. No entanto, a surpresa aliada à falta de noção sobre o que fazer exatamente diante da perda súbita e inesperada desse companheiro canino, no final de uma manhã comum de trabalho e antes dos compromissos vespertinos, lhe levará, ao invés de enterrá-lo, a colocá-lo em uma das prateleiras da geladeira de sua casa como quem esperasse um milagre ou a conservação da manifestação material daquele corpo, pelo menos, por mais algum tempo próximo de si.

O acaso permitirá que de um encontro fortuito numa lavanderia as duas personagens principais do filme tenham seus destinos misturados, a partir de um ardil promovido lúdica e intencionalmente pela artista circense, que possui impresso em seu cartão de visita o nome tão curioso quanto paradoxal: *Soft Petra*.

Petra observa que Camille está chorando e se aproxima para consolá-la. Interessa-se de imediato por aquela mulher desconhecida que se revela frágil e vulnerável, diante da imponderável consecução da vida manifestada na morte de seu animal de estimação. Camille se acha idiota por chorar a perda do ser que só agora descobre que amava mais que tudo. Petra afirma que os animais, ao contrário dos humanos, possuem o dom de amar incondicionalmente os seus donos, não importando quem eles sejam. Ela oferece à Camille tudo aquilo de que mais precisa no momento, ou seja, atenção, lenço e carinho: ouvindo-a, enxugando-lhe as lágrimas e recolhendo suas roupas da máquina. Depois, despede-se e vai embora.

Somente quando a professora já se encontra em casa, apressada para se vestir para participar ao lado do namorado de uma reunião com o reverendo, é que nota que trouxe a

sacola de roupas lavadas de outra pessoa. Curiosa, observa o estilo das peças tão diferentes das suas, e se sente tentada a experimentar uma das blusas sensuais que encontra. É quando Martin chega para lhe buscar e a flagra vestida de modo diferente do habitual. Ele a elogia, mas pede que se troque. Ela lhe revela que irá vestida daquele jeito mesmo – até porque não possui mais consigo as suas próprias roupas. Como afirma Costa (2002, p.38), fica patente que:

Um figurino descuidado afeta a chamada “suspensão da descrença”, interferindo na verossimilhança da narração; como toda roupa, ele está “em contato com o corpo, funcionando, ao mesmo tempo, como seu substituto e cobertura”², e funciona assim como elemento do visual da obra cinematográfica e tudo que é inferido dele.

Podemos perceber aqui o importante trabalho de figurino realizado por Linda Muir, indicada inclusive ao Prêmio Genie, pois as roupas de uma pessoa proporcionam-lhe tanto uma segunda pele, aquilo que seria uma camada protetora e/ou expositora de si, quanto lhe possibilitam compor a sua identidade e a sua persona. É assim que vemos algo mudar na professorinha, certo ar mais audacioso e insinuante começa a surgir em seu semblante, enquanto testemunhamos Martin insistir em cobrir-lhe o decote da blusa que teima em aparecer diante do reverendo de olhar perdido, pousado menos no momento presente e mais sobre o futuro do casal.

² BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979, p.224.

Sua decisão de desfazer a troca das sacolas de roupas a levará para bem longe da possibilidade real de arrumar as coisas. Ao contrário, dará início à grande confusão em sua vida monótona e enquadrada, segundo os dogmas religiosos aos quais seguia, sem problemas ou questionamentos, até então. Confundida com alguém que teria vindo tentar uma vaga no circo, ela adentra cada vez mais naquele cenário de sonhos e ilusões, enquanto se deslumbra com a aura de fantasia e mágica do mundo móvel, poroso e reticulado que o circo representa. É notório o seu deslumbramento diante da visão silhuetada de Petra ensaiando com Thimoty (*Don McKellar*) seu número de dança num jogo de sombras e luzes. E eis que falta luz no circo.

Petra, em seu trailer de artista, a recebe à luz de vela, e lhe serve uma bebida. Após ouvir a confissão de Camille sobre como se sentiu indecente usando uma de suas blusas, pergunta o que seu homem achou, Camille mente dizendo que não tem pretendente, Petra anima-se e revela também a troca proposital das sacolas, deixando inclusive o cartão com seu endereço misturado às roupas, porque desejava muito revê-la. Escandalizada com tamanha sinceridade e com o teor da revelação, a professora, vendo-se galanteada, foge às pressas, dizendo-se fora de lugar ali. Em *slow motion*, Petra apaga a vela, produzindo mais uma vez o jogo claro-escuro, tão propício à narrativa cinematográfica que, caprichosamente e a todo instante, revela-esconde, exatamente como se apresentam as coisas no velado e no visível quando a noite cai.

De volta ao seu habitat, Camille cuida de seus afazeres acadêmicos, enquanto Petra faz o possível para contactá-la. Enquanto Camille prepara suas lições de Mitologia

Grega, Petra, tal qual Eros³, lança literalmente suas flechas de amor.

A câmera captura a silhueta de uma árvore projetada na parede de fundo de seu apartamento, que tal qual uma lanterna mágica, vai percorrendo todo o ambiente, indicando tanto o tempo transcorrido quanto a medida da persistência de Petra, esperando por Camille diante do edifício. E como destaca Martin (2005, p.56-57), ao nos apresentar as funções expressivas da câmera, ou seja, a descritiva, a dramática e a coreográfica (que, como a montagem, confere ritmo ao filme): “Os movimentos de câmara são um dos processos de criação de emoção pelo facto de suscitarem sentimentos e expectativas, mais ou menos inquietos, daquilo que iremos ver seguidamente.”

Camille está de saída, mas antes a beija ardentemente no saguão. Separam-se. Enquanto Petra baila feliz sob torres de alta tensão (é digna de nota a recorrente presença da imagem dessas torres no filme), Camille roda atordoada em sua cadeira giratória: transformação a caminho?

***“Gente Como Você”* ou efeito bumerangue**

Para Camille, não há mais a possibilidade de retorno ao eixo de sua vida pacata de antes, pois um cristal se parte, algo baldeia e se turva em seu interior. Já não lhe será mais possível atingir a calma aparente que nutria, pois a tensão, no lugar de seu cãozinho, será sua companheira, a partir de agora. Prova disso será a sua tomada de posição, revelando ter maior flexibilidade de raciocínio e muito mais dúvidas do que certezas, durante o debate entre os professores e o reverendo em torno da questão da homossexualidade à luz da

³ Segundo Brandão, (1991, II, p.340), filho e companheiro constante de Afrodite, Deusa da Beleza, também chamada Vênus, Eros, Deus do Amor, também conhecido como Cupido, com seu arco disparava flechas de amor nos corações dos deuses e dos humanos.

religiosidade protestante, mesmo estando em jogo a sua carreira profissional.

Petra acaba por flagrar Camille nos braços de Martin e se decepciona por descobrir que fora enganada. Camille vai atrás dela para desculpar-se, e para oferecer sua amizade. Petra ironiza a proposta e Camille pergunta de imediato: “*Gente como você* não tem amigas?” Mais tarde, ela ouve de volta a mesma expressão em destaque, tal qual um bumerangue, dita dessa vez pelo reverendo, referindo-se a ela própria, após confessar-se a ele.

Petra a convida para passear e acabam voando de asa delta sobre uma montanha de neve. A metáfora da liberdade se materializa na altura que alcançam durante o voo. Mas a falta de costume diante de tanta liberdade faz com que Camille desmaie, provocando a queda das duas e torções em Camille. Agora é a vez de Petra lhe pedir desculpas pela insistência em voar. Ela a leva para casa, lhe faz massagens, enquanto a distrai, pedindo detalhes sobre o seu trabalho. Camille, envolvida pelo interesse e carinho da amiga, acaba contando o mito de *Eros* e *Psiquê*⁴, mas são interrompidas pela chegada inesperada do reverendo.

⁴ Psiquê, também chamada Alma, possuía tamanha beleza que pessoas de várias regiões iam admirá-la, rendendo-lhe homenagens que só eram devidas à própria Afrodite. Ofendida e enciumada, Afrodite enviou seu filho, Eros, para fazê-la apaixonar-se pela criatura mais feia e vil de toda a terra. Porém, ao ver sua beleza, Eros acidentalmente se fere em uma de suas próprias flechas e apaixona-se por Psiquê. Eles se casam sob a condição de ela nunca ver o rosto do esposo, mas, induzida por duas irmãs invejosas, quebra a promessa e é penalizada, tendo de cumprir tarefas desumanas impostas por sua sogra até recuperar o amor de Eros. Segundo Brandão (1991, II, p.233-235), o mito indica que acima do princípio do amor material de Afrodite, deusa da atração mútua entre os opostos, eleva-se o princípio do amor de Psiquê, associando conhecimento, crescimento da consciência e desenvolvimento psíquico à atração carnal.

Camille tenta a todo custo se readaptar ao compasso de sua antiga vidinha e se entrega como nunca antes fizera ao seu namorado, que gosta de sua atitude e elogia a mudança de sua performance sexual. Mas durante a transa, o que Camille vê nas paredes do quarto de Martin são as luzes que acompanham a dança de Petra no circo.

Martin viaja para proferir uma palestra sobre teologia em Chicago, Camille, mesmo estando só, sente a presença e o carinho de Petra. Decide, num rompante, voltar ao circo. A cena de amor entre as duas mulheres será poeticamente metaforizada pelas imagens de duas equilibristas que, embora firmes e seguras sobre o trapézio, enquanto se olham e se acariciam, voam como que soltas sobre o abismo. Tal e qual a condição oscilante das amantes. Amanhece e como antecipam a letra de Caetano e a fala de uma das personagens citadas em nossa epígrafe: Camille precisa partir.

Enquanto isso, em seu micro-mundo, bem diferente do de Camille que é cercado por proibições e dogmas religiosos, Petra se abre com Thimoty, amigo circense de comportamento muito menos engessado, bem mais permeável e sem raízes. Não demonstra, assim, possuir qualquer problema de fundo moral, legal ou cristão, diante da temática de sua notória orientação sexual.

Mesmo que a qualidade técnica da produção deixe muito a desejar, (sobretudo durante as cenas de planos fechados do vôo livre duplo executado pelas amantes), somos levados a acompanhar o filme com interesse, e o que vemos no desenrolar da narrativa é uma sucessão de idas e vindas das duas personagens num jogo de atração e repulsa, por parte de Camille, e de desejo e sublimação, por parte de Petra.

A explosão de sentimentos e os rompantes que esse enlace proporciona à vida de Camille, à de seu namorado e à da própria Petra, irá revelar interpretações seguras e

convincentes dos atores em cenas nas quais interpretam sentimentos humanos densos: a descoberta e a fúria de Martin, o namorado traído; a felicidade de Petra por satisfazer-se e por poder também proporcionar a satisfação do desejo carnal da amante; o medo e a curiosidade de Camille ao experimentar sentimentos jamais suspeitados como possíveis.

A diretora faz uso também em *Quando a noite cai* do recurso da montagem paralela. Como afirmam Saraiva e Cannito (2009, p.24), “Quer dizer, a câmara, a montagem, a trilha sonora contam (mostram) para nós o que acontece como quem diz: ‘veja isto, agora veja esse detalhe’ (...)”. Vemos Petra, pouco tempo após o encontro tão surpreendente quanto indesejado com o namorado de sua amante, partindo com o pessoal do circo que levantou lona mais uma vez, fugindo de credores. Paralelo a isso, aos espectadores incrédulos, após mais um desencontro amoroso, resta esperar que a personagem Camille, cheia de remorsos perante Martin, ao invés de viver a sua paixão homoerótica sem culpas, morra de hipotermia, caída, bêbada na neve, ao resolver, enfim, enterrar o seu cão que havia congelado. As imagens oníricas do início agora voltam com maior proximidade da realidade.

No final, quando tudo parece perdido, o uso de uma espécie de mecanismo equivalente a *deus ex machina*, ao som de *Hallelujah* de Leonard Cohen, permitirá não só o resgate e o socorro de Camille por Petra e seus amigos, como também, após toda a definição da trama, a espantosa ressurreição do seu cãozinho. Confirmando Aristóteles:

Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer,

ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados - pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no *Édipo* de Sófocles. (ARISTÓTELES, 1966, p.254-255)

Decididamente, o amor, qualquer que seja, é puro potencial para um milagre cinematográfico.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza, Porto Alegre: Globo, 1966.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1987.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, Vol. II. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, 559p.
- BRITO, J. B. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CANNITO, N. e SARAIVA, L. *Manual de roteiro - ou manual, o primo pobre dos manuais de cinema & TV*. São Paulo: Editora Conrad, 2009.
- COSTA, Francisco Araujo da. "O figurino como elemento essencial da narrativa." In: *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, nº 8, agosto 2002, semestral, FAMECOS / PUCRS, p.38-41. Disponível em <www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-8/araujosed8.pdf>. Acessado em 10/02/2010.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.



Título no Brasil: Assunto de meninas

Título Original: Lost and delirious

Direção: Léa Pool | **Roteiro:** Judith Thompson

Fotografia: Pierre Gill | **Edição:** Gaétan Huot

Direção de arte: Serge Bureau | **Trilha Sonora:** Yves Chamberland | **Figurino:** Aline Gilmore | **Elenco:** Piper Perabo, Jessica Paré, Mischa Barton, Jackie Burroughs, Mimi Kuzyk, Graham Greene, Emily VanCamp, Amy Stewart, Caroline Dhavernas, Luke Kirby, Alan Fawcett

País de Origem: Canadá | **Ano:** 2001 | **Duração:** 98 minutos

Palavras-chaves: Morte | Internato | Afeto entre Mulheres |

Encenação de performances legitimadoras do feminino

Mayra Medeiros de AZEVEDO¹

Thiago SOARES²

Universidade Federal da Paraíba

*E como o céu há de nos dar guardia
enquanto isso não se der,
você há de convir, amiga,
que se precipitou;
e eis no que dá. Porque o Tempo é,
mais que tudo, contemporizador.*

Elizabeth Bishop em O banho de xampu

A história envolve três amigas que se conhecem em um ambiente escolar, fechado para garotos. Este local chama-se Colégio *Perkins Girls* e tem ares de um “reformatório”. Na primeira cena de *Assunto de meninas* (Canadá, 2001), vemos a personagem Mary Bradford (Mischa Barton) num carro, indo em direção ao internato. Ainda abalada pela perda da mãe, que morreu há três anos de câncer, ela não consegue se comunicar com o pai e a

¹ Graduada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba, atuou como bolsista PIBIC na área de Educação, participando do Projeto de Pesquisa PIBIC “Concepções e Práticas de Dever de Casa”, de 2009 a 2011, tendo como orientadora a Prof. Dr. Maria Eulina Pessoa de Carvalho. Também participou do Projeto de Extensão “Cinestésico: Audiovisual e Educação Crítica”, no ano de 2008, com a orientação da Prof. Dr. Virgínia de Oliveira Silva.

² Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). thikos@uol.com.br

madrasta – que são alheios aos seus problemas emocionais. A recepção das novas colegas, no colégio, é ótima e Mary é instalada no quarto de Paulie Oster (Piper Perabo) e Tory Moller (Jessica Paré). As duas são lindas: a primeira rebelde e idealista; a segunda, insegura e rica. Aos olhos dos outros colegas de colégio, Paulie e Tory são apenas amigas. No entanto, somos convocados, através do ponto de vista desenvolvido pelo filme, a perceber-las como namoradas.

Apesar de uma certa surpresa inicial, Mary, com seu jeito tímido, conquista a confiança das duas e se torna a confidente delas. Enquanto tenta se adaptar ao novo ambiente, Mary vê a dificuldade das amigas em lidar com alguns dos impasses do relacionamento, causados pelo preconceito de suas famílias e por suas crises de identidade. O estopim da crise entre as duas acontece quando Paulie e Tory são flagradas na cama. Temendo uma reação contrária da família, a personagem Tory passa a ter uma relação heterossexual como “válvula de escape” da problemática de ser “chamada” de lésbica. A situação vai ficando insustentável quando Tory tenta assegurar que é “somente amiga” de Paulie.

O filme da diretora Léa Pool parece trabalhar com questões que são frequentes nas narrativas sobre a adolescência: a problemática da vivência em grupo, da aceitação e do enquadramento social e das performances de identidades legitimadoras e hegemônicas. Parece haver, na adolescência, um constante devir pela autonomia adulta e pela legitimação de um *modus operandi* de ser e agir. Observamos o filme *Assunto de meninas* como uma grande encenação das performances legitimadoras do feminino no espaço público. O espaço a que nos referimos é o colégio – temos, portanto, um ambiente vigiado, tal qual já nos sinalizou Michel Foucault (1977). O ambiente vigiado pode ser reconhecível como aquele em que regras e normatizações são mais claramente expostas e que impõem ao sujeito um conjunto de ações que são

circunstritas a uma espécie de partitura do bom comportamento. Num internato feminino, todas as meninas devem se vestir igual, adotar o mesmo padrão de vivência. Todas as meninas devem “honrar” o corpo que lhes foi dado.

É neste ambiente vigiado e diante de um conjunto de personagens femininas sob ameaça de uma certa punição simbólica, que observamos os desvios: Paulie fuma, é rebelde, chama palavrão. A personagem de Paulie desperta desconfiança dos pares no contexto do colégio. Ela é fora da norma, distante do padrão e parece concentrar algumas premissas que pesem sobre ela o ardor da desconfiança. Tory, apesar de ser rica e mimada, soa ter uma certa rebeldia, tal qual Paulie. Embora sejamos sempre apresentados somente às exterioridades das personagens, trazemos, constantemente, o questionamento sobre as aproximações ideológicas e afetivas entre Paulie e Tory. De fora, observando tudo, tal qual nós, espectadores, se encontra Mary.

Diferente de muitos filmes que tratam essa temática de afeto entre iguais de maneira pontual, trabalhando com o conceito de homossexualidade, “Assunto de Meninas” parece nos acionar sobre esta questão de uma maneira mais delicada. São duas amigas que se relacionam de maneira afetiva diferente das demais. Não se trata de um casal. Temos, portanto, mais uma encenação de uma abordagem *queer* sobre a obra – cabe diante de um olhar *queer* tentar enxergar os desvios, os diferentes, os anômalos nas normas sociais. Em *Assunto de meninas*, tanto as personagens Paulie e Tory são obrigadas a lidar com o fato de “serem diferentes” quanto a própria geografia afetiva das duas, que parecem estar alheias às classificações se serem “um casal”, nos convocam uma interpretação “desviada”. A investigação das narrativas presentes nos corpos em questão nos encaminha para uma compreensão do desfecho de *Assunto de meninas* como sintoma de um olhar moralista sobre a mulher.

O corpo feminino, o triunfo da moral

Um grande número de discursos filosóficos, psicanalíticos e culturais contemporâneos tem colocado dúvidas sobre concepções do corpo como simplesmente um organismo biológico cujas nítidas fronteiras são desenhadas por sua pele. Subverteram-se os limites delineados pelas construções culturais e o corpo foi se transformando em um território sem fronteiras, continuamente renovável e infinitamente interpretável.

Longe de ser obliterado, o corpo veio se tornando não mais uma totalidade homogênea, mas um mosaico flexível e permeável, cujas formas e estruturas se tornaram voláteis. Que identidade biológica, tecnológica ou cultural pode ser atribuída ao corpo? (SANTAELLA, 2004, p. 16)

Trazemos a questão do corpo para o debate sobre *Assunto de Meninas*, uma vez que estamos diante de uma obra em que a suposta homogeneidade do feminino proposta pela instituição (o internato) permite brechas existenciais em que os indivíduos passam a manifestar suas inquietações a partir de um claro embate entre norma e subversão. O corpo é sintoma de uma cultura, sabemos. E entendemos que a cultura é formada a partir de jogos de poder claramente performatizados. Olhando mais detidamente a personagem Paulie, essa rebelde que vai em busca da legitimação de seu afeto por Tory, somos convocados a enxergar simbolicamente os embates pela legitimação do amor entre iguais em meio às pressões e vigilâncias sociais. A problemática de Paulie parece ecoar o princípio do eu-dividido.

Tomamos, logicamente, o eu como um produto de uma construção imaginária, que nos ilude quanto à existência de uma forma coerente e unificada do humano. Na verdade, de acordo com Santaella, “a ontologia humana é necessariamente a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo”, portanto, a própria inerência do indivíduo é a da não-unificação. Se somos todos “despedaçados”, então, como lidar com regras de um colégio interno que parecem obrigar os sujeitos a serem unificados, padronizados? Talvez, na luta pela demonstração de seu afeto, a personagem Paulie parece nos fazer questionar quais os limites éticos diante de um amor interrompido em função de convenções sociais. Como lidar com um corpo fragilizado, sem auto-estima, cujo triunfo da aceitação de outrem se encontra frustrada? A solução que “resolve” a problemática afetiva de *Assunto de meninas* parece tanto ecoar os ideais de amor romântico, típicos de autores do século XIX (o “tudo ou nada”, o “amor ou morte”), mas também legitima um certo olhar moralista sobre o amor de Paulie por Tory. Temos, no encerrar da obra, um certo triunfo da moral como um peso sobre o amor feminino por outra mulher.

Referências

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- STAM, Robert. A Intervenção Feminista. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2000. p. 192-202.
- VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.



Título no Brasil: *Segredos íntimos* | **Título Original:** Ha-Sodot
Direção: Avi Neshet | **Roteiro:** Hadar Galron, Avi Neshet
Fotografia: Michel Abramowicz | **Edição:** Isaac Sehayek
Trilha Sonora: Daniel Salomon | **Direção de arte:** Yoram Shayer
Figurino: Inbal Shuki | **Elenco:** Fanny Ardant, Ania Bukstein, Michal Shtamler, Adir Miller, Guri Alfi, Alma Zack, Tikva Dayan, Dana Ivgy
País de Origem: Israel | França | **Ano:** 2008 | **Duração:** 127 minutos
Palavras-chaves: Heteronormatividade | Homoafetividade | Religiosidade | Identidade | Estereótipo de Gênero | Interdição Sexual |

Segredos Íntimos: matizes da sexualidade judaica

Janaine AIRES¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Virgínia de OLIVEIRA SILVA²

Universidade Federal da Paraíba

DESEJO

O que quer o corpo?

Superar o abismo, pular o fosso

Que separa o mesmo do outro

Virgínia Gualberto

Segredos Íntimos (*The secrets*, 2007, Israel/França), dirigido pelo israelense Avi Nesher, arquiteta, sutilmente, o debate sobre a natureza do modelo de conduta da mulher judia, ao trazer à tona de sua narrativa o recorte de histórias de algumas mulheres que, de uma forma ou de outra, vivem a experiência da religiosidade. O filme nos permite entrever um pouco da cultura religiosa

¹ Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. Voluntária do *Projeto Cinestésico*, em 2008, pelo Programa de Extensão – *PROBEX/UFPB*, e, em 2009, pelo Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica – *PIVIC/UFPB*. Membro do Coletivo COMjunto. janaineaires@gmail.com

² Doutora em Educação (UFF/RJ). Professora Adjunta IV da Universidade Federal da Paraíba. Líder do Grupo *Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã*. Atua nas linhas de pesquisa *Políticas Públicas e Práticas Educativas* e *Linguagens Audiovisuais, Formação Cidadã e Redes de Conhecimento*, nas quais coordena o Projeto Educação Legal e o Projeto Cinestésico, respectivamente. Graduada em Letras (UFRJ) e Comunicação Social/Radialismo (UFPB), Mestre em Educação (UFRJ). cinestesico@gmail.com

israelense, filtrada pela lente da crítica que pretende tecer, especialmente àquilo que se refere à desigualdade de tratamento que é dispensado aos gêneros masculino e feminino: a mulher é obrigada a se casar com aquele a quem o pai a prometer, ela não pode se sagrar rabiná, e ainda precisa exercer rituais mensais de purificação após o ciclo menstrual.

Na tradição judaica, o ensino e o cumprimento de determinados preceitos religiosos é facultativo às mulheres, justamente pelo fato de que, socialmente, elas têm outros papéis a desenvolver, como, por exemplo, as atividades do lar e o cuidado com a manutenção cotidiana da família. Naomi (Ania Burkstein), a estudiosa filha do rabino ortodoxo Hess (Sefi Rivlin), é a personagem principal de *Segredos Íntimos*. Com a morte da mãe, ela adquire nova postura diante da fé. Resolve pedir permissão ao pai para adiar o casamento, já acertado por ele para o próximo verão, para completar seus estudos em um seminário. Antes de ser um pretexto para não se casar logo, o seminário é para ela o mais próximo daquilo que seria a realização de um sonho de infância: dirigir um Yeshivá, como seu pai.

Além de ser considerado um ambiente onde, silenciosamente, se gera uma revolução religiosa, o seminário judaico feminino *Conhecimento e Verdade*, cenário de quase toda a narrativa fílmica, revela-se o espaço ideal para o surgimento de um profundo processo de descobertas pessoais entre duas de suas estudantes internas. A importância política dessa instituição para a luta das mulheres judias contra a opressão masculina fica clara quando Naomi ouve o seguinte depoimento de sua diretora:

Você foi inteligente em vir para cá. Quando eu tinha a sua idade, não havia essa opção. Sei que nosso processo de

liberação é mais difícil que o das mulheres seculares. Não é fácil mudar a condição 'inferior' das mulheres, tão ligada à Lei Bíblica escrita há mais de dois mil anos para garantir a dominação dos homens sobre as mulheres. Estamos no processo de uma revolução silenciosa, e não devemos falar sobre isso em voz alta. Mas, talvez, se Deus quiser, ainda na nossa geração, uma mulher será uma rabina de verdade. (Rabbinit dirigindo-se a Naomi em *Segredos Íntimos*, 2007)

A fala da Rabbinit deixa-nos perceber nitidamente a incorporação de bandeiras de lutas pertinentes ao movimento feminista, fundado, sobretudo, nas noções ocidentais mais alargadas de cidadania (Bobbio, 1992, p.63). Em sua pauta de intenções discursivas, mais sussurrada do que realmente anunciada, observamos temas não pertencentes à tradição da religiosidade judaica, embora ainda espere em Deus a sagração de uma mulher como rabina, revelando assim a influência e a interpenetração de diversas culturas em um mundo globalizado (Hall, 2001, p.67-69; Canclini, 1997, p.85).

Racheli (Alma Zack), o exato oposto de sua irmã Naomi, representa a típica mulher judia por encarnar pacificamente as habilidades de mãe e de dona-de-casa e também pela forma de lidar com a religião. Ao contrário de Naomi, Racheli não divide as cenas de estudos das escrituras com o pai, já que está sempre devotada às atividades domésticas e às voltas com seus numerosos filhos, e ainda carregando outro na barriga.

A morte da mãe e as lembranças de atitudes subservientes e melancólicas que nutre dela são os elementos-chaves para se entender um pouco a postura da personagem

principal. É sobre a memória da mãe que repousam os maiores apontamentos críticos de Naomi quanto ao papel socialmente reservado à mulher judia. É a ela que a personagem se reporta quando está na cozinha (e é importante destacar que é exatamente nesse espaço reservado às ações contínuas e inesgotáveis de preparo dos alimentos destinados à sobrevivência diária que se encontra a única referência imagética materna: posando numa fotografia ao lado de suas duas filhas – as três mulheres desse núcleo familiar), no cemitério (aliás, além de ser a locação escolhida para o início do filme, é o único lugar em que podemos tomar ciência, quando reaparece já quase no fim da narrativa, do nome de sua mãe: Rivka Faige Hess), ou nas crises de asma. E suas considerações revelam nada menos do que a culpa pela negligência da família diante da possível depressão materna.

No seminário, localizado na cidade sagrada de Safed, onde nasceu a cabala, dá-se o encontro da aplicada estudante israelense Naomi com Michelle (Michal Shtamler), jovem de comportamento liberal, que desde criança morou na cidade francesa de Lyon. De personalidades aparentemente opostas, as duas moças, aos poucos, travam uma amizade distinta das demais formadas naquele lugar. Michelle, assim como Naomi, se distancia da conduta da mulher judia, embora seu comportamento distoe completamente das tradições, o que não é o caso da outra personagem. Ela demonstra possuir um espírito livre e rebelde, não compartilhado pelas demais moças do seminário, sobretudo pelas suas colegas de quarto, Naomi, Sigi (Dana Ivgy) e Sheine (Talli Oren): fuma, é indisciplinada, quebra as regras do seminário ao manter seu celular ligado durante as aulas e no Shabbat, e, pelo menos no início da trama, não aparenta conceber o amor de modo tradicional.

Avi Neshet, também produtor do filme e co-roteirista com Hadar Galron, introduz diversas vezes esse elemento na

narrativa. O amor é objeto de várias discussões entre as personagens de *Segredos Íntimos* e, de certa forma, esse é mais um aspecto fundamental para a construção da áurea sutil da qual Neshet se utiliza para abordar a sexualidade judaica. Não é à toa que a escolha do momento para a primeira aparição da personagem Michelle seja exatamente quando a temática do amor está em franco debate em sala de aula do seminário. Engenhosamente, o diretor sedimenta a narrativa do processo de descobrimento amoroso entre as duas jovens, mas surpreende negativamente ao apontar para uma perspectiva totalmente adversa, quando opta por concluí-la com a cerimônia do casamento de Michelle com Yanki Meizlish (Adir Miller), firmando com isso a garantia da permanência de uma das mais tradicionais instituições mantenedoras da sociedade. Dessa forma, o processo de descoberta entre elas não se constitui necessariamente em algo “revolucionário”, ou seja, embora exista um forte questionamento por parte das personagens, não há ruptura real com a tradição judaica, ao menos naquilo que se refere ao relacionamento das duas. Ao contrário, elas buscam, ou melhor, necessitam (cada qual ao seu modo) do enquadramento na lógica judaica: se, por um lado, Michelle se casa com pompa e circunstância com um músico judeu que cursou o Yeshivá, por outro, não podemos esquecer a pesquisa que Naomi faz nas escrituras sagradas no esforço de saber se o ato amoroso praticado com a amiga se constitui ou não em pecado aos olhos da religião.

Adequação semelhante parece ser requisitada também pela personagem brilhantemente vivida por Fanny Ardant, Anouk Kessner, uma francesa enferma e em conflito com o seu passado, que procura encontrar alívio para as suas dores físicas e espirituais e é introduzida pelas duas amigas a uma série de rituais cabalísticos, a partir dos estudos dos escritos de Santo Ari. Mas Anouk cumpre a representação de um

contraponto para a figura feminina que se traça no seio daquela comunidade judaica.

A personagem de Anouk, segundo a classificação de Forster (2005, p.41), não é plana como a de Naomi, e, embora seja introduzida na narrativa sendo escorraçada por um rabino a quem pede ajuda, ela não desiste e lança mão de estratégias pouco ou nada ortodoxas para conseguir seu objetivo: aproxima-se de Michelle que, como ela, fala francês - o que por si só já simboliza o berço da liberdade democrática - e passa a sondá-la sobre os estudos que realiza no seminário, descobrindo que muito mais do que “aprender a se tornar uma boa esposa”, ela, como os homens, “estuda a Bíblia e outros livros sagrados”. Anouk utiliza-se de um ardil: inscreve-se na lista dos necessitados auxiliados pelo seminário e solicita que lhes envie alguém que entenda a sua língua. Michelle, naturalmente, é indicada, e Naomi, por ser sua companheira de quarto, é designada para acompanhá-la nesta tarefa.

Trançando uma análise das três personagens, Naomi, Michelle e Anouk, é possível aplicar a concepção de identidade proposta por Stuart Hall, quando afirma que dentro de nós existem identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que as identificações traçadas são continuamente deslocadas. Conforme os sistemas de significação e representação se multiplicam, somos postos diante de uma gigantesca multiplicidade de identidades possíveis, mesmo que com elas nos identifiquemos temporariamente. A identidade torna-se “uma celebração móvel” (HALL, 2001, p.13). É o que acontece no filme, quando as personagens descobrem uma imensa confusão de sentimentos e desejos e flutuam entre a sua realização ou sua repressão, buscando elementos que justifiquem suas decisões dentro de seus códigos tradicionais de conduta.

Ainda nessa perspectiva, podemos resgatar o debate sobre o papel do cinema frente à realidade atravessada por vários contextos e mídias. Para que a renovação do cinema aconteça, bem como a de outros veículos, é preciso que ele esteja imerso em um espaço audiovisual multimídia, da mesma forma que as identidades, sejam locais ou nacionais, só persistem quando situadas em uma comunicação multicontextual. Dentro deste universo, subsistem muitos hábitos e crenças tradicionais, que dão estilos diferenciados à produção e ao consumo, dessa maneira as tradições locais são reformuladas com critérios de “engenharia cultural” (CANCLINI, 2006, p.136-138).

No caso do filme, esta “engenharia cultural” envolve o modo como ele é construído: o perfil dos personagens, arestas da narrativa, o espaço narrado; como também o modo como economicamente é viabilizado: para qual público se dirige, a qual proposta ideológica se direciona, em qual circuito comercial pretende penetrar. E isso não pode ser excluído da análise do filme, uma vez que esses elementos influenciam diretamente a construção e o acolhimento da proposta apresentada: *Segredos Íntimos*, no ano de seu lançamento, foi indicado a oito prêmios pela Academia de Cinema de Israel³, no entanto, não ganhou nenhum.

A narrativa se desenvolve de modo linear, conforme Anouk revela-se aos poucos para as duas jovens, descortinam-se também para nós, espectadores, os seus segredos. Mora há dois meses em Safed, mas já residira ali antes, no quarteirão dos artistas com o pintor Joseph Cohen, o amante pelo qual abandonou o marido e a quem é acusada de matar, embora argumente ter somente se defendido. Esse crime a levaria à cadeia por 15 anos. Os filhos tidos no casamento a odeiam e

³ Disponível em: <http://www.imdb.com/> Acesso em: 17/02/2010

se recusam a falar com ela. Conclui que é cardíaca e que sofre de câncer por “zanga de Deus”. Para Anouk, “o tempo é cruel e morrer sem o perdão de Deus é perverso”, por isso pede ajuda às jovens para que possa “sentir Deus”, falar com ele para se reabilitar consigo mesma. Mas não considera essa necessidade como uma redenção, nem o seu contato com a fé como uma possível reabilitação, e, mesmo ciente de estar prestes a morrer, não admite classificar como pecados as ações que praticou por amor.

A luta que o amor trágico de Anouk pelo pintor representa é a de duas pulsões antagonicas: a de Tântatos, o deus da morte (BRANDÃO, 1991, V. II, p.399), a pulsão de morte, o instinto inconsciente que busca destruir a vida (FREUD, 1974, V. XXI, p. 133), contra Eros, o deus do amor (BRANDÃO, 1991, V. I, p.357), a pulsão fundamental do ser, a libido, a pulsão sexual que busca preservar a vida (FREUD, 1974, obra citada, p.94-95). Suplantado pela violenta morte do amante, o amor de Anouk como que fenece também, dando lugar à doença do corpo e da alma.

A questão da percepção do corpo é interessante nas conversas das três personagens. Michelle se espanta diante da expressão de prazer no rosto de Anouk nas pinturas do amante que, ao mesmo tempo, parece fazê-la sofrer amarrada a correntes. Anouk tenta explicar-lhe que “o corpo tem desejos próprios e nem sempre podemos controlá-lo”. Já o ritual dedicado a Anouk é criado por Naomi, a partir do cruzamento de diversos sacrifícios existentes e recomendados pelos livros sagrados, e envolve a punição do corpo, já que todo *Tikun* (correção, restauração) exige dor “para destruir nosso desejo pelo pecado”. Naomi não só aplica esses ensinamentos em Anouk como também se auto-flagela por não ter chorado no enterro de sua mãe, assim, a tortura física da própria carne é aceitável “para romper os obstáculos que o impedem de aprender a verdade”.

A personagem de Fanny Ardant é o pilar mestre na construção de outra concepção de mãe e amante. Isso não significa, no entanto, que ela se constitua como exemplo a seguir na narrativa, mas ela encarna o mistério que leva as personagens à descoberta de outros sentidos. Dessa maneira, é preciso reconhecer também a importância do contato diferencial que ela introduz entre as duas. Sua personagem desenvolve um papel aglutinador fundamental para a construção do universo narrativo proposto por Avi Nesher. É através dela que Noemi e Michelle se aproximarão para juntas cumprir a missão de inseri-la no universo judaico. Anouk encontra-se à margem daquela comunidade fechada, não só por ter sido condenada judicialmente por assassinato e por ter cumprido pena de reclusão, mas, sobretudo, por não ser judia, por ser separada do marido, por não morar com os filhos, e por ser estrangeira, não necessariamente nessa ordem. Mas o seu desejo de possuir identidade (afetiva/cultural/religiosa) é o que ainda lhe movimenta, e por ele se submeterá a todo rito que for possível, mesmo àqueles aos quais não credita a mesma carga de importância que as fanáticas moças do seminário depositam, pois como afirma Canclini (2006, p.349): “As práticas culturais são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação.” Anouk espera sentir-se também pertencente de algum modo à rígida Safed, pois “Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma *entidade* em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável” (CANCLINI, 1997, p.190).

A iniciativa de ajudar a não-judia Anouk a ter paz interior antes da morte causará problemas não só para as duas amigas como também à direção do seminário que já vivencia uma delicada situação no seio de uma comunidade religiosa patriarcal, segregadora de mulheres em espaços

milenarmente determinados aos homens. Só resta à diretora do seminário *Conhecimento e Verdade* expulsá-las para garantir a continuação de sua instituição. Ao reencontrar Naomi, assevera-lhe que quando estiver madura verá que não se pode derrubar um muro à cabeçada. Informa-lhe, ainda, que há muitos rabinos querendo fechar o seminário. Naomi, que acaba de sair do cemitério onde fora visitar o túmulo de sua mãe, falecida após ter ficado doente como Anouk, propõe uma questão, mais do que moral, ética, ao perguntar-lhe se está correto abandonar uma moribunda para não insultar ninguém. Para isso, a diretora não possui respostas.

Conforme os estudos de Martin (1990, p.197), em relação aos fatores determinantes da estética fílmica, tecnicamente a produção apresenta perspectiva bastante linear em sua construção narrativa, além de enquadramentos que obedecem muito mais o esquema dos planos fechados, do que a ousadia dos experimentos cinematográficos, o que chega a fazer realmente em raríssimas cenas. Para efeito de exemplificação, podemos destacar positivamente a escolha do plano zenital que permite ver a silhueta da água da chuva escorrendo na janela sendo projetada na colcha da cama, na cena do primeiro encontro amoroso das amigas, no quarto de Naomi na casa paterna, durante um feriado; e a luz concebida para o reencontro das duas, na volta antecipada ao seminário.

Segredos íntimos constrói, também, através dos olhos de um homem judeu ortodoxo, o retrato do que seria a desejável conduta feminina judaica. Avi Nesher nos aponta tal questão com maestria nas cenas em que o pedante noivo de Naomi e pupilo do futuro sogro, Michael Reznick (Guri Alfi), aparece. Sobretudo, na cena em que visita Naomi (após ela ter cancelado a sua vinda por duas vezes) em Safed e passa a tecer, desde o momento em que desce do ônibus, severas críticas sobre o seu atual comportamento. Para Michael, o seminário é considerado um instrumento de inversão de

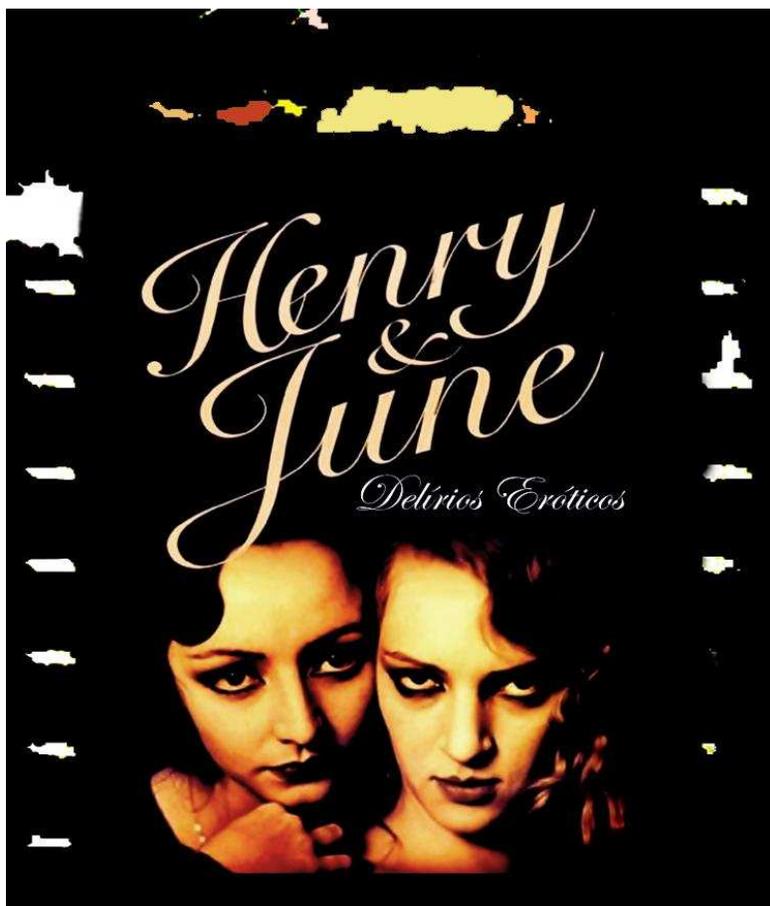
valores. O mesmo não acontece com o músico Yanki, namorado de Michelle. É possível, inclusive, situá-lo como um contraponto masculino na narrativa, à medida que, apesar de sua personalidade frágil – ou talvez exatamente por isso –, se constitui como elemento que provoca uma espécie de readaptação social das duas amigas de internato ou que chega mesmo a amortecer a relação conflituosa que se estabelece entre elas. É digno de nota o fato de Yanki procurar Naomi para convidá-la para seu casamento com Michelle, mesmo depois de sua noiva ter lhe contado tudo sobre a relação das duas. Ele chega mesmo a reconhecer que Michelle ama mais a Naomi do que a ele próprio, o que não parece incomodá-lo, e na tentativa de acalmar Naomi que o agride, cria uma metáfora musical para o amor destoante (e aqui podemos atribuí-la tanto ao amor dele por Michelle quanto para o de Naomi por ela): “Não entendo das coisas do coração, mas de música, sim, e, embora se aprenda a tocar música de modo tradicional, às vezes, não tocar música de modo tradicional é o certo.”

Naomi comparece ao casamento, oportunidade em que Michelle lhe pede perdão. Enquanto Yanki toca a sua música nada convencional, elas dançam, giram até perderem o equilíbrio e se abraçam sorridentes. Paraphraseando Camus (1989, p.145), quando reflete a respeito do trabalho incessante e absurdo da humanidade por meio do mito de Sísifo, “o mais astuto e inescrupuloso dos mortais” que enganou até mesmo Tântalos (BRANDÃO, 1991, v.II, p.390): é preciso imaginar Naomi feliz.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, Vol. I. 4ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, 701p.

- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, Vol. II. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, 559p.
- BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Tradução. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- CANCLINI, Néstor. *Cidadãos e Consumidores: conflitos multiculturais da globalização*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, Vol. XXI, p. 73-171.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- SEGREDOS ÍNTIMOS. Direção: Avi Nesher. Produção: David Silber e Avi Nesher. Roteiro: Hadar Galron e Avi Nesher. Intérpretes: Fanny Ardant, Ania Bukstein, Michal Shtamler, Adir Miller e outros. [Manaus: Microservice], 2008. 1 DVD (120 min).



Título no Brasil: Henry & June – Delírios eróticos

Título Original: Henry & June

Direção: Philip Kaufman | **Fotografia:** Phillippe Rousselot

Roteiro: Philip Kaufman, Rose Kaufman | **Obra:** Anaís Nin

Direção de arte: Guy-Claude François

Figurino: Yvone Sassinot de Nesle

Montagem: Dede Allen, Vivien Hillgrove Gilliam, William S. Scharf

Elenco: Maria de Medeiros, Fred Ward, Uma Thurman,

Richard E. Grant, Kevin Spacey

País de Origem: Estados Unidos | **Ano:** 1990 | **Duração:** 136 minutos

Palavras-chaves: Escopofilia | Gênero | Bissexualidade | Adaptação |

Henry & June: Transmutação do eu autoral, fetichismo e questões de gênero

Carlos DOWLING¹

Universidade Federal da Paraíba

Inicialmente delimitarei algumas hipóteses basilares para a construção do presente artigo analítico da obra *Henry e June*, filme escrito e dirigido por Philip Kaufman, decorrente adaptação cinematográfica do obra literária *Henry e June – Diários não expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)*.

A primeira hipótese trata do processo semiótico de transmutação da autoralidade narrativa nos filmes resultantes de adaptações literárias, no caso específico da obra em questão um relato mui pessoal e subjetivo como fonte primária inspiradora da obra fílmica resultante, posto que originalmente escrito em forma de diário em primeira pessoa; a segundo hipótese agrega a anterior um questionamento de gênero, levando em conta aspectos do fetichismo aplicado aos processos cinematográficos, e o deslocamento do eu narrador da obra literária quando da transmutação para o suporte fílmico, gerando um discurso fragmentado/fraturado; levando à terceira hipótese, analisando o contexto de lançamento do filme e suas ressonâncias na fixação da estética do *Lesbian Chic* (ou Bissexual Chic), processo localizado nos anos 90 do

¹Carlos Dowling é diretor, produtor e roteirista cinematográfico desde 1998. Faz parte do quadro dos servidores técnico-administrativos da Universidade Federal da Paraíba – UFPB desde 2008. Finalizou o mestrado cooperado em Artes Visuais pela UFPB/UFPE em 2012 e graduou-se em Comunicação Social pela UFPB em 2000. Atualmente desenvolve BESTIÁRIO, projeto cinematográfico em longa-metragem. carlos.dowling@gmail.com

século XX nas cinematografias ocidentais, mais especificamente na cinematografia estadunidense.

A adaptação literária no cinema: questões semióticas de especificidades dos suportes sígnicos e de sua transposição

A obra literária *Henry e June – Diários não expurgados de Anais Nin (1931-1932)* é a fonte primária da adaptação cinematográfica do filme homônimo *Henry e June* (1990), e alguns aspectos dos procedimentos das adaptações da linguagem da literatura para a linguagem cinematográfica devem ser analisados objetivando a construção da abordagem crítica pretendida pelo presente artigo.

A tensão entre linguagens quando em processos de adaptação é mais antiga que próprio o cinema enquanto acontecimento técnico consolidado, tornado possível apenas em fins do século XIX, e a relação de influências e ‘contaminações’ semióticas surge antes mesmo do moderno conceito de plágio. André Bazin, notável teórico do cinema moderno, aponta que:

(...) a adaptação (...) é uma constante da história da arte. Malraux mostrou que o renascimento pictorial devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo; (...) E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa logo ultrapassada em direção à liberação da pintura ‘pura’. (BAZIN, 1991, p.84 e 85)

O processo de adaptação da obra analisada em questão abre ainda outro flanco na complexa matiz que por si só já se apresenta em qualquer processo de transposição de linguagens que envolva os suportes semióticos de cada gênero das expressões artísticas aplicadas, a saber o fato da obra literária original ser gestado em forma de relato íntimo e

pessoal, na forma híbrida² de um diário escrito por uma mulher em meados do início do séc. XX, mais especificamente nos anos de 1931 e 1932 na sociedade francesa do período do ‘entre guerras’, e a adaptação cinematográfica ser assinada por um homem, Philipp Kaufman (corroteirista e diretor), em início dos anos 90 da mesmo século. Assim temos uma dupla pontuação de questionamentos que se apresentam: o da transposição de suporte de expressão artística quando do processo da adaptação cinematográfica, acrescida do fator da sucessiva transmutação do eu literário para o eu fílmico, envolvendo, para além da relação intersemiótica de linguagens, uma questão de gênero. E a pergunta: tal transmutação de gênero, quando possível e realizada, pode ser entendida como bem sucedida?

A questão acima apontada abre ainda outro debate sobre a autorialidade fílmica, inaugurado formalmente pela crítica cinematográfica francesa nos anos 50 do século XX, com a criação do conceito de uma política do autor cinematográfico, assemelhando o potencial criador-demiurgo da escritura fílmica com o reconhecido e estabelecido punho autoral da escrita literária, com a figura do escritor, e a aura atrelada de gênio criador.

Notar que a “escritura fílmica” como defendida pela política francesa do autor cinematográfico não trata especificamente dos processos de roterização e da criação literária de um guia de filmagem, mas de forma ampliada com a condução *da mise-en-scène* das filmagens e posterior montagem, normalmente conduzida pela figura do diretor do filme. Tal postura cria uma contraposição com o modelo da

² O hibridismo do espaço íntimo, subjetivo (porém real) e privado *versus* a sua publicação comercial ficcionalizada, presente no formato do DIÁRIO como gênero literário, abre de antemão espaço para o fetiche voyeurista leitor, ainda que não vinculado à escopofilia cinematográfica, como veremos a posteriori no processo da transposição intersemiótica.

indústria cinematográfica estadunidense, onde as obras resultantes pertencem e passam pelos crivos, iniciais e finais, do produtor, habitualmente sócio ou leal funcionário dos grandes estúdios, com interesses de mercado postos normalmente antes dos impulsos estéticos da criação fílmica, para além das inquietações de um suposto ‘autor’ do filme.

No caso da adaptação literária que resulta na obra fílmica *Henry & June*, uma produção estadunidense, dirigida e estrelada por estadunidenses, que conta com atriz protagonista e demais elenco secundário europeu, rodado na França, poderíamos detectar o processo de uma ‘política autoral’, elevando a função do roteirista-diretor à figura do autor-criador?

Creio que adentramos num ambiente analítico ambíguo, onde as definições estanques do tipo MERCADO VS AUTORALIDADE, LITERATURA VS CINEMA, e ainda especialmente da AUTORALIDADE FEMININA VS AUTORALIDADE MASCULINA não devem ser aplicadas como marcos rígidos, mas sim como balsas de entendimento na navegação da análise crítica aqui proposta, como veremos no tópico que segue.

O processo do fetichismo cinematográfico: escopofilia, voyeurismo e exibicionismo do modelo masculino e o lugar da subjetividade e transmutação do eu narrador feminino: “o olhar é masculino?”

- A sensualidade é uma força secreta em meu corpo, disse a Eduardo. - Um dia ela aparecerá saudável e ampla. Espere um pouco. (ANAIS NIN, 2008, p.09).

A transposição do código literário para a multiplicidade de códigos audiovisuais por si só representa uma potencial complexificação semiótica, e a transmutação de gênero do eu

autoral-narrador do feminino para o masculino pode inclusive ampliar e dinamizar a composição dramática.

Mas ao contextualizar a produção da obra cinematográfica em questão, vários elementos tendem a diluir e simplificar as ressonâncias semióticas, deixando passar incólume a potencial complexificação com a bifurcação dos ‘selfes’ narradores, optando ao invés por relativa padronização na construção dramática, respeitando e reproduzindo uma série de cânones sedimentados pelo modelo industrial do cinema estadunidense, mais especificamente lastrado por referências caras ao mercado hollywoodiano.

Ressalvo a “relativa padronização” reconhecendo valores agradáveis e finamente tratados pela carpintaria audiovisual, solidamente erguida, mas que projeta a atenção a arquétipos sexualizados firmados na imaginação masculina patriarcal da tradição fílmica ocidental do olhar masculinizado. Ressalto a questão na citação que segue:

Em outras palavras, sua suposta ‘liberação’ não passa de resistência (...) à sua legítima posição de sujeição à Lei Paterna. (...) nos filmes de Hollywood é negada à mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeito ao desejo masculino. (KAPLAN, 1995, P.24).

A autora E. Ann Kaplan aprofunda a questão em abordagem pautada nas teorias feministas de gênero aplicados aos estudos fílmicos, que aqui transponho para analisar a transmutação de gênero autoral quando no processo da adaptação cinematográfica da obra literária *Henry & June*:

Mas permanece a questão principal: quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição

masculina? Será que podemos imaginar a mulher numa posição dominante que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como ‘masculina’ e ‘feminina’? (KAPLAN, 1995, P.51).

Parece-me relevante ainda agregar às citações anteriores mais um longo excerto dos estudos da mesma teórica, que aplica as teorias freudianas para estudar os processos da representação feminina no cinema dito ‘dominante’:

Dois conceitos freudianos básicos – voyeurismo e fetichismo – foram usados para explicar o que a mulher realmente representa e os mecanismos que entram em funcionamento enquanto o espectador observa a imagem feminina na tela. (Ou, colocando-se de outro modo bem diferente, voyeurismo e fetichismo são mecanismos que o cinema dominante usa para *construir* o espectador masculino de acordo com as necessidades de seu inconsciente.) O voyeurismo está ligado ao instinto escopofílico (...) A crítica assegura que o cinema baseia-se nesse instinto, fazendo do espectador basicamente um voyeur. (...) O espectador, obviamente, está na posição de voyeur quando há cenas de sexo na tela, mas as imagens das mulheres na tela são sexualizadas, não importa o que estas mulheres estejam literalmente fazendo ou em que espécie de enredo estão envolvidas. (KAPLAN, 1995, P.51).

Assim, utilizando alguns marcos teóricos dos estudos de gênero aplicadas ao cinema, creio ser possível enquadrar o filme *Henry & June* como obra onde, atrás e abaixo do primeiro plano que apresenta suposto olhar feminilizado, através do off narrador feminino ficcionalizado de Anaïs Nin que acompanha todo o filme, se revela um olhar patriarcal masculinizado, que reforça o fetiche da escopofilia homossexual feminina, para deleite do espectador varão que vislumbra mentalmente a posse das duas belas fêmeas, no caso a própria autora Anaïs Nin e June Miller, que empresta nome ao título, interpretados respectivamente por Maria de Medeiros e Uma Thurman, atrizes cultuadas no circuito independente do cinema estadunidense e mundial.

A fixação de um olhar Lesbian Chic fetichista reproduzindo olhares misóginos e sexistas e o falso conceito de liberação sexual

O advento do *lesbian chic* (constantemente citado como *bissexual chic*) surge em início do século passado, a partir dos anos 1920 com a popularização das teorias freudianas e a negação dos padrões de comportamento vitorianos pelas sociedades metropolitanas emergentes, onde os ‘desvios de conduta’ sexuais ganham espaço público, dantes enclausurados nos espaços da vida privada. Apesar de ser um processo que transpassa todo o século XX, a terminologia *lesbian-bissexual chic* surge e passa a ser adotada só a partir dos anos 1970, vinculado ao surgimento da contracultura oficializada pelo movimento hippie e a sua aceitação estética e idiossincráticas pelas sociedades ocidentais.

O fenômeno *lesbian-bissexual chic* decaiu de popularidade com a onda conservadora que de maneira geral dominou os anos 1980 nas sociedades ocidentais. Com o advento da epidemia da AIDS, e o medo de uma “doença nova e estranha”,

faz a ‘mass mídia dominante’ difundir uma imagem preconceituosa do ‘bissexual promíscuo’, e apesar de tal imagem fixar-se fortemente no indivíduo homossexual masculino, o lesbian chic no cinema fica literalmente “no armário dos estúdios”.

No início dos anos 1990 do século passado temos finalmente a fixação da estética do *bissexual chic*, dessa vez notadamente através de mulheres e celebridades (vide Madonna no videoclipe *Justify My Love* e Sharon Stone no filme *Instinto Selvagem*), daí vindo a popularização do termo *lesbian chic*.

É nesse contexto extracineamatográfico que o filme *Henry & June* se insere, e ganha grande popularidade mundial, acrescida do charme de tratar de notório caso real do quadrilátero afetivo-amoroso Hugo-Anais-Henry-June, conhecido nos anais do mundo literário.

Mas me parece importante enfatizar que o filme *Henry & June*, apesar de roçar com a refinada ambiência intelectual da Paris dos anos 1930, pode ser lido como reforço (e mesmo um dos elementos-base de fixação) à estética vendável do *lesbian chic* como instituído nos anos 90, onde o que a primeira vista pode ser analisada como uma salutar ‘liberalização de costumes’, pode ser também entendida como uma reafirmação de estruturas patriarcais e sexistas, com a figura da mulher sendo comercializada como fetiche masturbatório masculino.

A respeito disso, me parece relevante finalizar citando um jocoso diálogo do filme *Chasing Amy* (*Procura-se Amy*), onde em meados do fim da década de 1990 o fenômeno no *lesbian chic* já é satirizado por sua ambivalência de liberação sexual em oposição à reprodução de modelos sexistas vendáveis pela indústria adulta de entretenimentos:

HOOPER: Do tipo de garota que Alyssa é, você não pensa nela no meio de sexo grupal com muitas garotas?

HOLDEN: Pra você ver, isso não me

incomoda. Mas pensar nela e caras... Eca!

HOOPER: Por favor Holder, eu imploro – por favor não caia cinqüenta andares no meu conceito deixando-se levar por essa moda besta?

HOLDEN: Que moda?

HOOPER: Lesbian Chic. É tão aceitável ser garota gay hoje em dia. As pessoas pensam que é bonitinho, fazem essa imagem boba de lábios lésbicos pintados com batom – como se todas parecessem com Alyssa – quando na maioria das vezes parecem mais com você.

HOLDEN: Eu detecto uma ponta de crueldade inter-subcultural?

HOOPER: Gay ou hetero – feiura é feiura. E a maioria desses rapazes são assustadores.

HOLDEN: Eu pensei que as bichas deveriam ser super-encorajadoras umas com as outras.

HOOPER: Larga essa merda de 'todos por um'. Eu tenho de lidar com ser a minoria da minoria da minoria, e ninguém segura o peso da minha bunda? Enquanto a sociedade fica bajulando a moda garotas-com-garotas, aqui estou – um homem gay injuriado, e pra completar, eu sou um homem gay negro, notoriamente o mais afeminado do bando.(SMITH, 1997, p 77 e 78).

Considerações finais

O presente artigo busca constituir um olhar analítico crítico sobre a obra cinematográfica *Henry e June*, pretendendo apontar atenção focal a aspectos intersemióticos dos processos da adaptação cinematográfica de obras literárias,

especificamente com a questão de transmutação autoral feminina e masculina, e uma suposta reverberação no processo de escopofilia/voyeurismo, reafirmando os códigos audiovisuais consolidados da exploração fetichista da imagem feminina sexualizada, não de fato desmontando-os e desdobrando novas codificações de novas tipificações e posturas de comportamentos sexuais.

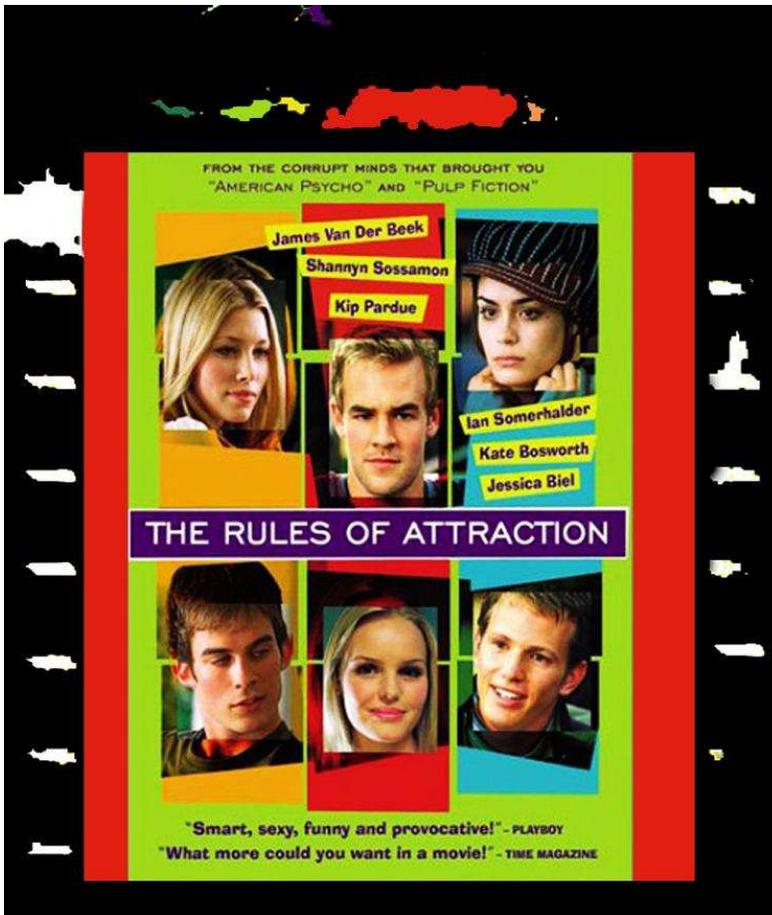
Referências

BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o cinema – os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

NIN, Anais. *Henry e June – Diários não expurgados de Anais Nin (1931-1932)*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.

SMITH, Kevin. *Procura-se Amy (Chasing Amy)*. 1997. Roteiro disponível em: <<http://www.imsdb.com/scripts/Chasing-Amy.html> > Acesso em: 01.11.2009.



Título no Brasil: As regras da atração

Título Original: The rules of attraction

Direção: Roger Avary | **Fotografia:** Robert Brinkmann

Roteiro: Roger Avary | Baseado no livro de Bret Easton Ellis

Edição: Sharon Rutter | **Direção de arte:** Christopher Tandon

Trilha Sonora: Tom Hajdu, Milla Jovovich, Andy Milburn

Figurino: Louise Frogley | **Elenco:** James Van Der Beek, Shannyn Sossamon, Ian Somerhalder, Kate Bosworth, Jessica Biel, Kip Pardue, Thomas Ian Nicholas, Clifton Collins Jr., Joel Michaely, Faye Dunaway, Swoozie Kurtz, Clare Kramer

País de Origem: Estados Unidos | **Ano:** 2002 | **Duração:** 110 min

Palavras-chaves: Diversidade sexual | Ciranda amorosa | Hedonismo

Jogos de sedução: estética fílmica, juventude e os labirintos da sexualidade

Afonso BARBOSA¹

Pedro NUNES²

Universidade Federal da Paraíba

Como o tempo muda as coisas.

Lauren Hynde | *As regras da atração* | Roger Avary

Logo de princípio, caracterizaremos o filme *As regras da atração* enquanto um constructo plurisignificante cuja organização criativa se

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela mesma instituição. Integrou o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), nas vigências 2008/2009 e 2009/2010. Participa do grupo de pesquisa "*Ficção audiovisual, comunicação e produção de sentido*", orientado pelo professor Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, que tem por objetivo a análise, interpretação e discussão de textos audiovisuais em correlação com seu contexto social e de produção. afonso780@yahoo.com.br

² Atua como professor na área de audiovisual da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e pós-doutorado em Comunicação Digital pela Universidade Autônoma de Barcelona. Diretor de filmes, vídeos e projetos multimídia. Dirigiu o longa *Escola sem PREconceitos*, produzido pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação sobre a Mulher e Relações de Sexo e Gênero (UFPB). Livros publicados: *As relações estéticas no cinema eletrônico*, *Cinema & poética*, *Violentação do ritual cinematográfico*, *Audiovisualidades, desejo & sexualidades* (org.), *Mídias digitais & interatividade* (org.) entre outros. tecnovisualidades@yahoo.com.br

apresenta como espelho verbal de referência do romance homônimo de Bret Easton Ellis³. As instâncias narrativas, romance e filme, com suas especificidades significantes de códigos e linguagens, também se entremesclam estabelecem diálogos e entrechoques, ganham autonomia, evidenciam estilos e revelam marcas criativas singulares que refletem as respectivas autoridades ordenadas em espaços e tempos distintos.

As regras da atração (2002), filme dirigido por Roger Avary⁴, é resultado desse movimento intersemiótico complexo que tem por base classes de signos puramente verbais transformados, através do gesto criativo, em outra classe de signos de natureza sonorovisual. Trata-se da passagem criativa por meio da interpretação de um tipo de código de cunho estritamente verbal para outra modalidade de código que encampa novas classes e subclasses de signos audiovisuais que formam o tecido semiótico denominado cinema.

³ Autor norte americano integrante da denominada *Generation X* que escreve e contextualiza suas obras romances tendo como pano de fundo os anos 1980. É considerado um escritor *cool* pelo tom irônico, sarcástico e nihilista sempre presente em seus romances com proeminência das questões que envolvem a sexualidade e os conflitos, buscas e desencontros de seus personagens em crise. *Abaixo de zero (1985)* é considerada uma obra de referência elevando o jovem autor a categoria *cult*. Dentre as suas produções podemos destacar: *As regras da atração (1987)*, *Psicopata americano (1991)*, *Glamorama (1998)*, *Os informantes - geração perdida, (1994)*, *Lunar Park (2005)* entre outras.

⁴ Diretor e escritor canadense que se notabilizou no cinema com o longa-metragem *Pulp fiction - tempo de violência (1994)*, filme premiado com o Oscar de melhor roteiro original produzido em co-parceria com Quentin Tarantino. Avary co-roteirizou outros trabalhos, a exemplo dos filmes *Terror em Silent Hill (2006)* e *Beowulf (2007)*. Também dirigiu *Parceiros do crime (1993)* e prepara um novo projeto de transcrição cinematográfica baseada no polêmico videogame *Castelo de Wolfenstein* com personagens nazistas.

A esse movimento intersemiótico⁵ de recriação do verbal para o sonorovisual, da literatura para o cinema, comumente chamado de adaptação cinematográfica, o poeta Haroldo de Campos caracterizou como *transcrição* ou *canto paralelo*. O ensaísta se referia principalmente às traduções criativas no âmbito de um mesmo código e de uma língua para outra língua (interlingual) envolvendo contextos socioculturais com singularidades e diferenças.⁶

Essa perspectiva transcriadora independe da natureza do código e envolve o signo estético em sua dimensão de isomorfia. A dimensão isomórfica em processos criativos se afasta do compromisso com a literalidade ao adquirir graus de autonomia criativa sem perder de vista a referência. A *transcrição*, nessa perspectiva crítica de libertar-se da referência, tendo em conta as diferenças entre códigos, é também um exercício de *transpoetização* onde criador coloca em evidência as qualidades do signo.

Assim, com base nessa relação intersemiótica que se estabelece entre o romance e o filme ou no processo de

⁵ Julio Plaza destaca o seguinte: “[...] concebemos a tradução intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, com outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA: 2003, p. 209).

⁶ Haroldo de Campos em Da tradução como criação e como crítica afirma o seguinte: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”).” (CAMPOS, 1992: 35).

semiose efetuado a partir do trânsito da obra literária ao cinema, o filme *As regras da atração* pode ser entendido enquanto fruto de um movimento pleno do processo de *transcrição* que abarca desde os *insights* iniciais propulsores da obra cinematográfica, o roteiro adaptado e recriado, a produção, o trabalho de pesquisas, a filmagem até o momento final de organização, estruturação e pós-produção da obra cinematográfica. A transcrição neste caso também se insere no contexto estético da construção criativa em termos de arranjo composicional do filme visando a produção de sentidos.

Destacamos que esse direcionamento composicional de arranjo formal dos múltiplos significantes presentes no filme valoriza as relações qualitativas de similaridade. Essas ações deliberadas de combinação dos signos com a finalidade de se instaurar a dimensão estética na obra cinematográfica implicam em romper com as relações de contiguidade. Neste caso, o engendramento do estético no filme

... nada mais é do que a articulação das relações de similaridade e, por extensão, o rompimento com as relações de contiguidade que tendem para a confirmação. A construção do estético nessa perspectiva resulta da exploração das possibilidades em busca de sua opacidade estéreo-significante. (NUNES: 1996, p. 63)

O filme *As regras da atração* é por assim dizer, uma obra intencionalmente impregnada dessa dimensão estética. O seu percurso criativo é resultante da materialização dos diferentes arranjos formais de linguagem, desenho de som, edição e estruturação fílmica que evidenciam os labirintos da sexualidade. Esses procedimentos formais de estruturação da

narrativa rizomática estão diretamente relacionados com as possibilidades criativas decorrentes do manejo da imagem e do som. Como resultado do projeto estético de Avary, temos uma narrativa espectral e multifragmentada povoada de iconicidades, jogos de metalinguagem, ambiguidades e auto-reflexividade. Ou seja “A construção do estético está nessa atitude planejada de manejar criticamente o significante, em cujo resultado expressa uma visão de mundo peculiar a cada criador”. (NUNES: 1996, p. 71)

O estilo enquanto marca criativa de cada filme revela, conforme já observamos as dimensões subjetivas do regente criador, orquestrador de diferentes ordens de signos. O projeto estético de *As regras da atração* está então alicerçado nessa perspectiva de lapidação dos seus elementos significantes e no processo de depuração da linguagem com ênfase criteriosa no manejo de suas unidades sógnicas (planos, enquadramentos, movimentos de câmera, transições, acelerações, passagens, espaço cênico, iluminação, articulações sonoras, dramaturgia, locações entre outros). Esses procedimentos cinematográficos relacionados com a linguagem e o processo de codificação dos filmes são utilizados e materializados na narrativa de forma consciente, diferencial e inventiva. Há por parte do diretor uma consciência criativa no trato dos procedimentos semióticos da linguagem e gestos poéticos de transgressão materializados na estrutura aberta da narrativa. O filme é também um metafilme visto que há recorrências e citações a outros filmes e a gravação de um vídeo dentro do filme.

Neste sentido o filme *As regras da atração* pode ser considerado enquanto um dispositivo estético de representação social que recria de forma sagaz e irônica o cotidiano de jovens universitários desencontrados que buscam de forma desenfreada o amor, o sexo, o prazer, as drogas e o rock and roll. Há no filme referências imagéticas e sonoras que remetem aos anos 1980, mas que, no entanto, são arremessadas

poeticamente para os tempos atuais. O tempo histórico do filme é recriado e transtextualizado para uma realidade temporal da contemporaneidade. As próprias marcas indiciais sonoras de *As regras da atração* apontam para o contexto de época de uma *geração perdida*⁷ também relatada, são também ressignificadas ou mesmo atualizadas através das estratégias estéticas de organização da narrativa.

Assim, no centro hedonista da realidade fílmica onde a mesma história é relatada através de vários pontos de vista, tudo é plenamente possível, exceto o amor propriamente dito já que para Pierre Reverdy⁸: “*Não existe o amor. Existem provas de amor*”. As personagens do filme estão neste encalce obceado em busca do amor perfeito. Essa procura é evidenciada através dos labirintos da narrativa e os desencaixes em relação à sexualidade de cada uma das personagens. Do prólogo ao epílogo do filme tanto o *amor* como as *provas de amor* encontram-se fora do alcance de todos. Apenas os excessos possíveis em termos de drogas e sexo é que dão a tônica desenfreada da vida fílmica de cada personagem no contexto da trama audiovisual.

⁷ O termo *geração perdida* neste caso se refere à década dos anos 1980 cujas características foram relatadas por Bret Easton Ellis no romance *Informers*. Bret Easton Ellis, Quentin Tarantino e o diretor de *As regras da atração*, Roger Avary, integram a *geração locadora*, período da popularização das fitas em VHS, fitas cassete, *walkman*, do aparelho de som *microsystem*, máquinas de datilografia eletrônica e lançamento inicial dos computadores *Macintosh*. No Brasil esse período foi marcado pelo desemprego, estagnação econômica, HIPERinflação e manifestações pelas *Diretas Já* exigindo eleições para presidente da república.

⁸ Citação do poeta francês Pierre Reverdy realizada pela personagem Isabelle (Eva Green) no filme *Os sonhadores* (2003) dirigido por Bernardo Bertolucci.

Personagens e as estratégias de sedução: triângulo(s) de amores desencontrados

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que
amava Lili que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa
para o convento, Raimundo morreu de
desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J.
Pinto Fernandes que não tinha entrado na
história.

Quadrilha | Drumond de Andrade

Diante da narrativa de *As regras da atração*, é possível compreender o desenvolvimento da *diegese*,⁹ tendo como ponto de partida o triângulo amoroso estabelecido entre as personagens Paul Denton (Ian Somerhalder), Sean Bateman (James Van Der Beek) e Lauren (Shanny Sossamon), estudantes da fictícia instituição de ensino superior, Camden College. Metaforicamente trata-se de um triângulo escaleno, com as suas três partes diferentes e ângulos desiguais. Esse triângulo amoroso desencontrado estabelece intersecções com outras personagens do filme que também integram a ciranda dos jogos de sedução.

As personagens da narrativa, mesmo que perdulários, estão sempre no processo de busca do par perfeito e, para tanto, constroem as suas regras próprias de atração. O amor idílico funciona estrategicamente enquanto peça de encaixe ou meta afetiva a ser atingida mesmo que o estilo de vida dessas personagens seja desregrado, movido a festas com álcool, drogas e sexo fortuito.

⁹ João Batista Brito em *Imagens amadas* conceitua diegese como sendo “tudo o que integra a estória que o filme conta” (BRITO: 1995, p. 194)

Paul Denton é um elemento chave desse triângulo. Sua personagem desenhada tanto no filme e como no romance faz um estilo *new look* que está sempre pronto para alçar a sua presa favorita. É rico, inteligente, belo, sedutor, esnobe, assumidamente bissexual e sempre disposto a evidenciar a sua diferença. Por vezes encampa declaradamente caricaturas debochadas do universo homoafetivo. As referências fílmicas apontam que é um ex-namorado de Lauren Hynde. Nas festas está sempre em busca de uma presa nem sempre fácil como imagina. No decorrer da realidade fílmica percebemos que Paul Denton acende o seu desejo por Sean Bateman, heterossexual convicto, mas pode fazer algumas concessões mediante drogas. Sean Bateman torna-se o objeto de desejo inacessível de Paul Denton.

Sean Bateman é uma espécie de galã sombrio do Camden College que se autoexplica vagamente da seguinte forma: “eu me sinto entorpecido enquanto deixo de lado o passado e aguardo ansioso o futuro”. Em *As regras da atração*, Sean Bateman ganha destaque enquanto um dentre os principais protagonistas da narrativa. Na ficção literária é o irmão mais novo de Patrick Bateman, personagem que protagoniza o romance *Psicopata Americano* (1991) de Bret Easton Ellis, também recriado para o cinema por Mary Harron. O filme e o romance delineiam um Sean Bateman notívago que segue sempre em busca de novas sensações sexuais. Quase sempre toma decisões erradas que evidenciam paulatinamente a sua natureza autodestrutiva. Representa o estereótipo imperfeito do cafajeste, espécie de um ganhão cínico, perspicaz em estado de pleno cio. Mira o seu objeto de desejo instantâneo e parte para o ataque sem qualquer escrúpulo. O ato sexual não implica necessariamente em prazer, pode resultar apenas na consumação de mais um gozo mecanizado. Já manteve relações sexuais com boa parte das garotas universitárias que frequentam as mesmas festas da

faculdade, no entanto continua sendo cortejado por Paul Denton que arquiteta estratégias sedutoras para conquistá-lo.

No campus universitário, Sean Bateman atua como traficante de drogas e se esquia de saldar as dívidas com seu fornecedor. Recebe bilhetinhos anônimos em sua caixa postal que atijam o seu desejo de encontrar um amor perfeito. Imagina erroneamente que sua admiradora secreta seja Lauren Hynde, também transformada em objeto de desejo inacessível.

Lauren Hynde constrói um comportamento identitário diferenciado em relação aos demais jovens do seu círculo de convivência quanto à preservação de sua virgindade. Habitualmente folheia livros com imagens de doenças venéreas como forma de construir uma falsa repulsa ao ato sexual. Resguarda a sua virgindade para Victor Johnson (Kip Pardue), seu objeto de desejo inacessível que viaja pela Europa principalmente em busca de diversão e sexo. Ao desmaiar em uma bebedeira na *Festa do Fim do Mundo*, perde a sua virgindade com um rapaz desconhecido da cidade que está acompanhado pelo estudante de cinema que grava todo ato sexual com a sua minicâmera de vídeo.

A narrativa do filme é materializada ao espectador a partir do ponto de vista de Paul Denton, Sean Bateman e Lauren Hynde. A partir desse triângulo amoroso desencontrado, que funciona como o núcleo de maior relevo da trama fílmica, podemos identificar a existência de outros relacionamentos entrecruzados que partem, especialmente, desse tronco central. É o caso de Lara Holleran (Jessica Biel) companheira de quarto de Lauren Hynde. Lara Holleran é antítese de Lauren. Faz o uso de drogas sem qualquer escala de comedimento. Particularmente, tem dificuldade de se fixar em algumas de suas curtições casuais. Adota um comportamento de vida totalmente libertário em relação a sua sexualidade. Em meio às festas e bebedeiras já transou com um time de beisebol

inteiro, com Sean Bateman e foi flagrada pela amiga de quarto transando com seu namorado, Victor Johnson.

Victor Johnson, estudante do curso de teatro, é a paixão predileta e inacessível de Lauren Hynde que o considera “um pouco *gay*”. Depois de uma longa viagem pela Europa com a finalidade de explorar suas fantasias sexuais é apresentado ao espectador através de imagens e palavras com edição ultra-acelerada numa sequência com a duração de em média quatro minutos. Essa sequência dá ênfase ao seu roteiro turístico e as suas aventuras sexuais exclusivamente com mulheres. Após o retorno de sua viagem, o seu desejo está direcionado para Lara Holleran.

Roger Avary em depoimento para o *making of* de *As regras da atração* delinea esses personagens desencontrados da seguinte forma:

Paul se apaixona por Sean. Sean se apaixona por Lauren. Lauren se apaixona por Victor que está fora do país. Victor se apaixona por Lara. Lara está apaixonada por Sean. E todos giram e ninguém jamais se relaciona. (AVARY: 2002).

Há nesta ciranda dos quereres e desejos vividos no espaço universitário, nas festas e nas repúblicas estudantis; as situações plenas de desencaixes por parte das personagens do universo fílmico. Todos integrantes da trama permanecem na busca e materializam o desencaixe em termos de afeto.

Outras personagens também tonificam os conflitos da narrativa fílmica a exemplo da garota que cuida dos lanches na cantina da universidade, autora das cartas de amor, Mr. Lance Lawson (Eric Stoltz) - o professor casado que pratica assédio sexual com alunas, Rupert Guest (Clifton Collins Jr.) -

gangster violento que comanda o tráfico nos arredores do campus, os garotos chapados. A narrativa, muitas vezes apresentada em ordem inversa, expõe a complexidade dos relacionamentos amorosos dessa galeria diversificada de personagens no ambiente do campus universitário onde as festas funcionam como pontos de encontro ou mesmo espaços de sociabilidade.

O filme pode ser muito bem caracterizado enquanto uma sátira social cujo foco ilumina uma juventude que tem dificuldade de lidar com a sua liberdade. Trata-se de uma juventude marcada por uma profusão de conflitos, farsas, contradições, overdoses, sexo casual, mentiras e o “tempo correndo ao contrário” visto que a cronologia da narrativa é apresentada em ordem inversa, ou seja, o começo do filme materializado ao espectador é na verdade o fim do filme.

No tempo fílmico da narrativa, as personagens armam as suas estratégias de sedução e desejo. Revelam a hipocrisia do ser e as contradições do espírito humano. O sexo se transforma em compulsão cotidiana. A obra é uma expressão viva dos desencontros, da busca e da solidão de cada personagem do filme onde os excessos são possíveis. Não há julgamentos de cunho moral para essa catarse nihilista. Essas situações de instabilidade, de valorização do efêmero, do fragmentário, do fugidio, da descontinuidade, da predominância de situações caóticas, da fugacidade, do transitório, fazem do filme *As regras da atração* um espelho recriado do real. Trata-se de um retrato dinâmico da volatilidade das relações humanas em um mundo da complexidade que reconfigura os seus próprios paradigmas por meio das constantes ações dos sujeitos sociais.

Desdobramentos estéticos da narrativa

...os cineastas herdaram, observam, impregnam, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas.

**Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété /
*Ensaio sobre a análise fílmica.***

Como já observamos, um dos pontos que caracterizam a especificidade inventiva de *As regras da atração* se efetiva com o desenvolvimento de seu processo de construção narrativa que incorpora, por decisão de Avary, o viés fragmentário. Esse mosaico fílmico é entretecido por diferentes camadas de significantes produtoras de sentido e significação apresenta como estratégia criativa alçar o espectador no sentido de acionar os circuitos cerebrais em termos de interpretação. A fragmentação como parte orgânica da narrativa pode ser entendida graças a adoção de procedimentos combinatórios de edição, efeitos e pós-produção.

André Setaro fornece a seguinte conceituação narrativa fragmentária:

Estrutura-se pela acumulação desorganizada de materiais de proveniência diversa, segundo um procedimento análogo ao que, em pintura, é conhecida pelo nome de colagem. A unidade, aqui, não é dado pela presença de um fio narrativo reconhecível, porém pela ótica que preside à seleção e representação dos fragmentos da realidade. (SETARO: 2007 *online*)

Assim, a estruturação narrativa de *As regras da atração* é composta por essa dimensão fragmentária que se associa a outras duas dimensões de narrativa: circular e polifônica. Essa mescla entre tipos distintos de narrativa está associada à perspectiva fragmentária proeminente no seu eixo de estruturação; as situações de circularidade em termos de recorrência das situações, a interligação estrutural entre personagens desconhecidos e a dimensão polifônica do filme do ponto de vista do arranjo das várias vozes, da cadência e ritmos das cenas e sequências, jogo de antíteses sonoro-visuais. A narrativa polifônica possui uma linha melódica para relatar os fatos e acontecimentos que envolvem a realidade fílmica. Neste caso o diretor funciona enquanto um regente que instaura as tensões plásticas da imagem e do som ou mesmo atua como um arranjador responsável pela construção rítmica do filme. Destacamos que esse caminho da narrativa polifônica como parte de uma narrativa híbrida, está associada à perspectiva da montagem\edição cuja ação combinatória privilegia o arranjo composicional dos significantes onde o filme por meio de sua narrativa se transforma em uma sinfonia (NUNES: 1996).

Outros procedimentos estéticos podem ser verificados no universo fílmico de *As regras da atração* a exemplo da quebra de temporalidades, inversão temporal da ordem narrativa, acelerações, construção de elipses e focalização.

A focalização resulta na forma de como a narrativa é ordenada e apresentada ao espectador. De acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa*, a focalização pode ser definida como:

a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência [...];

consequentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Daí que a focalização deva ser considerada um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história (REIS E LOPES: 1988, p. 246 e 247).

No início do filme *As regras da atração*, podemos identificar uma composição de sequências que trabalha claramente a partir do viés da *focalização* para apresentar as personagens principais da trama. Esse princípio do filme em forma de prólogo se encaixa com a parte final do filme. A narrativa se desdobra em três perspectivas, a partir de três pontos de vista diferentes das personagens Lauren Hynde, Paul Denton e Sean Bateman. Eles desfrutam da mesma festa e compartilham os seus respectivos pontos de vista e experiências sexuais com o espectador informando sobre si próprios e sobre outros personagens da trama. Por meio de fluxos de consciência, é possível iniciar o entendimento da constituição daquelas personagens.

Outro dado estético que compõe a linguagem utilizada por Roger Avary é o *flashforward*. Esse elemento é também chamado pela Teoria da narrativa como *prolepse* e pode ser compreendido como um artifício que “nos informa sobre o futuro do enredo do filme, num momento em que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace” (BRITO: 1995, p. 189). Esse dispositivo é acionado quando, no final do filme, podemos entender que a festa, onde são apresentados os três pontos de vista das

personagens principais e que dá início ao longa-metragem, é, na verdade, a última de uma série de eventos dessa natureza. Assim, podemos entender como Lauren, Paul e Sean constroem durante o desdobrar da trama a perspectiva que apresentam no início de *As regras da atração*.

Além da *focalização* e do *flashforward*, é necessário assinalar outros dois fatores, *prospecção* e *retroação*, para o entendimento da *paralipse*, próximo elemento estético a ser analisado dentro da obra de Avary. Para João Batista de Brito, a *prospecção* seria “um tipo essencial de conhecimento, por excelência hipotético, precário e provisório, podendo ou não vir a ser homologado ao longo do desenvolvimento da estória” (BRITO: 1995, p. 186). Já a *retroação* trabalharia para ratificar as expectativas de quem assiste ao filme, funcionando como “uma espécie de endosso narrativo de todas as hipóteses levantadas pelos esforços de compreensão do espectador” (BRITO: 1995, p. 186).

Apresentadas as atribuições desses dois fatores, que têm suas funções atuando de maneira mais próxima ao interlocutor/espectador, partiremos para a análise da *paralipse* enquanto elemento estético e como ela atua no desdobramento da narrativa de *As regras da atração*. Podemos compreendê-la a partir de um processo que consiste “facultar menos informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída” (REIS e LOPES: 1988, p. 271), sendo empregada na construção e quebras de expectativas dentro da trama.

Nesse sentido, é possível identificar o desenvolvimento desse mecanismo a partir das cenas em que Sean recebe as cartas de amor. A princípio, as mensagens são deixadas anonimamente para ele, e diante da estruturação da narrativa, passamos a realizar inferências, de modo prospectivo, sobre a autoria das declarações.

A partir das informações concedidas pela narrativa, podemos atribuir a autoria das cartas a Lauren. Isso se dá pelo modo romântico como ela e Sean se encontram e mantêm contato. Diante das restrições da *focalização interna*, ou seja, em que estamos sendo conduzidos a partir da perspectiva de Sean, passamos a acreditar, assim como ele, que Lauren seja a admiradora secreta. No entanto, com o desenrolar da *diegese*, é desvendado que a personagem que escrevia as cartas apaixonadas era a garota que servia comida aos estudantes, na universidade.

Para revelar a autora das cartas, em *As regras da atração* é utilizado mais um elemento estético, no caso, o *flashback*, também denominado pela Teoria da narrativa como *analepse*. Esse recurso se efetiva a partir de “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS e LOPES: 1988, p. 230). Na sequência em que é desvendada a identidade da admiradora de Sean, somos conduzidos a realizar um salto temporal, que nos leva a momentos anteriores da *diegese* em que Sean era sempre observado por ela, uma garota quase imperceptível para ele.

A partir da união de todos esses procedimentos estéticos, trilhamos um caminho elaborando prospectivamente uma ideia sobre a identidade da autora das cartas, ao mesmo tempo em que se desvenda por meio de outra passagem subjacente a verdadeira admiradora secreta de Sean. Nesse sentido, mediante a *retroação*, reelaboramos o entendimento da obra e homologamos, de maneira diferente, a partir desse desenlace, o desenvolvimento da narrativa.

Assim esses dispositivos são acionados conscientemente de forma a desencadear o movimento estético da obra fílmica que mobiliza constantemente recursos técnicos de linguagem com a edição de longas sequências em

ordem invertida (narrativa contada de trás para frente), sequência de ações simultâneas relativa ao primeiro encontro entre Sean Bateman e Lauren Hynde com o recurso de *split screens* – tela dividida, acelerações de temporalidade, congelamento do tempo, movimentos de câmera, fusão de imagens entre outros.

Todos esses dispositivos de linguagem materializados na narrativa fazem de *As regras da atração* um filme arrojado do ponto de vista de sua construção estética, que desestabiliza o senso comum quanto a sua estruturação significativa e nocauteia os espectadores desavisados quanto às formas e conteúdos que valorizam a dimensão crítica e mais hedonista da vida.

Representações no contexto da esfera fílmica: sexo, drogas & hipocrisia social

Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar.
Nietzsche

No filme, o sexo e as drogas são os elementos de atração mais desejados pelos jovens, sobretudo nos ambientes de celebração coletiva. As festas enquanto espaços de socialização acolhem múltiplas identidades e classes sociais distintas. É no ambiente festeiro onde habitualmente as regras de convivência social são muito mais flexibilizadas e algumas fronteiras são abolidas. Nesses encontros humanos há espaços para transgressões de comportamento e as pessoas desejam e anseiam liberdade.

Além de se caracterizarem como um espaço de interação social, de autonomia, de comunicação e de permutas afetivas, as festas funcionam como demarcadoras de identidades e estilos. Enquanto *lócus* de diversões e

desregramentos as festas também encampam o sexo, a violência, o consumo de diferentes tipos de drogas.

No contexto narrativo de *As regras da atração*, as drogas funcionam enquanto mecanismo que libera as cargas de repressão introjetadas no sujeito social atuando como força catalisadora intermediadora das relações sexuais entre as personagens.

Esse processo pode ser exemplificado em uma das cenas iniciais do filme, no momento que Lauren Hynde sugere a existência de maconha em seu quarto para atrair um jovem estudante de cinema. O mesmo ocorre quando Paul Denton convida Sean Bateman para ir ao seu quarto com uma intenção e um procedimento semelhantes. As drogas, no contexto narrativo da obra, são vistas pelos personagens como algo que pode potencializar a libido e/ou como um mecanismo que pode estabelecer elos para o primeiro passo em direção ao ato sexual.

Diegeticamente, as substâncias alucinógenas que figuram em grande parte das cenas são o êxtase, a maconha e a cocaína, sendo sob o efeito delas, de forma recorrente, que as personagens se predispõem ao sexo. Além destas, outras drogas ainda se destacam por serem consumidas constantemente, como o álcool e os remédios controlados, sendo também utilizadas dentro da trama de um modo diferente, com outros objetivos não festeiros.

Nessa perspectiva, podemos assinalar a maneira como são concebidas personagens como Eve Denton (Faye Dunaway) mãe de Paul Denton e Mimi Jared (Swoozie Kurtz) mãe de seu amigo Richard Jared (Russell Sams), frente às drogas e à dissimulação. A concepção das figuras sociais maternas é tradicionalmente construída, salvo em raras exceções, de maneira ilibada em narrativas que abordam essa temática colegial. Contudo, em *As regras da atração* as figuras

maternas de classe alta são arquitetadas para representar simbolicamente a hipocrisia da sociedade em crise.

Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, realiza uma série de inferências quanto as obras ficcionais que de certa forma se aproximam do filme *As regras da atração*, quando nos afirma o seguinte:

nota-se uma tendência recorrente, por parte da comédia irônica, de ridicularizar e xingar uma audiência que se presume esteja ansiando por sentimento, por solenidade e pela vitória da fidelidade e dos padrões morais vigentes (FRYE: 1973, p. 54).

No contexto narrativo do filme, essa argumentação se efetiva principalmente por parte da mãe de Richard, Mimi Jared, no sentido de manter-se frente à sociedade um véu das aparências. Além do consumo de álcool e de remédios controlados, a personagem, uma dama da alta sociedade, insiste em ignorar a sexualidade iminente e o comportamento do filho tanto em relação ao que ele pensa sobre a universidade em que estuda como quanto à sua conduta irreverente em público. As fúteis preocupações da mãe de Richard Jared não incluem a vida do jovem rapaz que evidencia sinais de rebeldia bem próximos aos distúrbios de conduta. É bem sintomático observar que no âmbito da narrativa fílmica os pais estão totalmente ausentes da vida dos filhos que estudam fora do ambiente da família.

Além das mães, o professor Lance Lawson é outro personagem que também representa uma sátira à moralidade. O professor é caracterizado como sendo um usuário de maconha, que está constantemente presente nas festas universitárias e que realiza escambo entre boas notas e sexo oral com suas alunas.

O filme aproxima-se ainda de questões relacionadas a padrões sociais, costurando uma série de representações sobre a virgindade, por exemplo. Este é o caso de Lauren Hynde, que folheia insistentemente livros que possuem imagens de pessoas com doenças venéreas, na tentativa de barrar os impulsos sexuais e manter-se virgem.

Outras questões relativas à sexualidade figuram na trama por meio de interações estabelecidas com outros textos e enunciados, como o filme pornô a que Sean assiste depois de passar a noite no quarto de Paul. Este personagem também pode ser mencionado nessa sequência como outro exemplo de intertextualidade por estar usando uma camisa que contém a frase “*masturbating is not a crime*” (masturbação não é crime).

Para Robert Stam, “a concepção de ‘intertextualidade’ [...] permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público” (STAM: 2000, p. 34). Podemos compreender assim que esses processos dialógicos se estendem “às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta” (STAM: 2000, p. 34).

Considerações em andamento

Em contraponto a uma série de filmes codificados seguindo o modelo clássico dominante de estruturação narrativa que trabalham na produção de sentido direcionado para o universo da juventude em ambientes educacionais, o filme *As regras da atração* fisga características essenciais desse modo de organização estruturante, e deliberadamente rompe com características dessas obras ao redirecionar a representação desse mesmo universo depurando criativamente as diversas instâncias que compõem a narrativa.

Neste sentido, destacamos que os elementos que integram a instância narrativa identificados no processo de organização do filme são os seguintes: apresentação dos planos, conformação das sequências, objetos de cena, tratamento das cores, iluminação, fotografia, personagens, diagrama sonoro, passagens, cadência das cenas, relações de contrastes, diálogos, relações intertextuais, processo de edição, efeitos visuais, pós-produção entre outros.

Esse contraponto se viabiliza através da dimensão estética que valoriza a dimensão formal de organização significativa do filme. Essa operação semiótica de manejo criativo e consciente dos signos objetiva construir a dimensão polissêmica e conotativa da mensagem produtora de sentidos. Em *As regras da atração* esse mecanismo de arranjo das instâncias da narrativa é materializado por meio de um viés desestruturante, que utiliza subversões temporais e conceituais para gerar novas significações em termos da estética e linguagem do próprio filme. A arquitetura narrativa de *As regras da atração* se distancia então dos modelos convencionais que operam no eixo de construção do sintagma e aproxima de um modo organizativo mais experimental cujas ações paradigmáticas no campo da inventividade minam o eixo sintagmático. Dizemos então que dimensão estética do filme *As regras da atração* consiste neste procedimento formal de (des) sintagmatização da narrativa. Em outras palavras o diretor através de seu estilo criativo e da utilização procedimentos combinatórios projeta o eixo do paradigma sobre o sintagma audiovisual.

Observamos ainda que no decorrer do filme empreendido por Roger Avary a representação narrativa em torno dos relacionamentos integrantes da trama reforça o pressuposto de complexidade das relações amorosas e da própria sexualidade. As diversas formas e modos com que as

personagens buscam materializar as pulsões do desejo e as buscas por um par amoroso ideal revelam traços identitários, por vezes flutuantes, de cada personagem com sua singularidade de ser e de existir. Essas singularidades identitárias também revelam que as diversidades da sexualidade estão marcadas por diferentes conflitos e preconceitos na esfera do indivíduo, do coletivo, da família, do estado, e das instituições em geral. Neste sentido o filme é um canto libertário que questiona os valores morais, a hipocrisia, a violência social e as instituições que legitimam as repressões e condenam o prazer.

Por fim, *As regras da atração* é um filme que possibilita o estabelecimento de outros processos interpretativos e diálogos mais abrangentes sobre as complexas gradações da sexualidade. Em sua abordagem temática e de organização do significante, o filme avança enquanto um complexo criativo ao se despir dos preconceitos e questionar dogmas sociais cristalizados de forma pulverizada na sociedade contemporânea. Reinventa-se através do seu realizador, enquanto um processo de construção de narrativa cinematográfica criativa.

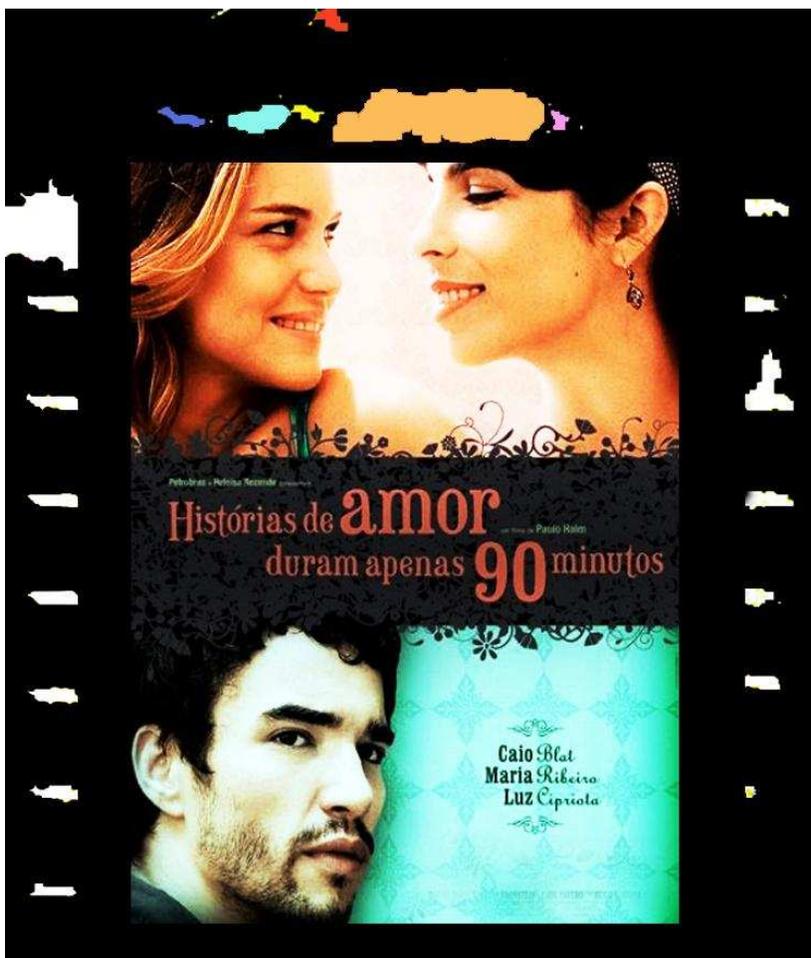
Assim, o filme é capaz de provocar o espectador para o exercício intenso de semiose, movimento interpretativo da narrativa que resulta em produção de novos signos, com a possibilidade de atualização e ressignificação da referida obra audiovisual em destaque. No mais, como diria Sean Bateman, em estado de graça: - *rock and roll*.

Referências

BRITO, J. B. d. *Imagens Amadas: ensaios de Crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

- FRYE, N. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.
- NUNES, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico*. João Pessoa: UFPB; Natal: UFRN; Maceió: UFAL, 1996.
- REIS, C.; LOPES, A. C. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos).
- PLAZA, J. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SETARO, André. *Da narrativa cinematográfica*. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com.br/2007/01/da-narrativa-cinematografica.html>>. Acesso em 28.10.2011.
- STAM, R. Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.



Título Original: *Histórias de amor duram apenas 90 minutos*
Love stories only last 90 minutes

Direção: Paulo Halm | **Roteiro:** Paulo Halm

Direção de arte: Renata Pinheiro | **Fotografia:** Nonato Estrela

Montagem: Luiz Guimarães de Castro | **Trilha Sonora:** André Moraes

Figurino: Reka Kovcs | **Elenco:** Caio Blat, Maria Ribeiro, Luz Cipriota, Daniel Dantas, Lúcia Bronstein, Hugo Carvana, Juraciara Diácovo

País de Origem: Brasil | **Ano:** 2010 | **Duração:** 93 minutos

Palavras-chaves: Triangulação Amorosa | Desejo | Casamento | Crise | Sexualidades | Mulheres |

Histórias de amor duram apenas 90 minutos¹

Denis Porto RENÓ²

Universidad del Rosario | Bogotá – Colômbia

Introdução

O cinema é marcado pela reprodução de temas polêmicos por imagens em movimento. Dentre os temas discutidos, um dos mais frequentes é a sexualidade, seja qual for o enquadramento ou discurso sobre. E neste espaço pouco importa o enquadramento, desde que a construção narrativa, apoiada tanto no roteiro e na direção de atores como também no campo artístico da aquisição da imagem, tenha um discurso coerente com a proposta do autor.

O cinema nacional adota, tradicionalmente, o sexo como *plot*, definido por Syd Field (2002) como a espinha dorsal da história, ou seja, a temática principal da narrativa construída. Essa tradição vem desde o final do cinema novo, em transição para a pornochanchada, onde inserções sobre o tema surgiam. Mas a presença do sexo na narrativa da

¹ Artigo escrito originalmente para o presente livro *Matizes da sexualidade no cinema* e também publicado em uma versão expandida na revista *Razón y Palabra* (México) em outubro de 2011.

² Jornalista e documentarista, mestre e doutor em Comunicação Social, onde pesquisou sobre comunicação audiovisual e tecnologias digitais. É professor associado de carreira da Escola de Ciências Humanas da Universidad del Rosario, em Bogotá, Colômbia. denisreno@me.com

cinematografia nacional ganhou força no período conhecido como boca do lixo, onde cenas eram carregadas de certo erotismo, também presente no *plot* oferecido. Na retomada, momento em que o cinema se recupera da era Collor e volta a produzir, sendo marcada pela obra Carlota Joaquina, tal característica perdeu fôlego, dando espaço para outras temáticas, como a cultura popular e o humor. Contudo, o tema sexo sobrevive até os dias de hoje, agora apoiado em outras temáticas mais socialmente justificáveis.

Na obra *Histórias de amor duram apenas 90 minutos*, Zeca (Caio Blat) é um homem que vive às custas do pai e da pensão da mãe. Um de seus piores hábitos é perambular pelas ruas e inventar histórias para si mesmo. No meio das invenções, Zeca fantasia que sua esposa, Julia (Maria Ribeiro), tem um caso extraconjugal, com outra mulher, Carol. Para dar o troco, Zeca se envolve com ela. (Luzo Cipriota).

A narrativa do filme não possui um ritmo dos mais envolventes, mas discute duas importantes problemáticas sociais: a independência financeira e a aceitação à diversidade sexual. Para isso, Paulo Halm oferece um roteiro que sinaliza para uma relação conjugal cada vez mais líquida, volúvel, cada vez mais frequente na sociedade moderna.

Este texto apresenta uma análise do discurso adotado no filme, tendo como fundamental base teórica as categorias de classificação apresentadas por Charles Morris (2003), percorridas na análise. Por fim, abordo a construção narrativa adotada por Paulo Halm, que contempla a intertextualidade, mesclando estéticas distintas para a construção de uma narrativa final.

O filme

Com apelo erótico, a obra, escrita e dirigida por Paulo Halm, coloca em discussão valores considerados corretos pela sociedade, e o sexo, em suas variáveis condições, com ou

sem tabus, como mal e como cura. Um sexo sem limites, ou limitado pela consciência humana.

Zeca começa a refletir, em sua imaginação, toda a sua frustração e insegurança. Para ele, perder Julia é tão simples que isso pode acontecer não somente para um homem, mas também para uma mulher. “O que ela tem que eu não tenho?”, pergunta-se o personagem num dos momentos em que a consciência de Zeca conversa com o público. E Zeca resolve descobrir.

Só que Zeca acaba se perdendo em meio aos encantos de Carol, a dançarina de tango que, supostamente, tem um caso com Julia. E mergulha nesta perdição, nesta personagem homossexual que, para ele, conquistou sua mulher.

Mas, logo no primeiro encontro, Zeca descobre “o que ela tem que ele não tem”: um “brinquedinho de borracha” que acaba apresentando a sua possível homossexualidade desconhecida, ou o sabor desta possível, mas indesejada, sensação homossexual. “Agora entendo o ditado: aquele que sai em busca de lã e volta tosquiado”, declara Zeca, ainda se recuperando do encontro com Carol, onde ele foi a caça.

Mas, com a chegada de Julia, Zeca “recupera sua masculinidade”, depois de uma noite de sexo. Contudo, as lembranças de Carol, ou de suas habilidades, não saem de sua cabeça, e ele volta a se encontrar com a bailarina argentina. E continua vivendo esse romance proibido, junto ao aceito pela sociedade, ao lado da doutoranda Julia, que passa a viver momentos mais picantes ao lado do marido infiel.

Porém, de estrategista o escritor não tem nada. Então, atordoado com a infidelidade, inaceitável para seus padrões éticos e morais, Zeca arma um plano para que Julia descubra sua relação com Carol, flagrando-os em sua própria cama. “Assim, me livro de uma e fico com a outra, não importa qual”, resmunga Zeca em sua consciência criativa, mas pouco

realista. Só que o plano não dá certo, e Zeca perdem as duas: a realidade doutoranda e a fantasia argentina.

Ao final, Zeca desce até o fundo do poço, e se reergue fazendo o que deveria ter feito há tempos: escrever seu romance. Só que sem Julia, e sem Carol. Apenas com a literatura.

Paulo Halm utiliza-se de uma excelente direção de cena, assim como cenários bem construídos e dispostos a fim de descrever os personagens. Zeca e Julia refletem o cenário, ou a casa onde moram: retrô, escuro. Já Carol vive em uma casa onde a alegria e a leveza reinam entre as paredes. Sobre sua *scooter*, Carol esbanja liberdade pelas ruas do Rio de Janeiro. A interpretação deve reproduzir uma verdade obtida pelo diretor ao convencer os personagens de que tudo apresentado pelo roteiro é a pura verdade (GERBASE, 2007, p. 91).

A trilha sonora também é coerente com a obra, que apresenta um ar *underground* ao mesmo tempo em que explora uma boemia carioca. O mesmo ocorre com as roupas utilizadas pelos personagens: Zeca e Julia com certo simplismo clássico, enquanto Carol um visual alternativo.

Porém, o que mais marca a obra é o discurso construído pelas sequências dirigidas por Paulo Halm. Nele, o questionamento sobre o que é certo e o errado, assim como o que existe e o que é fruto de nossa mente, marca a obra. Da mesma forma, Caio Blat nos convida o tempo todo a mergulhar com ele em sua criatividade sexual. “Você só consegue pensar em buceta”, diz seu pai para tentar fazer o filho acordar para a realidade.

Discursos em 90 minutos

Os discursos encontrados na obra de Paulo Halm são diversos. De acordo com Morris (2003), podemos encontrar diversos tipos de discursos na narrativa fílmica proposta. Tal diversidade oferece ao espectador uma melhor interpretação

da mensagem principal, presente no *plot* proposto pela obra, de que nossa ética é guiada e usurpada pela nossa própria mente, ou nossa consciência.

Um dos discursos presentes durante quase toda a narrativa é o de ficção. Segundo Morris (2003), o discurso de ficção constrói realidades a partir da imaginação, do irreal. Paulo Halm nos faz entender que a relação entre Carol e Julia não passa de uma imaginação de Zeca, inseguro com sua relação e com sua própria existência.

O discurso poético marca diversas sequências do filme. Imagens de Zeca caminhando pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, especialmente quando se depara com um homem puxando um carrinho de mão com uma cadeira quebrada, como se ele fosse aquela cadeira, sem estabilidade, sem base nem encosto, ou mesmo quando Zeca e Julia assistem, com olhares atentos, a apresentação de tango de Carol, constroem uma atmosfera poética e fundamental para o preparo do espectador à interpretação do *plot* proposto.

Mas o mais expressivo discurso presente na obra é o ético. O autor (MORRIS, 2003) defende que o discurso ético coloca em discussão os valores propostos pela sociedade, podendo, inclusive, variar de uma sociedade para outra. A ética se baseia de forma substancial na estrutura social onde ela se encontra. O que é eticamente aceitável no Japão pode não ser aceitável na Argélia, ou mesmo entre indígenas andinos. E da mesma forma que as diferenças éticas são encontradas em distintas áreas geográficas, ela pode ser encontrada entre distintos estilos de vida, como ocorre entre Zeca, Julia e Carol.

Tal diversidade discursiva da obra ganha um aliado no campo da construção da linguagem: a intertextualidade. Compreendo a intertextualidade como o modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos em um contexto único, neste caso específico,

no contexto do cinema; nem sempre textos puramente linguísticos, mas também aqueles elaborados com diferentes semióticas, ou seja, textos de diferentes linguagens. Também considero a distinção entre intertextualidade e interdiscursividade, por entender, como Charaudeau e Maingueneau (2004, p.286) que toda intertextualidade traz em si a interdiscursividade, uma vez que o interdiscurso consiste em “um jogo de reenvios entre discursos que tiveram um suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória [...] e o intertexto seria um jogo de retomadas de textos configurados e ligeiramente transformados”.

Essa intertextualidade está presente no início da obra, quando Zeca descreve seu romance com imagens de história em quadrinhos, dialogando com as imagens do filme. Duas linguagens. Dois textos. Dois ambientes discursivos. Duas linguagens que trabalham juntas para suportar, na sequência narrativa, diversos discursos que comungam o mesmo espaço e o mesmo *plot*.

A mistura de linguagens, a adoção de recursos extracinematográficos, está presente nos processos de mudança do cinema. Na obra de Paulo Halm essa diversidade de linguagens é marcada pela mistura de imagens de histórias em quadrinhos com imagens fílmicas. Parece simples, e pouco expressivo. Porém, tal diversidade logo no início do filme prepara o espectador para outras diversidades, desta vez discursivas.

Considerações

As discussões presentes nos discursos apresentados pela obra de Paulo Halm dialogam entre si. A diversidade discursiva é, inclusive, uma realidade em “textos” bem elaborados, sejam eles impressos, fílmicos, imagéticos, sonoros ou em outra forma de expressão. Na obra, os discursos mais expressivos constroem o *plot* de forma eficaz, não somente

pelas mensagens construídas, mas também através de sua combinação.

No campo cinematográfico, a obra atinge seu cume no que diz respeito à construção discursiva. A utilização de recursos audiovisuais, de cenário e de interpretação reforça não somente o *plot*, mas também é responsável pela ambientação do espectador para assistir, receber e absorver os discursos promovidos. Essa tríade faz com que a temática proposta seja refletiva durante a obra, não somente depois, e de forma leve, suave e inofensiva.

Porém, o que se pode perceber, com a análise da obra, é que os discursos são bastante claros, honestos, sinceros, assim como a proposta do filme, que é o de refletir sobre a sexualidade em suas diversas manifestações, aceitando-a de qualquer uma das formas sem preconceitos ou tabus. Afinal, não sabemos em que situação nos envolveremos. Se sempre traremos lã ao buscá-las, ou se certa vez voltaremos tosquiados.

Referências

- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise de discurso*. São Paulo : Contexto, 2004
- DIJK, Teun A. Van. *Ideologia y discurso*. Barcelona: Ariel, 2003.
- FIELD, Syd. *Como resolver problemas de roteiro*. Trad. Angela Alvarez Matheus. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2002.
- GERBASE, Carlos. *Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV*. 2ª Ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.
- MORRIS, Charles. *Signos, lenguajes y conducta*. Buenos Aires: Losada, 2003.



Título no Brasil: Todas as cores do amor | **Título Original:** Goldfish memory
Direção: Elizabeth Gill | **Roteiro:** Elizabeth Gill
Direção de arte: Madge Linnane
Fotografia: Ken Byrne | **Edição:** Dermot Diskin
Trilha Sonora: Richie Buckle | **Figurino:** Marian Smyth
Elenco: Fiona O'Shaughnessy, Fiona Glascott, Sean Campion, Peter Gaynor, Keith McErlean, Stuart Graham, Lise Hearn, Jean Butler, Justine Mitchell, Aisling O'Neill, Demien McAdam, Flora Montgomery
País de Origem: Irlanda | **Ano:** 2003 | **Duração:** 85 minutos
Palavras-chaves: Identidades | Sexualidades | Juventude | Conflitos |

Mobilidade e fluxo das identidades de gênero e sexuais em *Todas as cores do amor*

Sandra Raquew dos Santos AZEVÊDO¹
Universidade Federal da Paraíba

Goldfish memory é o título original do filme dirigido por Elizabeth Gill, roteirista e diretora irlandesa, em 2003, cujo título no Brasil ficou conhecido como *Todas as cores do amor*. Curioso é pensar como a metáfora do peixinho dourado, cuja memória só dura três segundos apenas, como ponto de partida para uma narrativa cinematográfica que se amplifica num processo de construção-desconstrução do que significa a descoberta empírica das diferenças sexuais e afetivas entre jovens irlandeses.

O filme perpassa os encontros, desencontros e reencontros sexuais e afetivos de Tom, um homem de 40 anos que prefere se relacionar com mulheres jovens; Angie uma repórter de TV que é lésbica, em busca de um relacionamento estável e uma experiência de maternidade; o triângulo amoroso entre Rosie, David e Red; as experiências de Isolde, Clara e Conzo, jovens estudantes dispostos a buscar novas

¹ Doutora em Sociologia. Atua como docente na Universidade Federal da Paraíba. Como pesquisadora do CNPq tem se dedicado aos Estudos de Gênero e também Comunicação. É autora dos livros *Gênero, rádio e educomunicação: caminhos entrelaçados*; *Cartografias: escritos sobre mídia, cultura e sociedade*; *Mulheres em Pauta: gênero e violência na agenda midiática*, publicados pela Editora da UFPB. sandraraquew@yahoo.com.br

formas de desejo e prazer; Renée uma intelectual solitária, a bióloga Kate e o professor Lary.

É preciso também destacar que as histórias de vida de todas as personagens interagem e traduzem de que maneira a temática da sexualidade e identidades estão hoje tão imbricadas às experiências culturais da vida urbana.

Dessa maneira as histórias de vida e necessidades afetivas dos personagens desta comédia representam microcosmos que se mesclam e descrevem diferentes percursos de auto-representação das identidades de gênero e das sexualidades.

Diferentemente do que ocorre em geral com uma cinematografia *queer* que busque uma política de visibilidade centrada num discurso militante sobre identidades sexuais, *Todas as cores do amor* foge um pouco deste perfil de filmes. Por sua vez, a metáfora do peixe dourado vai abrir para uma abordagem construcionista (Hall, 2001) da variabilidade dos papéis de gênero e identidades sexuais.

Reconhecendo a importância das práticas de representação como um dos processos mais relevantes do circuito cultural, podemos perceber no filme de Gill um repertório, ou melhor, dizendo, uma tecnologia discursiva (Lauretis, 1994) na qual os personagens rompem posturas fixas e fundacionais dos papéis sexuais, revelando assim, através de uma leitura do cotidiano, os dilemas, desafios e armadilhas existentes de quem rompe a lógica binária da diferença (Butler, 2003).

Liquidez: uma nova gramática dos afetos e desejos?

A dinâmica narrativa do filme mostra as identidades de sexo e gênero performativamente constituídas, e a visibilidade destes deslocamentos se expressa na trama afetiva que envolve diferentes personagens, como Red, Isolde, Clara, Angie,

David, Rosie e Tom, cujas relações vão se interligando e provocando a partir desta prática de significação, que é o cinema, múltiplas expressões de identidade.

Neste sentido percebemos que a narrativa fílmica pretende fugir do normativo e polarização que muitas vezes se faz presente na tríade homossexualidade-heterossexualidade-bissexualidade. Tarefa não muito simples na medida em que “a formação de um sujeito exige um confronto com o caráter normativo do sexo” (Butler, 1999). O interessante assim é perceber de que maneira os elementos estéticos e narrativos do filme vão tornando a complexidade e densidade que envolve a experiência dos personagens num lugar marcado por novas formulações das relações entre os sujeitos e politização da sexualidade (Bozon, 2004).

A constante redefinição do horizonte das experiências sexuais em *Todas as cores do amor*, nos mostra com leveza (ainda que evidencie angústias e dilemas) um processo de reconceitualização das identidades de gênero e sexualidade pelos personagens.

Neste aspecto, gostaria de ressaltar que a percepção do filme enquanto leitura negociada e ato reflexivo passam, a meu ver, pelo debate sobre o conceito de identidade discutido por Bauman (2005, p.13), tanto no reconhecimento de que a identidade é “uma convenção socialmente necessária”, quanto no entendimento de que nas sociedades contemporâneas o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha. Ambos não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e porque não afirmar ainda: um risco e um lócus de conflito.

A diretora Elizabeth Gill ao expressar a dinâmica dos afetos num tempo líquido (também simbolicamente representado pelo elemento água em diferentes cenas e contextos do filme) imprime situações nas quais fica cada vez mais evidente a identidade como condição ambivalente, difícil

de ser interpretada. Mas que também deixa exposta uma necessidade inerente ao humano que perpassa distintas temporalidades que é o desejo ambíguo de pertencimento.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRETON, David Le. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

BOZON, Michel. *Sociologia da Sexualidade*. Rio de Janeiro: FVG, 2004.

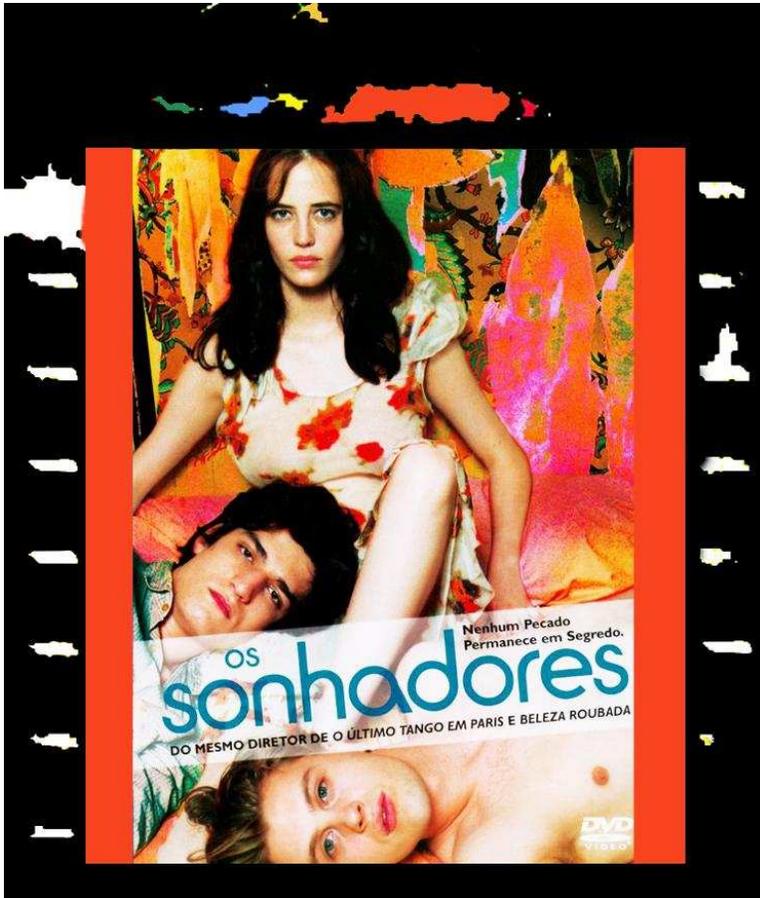
BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão das identidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.151-172.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Trad. Susana B. Funck. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v.8, p.9-40, 2000.



Título no Brasil: Os sonhadores | **Título Original:** The dreamers
Direção: Bernardo Bertolucci | **Fotografia:** Fabio Cianchetti
Roteiro: Gilbert Adair | baseado no romance *The Holy Innocents*/
Direção de arte: Pierre Duboisberranger | **Figurino:** Louise Stjernsward
Edição: Jacopo Quadri | **Trilha Sonora:** Nino Ferrer
Elenco: Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel, Anna Chancellor, Robin Renucci,
Florian Cadiou, Pierre Hancisse, Valentin Merlet, Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre
Kalfon | **Países de Origem:** Itália, França, Reino Unido |
Ano: 2003 | **Duração:** 130 minutos
Palavras-chaves: Voyerismo | Fetichismo | Diversidade sexual | Incesto |
| Transgressão |

Com o que sonham *Os Sonhadores?* Cenários corpóreos, imaginário(s) e imagens transgressoras em contexto de integração

Marília Lopes de CAMPOS¹
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Logo mais vou no cinema
no escuro eu choro
e adoro a cena

Completamente Blue

Cazuza | George Israel | Rogério Meanda | Nilo Romero.

Voyeurismo e vislumbres

Eu li em *Cahiers du Cinéma*: um cineasta é um espreitador. Um *voyeur*. como se a câmera fosse o buraco da fechadura do quarto dos pais. Você os espia, fica enojado, sente-se culpado, mas não consegue desviar o olhar. Os filmes, então, são crimes e os diretores são criminosos. Deveria ser ilegal.²

¹ Professora Adjunto II do Departamento Educação e Sociedade do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Pesquisadora em Educação Popular, Movimentos Sociais e Visualidades do grupo *Filosofia e Educação Popular: questões contemporâneas*. Coordenadora Pedagógica da Licenciatura em Educação do Campo da UFRRJ. marilia.campos@yahoo.com.br

² Fala de Matthew em diálogo com Theo na banheira

Revemos e (re)ouvimos esta análise de Matthew em *Os Sonhadores*: o cineasta é inevitavelmente um *voyeur*. Comentando a nova estética do olhar produzida pelo Neorealismo, Deleuze (2005) nos indica a passagem de uma forma de olhar não mais alicerçada na “Imagem-Ação” (base do Realismo tradicional) para uma outra marcada por pura “imagem óticossônica” (marcada pelo *opsigno* e pelo *sonsigno*).³ Apropriando-me desta ideia sugerida por Deleuze, somos, como espectadores, brindados com uma série dessas imagens por Bertolucci em *Os Sonhadores*, principalmente pela maneira como o diretor as usa nas práticas *voyeuristas* que oferece aos seus espectadores (todos nós), convocando-(n)os para participar do seu imaginário. É bom lembrar, para início de conversa que, em determinada medida, faz parte do próprio ser do cinema o *voyeurismo* já que, relembrando o que nos indica METZ (in XAVIER, 2008, p. 406-8):

Assisto à projeção do filme. ASSISTO. (...) Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso que foi feito: para ser olhado, isto é, *somente ser pelo olhar*. (...) O filme é exibicionista e *não é* ao mesmo tempo. Ou então há vários exibicionismos e vários *voyeurismos* correspondentes (...) O exibido sabe que é olhado, outra coisa não deseja, se identifica com o *voyeur*,

³ “O que define o Neorealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do Neorealismo) que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da Imagem-Ação do antigo Realismo. Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o Impressionismo.” (DELEUZE, 2005, p. 11)

para quem ele é Objeto (mas que o constitui também como Sujeito). (...) O filme *sabe*, mas *não sabe* que é olhado. (...) Durante a projeção, o público está presente ao ator, mas o ator está ausente ao público; e durante a filmagem à qual o ator estava presente, o público é que estava ausente. E daí o cinema acha de ser exibicionista e mascarado ao mesmo tempo. O intercâmbio entre VER e SER VISTO vai ser fraturado (...). Quem eu vejo, nunca é o meu igual, mas a sua fotografia. Nem por isso sou menos *voyeur*, mas o sou segundo um regime diferente, aquele da cena primitiva e do buraco da fechadura. A tela retangular permite todos os fetichismos...

Metz volta a desenvolver este tema do *voyeurismo* praticado por nós, espectadores, ao comparar o filme com um aquário e os espectadores com os peixes, “olhos colados ao vidro, como os pobres de Balbec observando os convivas do grande Hotel a manjarem. (...) observadores-peixes que absorvem tudo pelos olhos, nada pelo corpo.” (Metz *in* XAVIER, 2008, p. 409) O autor caracteriza ainda que o Cinema (a Instituição) constitui/prodiz um espectador imóvel e silencioso, numa posição de *submotricidade* e *superpercepção* que lhe permitirá consumir/sublimar pulsões – em particular aquelas ligadas aos “sentidos da distância” (o olhar e a audição).⁴

⁴ O autor se refere às pulsões relacionadas aos “sentidos de contacto” (tais como as pulsões orais e anais) e as pulsões relacionadas aos “sentidos de distância” (tais como a “pulsão escópica” - ligada ao desejo de visão prazerosa - e a “pulsão invocatória” - ligada ao desejo de audição prazerosa).

Segundo ainda o autor, a imagem constituir-se-ia “(n)a impressão atual de um objeto ausente” ou, mais ainda, numa mescla de “ausência e presença”, de “realização e de carência”. Esta afirmação da constituição da imagem como “posse (do) objeto à distância” lembra-nos os ecos da interpretação que Merleau-Ponty (HUSSERL, MERLEAU-PONTY, 1975, p. 281) realizava para a atividade do olhar e da sua relação com a confecção da imagem a partir da pintura, como transformação do invisível em visível:

(...) a pintura jamais celebra outro enigma a não ser o da visibilidade. (...) o mundo do pintor é um mundo visível, simplesmente visível, um mundo quase louco, pois que é completo sendo, entretanto, meramente parcial. A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que *ver é ter à distância* e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser que, de alguma maneira, devem fazer-se visíveis para entrar nela.

Retornando a Metz (*in* XAVIER, 2008), o consumo das imagens pelo olhar é a consumação de uma pulsão por um sujeito-espectador em seu silêncio e invisibilidade na sala escura em que ocorre a projeção. Isso é o que encontramos, inclusive, na fala de Isabelle quando ela ordena ao irmão para que pague a “prenda” - preço a ser pago por aquele que não consegue adivinhar o nome do filme representado - que é a execução de sua masturbação na sua frente e na frente de Matthew: “Quero que faça do mesmo jeito quando pensou que ninguém olhava.” Olhar, mas não ser visto ao olhar. Segundo ainda Metz (*in* XAVIER, 2008, p. 430-1):

...entre as próprias pulsões, algumas, aquelas relacionadas com os *sentidos da distância*, apresentam (...) uma invocação espacial, uma designação espacial desta relação perdida com o Objeto, o que não acontece aos sentidos do contato (...). No caso das outras pulsões, como na pulsão do olhar ou nas pulsões auditivas, tem-se uma *mise em scène* espacial. Nas artes, na pintura, no teatro – em todas as artes ligadas aos sentidos da distância – observa-se essa lacuna espacial, esse *mise em scène* da distância. Se nos achamos demasiado próximos de um Objeto, não o vemos mais. O ato de ouvir implica precisamente uma distância. Assim, acho que todas as pulsões fundamentam-se nessa relação perdida com o Objeto.

Quando falamos de *voyeur* nos remetemos, simultaneamente, a várias posições e a vários pontos de vista. Do ponto de vista do cineasta, pensamos sobre o enquadramento que escolhe, como o faz, que recorte realiza, de que ponto de vista filma, o que deseja mostrar e o que deixa de mostrar, como organiza e compõem os signos visuais e audiovisuais e o que expressa com esses signos. Do ponto de vista dos espectadores, somos convocados a pensar nas consumações das pulsões no próprio consumo daquilo que assistem (assistimos).

Que imagens/sons Bertolucci produz? Que *voyeurismo* pratica e nos convida a compartilhar? Segundo o próprio

diretor, “a missão (dos anos 60) era a transgressão”.⁵ Que transgressões ele produz imagética e sonoramente e que as normas sociais transgride (GUATARRI; ROLNIK, 2005), a ponto de nos reconhecermos no *voyeurismo* que nos oferece, nos tornando cúmplices do consumo dessas imagens/sons socialmente interditas?

Essas sequências de imagens e sons em *Os Sonhadores*, nos levam à visibilidade erótica entre jovens num triângulo amoroso durante o emblemático ano de 1968 em Paris, às vésperas de maio, quando todas as referências da cultura ocidental estavam sendo radicalmente revisitadas, abaladas e desalojadas dos lugares que ocuparam na Tradição, através das ações e atitudes assumidas nos comportamentos individuais e dos confrontos nas barricadas nas ruas. Tempos da *Imaginação no Poder. Voyeur*, no caso deste filme, significa, a partir do olhar da câmera, mostrar: a relação sexual e incestuosa entre irmãos (Theo e Isabelle), o triângulo amoroso (Matthew, Theo e Isabelle), cenas de masturbação (Theo), de sexo (heterossexual - Matthew/Isabelle). A câmera privilegia os *closed sets* para desmontar o *establishment moral*: tal como as ações de 68, a revolução era social, mas antes de tudo capilar, molecular (GUATARRI; ROLNIK, 2005). Trata-se de visitar o programa “cinema, sexo e política” através da atuação dos três personagens principais como “garotos amorais e revolucionários.”⁶ Ou, conforme os já (re)cantados versos de Caetano Veloso: “qualquer maneira de amor vale a pena/ qualquer maneira de amor valerá”.

Apesar de todas as transgressões desses personagens - “monstros, grotescos”, conforme denominados e afirmados como *desviantes* no filme - ainda me parece prevalecer um ponto de vista (de enunciação discursiva) e uma imaginação

⁵ Depoimento de Bertolucci nos “extras” do filme.

⁶ Conforme depoimento de Bertolucci nos “extras”.

erótica bastante masculina/heterossexual já que, por exemplo, não ocorrem cenas homossexuais entre Theo e Matthew⁷; já que a imagem do corpo de Isabelle é glorificada a ponto de transmutar-se em Afrodite (cena em que aparece de luvas pretas para Matthew em seu quarto, como uma aparição visual da Vênus de Milo). Nos diversos “cenários corpóreos” apresentados no filme, temos várias pistas desse ponto de vista, inclusive a própria cena em que Matthew desvirgina Isabelle.

Além desse ponto de vista masculino e heterossexual, estamos diante deste “cenário corpóreo”, desta teatralização erótico-visual dos corpos:

No 'cinema do corpo', os corpos são afetados pelo Tempo, pela duração (presente vivo) de tal maneira que exprimem uma pluralidade de maneiras de ser no presente. Não é tanto que os corpos ajam mais. Mas suas ações – a balada, a conversa, a dança, a espera, o *voyeurismo*, etc – não são mais determinadas em relação ao espaço hodológico, vivido, homogêneo e causal. Os corpos tornam-se imagens óticas e sonoras puras indeterminadas ou, então, um jogo de máscaras. O 'cinema do corpo' introduz a duração nos corpos, fazendo-os sair do presente linear composto de uma sucessão de instantes presentes. (...) O cinema do corpo se deu nos meios de uma cotidianidade que não pára de transcorrer nos

⁷ Encontrei referências de que, no livro original de Gilbert Adair, ocorriam também relações homossexuais. Bertolucci optou por não mostrar esta faceta.

preparativos de uma cerimônia (...) ou de uma lenta teatralização cotidiana do corpo (...). (PARENTE, 2000, p. 106)

Além disso, esse "cenário corpóreo" composto por Matthew/Theo/Isabelle é multiplicado pela presença dos espelhos - quando relembramos, por exemplo, a cena em que estão os três amigos na banheira (conferir reprodução ao final deste texto). Trata-se da multiplicação da imagem erotizada dos corpos como num mosaico das inúmeras imagens constituído pelos reflexos das várias silhuetas, multiplicação do especular. Lembrando o que nos fala Merleau-Ponty (HUSSERL, MERLEAU-PONTY, 1975, p. 282-3):

Mais completamente do que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como os instrumentos, como os sinais, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda técnica é 'técnica do corpo'. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele a traduz e a reduplica. Graças a ele, o meu exterior se completa (...). O fantasma do espelho arrasta para fora minha carne e (...) todo o visível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante, (...) o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas

em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim.

Imagens duplicadas: proliferação de fetiches. A proliferação de fetichismos ocorre sob a forma de diversas imagens, compreendendo então, por *fetichismo*, “um processo que pode se estender aos mais variados objetos, desde que se tornem substitutos para o desejo.” (Metz *in* XAVIER, 2008, p. 419). Ainda segundo o autor:

...a natureza específica de uma imagem ou de várias imagens pode configurar uma forma reduplicada de fetichismo. Se as sequências são explicitamente eróticas ou pornográficas, então, nesse caso, acho que o conteúdo das imagens isoladas reduplica todo o processo. No entanto, mesmo nas sequências tradicionais, precisamente no fato da imagem em si, já nos deparamos com um evidente fetichismo. O processo no fetichismo é o da *recusa* e o Objeto seria o próprio fetiche.

Paralelamente à intenção de mostrar o incesto, o triângulo amoroso, a masturbação, dentre outras imagens, podemos ainda, pensando filosofica e poeticamente, vislumbrar na dupla Theo/Isabelle a imagem de EROS como aquela unidade primordial que posteriormente se dividiu, conforme escritos dos préssocráticos. Seguindo Matthew o que indicou em sua fala: “vocês [Theo e Isabelle] são duas metades da mesma pessoa”. Ou ainda no diálogo entre Matthew e Isabelle, em que o primeiro pergunta: - “Mas ele [Theo] nunca esteve dentro de você?” E Isabelle responde: - “Ele sempre esteve dentro de mim.” Como o desdobramento do outro a partir do

mesmo, Eros tem que se dividir para integrar o “terceiro elemento”, desestabilizador, estrangeiro e estranho (o amigo americano), conforme anunciado numa fala do filme: “não é para ser nós três sempre”. Mais uma vez, confirmando transgressão das normas.

Cenários corporais: imagens reflexas, transgressão e integração dos desviantes (1960 – 2010)

Conforme as palavras de Bertolucci, “a ideia era a mesma em todo o filme: filmamos hoje sonhando com os anos 60”. Revisitando essa radical desconstrução proposta pelos diversos movimentos que compuseram os anos 60 – que questionaram a centralidade masculina, heterossexual e heteronormativa, dentre outros elementos –, passados cinquenta anos, nos confrontamos com um cenário bastante diverso: o ambiente “sublimado” dos anos 2010. Neste, o consumo individual, silencioso e anônimo de imagens e de “cenários dos corpos” e da sexualidade “liberada” se tornaram cada vez mais banais enquanto “imagens de consumo”.

Marcuse já apontava – ainda na ambiência dos anos 1960 – o movimento sistêmico reiterado da “integração” do protesto, dos outsiders, dos desvios e dos desviantes pelo capitalismo (MARCUSE, 1967; 1981). “A sociedade contemporânea parece capaz de conter a transformação social (...). Essa contenção da transformação é, talvez, a mais singular realização da Sociedade Industrial desenvolvida” (MARCUSE, 1967, p. 16). Este consumo das imagens eróticas e de sua sublimação está diretamente articulado com o consumo individualizado na reprodução dos meios audiovisuais e na integração sistêmica da “liberação sexual” - a ponto de desconstruir os seus efeitos, de neutralizá-la. Conforme nos indica Metz (*in* XAVIER, 2008, p. 409):

O cinema nasceu bem mais tarde que o Teatro, numa época em que a noção de *indivíduo* (...) marcava intensamente a vida social, em que não mais existiam escravos para permitir que os 'homens livres' formassem um grupo relativamente coeso, no qual todos participavam de alguns grandes afetos e assim economizavam o problema da comunicação. O cinema está ligado ao homem privado (...), o *voyeurismo* do espectador prescinde de ser visto: a sala está escura, o visível está inteiro do lado da tela, prescinde de um Objeto que sabe, ou antes, que deseja saber, um Objeto-Sujeito que com ele partilha o exercício da pulsão parcial. É suficiente (...) que o ator faça como se não estivesse sendo visto (...), que continue suas estrepulias numa peça fechada, tomando o máximo de cuidado de ignorar (...) que ele vive numa espécie de aquário...

Nesta circulação intensa dos registros audiovisuais dos corpos e da erotização deserotizada, a questão com que nos confrontamos é saber até que ponto nos deixamos capturar ou criamos novos espaços para escapar das sempre renovadas incorporações sistêmicas. Eis o que fica para mim como reflexão quando reexamino as imagens “transgressoras” de *Os Sonhadores*: até que ponto, diferentemente de 68, todas essas “transgressões” já não estão altamente “integradas”? Segundo Marcuse (1967, p. 24):

Nas condições de um padrão de vida crescente, o não-conformismo com o

próprio sistema parece socialmente inútil, principalmente quando acarreta desvantagens econômicas e políticas tangíveis e ameaça o funcionamento suave do todo.

Face ao bombardeio de imagens diversas sobre formas “desviantes” de vivência da sexualidade na esteira dos caminhos abertos por 68, a banalização da sexualidade, sua reiterada exposição e sua conseqüente deserotização, perguntamos: como tudo isso tem contribuído para que as antigas “transgressões” se transformem em novas “integrações”? As cenas em que os personagens do filme se masturbam ou fazem sexo na frente das obras de arte, em especial dos clássicos do cinema, não constituem uma metáfora da sublimação de nossas pulsões no consumo das obras de arte “*na era da reprodutibilidade técnica*”⁸? Se assim for, produzem aquilo que Marcuse chamava de “euforia na infelicidade”⁹ (MARCUSE, 1967, p. 26). Neste processo, cabe-nos reapresentar a interrogação vocalizada no filme por Theo:

Uma Revolução não é um jantar de gala. Não pode ser ainda como um livro, um desenho ou uma tapeçaria. Não pode ser desvelada com tal

⁸ Trata-se aqui de alusão ao tão conhecido texto de Walter Benjamin “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” in: BENJAMIN, 1987.

⁹ Marcuse se refere às *falsas necessidades*, “aquelas superimpostas ao indivíduo por interesses sociais particulares ao reprimi-lo: as necessidades que perpetuam a labuta, a agressividade, a miséria e a injustiça. (...) a felicidade [do indivíduo] não é uma condição que tem de ser mantida e protegida caso sirva para coibir o desenvolvimento da aptidão [dele e dos outros] para reconhecer a moléstia do todo e aproveitar as oportunidades de cura. Então, o resultado é EUFORIA NA INFELICIDADE. (...) Tais necessidades têm um conteúdo e uma função sociais determinadas por forças externas sobre as quais o indivíduo não tem controle algum; o desenvolvimento e a satisfação dessas necessidades são heterônomos (...) [as necessidades são] produtos de uma sociedade cujo interesse dominante exige repressão.” ((MARCUSE, 1967, p. 26).

elegância, tranquilidade e delicadeza ou dogma, amabilidade, cortesia, moderação ou generosidade. A Revolução é um motim, um ato violento...

Para Marcuse (1981), a possibilidade de ruptura com essa “integração sistêmica” se constitui no desafio colocado para nós, como herança que recebemos das transgressões vivenciadas nos anos 1960 e que precisam ser atualizadas por nós, aprendizagens renovadas por práticas nas experiências sociais. Na introdução de *Eros e Civilização*, escrita em 1955, Marcuse nos aponta que:

(...) o homem só podia evitar a fatalidade de um Estado de bem-estar social através de um Estado bligerante mediante o estabelecimento de um novo ponto de partida, sem aquele 'ascetismo do mundo interior' que forneceu a base mental para a dominação e a exploração. Essa imagem do homem era a negação determinada do super-homem de Nietzsche: um homem suficientemente inteligente e suficientemente saudável para prescindir de todos os heróis e virtudes heróicas, um homem sem impulsos para viver perigosamente, para enfrentar desafio; um homem com a boa consciência para fazer da vida um fim em si mesmo, para viver com alegria uma vida sem medo. 'Sexualidade polimórfica' foi a expressão que usei para indicar que a nova direção de progresso dependeria completamente de oportunidade de ativas necessidades orgânicas,

biológicas, que se encontram reprimidas ou suspensas, isto é, fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta.

É importante lembrar aqui da designação "*sexualidade polimórfica*" - e as relações que podemos traçar entre esse conceito e o que vemos n*Os Sonhadores* - e do papel histórico das análises de Marcuse no sentido de fortalecer as formas utópicas de nossa atuação cotidiana na sociedade, fortalecendo Eros contra todo o movimento de repressão e de integração. Neste sentido, acompanhando os ensinamentos de Marcuse, penso podermos (re)ver, (re)ler, (re)apreciar e nos apropriar das imagens/sons que nos são oferecidas por *Os Sonhadores* para, fazendo novos usos de seus *opsignos* e de seus *sonsignos*, sonhar novos sonhos, vislumbrar novos horizontes imaginários. Para que possamos prosseguir escapando do esquadramento sistêmico indo além do uso dos diversos meios audiovisuais como formas de sublimação em seu consumo individual; para que possamos inventar novos caminhos para escapar até das políticas públicas que buscam garantir os direitos individuais na vivência das diversas formas de sexualidade, mas que acabam, no final das contas, enquadrando-as. Desejo que as imagens/sons d*Os Sonhadores* possam nos oferecer um suporte para (re)vermos os novos lugares de nossa(s) sexualidade(s) e para examinarmos se esses "novos" lugares encontram-se em lugares tão "novos" assim: se não estão apenas deslocados, acomodados em enquadramentos, esteticizados, integrando-nos assim, aos aprisionamentos

do fetiche da "sexualidade liberada" no contexto histórico do Capitalismo Tardio. Como podemos usar as imagens e a imaginação para continuar escapando?

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre Literatura e história da Cultura. *Obras escolhidas* – volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GUATARRI, Feliz; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica* - cartografias do desejo. 7ª ed, Petrópolis: Vozes, 2005.

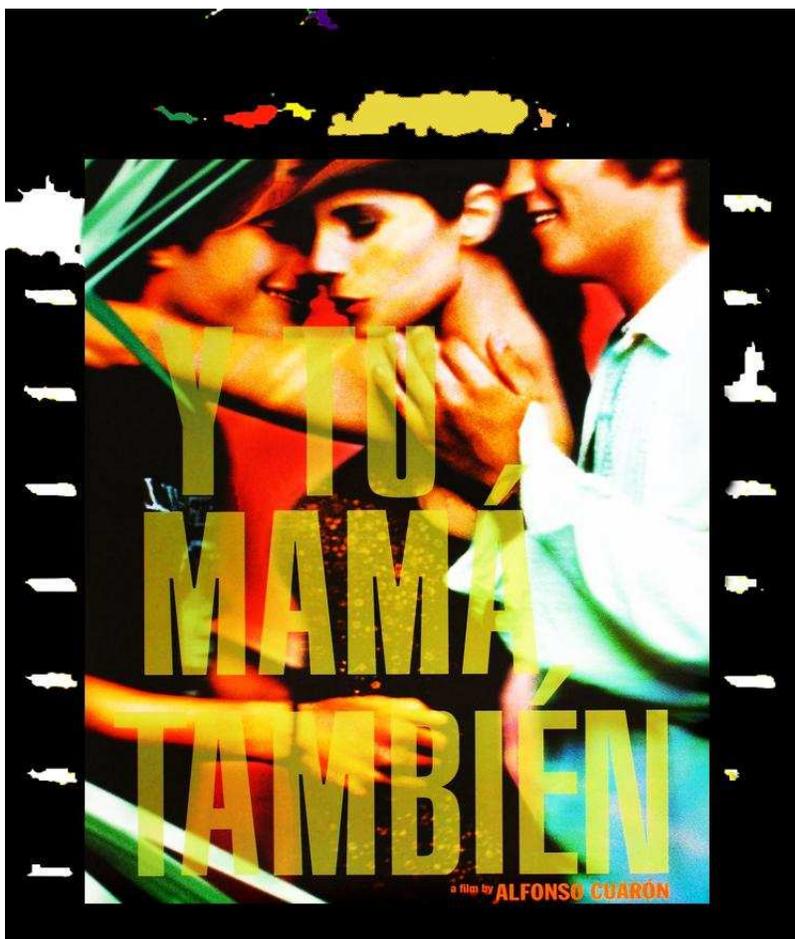
HUSSERL, Edmund; MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização* – uma introdução filosófica ao pensamento de Freud. 8ª ed, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

_____. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade* – os cinemas não-narrativos do Pós-Guerra. São Paulo: Papyrus, 2000.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do Cinema* – Antologia. 4ª ed, Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 2008.



Título no Brasil: E sua mãe também | **Título Original:** Y tu mamá también
Direção: Alfonso Cuarón | **Fotografia:** Emmanuel Lubezki
Roteiro: Carlos Cuarón, Alfonso Cuarón
Montagem: Alfonso Cuarón, Alex Rodriguez
Direção de Arte: *Marc Bedía, Miguel Angel Alvarez/Roberto Loera*
Trilha Sonora: José Enrico Fernandez Camilo Lara | **Figurino:** Gabriela Diaque
Elenco: Diego Luna, Gael García Bernal, Maribel Verdú, Ana Lopez Mercado,
Daniel Giménez Cacho, Diana Bracho, Marta Aura, Emilio Echevarría,
País de Origem: México | **Ano:** 2001 | **Duração:** 105 minutos
Palavras-chaves: Adolescência | Road Movie | Triângulo Amoroso | Amizade |

Itinerários do desejo numa estrada Latino-americana

Thiago SOARES¹

Universidade Federal da Paraíba

The escaped youth, the rich person's carriage, the fop, the eloping couple, The early market-man, the hearse, the moving of furniture into the town, the return back from the town,

*They pass—I also pass—anything passes—
none can be interdicted;
None but are accepted—none but are dear
to me.*

Walt Whitman
Song of the open road

Considero que, antes de tudo, *E sua mãe também* (*Y tu mamá también*, 2001), de Alfonso Cuarón, é um filme que revela, em sua filiação ao gênero cinematográfico *road movie* ou “filmes de estrada”, uma noção ampliada da idéia de um itinerário. Quero, portanto, desenvolver aqui a idéia de que, ao refletirmos sobre a noção de itinerário nos “filmes de estrada”, pensemos, não somente no deslocamento externo, paisagens, postos de gasolina a ermo, praias, paradas. O legado me parece, desta obra do mexicano Alfonso Cuarón, é justamente, nos chamar atenção dos deslocamentos, digamos, interiores dos personagens a

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). thikos@uol.com.br

partir da materialização de algo nebuloso e complexo que é o desejo. Trazemos à tona a premissa de que os itinerários de um desejo não se materializam apenas em estradas retas, cheias de sinalizações de “siga em frente”. Nesta obra, posso perceber que, quando tratamos do desejo, há muito mais curvas e esquinas do que, propriamente, estradas retas. Chamo a atenção, portanto, para uma dualidade presente no filme: ao mesmo tempo em que acompanhamos o trajeto físico e externo de dois amigos adolescentes e uma mulher adulta pelas estradas mexicanas em direção a uma praia paradisíaca, somos impelidos a reconhecer que estes personagens vão traçando itinerários particulares de aproximação entre si, promovendo uma espécie de lugar diferente para o desejo na relação afetiva.

E sua mãe também é centralizado na figura de dois adolescentes, Tenoch (Diego Luna) e Julio (Gael García Bernal), que conhecem numa festividade, uma mulher 11 anos mais velha de nome Luisa (Maribel Verdu). Os três embarcam numa viagem de carro até uma praia paradisíaca no México chamada Boca del Cielo. Uma primeira questão, tratando da ideia dos itinerários do desejo, me chama atenção: o que move e aproxima estas três pessoas a toparem uma empreitada como esta? Qual os interesses que norteiam cada uma das intenções aqui em jogo? Temos evidenciado, no filme, que Tenoch e Julio possuem interesse sexual em Luisa – uma mulher mais velha, experiências sexuais mais “maduras”. A Luisa, resta questionarmos, o que a fará viajar México afora com dois adolescentes? Desejo? Possivelmente também. Mas, há um motivo ainda maior para a viagem de Luisa – e que será revelado, no final do filme, como uma das chaves de compreensão das premissas desta personagem.

Voltemos, no entanto, ao desejo. Tenho a impressão que o filme vai construindo os personagens de Tenoch e Julio como adolescentes movidos pelo recém-descoberto sexo.

Destaco uma cena: os dois se masturbam juntos, quase olhando um para o outro, suposta ideia de cumplicidade, amizade, afeto. Destaco também um cenário nesta apresentação dos personagens: uma piscina numa casa abandonada. Acho que o lugar a ermo, distante, sem que haja vigilância, é uma interessante metáfora para os recônditos do desejo. Lugares que podemos visitar, selvagemmente, silenciosamente. No entanto, com o desenvolvimento dos personagens, somos convocados a reconhecer que o que existe entre Tenoch e Julio é, muito mais, uma grande amizade, uma espécie de sentimento de *brotherhood* (irmandade), que, propriamente, um desejo sexual. Irmandade que pode ser traduzida, também, como homoafetividade.

Ao destacarmos a homoafetividade como instrumental dramático na composição da relação entre Tenoch e Julio no filme *E sua mãe também*, trazemos à tona reverberações do conceito de homoafetividade como elaborado por Maria Berenice Dias. A ideia da autora ao propor o neologismo é realçar as nuances do afeto entre pessoas do mesmo sexo independente do contorno sexual. A tônica é a afetividade, e o afeto independe do sexo do par. A discussão sobre homoafetividade me parece ser uma chave interpretativa sobre as razões que levam os dois a pegarem a estrada rumo a Boca del Cielo. Embora tenhamos visto Tenoch e Julio se masturbando juntos, a princípio, reconhecemos o ato como uma disposição de masculinidade, do desejo em ebulição do adolescente do sexo masculino. Não como um desejo sexual entre os dois. Os itinerários do desejo, para nós, espectadores, naquele momento, indicam as “estradas retas” em direção ao sexo feminino, em direção a Luisa. É possível que haja curvas?

Pé na estrada & utopia

Dois adolescentes e uma mulher adulta num automóvel México afora. Tenoch, Julio e Luisa iniciam um jogo de sedução e sexo. Tenoch e Luisa. Julio e Luisa. Olhares enviesados. Seria Luisa uma “cigana de olhos dissimulados”? Para quem? Os três nas estradas do México em direção a Boca del Cielo me parecem sugerir a ideia de personagens em busca de uma utopia, o lugar distante, o além. A utopia, por sua vez, parece habitar o universo dos *road movies* ou “filmes de estrada”. Robert Lang (1997) destaca, por exemplo, *O mágico de Oz* (1939), como uma espécie de protótipo do *road movie*, em que “personagens viajam através do perigo e da desilusão para um saudável auto-conhecimento e a volta ‘salva’ para a casa”. (LANG, 1997, p. 330) A pergunta que nos fazemos, o tempo inteiro, em *E sua mãe também* parece ser: haverá volta para a casa? Que casa?

Talvez a obra de Alfonso Cuarón esteja filiada a uma espécie de tematização homoafetiva no *road movie* que ganhou contornos notáveis nos anos 90, com filmes como *Garotos de programa* (1991), de Gus Van Sant, *The living end* (1992), de Gregg Araki e *Postcards from America* (1994), de Steve McLean. Nestes filmes, a estrada acaba sendo uma metáfora para além da homofobia, a viagem como busca de um lugar seguro, melhor, “onde os sonhos se tornam realidade”. (LANG, 1997, p. 331) Acho que continuamos falando de utopia. E lembro como o *road movie* contendo personagens gays pode ser uma espécie de “acerto de contas” ou libertação de uma certa demanda patriarcal. Neste sentido, cabe lembrarmos de *As aventuras de Priscila - A rainha do deserto* (1994), que narra o trajeto de um grupo de drag queens Austrália afora com o intuito de realizar um show no destino final. Utopia da realização pessoal?

A utopia do destino final se materializa em *E sua mãe também* quase como um pretexto. Tenho a ligeira impressão

de que, ao longo do filme, ficamos tão absortos nos itinerários do desejo entre os personagens que até esquecemos que nos dirigimos a Boca del Cielo. Tudo, no filme, parece ser pretexto para que a pele dos personagens se toquem. Em vários momentos, presenciamos uma relação maternal de Luisa com Tenoch ou com Julio. Em outros momentos, identificamos premissas marcadamente sexuais entre eles. Rumo a Boca del Cielo, eles estão, na verdade, no trajeto de seus desejos. Neste sentido, a obra de Cuarón

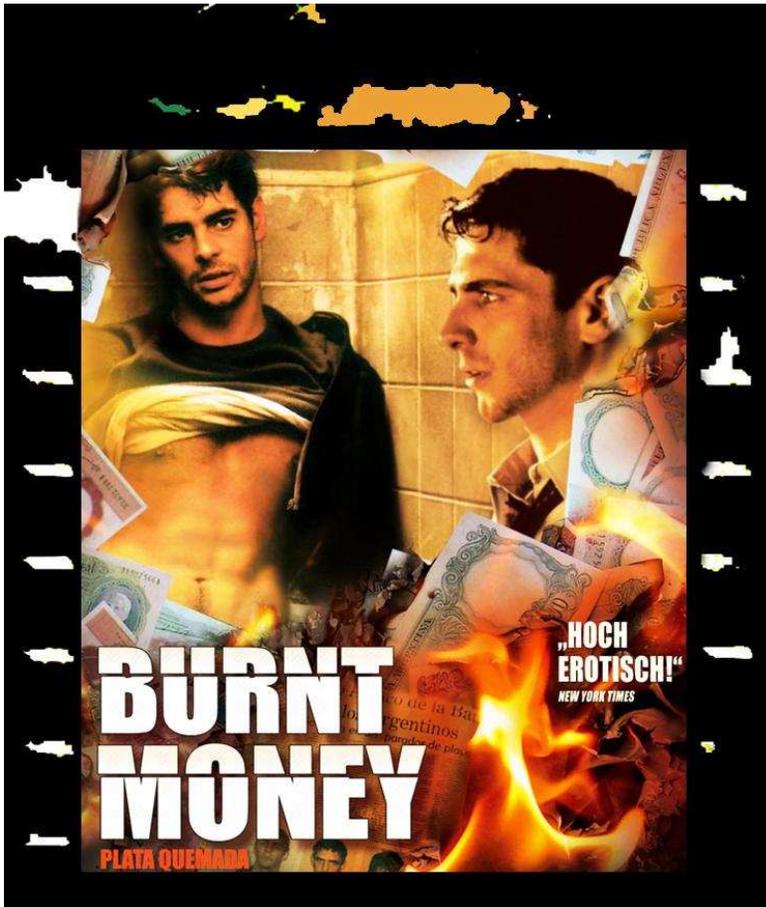
traz à tona a visão liberal de que indivíduos têm a liberdade de inventar suas próprias narrativas, pegar um rumo diferenciado, formatar novas definições do que venha a ser família e estabelecer novas regras do que venha a ser uma relação afetiva. O final feliz não é uma obrigação, é quase uma necessidade frente os questionamentos que ele evoca. (LANG, 1997, p. 333)

Cabe desvelarmos que, no filme *E sua mãe também*, temos o que poderíamos chamar de um final feliz às avessas. Há o incômodo em função da “volta para casa”, uma espécie de ressaca do acontecido e a necessidade de encarar a vida real, sem utopias, sem subterfúgios. “A vida sem mistificação”, como diria Drummond. Quero destacar ao final deste breve comentário sobre *E sua mãe também* que os itinerários do desejo que os personagens percorrem ao longo da trama tornam mais nebulosos os percursos da sexualidade. Complexificam as questões: o desejo de um homem por outro homem, depois de uma “bebedeira”, numa aparente noite de “loucuras”, implicaria numa classificação como *gay*? Como lidar com o desejo sexual num contexto entre pessoas do mesmo sexo “apenas numa noite”? Pensar “E Sua Mãe Também” a

partir das retrancas dos itinerários do desejo nos ajuda a enxergar a complexidade das relações humanas em suas dimensões discursivas. O filme levanta, ao final, a questão do acaso nas intempéries do desejo. Mudança de itinerário? Talvez. Personagens transformados, amadurecidos. Nunca completos. Rascunhos dos limites borrados e pouco definidos das linhas tracejadas do desejo.

Referências

- DIAS, Maria Berenice. *Conversando sobre homoafetividade*. São Paulo: Livraria do Advogado, 2004.
- EYERMAN, Ron e LÖFGREN, Orvar. *Romancing the road: road movies and images of mobility*. In: *Theory, culture & society*, Vol. 12, No. 1. London, 1995. p. 53-79.
- LADERMAN, David. *Driving visions: Exploring the road movie*. Dallas: University of Texas Press, 2002.
- LANG, Robert. My own private Idaho and The new queer road movies. In: COHAN, Steven e HARK, Ina Rae. *The road movie book*. Londres: Routledge, 1997. p. 330-348.
- PRYSTHON, Angela. Da alegoria continental às jornadas interiores: O road movie Latino-americano contemporâneo. In: *Ícone*, v. 9. Recife, 2006. p. 113-124.
- STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.



Título no Brasil: Plata quemada | **Título Original:** Plata quemada
Direção: Marcelo Piñeyro | **Montagem:** Juan Carlos Macías
Roteiro: Marcelo Figueras, Marcelo Piñeyro | Baseado no livro de Ricardo Piglia
Direção de arte: Jorge Ferrari, Juan Mario Roust | **Figurino:** Magalí Izaguirre
Fotografia: Alfredo F. Mayo | **Trilha Sonora:** Osvaldo Montes
Elenco: Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Pablo Echarri, Ricardo Bartis, Carlos Roffé, Daniel Valenzuela, Héctor Alterio, Claudio Rissi, Leticia Brédice, Dolores Fonzi, Adriana Varela, Ángel Alves
Países de Origem: Argentina | Espanha | Uruguai | França |
Ano: 2000 | **Duração:** 125 minutos
Palavras-chaves: Marginalidade | Identidades | Homoafetividade Viril | Assalto |

Plata quemada: desejos à flor da Pele

João Carlos MASSAROLO¹
Universidade Federal de São Carlos

*Perder-te seria/ perder-me a mim
próprio./ Sou um homem livre/ mas
levo uma coisa.*

Carlos Drumond de Andrade

EM *Plata Quemada* (2000, Argentina / Espanha / Uruguai / França), o diretor argentino Marcelo Piñeyro incorpora elementos do melodrama-noir, mesclando em sua estrutura narrativa estratégias de *thriller* de ação para contar uma história de amor que envolve crime, romance e crônica policial. A exploração de temas tais como a marginalidade e a prostituição, aliado a um estilo que enfatiza o excesso característico dos ritmos musicais do Tango, o mais exagerado dos ritmos musicais, representa a trajetória destinada aos processos de subjetivação do corpo da mulher no cinema de lágrimas ². Ao contextualizar a história do

¹ Doutor em Cinema pela Universidade de São Paulo. Diretor de vários filmes, entre os quais, *São Carlos/ 68* e *O quintal dos Guerrilheiros*. Publicou *O povo no cinema: um estudo sobre Abril despedaçado* e *A ação dramática em jogos: games como ambientes de imersão*. É professor associado da Universidade Federal de São Carlos com atuação no Programa de Pós-graduação em Imagem e Som. massarolo@terra.com.br

² O melodrama pode ser considerado um gênero cinematográfico latino-americano, por excelência. O cinema melodramático se afirma como um modelo eficaz de comunicação com o público durante o processo de industrialização dos países latino-americanos, entre 1930 e 1950. No cinema de lágrimas desse período, a representação da mulher transita entre a imagem de santa e pecadora, mãe e prostituta, ou de ambas as formas. O corpo da mulher é consagrado como o lugar destinado aos conflitos entre a razão e a sensibilidade, sentimentalismo exagerado e paixões desmedidas. As

assalto ao carro forte ocorrido em Buenos Aires no período de declínio do cinema de lágrimas latino-americano, em 1965, Piñeyro atualiza com base numa reconstrução jornalística os conflitos dos corpos que se relacionam em um espaço, contrapondo diferentes períodos históricos para fazer emergir novos questionamentos sobre a construção social de identidades.

Para encenar a disposição dos corpos no espaço, Piñeyro utiliza elementos da *mise-en-scène* clássica – valorizando as expressões corporais, o controle dos gestos, da postura, dos movimentos, a direção do olhar etc. O controle dos detalhes de cada plano, nos quais os corpos irrompem com uma luz própria, como o idioma falado pelas personagens, cria uma dramaticidade latino-americana, visceral, com diálogos duros e secos. Deste modo, a *mise-en-scène* é marcada pela profundidade de campo e planos longos que favorecem a movimentação dos corpos com desenvoltura pelo quadro, reagindo tanto pelas expressões faciais quanto por gestos, olhares, trejeitos e posturas. O enquadramento possui zonas reservadas aos tons quentes, e outras, aos tons frios, proporcionando comentários visuais eficientes e de grande apelo dramático.

Apesar da evidente proximidade com o universo de Pedro Almodóvar, que faz uma releitura do melodrama a partir do ambiente *underground* da cultura madrilena para criar uma obra marcada pelo hibridismo de gêneros, Piñeyro se apropria do ideário da contracultura para criar uma identidade visual própria dos ‘pampas’, sem exageros. No cinema de Pedro

inquietações sexuais que porventura afloram na superfície dos corpos são resolvidas nos espaços discretos dos afetos amorosos, motivo pelo qual o corpo melodramático das ‘divas’ do cinema de lágrimas é inatingível para o comum dos mortais. A partir dos anos 1960, o gênero entra em declínio e suas estratégias narrativas são absorvidas e reconfigurada pela dramaturgia televisiva.

Almodóvar, o desenho visual é marcado pela plasticidade eclética, com cores fortes, e as personagens se vestem e circulam em ambientes afetados. Em *Plata Quemada* predomina meios-tons na visualidade dos afetos entre homens³. Essa referência ao padrão visual do cinema clássico é mesclada na sequência de thriller de ação à plasticidade do cinema de Quentin Tarantino.

Piñeyro, assim como o diretor alemão Rainer W. Fassbinder, não parece compartilhar a ideia do melodrama televisivo de que o amor seja glamoroso ou sedutor e adota a estratégia de Douglas Sirk, que consiste em tratar os conflitos pessoais, tendo como pano de fundo as questões sociais. A estrutura narrativa do filme é construída em três atos, nos moldes da peça clássica 'bem feita': com começo, meio e fim, nessa ordem.

Primeiro ato: o amor romântico

Na sequência de abertura de *Plata Quemada*, adaptação cinematográfica da obra literária homônima de Ricardo Piglia, publicada em 1997, por sua vez foi baseado em um famoso assalto a banco e a resultante perseguição ao bando que envolveu a polícia argentina e uruguaia e que durou quase três meses em 1965, El Nene (Leonardo Sbaraglia), aparece em primeiro plano fazendo exercícios de flexão ao solo, vestindo apenas uma cueca branca. O plano é alongado e a câmera baixa, posicionada frontalmente a El Nene, recorta nos limites do quadro o movimento do seu corpo em direção ao solo. O ritmo dos seus movimentos é pontuado pelo som de uma medalhinha da santa do cordão de El Nene que toca o chão a cada vez que seu corpo é

³ *Plata Quemada* recebeu dois prêmios técnicos no Festival de Havana: de Melhor Fotografia (Alfredo F. Mayo) e de Melhor Som (Carlos Abbate e José Luis Díaz), além do o Goya de Melhor Filme (Oscar espanhol), em 2001.

flexionado. Para Mauricio de Bragança (2007, pg.27), o movimento de flexão do corpo em direção ao solo e o som da medalhinha evidenciam "a dicotomia cristã que opõe o desejo e a pulsão sexual ao plano lógico e racional, marcando uma fissura atravessada pela culpa cristã que definirá as ações deste corpo-emblema." No entanto, esses conflitos são revelados somente no final da sequência, quando a relação amorosa entre os 'gêmeos' é estabelecida por uma sucessão de planos, entremeados pelo relato do encontro do casal, seguido pela lua-de-mel e o convite para o assalto ao carro forte. Na sequência de apresentação dos 'gêmeos', um plano médio revela o corpo de Angel (Eduardo Noriega), dormindo, seminu. Esse plano é sucedido por outro mais aberto do quarto submerso nas sombras, de um travesseiro branco na cama e de El Nene se exercitando.

O desenrolar da sequência inicial é pontuado por uma voz em *off* que narra o primeiro encontro dos 'gêmeos' e a identidade assumida pela dupla: "desde então, não se separaram mais, são os gêmeos para todo mundo. Em volta todos sabem: trabalham juntos ou não trabalham". Um novo plano em profundidade de campo fornece novas informações à cena inicial. A câmera é posicionada para enquadrar em primeiro plano e no canto inferior do quadro, a imagem emoldurada por uma redoma de vidro da estátua da liberdade e de prédios da cidade de Nova York. El Nene permanece no centro do quadro, fazendo flexões, enquanto ao fundo aparece seu companheiro, Angel, dormindo, virado de costas para a parede.

A estruturação desta cena com profundidade de campo acrescenta novas camadas de significados para a história. Não ocorrem diálogos entre as personagens e a cena é pontuada pela expressão corporal: atitude, linha do olhar, orientação e gestos. Basicamente, a encenação é feita a partir do uso que os atores fazem de mãos, joelhos, abdômen e

ângulos de cabeça. A coreografia dos corpos cria o ritmo da trama, além de fornecer novos sentidos para a composição dos quadros e resolver as tensões espaciais. A semelhança física dos atores selecionados para os papéis principais contribui significativamente para tornar verossímil a paixão dos ‘gêmeos’. Evidentemente, Angel e El Nene não são gêmeos biológicos, mas compartilham uma mórbida semelhança: possuem identidades esfaceladas e personalidades cindidas pelo desejo, mas essa semelhança não faz deles seres monstruosos como no filme de David Cronenberg.

A imagem em redoma de vidro revela o desejo do casal, que por sinal é bastante comum aos latino-americanos: de se mudarem para os EUA em busca de uma vida melhor e, quem sabe, de encontrarem a felicidade. Esse objetivo fortalece os laços de camaradagem entre os ‘gêmeos’ e funciona como um contraponto ao sofrimento que seus corpos são submetidos, principalmente nos momentos críticos, quando estão mais acuados. Angel é ferido no assalto ao carro forte e sob efeito da bebida usada para anestesiá-lo a dor que sente, menciona o sonho de viver na América, enquanto El Nene extrai a bala do seu corpo. Durante o assalto, El Nene desobedece às ordens do líder do grupo de deixar para trás os feridos e socorre o amigo, pondo em risco a operação. Ao desafiar a ordem, El Nene adquire respeito e passa defender os interesses do casal. Outras vezes, o sonho de uma vida nova é contraposto ao desejo carnal, como quando eles se encontram em terras uruguaias e Angel recusa o contato físico do companheiro, se refugiando no estudo do dicionário de Inglês.

A voz em off que apresenta as personagens principais, narra trechos da biografia de El Nene e revela que ele costumava vaguear pelos corredores da estação Constituição, local aonde os futuros amantes irão se conhecer: “El Nene era um renegado de sua família e de sua turma: a ovelha negra,

o caso perdido. Sua pele era muito pálida, parecia que ele ficara mais tempo preso do que na verdade estivera.” Por sua vez, Angel é apresentado como o estrangeiro: “era pesado, calmo, muito supersticioso. Via sinais negativos e superstições que complicavam sua vida.”

Piñeyro utiliza as escadarias e os corredores que os personagens percorrem na Estação como elementos cenográficos para a construção de uma analogia que se espacializa: a dupla personalidade dos gêmeos. Nesta sequência os espaços interiores são apresentados como lugares seguros enquanto o perigo ronda os espaços externos. O contraponto espacial estabelece os diferentes níveis de conflito na história. As escadas, ruas e corredores se contrapõem aos espaços fechados. Nos espaços exteriores predominam planos abertos em oposição aos planos próximos dos diálogos, com destaque para a cena de intimidade do casal que é reiterada no desenrolar da história: planos detalhes de El Nene amassando o cigarro nas mãos de Angel. Essa cena faz a transição para a ‘lua-de-mel’ do casal. Num primeiro momento, a consumação do amor é vista do alto, em plano médio. Esse ponto de vista é reiterado por uma fusão e uma nova tomada, mais aberta, de seus corpos nus e entrelaçados.

A ‘lua-de-mel’ do casal no início do filme não é um bom sinal, mas para o drama romântico é fundamental que a união se estabeleça de imediato como um alerta de que os momentos felizes passam e não voltam. O sonho romântico é tão frágil e sedutor quanto à insustentável leveza das sensações que os corpos experimentam e nem a experiência amorosa é suficiente para salvar o relacionamento do casal. O ‘happy-end’ faz parte de um mundo possível, mas a crise que se instala na relação é agravada pelo sentimento de culpa, ciúmes e o desejo de transgressão. O início marcado pelo encontro, a rápida formação do casal, a definição dos espaços

e o isolamento a que se submetem para terem direito a momentos de felicidade, comprovam a existência efetiva de uma ligação amorosa. A 'lua-de-mel' é breve e será interrompida pelo chamado à ação. Essa estratégia do drama romântico cria a tensão narrativa e o efeito suspensivo que mantêm a platéia ligada no desenrolar da história, à espera da resolução que se estende num crescendo dramático, mesmo que as evidências indiquem o desfecho trágico ou a impossibilidade do final feliz.

Paralelamente ao isolamento do casal, uma fusão é usada para dar início ao *flashback*. O silêncio do quarto é contraposto ao ambiente esfumaçado e barulhento do cabaré onde uma cantora de Tango entretém seus clientes. Numa mesa do bar, uma quadrilha se prepara para roubar de um caminhão contendo milhões de pesos. São cinco criminosos: o perfeccionista Fontana (Ricardo Bartis), o despojado Cuervo (Pablo Echarri), o contato político Nando (Carlos Roffé) e os "Gêmeos". As negociações do assalto são realizadas numa rede em que estão envolvidos um informante peronista e um advogado militante de grupos nacionalistas, que faz os contatos com traficantes de armas, esconderijos e acordos com a polícia. Para garantir a execução do plano, eles decidem contratar bandidos que não se conheçam entre si, exceto o Cuervo, que é próximo dos mandantes do crime. Por esse motivo, contratam El Nene e Angel, conhecidos como "os gêmeos", por serem amantes e só trabalharem juntos. As cenas de preparação para o assalto incluem ainda o estudo e a simulação do trajeto do carro forte, a apresentação do motorista do carro dos bandidos: o Corvo e de sua namorada Vivi (Dolores Fonzi).

Piñeyro estrutura a sequência dos 'gêmeos' com um longo *flashback*, antecedido pelo plano de El Nene fazendo exercícios de flexão ao solo. O *flashback* tem início, mostrando o encontro, a formação do casal, definição dos espaços,

momentos de felicidade, apresentação dos mandantes do crime e a breve 'lua-de-mel'. Ao término do flashback, o plano inicial retorna, mas de um ângulo diferente: a câmera baixa enquadra Angel em primeiro plano e El Nene mais ao fundo, terminando suas flexões. El Nene se levanta do chão e caminha lentamente até a cama. Câmera corrige sua posição e reenquadra El Nene deitando na cama, sem fazer barulho, temeroso de acordar Angel. Vista do alto de El Nene ao deitar-se. Plano fechado de Angel que acorda e se vira na direção de El Nene. Um plano mais aberto, na altura da cintura, mostra El Nene recusando o contato físico e virando-se para o outro lado para dormir. Angel leva sua mão próxima das costas do companheiro, para acariciá-lo, mas desiste do ato no meio do caminho.

A sequência dos 'gêmeos', estruturada como um longo *flashback* se configura como um pequeno drama romântico, autônomo, modular, com um prólogo, uma reviravolta e um epílogo bem definido. O par central da história passa por uma série de transformações e os espaços interiores se convertem numa prisão, criando um contraponto dramático entre o mundo interior e o exterior, tendo em vista que não lhes resta outra alternativa que não seja a fuga.

Segundo ato: as vozes

O segundo bloco do filme começa com uma estratégia de antecipação dos fatos históricos que serão revelados nos créditos finais. Ou seja, de que o filme é 'baseado em fatos reais'. O fato que a cartela inicial se refere é o assalto ao carro forte, filmado nos padrões da continuidade intensificada para causar impacto: planos únicos e tomadas de diferentes ângulos criam o ritmo de um filme de ação, mas a expectativa não se concretiza. Após o assalto, o filme muda de registro e as elipses temporais da primeira parte são abandonadas. A ação sofre uma desaceleração e o tempo da narrativa é

sobreposto pelo tempo subjetivo que governa as ações das personagens.

Os contrapontos criados pela montagem serão usados dramaturgicamente para contrastar o mundo interior do casal e a realidade que o cerca, motivo pelo qual as relações espaço/temporais recebem um tratamento especial. Assim como as relações espaciais, o tempo subjetivo pertence a uma ordem superior e representa um porto seguro enquanto as ações mundanas seguem a ordem cronológica dos eventos. Em *Plata Quemada*, o processo de ruptura dos laços afetivos é realçado pelas diferentes camadas de estruturação das relações espaço/temporais. Nos interiores o tempo é subjetivo, enquanto no mundo externo predomina a objetividade do cotidiano: o burburinho das ruas, bares, cinemas e parques de diversão, onde mora o perigo, como veremos mais adiante. O par central se comunica com o mundo por meio de personagens secundárias. Corvo é quem canaliza a tensão sexual sobre o corpo masculino. Na cena em que Corvo faz sexo, de pé, com Vivi, El Nene passa pelo corredor, pára, observa e depois vai embora. Essa situação é reiterada no Uruguai, ao despirem-se na praia e mais tarde, no apartamento que serve de esconderijo. Corvo: “O que você está olhando? Você tem uma alma de calabouço.”

Neste sentido, desde a sequência de abertura do filme existem duas tensões que correm paralelamente. Por um lado a tensão sexual que atravessa os corpos masculinos e de outro, o corpo da mulher como objeto de desejo e conflitos, tal como ocorre na relação entre El Nene e a jovem urguaia. No entanto, quando a Vivi é presa e torturada pela polícia para revelar o local do esconderijo do grupo em Buenos Aires, o corpo feminino aparece como o lugar da resistência ⁴. O

⁴ Nos seriados de maior sucesso produzidos recentemente, entre eles *24 horas e Lost*, por exemplo, a tortura aparece como uma referência ambígua

assalto e conseqüentemente a fuga representa o retorno do casal ao mundo terreno. O mundo exterior e as ações cotidianas tornam-se obstáculo para a felicidade e desestabiliza a relação. O contexto de violência e a condição existencial precária em que vivem, somado ao fato de possuírem identidades frágeis e de terem dupla personalidade, cindidas pelo desejo, permite que o destino sofra a interferência do acaso e que os coadjuvantes se tornem mais fortes.

A representação de 'duplos' é um tema recorrentes na arte e cultura ocidental ⁵. Em *Plata Quemada*, a questão do 'duplo' aparece associada à construção e a perda das identidades. O transbordamento das emoções, a percepção distorcida da realidade e a existência das 'vozes' são incorporados pela narrativa como aspectos relevantes da condição existencial de um determinado período histórico. Neste sentido, a crise de identidades se manifesta como um duplo sintoma: o desejo de viver o presente, o 'aqui e agora' e o fracasso dessa tentativa revela a finitude dos corpos, os estigmas do seu desaparecimento radical, da morte. Piñeyro enquadra os corpos na perspectiva do olhar-camera: um olhar que olha e é olhado, desperta no espectador a necessidade de explicar esses corpos.

da política externa norte-americana pós 11/09. Em *Plata quemada*, a tortura da jovem é emblemática de um período histórico mais recente da história argentina e faz referências às mães da 'Plaza de Mayo', que se reuniam neste lugar para chorar seus filhos desaparecidos durante o regime militar argentino.

⁵ A origem da representação do 'duplo' pode ser encontra na metáfora da Caverna de Platão, onde as sombras projetadas na parede são vistas pelos prisioneiros não como um reflexo, mas como a própria 'realidade'. No Romantismo a dicotomia entre razão e sensibilidade ganha contornos mais definidos e no cinema a temática se consolida no período do cinema expressionista alemão (1919-1930).

A questão do duplo se manifesta na própria linguagem do filme. Quando El Nene se retira do quarto de Angel após ver fracassar mais uma investida sua, ele soca a lâmpada, que oscila de um lado para o outro. Essa cena marca pela primeira a idéia de suicídio que atormenta a vida de Angel. Piñeyro estrutura a cena utilizando uma estratégia similar à empregada por “Clarence Brown em *Ana Karenina*, com a intermitência de luzes no rosto da protagonista, contrapontos entre claro e escuro e a utilização do som off em crescendo.” (CAPUZZO:199:102). Contrapontos entre claro e escuro é utilizado também na estruturação dos espaços internos e externos. Na chegada do grupo ao Uruguai, um dos mentores da operação comenta, ao indicar o esconderijo temporário: “Eu quero enterrá-los longe da luz”. Refugiados num apartamento, à espera dos falsos documentos que os levarão ao Brasil, as regras são prontamente definidas pelo líder dos marginais: “regra número 1: somos invisíveis. Ninguém pode ver a gente. Não saiam, não se mostrem. Regra número 2: somos mudos, ninguém pode nos ouvir. Terceira e última regra: estamos sozinhos. O mundo exterior, simplesmente, parou de existir para a gente”.

O espelho, juntamente com as escadas e corredores, são elementos cenográficos recorrentes no cinema de lágrimas. O espelho é um elemento cenográfico geralmente associado ao duplo e à própria construção de identidades. Em *Plata Quemada*, o espelho é o espaço dos amantes. Na cena em que Angel recebe os cuidados de El Nene, eles estão sentados no sofá do apartamento usado como esconderijo pelo grupo. Corvo os observa, de pé, ao lado do espelho dependurado na parede da sala. Angel e El Nene são enquadrados pela moldura do espelho. O reflexo no espelho é o contraponto terreno de suas ações, o que estimula Angel a dizer: “Eu gostei do nome do trio: *caos, destruição e morte*. Eu sou caos”. Assim, o espelho representa o contraponto entre o

mundo sublime e o caos cotidiano dos parques de diversões, onde El Nene conhece Giselle (Leticia Brédice). A conversa entre eles é enquadrada pelo espelho existente no fundo do bar.

Mais tarde, El Nene e Giselle transam. Paralelamente à cena de amor, o contraponto entre o orgasmo e a morte é estabelecido através da tentativa de suicídio de Angel, que se droga e corta a palma da mão num ato carregado de simbolismo do amor romântico: a união pelo sangue. Essa estrutura é reiterada por meio da montagem paralela em que El Nene e Giselle fazem amor e Angel bebe sozinho em seu quarto. Ao atingirem o orgasmo, Angel joga o copo de vinho no chão, evidenciando a sua repulsa pelo sexo. O contraponto entre desejo e repulsa pelo sexo é recorrente e estruturado entre a verticalidade e a horizontalidade dos espaços que representam a dicotomia entre o profano e o sagrado, o alto e o baixo: El Nene se ajoelha diante do corpo do desconhecido dentro de um banheiro público prestes ao ato do sexo oral. Angel se ajoelha diante da imagem de Cristo numa igreja do povoado para onde se refugiou, martirizado pelas vozes que interdita seu desejo por El Nene. Na cena final, Angel purifica-se depositando sob os pés da imagem o dinheiro que levava no bolso, enquanto El Nene purifica-se do ato sexual lavando a boca diante do espelho sujo do banheiro.

Por outro lado, no romance de Ricardo Piglia as ‘vozes’ que Angel ouve se constituem num universo próprio, distintas das ações conduzidas pelo narrador e o entrelaçamento das histórias abre espaço para a multiplicidade, provocando deslocamentos das vozes narrativas e seus efeitos de sentido. Segundo o autor do romance, “a tragédia é um gênero que estabeleceu uma tensão entre o herói e a palavra dos deuses, do oráculo, dos mortos; uma palavra vinda de outra dimensão, dirigida ao sujeito, mas que este não entende”. (PIGLIA: 1998:18)

No filme a pluralidade das vozes narrativas se reduz à memória/corpo de Angel, se constituindo numa alternativa possível, mas fechada em si mesma, ao modo como o narrador confere “importância aos crimes e aos criminosos, pois seriam alternativas à organização social, econômica e cultural.” (GROTTO, 2007, pg.182) Ao travar um combate com a língua, dentro da língua, as ‘vozes’ forçam a memória/corpo de Angel a falar de algo que escapa ao discurso. O que escapa ao discurso de Angel é a multiplicidade de sentidos que se escondem por detrás da língua. Isolado e sentindo-se acuado, ele se fecha em seu quarto e as vozes o conduzem na exploração de complexos mundos interiores, no qual as marcas de um discurso religioso sobre a repulsa e a atração entre os corpos sexuados, o orgasmo associado à morte e conflitos entre o desejo proibido e o poder de transgressão, traduzem as tensões discursivas que atravessam o filme e ameaçam o livre trânsito do desejo e a circulação das palavras.

Com o corpo mergulhado numa banheira e a pele esbranquiçada pela água que lhe retira sua coloração orgânica, Angel diz: “Você vive na cabeça, você se converte nisso. Em uma cabeça, em um crânio”. Com a cabeça fora d’água e os olhos abertos, ele continua o diálogo: “Na prisão, virei puto, viciado, peronista, aprendi a brigar, jogar xadrez, bater naquele que te olha mal, fazer figurinhas com o papel prateado do cigarro, transar parado, me perder em um livro sem volta. E continuei construindo casas em minha cabeça para depois dinamitá-las”. Incapaz de traduzir tais estados mentais, Angel tenta o suicídio, a destruição do corpo na sua integridade. A irrupção dessas vozes revela o deslocamento do lugar do sujeito na história e representam uma indagação sobre os poderes instituídos e as resistências que atuam nos jogo discursivo postos em prática para a dominação dos corpos. Angel rejeita a intimidade sexual com El Nene,

contrapondo o desejo mundano ao sagrado: “Eu também estou a fim, eu também quero, mas não posso. Não são as vozes. Elas me dizem que sim, me dizem que não. Me gritam puto, bicha, santo. Querem me confundir, mas eu sei o que fazer. Pelo leite, temos de guardar o leite, o leite é sagrado. El Nene não entende que o estou salvando. Se ficarmos sem sêmen, ficamos sem Deus. O leite é sagrado”.

As marcas produzidas por esse sujeito singular e plural ao ser interpelado pela história, língua e ideologia, evidenciam os modos de subjetivação dos indivíduos em uma dada cultura, modos esses nos quais estão imbricadas determinadas formas de poder. Diferentemente do romance, no filme o outro permanece quase idêntico a si mesmo, como se fosse incapaz de ouvi-lo e de fazer significar as experiências que compartilham de modo semelhante. A tragédia resulta da impossibilidade do reconhecimento desse desejo: a inscrição no corpo das falas que constituem o sujeito do discurso. Deste modo, no momento em que as vozes da memória/corpo de Angel são silenciadas, elas começam a desejar e esse gesto de incompletude revela toda a carga de tensão sexual.

Terceiro ato: plata quemada

As estruturas dramatúrgicas do melodrama são baseadas na ação de forças imponderáveis que conduzem as personagens para a sua redenção. Neste eterno retorno do mesmo as coincidências sugerem a ação do destino: o fim de um ciclo enseja o recomeço de outro. Por isso mesmo, a tentativa de fuga é frustrada por uma coincidência: policiais uruguaiois são mortos, os bandidos são feridos e se refugiam num espaço fechado, fazendo com que a tragédia anunciada no assalto ao carro forte cumpra o seu ciclo final. O cenário é apocalíptico: paredes cravejadas de balas e o dinheiro

queimado enchem o ambiente de cinzas ⁶. O conflito na sequência final é verticalizado, com a presença do povo nas ruas.

O confronto com as forças da repressão é estruturado por um contraponto entre o alto (apartamento dos marginais) e o baixo (policiais e populares nas ruas). A aglomeração de populares junto aos policiais diante do prédio confirma aquilo que o casal já sabia. Ou seja, de que eles já haviam sido julgados e condenados pela comunidade. Num gesto de duplo sentido eles decidem se purgar de todo mal que fizeram cometendo um último ato de transgressão: a queima do dinheiro.

O contraponto entre o alto e o baixo, o sublime e o profano, o divino e o terreno fornecem a moldura para a composição do quadro final: numa referência às ‘Pietás’ de Michellangelo, Angel abraça em seu colo o corpo já sem vida de El Nene e o acalenta com um sonho antigo: “Buenos Aires é uma prisão. Suas ruas são como o pátio de uma prisão. As pessoas circulam caladas, secas, olhando de lado para não morrerem. Tomara que não volte nunca mais. Em inglês “tomara” se diz “I wish”. “I wish” significa eu desejo. Desejo El Nene. Tomara que saia de Buenos Aires. É igual a sua cidade, odeia a si mesmo, alimenta-se de ódio. Eu quero salvá-lo. Posso salvá-lo. Em outro lugar”. Acuados pela força policial em maior numero e, fortemente armados, eles resistem ao cerco. Aturdidos pelas bombas, rajadas de metralhadora e gases, retiram as roupas e ficam seminus.

⁶ Para Maurício de Bragança (2007, pg.29), esse cenário remete “à própria situação econômica e social do país naquele momento em 2000, quando a população também cercada pela forte crise econômica que desaguaria nos inesquecíveis acontecimentos de dezembro de 2001, via seu dinheiro transformar-se em pó.”

Os corpos heróicos estão tensos e febris; suas sensibilidades estão à flor da pele. O corpo heróico é um corpo fechado. Em meio ao ensurdecido tiroteio, com as camisas empapadas em suor e o corpo banhado em sangue, os corpos heróicos inacessíveis ao comum dos mortais travam a derradeira batalha. Por uma ironia do destino, o desenlace da história é transmitido em ‘tempo real’ pela televisão. Assim, a tragédia de um amor não consumado é absorvida pela dramaturgia televisiva e a doce intimidade dos espaços domésticos que um dia caracterizou o sonho do drama romântico se transforma no lugar privilegiado para a exibição do espetacular drama de lágrimas de sangue. Piñeyro fecha o filme fazendo a câmera deslizar para fora do apartamento por meio de um movimento lento de recuo. A câmera se afasta do casal, percorre o corredor e passa pelo corpo de Corvo estendido no chão. Entram os créditos finais. Ouve-se uma rajada de balas: o desejo como resistência. A luta corpo a corpo cede lugar a uma dor profunda, poucas vezes vista no cinema.

Considerações finais

Em *Plata Quemada*, um melodrama de amor homossexual entremeado por uma aventura policial, os corpos circulam de um país para outro, de uma cultura para a outra, enquanto as ‘vozes’ que Angel ouve marcam com muito mais nitidez as fronteiras. Neste processo, os corpos dos amantes homossexuais são destituídos de suas formas e expostos a um banho de sangue descomunal, numa evidência de que “um certo tipo de encantamento das aparências se vê de súbito questionado.” (BAECQUE:2008:495) Na cena de sexo entre Giselle e El Nene, ela comenta ao deslizar suas mãos sobre as costas nuas do assaltante: “Quanta história há nesta pele! É um livro, consigo te ler”. A história do corpo no cinema, seus modos de produção e de subjetivação poderia ser contada a

partir da fala de Giselle, ela mesma uma mescla de diva e *pin-up girls*.

Mas a experiência subjetiva feminina que encarnava as pulsões sexuais que afloravam na superfície dos corpos para domesticá-las nos espaços dos afetos amorosos, fazendo reviver as promessas de um corpo feminino condizente com o sonho social é descartada pela narrativa. Importa somente o que acontece na superfície dos corpos, na pele propriamente dita, fazendo aflorar o desejo que se inscreve como experiência de vida. Por isso mesmo, os amantes homossexuais permanecem com os desejos à flor da pele enquanto esperam o chamado da morte que irrompe do outro lado do espelho. Deste modo, as façanhas amorosas que alimentaram a crônica policial encenam o seu próprio desaparecimento como um espetáculo melodramático.

Os corpos abandonados teimam em sangrar, sem esperanças de encontrar a identidade perdida. Desde o momento que a morte se instala nos interstícios da trama, tecida como um chamado do destino, até o seu momento derradeiro, os corpos não cessam de desaparecer para ressurgirem como seres míticos, que renascem das cinzas, suspensos entre a vida e a morte, como um dramático ensejo de redenção das veias abertas da América Latina.

Referências

- BAECQUE, Antonie. *O corpo no cinema*. In.: História do Corpo (Org.) Jean-Jacques Courtine. Rio de Janeiro, Editora: Vozes, 2008.
- BRAGANÇA, Maurício de. *Corpos que ardem: Madame Satã e Plata quemada*. Revista Grumo, v. 6, 2007.
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz*. Belo Horizonte, Editora: UFMG, 1999.

GROTTO, Livia. *Disfarces do invisível*, duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. Sínteses – Revista dos Cursos de Pós-Graduação Vol. 12 p.171-182. 2007.

PIGLIA, Ricardo. *O melodrama do inconsciente*. Trad. de Sérgio Molina. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, p. 18, 21 jun. 1998b.

ORTIZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Editora: Rio Fundo, 1989.

Referencias Sitiográficas

MILREU, Isis. *Plata quemada: metáfora da Argentina em crise?*
Disponível em:

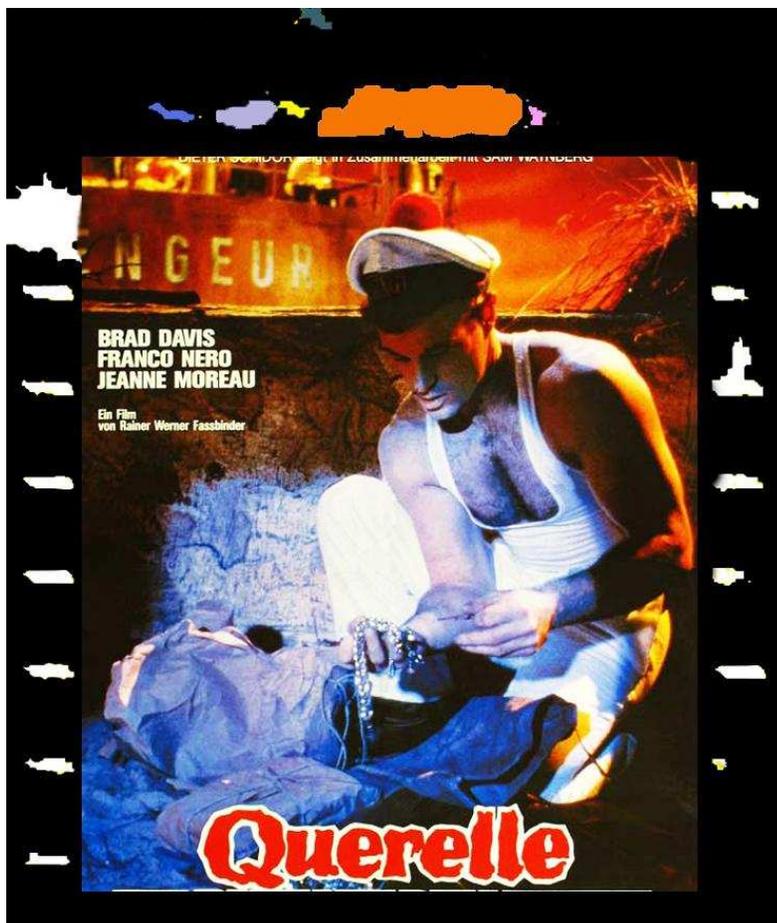
<http://www.lettras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Plata%20quemada.pdf > Acesso em: 23 nov. 2009

OLMOS, Ana Cecilia. *A narrativa argentina das últimas décadas ou acerca de como narrar os “delitos de sangue”*. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFMS

SOARES, Leonardo Francisco. *Plata quemada: a violência em linguagem*. Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Plata%20quemada%20a%20viol%EAncia.pdf>

Acesso em:19/11/2009.



Título no Brasil: Querelle | **Título Original:** Querelle

Direção: Rainer Werner Fassbinder

Roteiro: Rainer Werner Fassbinder | Basedo no livro de Jean Genet

Direção de arte: Walter Richarz

Fotografia: Xaver Schwarzenberger, Josef Vavra

Montagem: Rainer Werner Fassbinder, Juliane Lorenz

Trilha Sonora: Peer Raben

Figurino: Barbara Baum, Monika Jacobs | **Elenco:** Brad Davis, Franco Nero, Jeanne Moreau, Laurent Malet, Hanno Pöschl, Günther Kaufmann, Burkhard Driest, Roger Fritz, Dieter Schidor, Natja Brunckhorst

País de Origem: Alemanha | **Ano:** 1982 | **Duração:** 109 minutos

Palavras-chaves: Sexo | Homossexualidade | Marginalidade | Violência |
| Morte |

A imaginação excessiva de *Querelle* e Fassbinder

Carlos Magno FERNANDES¹
Universidade Federal da Paraíba

Nos anos de 1980, a chamada década perdida, quando a sociedade vivenciava o recrudescimento da moral devido à propagação do vírus HIV e a AIDS se alastrava como uma peste aterrorizando indivíduos dos cinco continentes, aparece *Querelle*, um filme provocativo na programação dos circuitos alternativos, sessões de arte e festivais de cinema. Este logo se tornaria uma obra *cult*, pela exuberância da linguagem, e uma espécie de clássico da cinemateca homoerótica, pela ousadia da temática e de determinadas cenas e diálogos.

Última obra do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), que morreu de overdose de droga poucos meses antes de seu lançamento, o filme se constituiria no testamento do controvertido cineasta, a exemplo de outro monumental filme-testamento, o indispensável *Saló - os 120 dias de Sodoma* (1975), obra póstuma do italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

Homossexual assumido e defensor da existência de uma certa “sensibilidade” peculiar ao universo da homossexualidade com relação ao estilo de determinados artistas, Fassbinder gostava de tematizar o percurso de indivíduos *outsiders*. Foi representante do que havia de mais

¹ Mestre em Literatura Comparada (2001) pela UFRN e graduado em Comunicação Social – Jornalismo (1996). Foi repórter de cultura na imprensa potiguar e atuou no ensino superior durante quatro anos em Macapá. Atualmente é professor no Curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba. palavora@bol.com.br

provocativo e elaborado na escola conhecida como Cinema Novo Alemão, movimento que abrigou ainda cineastas como Werner Herzog, Wim Wenders e Alexander Kluge e renovou a linguagem cinematográfica na Alemanha, a partir da década de 1960. Esses artistas repensaram a história alemã desde o nazismo, passando pelo comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo e mantendo diálogo com o cinema de gênero, o documental, a cultura *pop* e a literatura (CÁNEPA, 2006, p. 327). Há quem considere, inclusive, a data da morte prematura de Fassbinder, num momento em que seus filmes alcançavam popularidade, como o ponto final desse movimento cinematográfico.

Representante do encontro de Fassbinder com a literatura, sua derradeira obra é uma versão fílmica do romance *Querelle de Brest* (1947), do escritor maldito francês Jean Genet (1910-1986). E retrata o universo marginal com suas cenas repletas de sedução, violência, sexo, prostituição, tráfico. Assim, a narrativa cinematográfica assinala o enlace de dois monstros e rebeldes da cultura europeia da segunda metade do século XX, abordando de forma pessimista as relações humanas na sociedade do período posterior à segunda guerra - através de suas principais linhas de força, o filme é destacado aqui no contexto das contribuições estilísticas de seu diretor.

Anti-physis

Querelle é um marinheiro que se envolve com homens e mulheres no porto de Brest e no Feria, um bordel ordinário. Sua trajetória combina amor e morte. Em busca de prazer, o marinheiro assassina um companheiro, provável amante, e em seu percurso pela zona portuária, sua aparição provoca desejo, mas também violência e assassinato.

Na reconstrução cinematográfica do personagem oriundo da prosa extremista de Genet, há a constituição de

uma espécie de “jogo de visualização” num espaço cênico onde se destaca a artificialidade da iluminação e a simbologia dos elementos arquitetônicos e decorativos (seu teor erótico, por exemplo). Tais características fazem da narrativa áudio-visual uma obra tão artificial e ameaçadora quanto o romance que o inspirou, como destaca Moreno (2007, p. 3-6) na leitura fenomenológica da revelação de Querelle no cineasta e no romancista. Nessa perspectiva a proposta de revelação no personagem toma o sentido de desvelamento da verdade.

O ambiente recriado pelo artista é o portuário, com suas cenas de violência, jogatina, sexo, droga, prostituição, tráfico, palavrões, pichações obscenas, signos fálicos. Num cenário que é repleto de espelhos e sombras, são desdobradas as faces dos personagens que estão no limite do submundo, em crise de identidade, confusos. Nesse ambiente artificial e composto exclusivamente por marujos e frequentadores do bordel – homens rudes com seus corpos desenhados e viris -, a figura de Lysiane confere humor e delicadeza ao espaço cênico, tornando-se contraponto, disputa e prêmio para os duelos de afirmação da virilidade entre Nono, Querelle e seu irmão, Robert. Com gestos delicados e insinuantes, ela pontua o clima tenso e a atmosfera sombria cantarolando insistentemente o verso de Oscar Wilde (“todo homem mata aquilo que ama”), que é repetido a todo instante.

A figura de Lysiane vem compor a vasta galeria de personagens femininos criados por Fassbinder, que era atento a esse universo e deu à mulher posição estratégica em várias obras, lançando a discussão de mecanismos opressivos que são observados nas relações e contribuindo para difundir ideias de emancipação feminina, através de personagens emblemáticas como Lili Marlene, Lola, Maria Braun, Veronika Voss, Petra Von Kant. Por essa característica, aliada com a apropriação de experimentos técnicos e estéticos oriundos do melodrama hollywoodiano, o cineasta alemão é considerado

uma referência importante para a obra do espanhol Pedro Almodóvar (1959), cuja cinematografia anterior a *La mala educación* (2004) é identificada pela composição de retratos do mundo feminino.

A partir de uma narrativa entrecortada por blocos de citações sobre o amor, a vida e a obra de arte, toda uma tradição é relacionada, através da configuração de uma certa mitologia que aproxima ainda mais os universos do cineasta e o do escritor homenageado. Situados como epígrafes entre determinadas seqüências, trechos são pinçados de Plutarco (*Sobre o amor*), Paganel (*Retrato de São Justo*) e do próprio Jean Genet (trechos do livro *Querelle de Brest*). São diálogos intertextuais que compõem um painel ilustrativo e celebram, sobretudo, a liberdade do artista, do escritor e do ato da criação em si, como promotores de crítica e reflexão sobre os signos do mundo e das relações entre os homens.

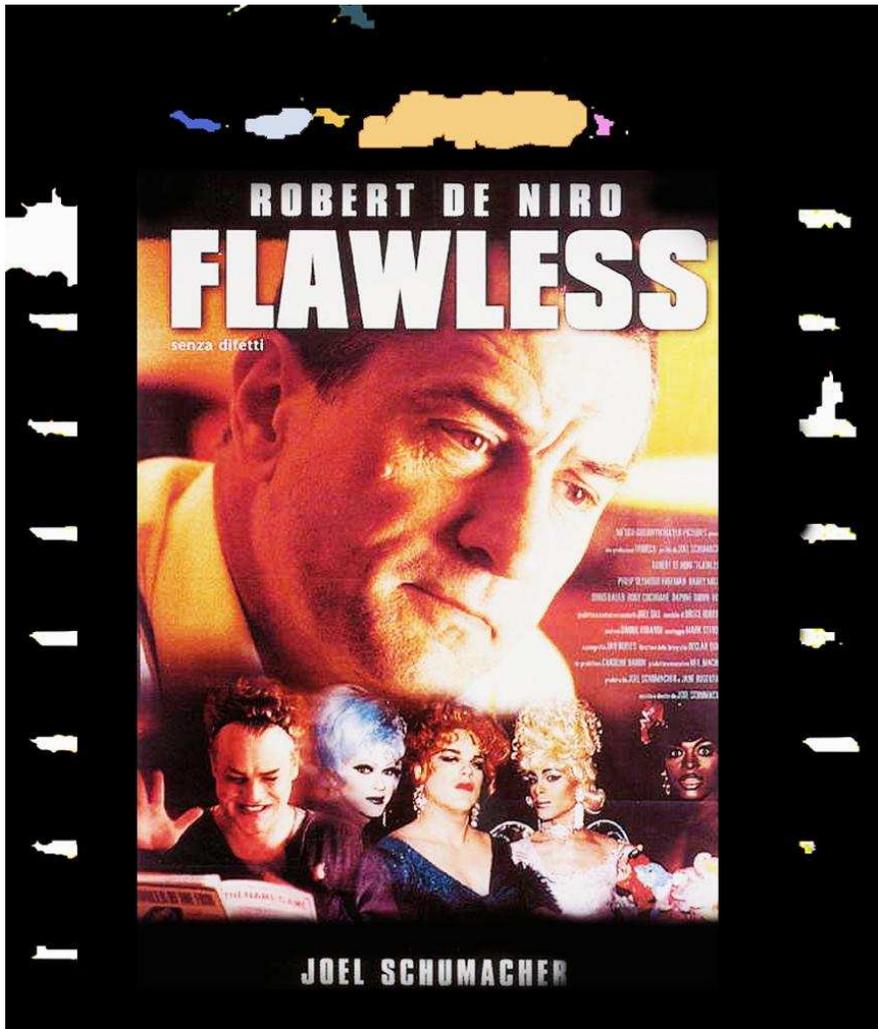
Eis um filme radical, denso e artificial, construído sobre uma história cujo modo de narrar é traduzido por uma imaginação excessiva e a violência de sua linguagem ameaçadora emana do estranho submundo da arte. A narrativa audiovisual apresenta elementos que são caros à cinematografia de Fassbinder, como a luz irrealista, a estilização do *décor*, o jogo de excessos (pela trilha sonora repetitiva e a gestualidade exagerada) - estes provocam no espectador uma absorção distanciada e uma postura mais crítica diante da composição estética e de sua mensagem. Tais elementos são herança da influência do melodrama de Douglas Sirk (1897-1987) - cineasta alemão que radicou-se nos Estados Unidos e dirigiu filmes de grande sensibilidade, como *Amar e morrer* (1958) e *Imitação da vida* (1959) - juntamente com a releitura de Bertolt Brecht (1898-1956) em sua defesa do teatro como instrumento de transformação social e de reflexão crítica para o público.

No terreno da configuração de tal proposta de distanciamento, refletido na concepção de *Querelle*, o diretor parece assinalar o papel crítico da arte que deveria “cortar toda ilusão”, sendo, portanto, uma “anti-Physis” e não uma “pseudo-Physis” ou falsa Natureza, como queria a crítica burguesa. Segundo essa perspectiva, observada por Barthes (1999, p. 129-138) na revolução da cena brechtiana e retomada aqui para o filme em questão, o signo deve ser apenas parcialmente arbitrário – para que não se caia na ilusão de uma arte essencialista, uma arte da expressão – e o público não deve se submeter à obra, mas conhecê-la, ou seja, seu engajamento deve ser pela metade.

Filme mais antigo selecionado para esta mostra temática, *Querelle* configura um marco, um divisor de águas, na atualidade dos debates sobre cinema, pela força e riqueza de sua linguagem, traduzida na representação artificial junto a uma temática ainda perturbadora. Em 2007, a obra foi elencada como um dos 100 filmes fundamentais de todos os tempos no *ranking* da revista especializada *Bravo!*

Referências

- BARTHES, Roland. A revolução brechtiana, As tarefas da crítica brechtiana. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRAVO! (Especial) – *100 filmes essenciais*. São Paulo, Ed. Abril, 2007.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- MORENO, Carlos A. de Carvalho. *A revelação de Querelle em Genet e Fassbinder – leitura fenomenológica*. Disponível em <www.abralic.org.br/enc2007/anais/71/858.pdf> Acessado em 20.06.2010.



Título no Brasil: Ninguém é perfeito | **Título Original:** Flawless
Direção: Joel Schumacher | **Fotografia:** Declan Quinn
Roteiro: Joel Schumacher | **Edição:** Mark Stevens
Direção de arte: Sarah Knowles | **Trilha Sonora:** Bruce Roberts
Figurino: Daniel Orlandi | **Elenco:** Robert De Niro, Philip Seymour Hoffman,
Barry Miller, Chris Bauer, Skipp Sudduth
País de Origem: Estados Unidos | **Ano:** 1999 | **Duração:** 110 minutos
Palavras-chaves: Preconceitos | Identidades | Reabilitação | Diferenças |

Flawless - Onde está a perfeição

Sheila ACCIOLY¹

Thomaz RODRIGUES²

Universidade Federal da Paraíba

Walt Koontz: Você paga por sexo?

Rusty Zimmerman: Querido, não há romance sem financiamento.

Flawless - Ninguém é perfeito | **Joel Schumacher**

Como é comum em outras traduções e adaptações de títulos de filmes estrangeiros, o nome dado ao drama *Flawless* (EUA, 1999, 110 minutos) no Brasil deixou a desejar. O roteiro parece tratar mais de uma discussão sobre a produção de valores do que de uma simples lição moral, que é o que sugere a designação brasileira *Ninguém é perfeito*. Ademais, o novo nome inverte o sentido, de algo como “perfeição”, “impecabilidade”, para uma denominação que lembra quase uma desculpa, uma justificativa. O título original perdeu sua riqueza semântica na versão tupiniquim, que indica uma rota interpretativa torcida e pobre, conduzindo e subestimando a inteligência das audiências. No filme, o diretor e roteirista Joel Schumacher brinca com os contrastes perfeito/imperfeito, irretocável/defeituoso, impecável/incorreto.

Esta antonímia pontua a narrativa, principalmente com referência a travestis: quando o personagem Walt Koontz

¹ Professora da área de Telejornalismo da Universidade Federal da Paraíba. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande. Mestre em Ciências Sociais. Graduada em Comunicação Social e em Filosofia. smaccioly@yahoo.com.br

² Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba.

(Robert de Niro) chama um grupo de *drag-queens* de “loucos”; quando a vizinha idosa diz à amiga que o grupo tem um “defeito” de nascença; quando o policial se refere ao grupo como “aberrações”. O filme é marcado por referências que questionam estilos de existência, fazendo emergir a essencial polêmica entre o que pode ser considerado “normal” ou não.

A personalidade de Koontz cataliza as questões e se vê obrigado a se reorganizar diante da doença. O acidente vascular cerebral que o deixa, nas palavras da vizinha idosa, “andando engraçado”, pela paralisia lateral, deixa-o também com uma expressão facial deformada e um problema de auto-aceitação, sugerindo uma idéia de si mesmo como ‘aberração’. Sua “normalidade” e sua auto-referência são postas em xeque pela limitação motora; suas necessidades físicas e psicológicas o aproximam dos que chamou de loucos. A contingência de depender de pessoas tão diferentes do seu círculo de amigos – o fisioterapeuta negro, o artista *drag-queen* – faz com que o personagem comece a encarar coisas que fazia questão de ignorar, além de seus erros de julgamento.

Por outro lado, as contingências da vida atingem o personagem Rusty (Philip Seymour Hoffman), questionando suas certezas e obrigando-o a encarar e re-elaborar aspectos de si que não aceitava ou naturalizava: sua relutância em se auto-definir como *drag-queen*, seu incômodo dentro de sua própria pele, sua relação comercial-objetal nas interações pessoais, sua necessidade de ‘enfeitar’ a realidade.

A amizade agônica que surge entre Walt e Rusty, cheia de altos e baixos, é constituída pela interpelação mútua, pelo atrito entre os valores de cada um e pelos pontos comuns a ambos, destacando-se a auto-suficiência e o perfeccionismo. Por fim, o que se sobrepõe às diferenças são as qualidades humanas que cada sujeito pôde admirar no outro: virtudes de caráter e atitudes nobres. Os aprendizados emocionais re-localizam os conceitos de perfeição e de impecabilidade, de

fora para dentro. Portanto, é no universo do simbólico e do imaginário que a trama do filme se tece, nos processos de construções e desconstruções de *ethos*.

Identidades e idiossincrasias

Na viragem da aparência para a essência, o foco sobre os personagens Walt e Rusty mostra idiossincrasias que remetem a outras reflexões, dando relevo à pergunta: o ser humano é o que é, é o que os outros pensam que ele é ou é o que ele mesmo pensa de si? O enredo estica a corda e conduz o filme sobre o fio cortante desta questão, dividindo cada personagem entre o interdiscurso (discurso social) e o intradiscurso (discurso pessoal) (PÊCHEUX, 1997).

Walt passa a encarar este problema existencial quando seus referenciais se desintegram quase que totalmente com a doença. Já Rusty, pela sua condição de trans-gênero, vivencia a questão há mais tempo, respondendo-a de modos diversos em momentos específicos, caracterizando-se pela fluidez. De modo geral, antes de estabelecerem um diálogo, o que havia era apenas o que cada um pensava de si. É diante da figura do outro, na interação, que a pergunta retorna e os diálogos entre os personagens flutuam entre quem cada um acha que é o que o outro pensa dele. Para Bauman (2005, p. 19), identidades podem ser “infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta”. Segundo Hall (2006, p. 9),

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

A pergunta sobre a identidade retorna e é respondida de diferentes formas no decorrer do filme, por alguns personagens. A identidade, então, é, como define Pêcheux (1997, p. 160), fruto de uma “formação discursiva” ideológica que constitui no sujeito uma identidade enunciativa. Em certo momento, Rusty declara: “eu sou o que eu penso que sou”. Walt não tem como afirmar tão categoricamente a mesma frase, embora ainda apegado à sua heróica imagem anterior. Na ausência de referenciais que os une, ambos buscam a si mesmos, vitimados pela estereotipia (o *gay* e o deficiente), em luta, principalmente, contra as limitações impostas pelo social. Nenhum dos dois se sente bem no próprio corpo, por motivos diferentes.

Ao final, Walt reencontra o herói dentro de si e se reconcilia com a sua nova imagem, enquanto Rusty se reconcilia com sua face masculina através do mesmo estereótipo heróico. Em termos identitários, é o encontro com o “herói” interno que os faz compreender melhor a si mesmos, a aceitarem o que são e a se tornarem afirmativos em suas vidas, re-significados em novas formas de alteridade.

Perfeitos imperfeitos

Muito antes de expor conflitos e contrastes entre sexualidades, Joel Schumacher traça paralelos entre duas realidades aparentemente antagônicas e expõe, de forma sutil, porém evidente, suas semelhanças e a incoerência do preconceito sexual. A forma delicada com a qual a questão da sexualidade é entrelaçada na trama, sem a histeria nem a ênfase habituais das narrativas comerciais, gera uma visão bem mais limpa do assunto.

Pode parecer contraditório afirmar que uma narrativa na qual os personagens centrais são extremamente preconceituosos oferece um ponto de vista mais seguro das

relações quase sempre conflituosas entre as sexualidades. Mas *Flawless* consegue propor, numa trama tipicamente hollywoodiana, uma reflexão rica.

A intenção óbvia do diretor/roteirista em ressaltar não os contrastes, mas os pontos em comum entre as sexualidades, é exposta desde o início. Algumas seqüências mostram os dois personagens centrais em situações semelhantes. *Take* um: Em seu apartamento Walter Koontz (interpretado por Robert de Niro), um policial aposentado da cidade de Nova York, enquadrando-se no estereótipo heterossexual homofóbico e ultraconservador, prepara-se cuidadosamente para uma noite de dança e sexo. *Take* dois: No apartamento vizinho, Rusty Zimmerman (Philip Seymour Hoffman), um trans-gênero cuja maior ambição é conseguir juntar dinheiro suficiente para pagar sua cirurgia de re-atribuição sexual, prepara-se para mais uma performance como *drag-queen* em uma casa noturna.

Seguem-se outras de igual sentido, mas as cenas descritas acima permitem observar uma semelhança entre opostos. Ao inserir um plano detalhe em que Koontz retoca os grisalhos do seu cabelo, seguido instantaneamente por outro plano detalhe em que Rusty finaliza sua maquiagem, Schumacher deixa a impressão de similaridade entre os dois personagens, cada um se preparando para seu *show* particular. A narrativa não separa a sexualidade da personalidade, chamando a atenção do público para incoerências e posicionamentos preconceituosos, tanto do personagem heterossexual quanto do trans-gênero, sem utilizar em nenhum momento um discurso acusatório.

À primeira vista, supõe-se facilmente que se trata de um gênero policial, um suspense típico de cinema comercial, com direito a pitadas de humor. Mas este é apenas o pano de fundo para a trama que move a história, envolvendo roubo e tráfico de drogas. O contexto se entrelaça com o

desenvolvimento psicológico dos personagens centrais, a trama evolui justificando e dando conclusão à estória.

A interação entre um heterossexual homofóbico e um trans-gênero que, por sua vez, dispõe de seus próprios preconceitos e intolerâncias, é, de fato, o assunto do filme. Aliado à trama comercial, Joel Schumacher introduz uma reflexão profunda acerca de preconceitos e estereótipos entre heterossexuais e trans-gêneros ao desenvolver uma relação de interdependência entre os personagens Walter e Rusty.

Os pontos de divergência e convergência dialogam. A narrativa é cuidadosa ao justificar esse diálogo. Walter é um homem orgulhoso em uma condição de limitação física. Sua dificuldade de locomoção faz com que busque ajuda profissional no vizinho, Rusty, na tentativa de reduzir sequelas na fala através de aulas de canto. Rusty, por sua vez, alega precisar do pagamento pelas aulas para financiar sua cirurgia de re-atribuição sexual. Ao estabelecer essas condições, Joel Schumacher faz com que a narrativa se feche ao redor da necessidade, da antipatia mútua e da difícil convivência entre os dois.

A necessidade de justificar o diálogo entre os dois personagens com orientações sexuais e de vida tão distintos vem da existência de uma barreira de preconceito e intolerância que transparece nas primeiras cenas no filme, quando Walter se recusa a utilizar o elevador com amigos de Rusty, também trans-gêneros. Ou ainda em uma cena subsequente, em que Walter tem uma discussão recheada de insultos com Rusty e seus amigos, que ensaiam para suas apresentações noturnas no apartamento vizinho.

Da mesma forma, pode-se perceber um cuidado do diretor e roteirista em manter a coerência na forma como se desenvolve a relação entre Walter e Rusty. Mesmo que a estória se conclua em um *happy ending*, logo após um clímax – uma típica lógica narrativa comercial que tende a deixar um

pouco de lado a verossimilhança, a forma como se estabelece o diálogo entre os dois personagens não é nem um pouco surreal. Ao estabelecerem diálogo, tanto Walter quanto Rusty deixam transparecer seus preconceitos e a relação se desenvolve de forma conflituosa. Porém, após um turbulento período de confrontos, começam a se compreender mutuamente. O filme termina com uma cena das aulas de canto, deixando a sensação de que um ponto de equilíbrio foi encontrado.

Schumacher se preocupa, durante todo o filme, em desenvolver e ambientar os personagens da forma mais horizontal possível. Os personagens interpretados por Robert de Niro e Hoffman são apresentados e desenvolvidos de forma minuciosa.

Ao inserir cenas que retratam conflitos dentro do movimento *gay*, nas quais Rusty aparece como um líder, Schumacher coloca os personagens em planos semelhantes dentro de seus próprios meios sociais. Dessa forma, não fica estabelecida uma relação de superioridade e inferioridade, ambos têm a mesma força de expressão, tornando a narrativa mais imparcial. Rusty marca uma posição política crítico-ideológica contra a homofobia, encarnada, por sua vez, por Walt.

Heróis e anti-heróis

O maniqueísmo está presente no pano de fundo da história, estando o mal representado na figura de um traficante que busca reaver seu dinheiro. Porém, os dois personagens principais são descritos e desenvolvidos de forma que não se enquadram no estereótipo do herói.

Schumacher é abertamente homossexual, porém se recusa a discutir sobre como sua orientação sexual influencia sua produção cinematográfica. “Nunca foi um problema” disse, em entrevista ao *Film Journal International*. “Eu acho que

somos todos vilões e vítimas, enquanto vivermos em uma cultura que continua definindo as pessoas como juíza afro-americana lésbica, deputado gay, candidato à vice-presidência judeu, etc. Você nunca diria que Bill Clinton é um presidente caucasiano anglo-saxão protestante heterossexual, você só diria que ele é Bill Clinton. Isso significa que a regra é homem, branco, anglo-saxão, protestante, heterossexual, porque todos os outros precisam ser definidos” (SCHUMACHER *apud* NOH, 2003, p. 14).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Unicamp, 1997.

SCHUMACHER *apud* NOH, David. But I'm a Cheerleader. In *Film Journal International*, Junho 2002, p.12; Outubro 2003, p. 14.



MATIZES da SEXUALIDADE no CINEMA

Título no Brasil: *C.R.A.Z.Y. - Loucos de amor* | **Título Original:** *C.R.A.Z.Y.*
Direção: Jean-Marc Vallée | **Roteiro:** Jean-Marc Vallée, François Boulay
Fotografia: Pierre Mignot | **Montagem:** Paul Jutras
Direção de Arte: Patrice Bricault-Vermette
Trilha Sonora: | **Figurino:** Ginette Magny | **Elenco:** Michel Côté, Marc-André Grondin, Émile Vallée, Danielle Proulx, Maxime Tremblay, Pierre-Luc Brillant, Alex Gravel, Felix-Antoine Despati
País de Origem: Canadá | **Ano:** 2005 | **Duração:** 125 minutos
Palavras-chaves: Crise de Identidade Sexual | Família | Intolerância Paterna |

A figura paterna, a sagrada família e a construção juvenil da subjetividade. Uma leitura estética do filme *C.R.A.Z.Y - Loucos de amor*

Cláudio Cardoso de PAIVA¹
Universidade Federal da Paraíba

Para introduzir: os labirintos do Eros atordoado

Este *paper* nasceu do convite para participar do evento 31 sessões de cinema, tematizando “*A vida, o afeto e a sexualidade*”, realizado no Departamento de Comunicação da UFPB, em 2009, por iniciativa do Prof. Dr. Pedro Nunes. Logo, ocorreu-me lembrar de uma brincadeira de infância - 31 alerta - uma espécie de jogo de esconde-esconde, em que éramos instigados a procurar e descobrir os amigos escondidos nos amplos espaços dos jardins. Penso na imagem do jardim, conforme escreveu Voltaire no seu *Cândido*, como instância de “felicidade do jardim público”, metáfora de um pensamento iluminado, especulação da amizade e da solidariedade como

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Paris V (René Descartes - 1995). Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (1988). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (1984). Professor associado I da Universidade Federal da Paraíba com atuação na graduação em Comunicação e no Programa de Pós-graduação em Comunicação, na linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais. Desenvolve trabalhos acadêmicos e pesquisas nas áreas de teoria da comunicação, estética, cibercultura, televisão e mídias digitais. claudiopaiva@yahoo.com.br

pre-requisito do espírito democrático. Penso - particularmente - em dois livros, que me ajudam a refletir sobre as coisas da comunicação, filosofia e artes audiovisuais: o primeiro é do filósofo da comunicação, Ciro Marcondes Filho, *O escavador de silêncios* (2004), que me soa como uma estratégia de revelação dos afetos ocultos e silenciados e o segundo é do antropólogo René Girard, *Coisas escondidas desde a fundação do mundo* (2008), um breviário fundamental para atualizarmos um entendimento das relações entre as formas do sagrado e da violência. E é justamente disso que trata - a rigor - o evento da exibição das 31 sessões de cinema, seleção cuidadosa de filmes voltados para a temática homoerótica.

Zachary Beaulieu é uma criança linda e saudável; o quarto filho, entre os cinco irmãos. Ao lado dos pais, formam uma família muito feliz. Marcada pelo dia de Natal, data que coincide com o aniversário de Zachary. Em comemoração, todos os anos, o pai (Michel Cotê) finda a festa cantando uma canção de Charles Aznavour, seu cantor preferido. Zachary adora o pai, que por sua vez ama e orgulha-se de sua família, e sua virtuosa e maravilhosa mãe. E, assim, os dias seguem felizes até o momento em que o pai de Zachary percebe o caráter sensível e delicado deste seu filho. Ele, menino inocente, não entende o porquê da inesperada e agressiva mudança do pai, ao tratá-lo. A partir daí começa um verdadeiro drama íntimo na alma do garoto que, ao chegar na adolescência desperta para a sua verdadeira sexualidade. Sentindo-se injustamente

culpado, Zachary luta arduamente contra a própria natureza, temendo a rejeição da família e perder o amor do homem a quem mais admira: seu pai. (BRITTO, 2007)

A câmera fixa, os planos longos, a narração mais lenta são elementos que distinguem a linguagem de *C.R.A.Z.Y* em relação aos filmes atuais, norteados pela estética dos games e videoclipes. Além disso, o roteiro bem elaborado, a sincronia exitosa entre a trilha sonora (Pink Floyd, Rolling Stones, Patsy Cline, Charles Aznavour) e as imagens afetivas em permanente tensão, concedem sustentação ao filme, para deleite dos estetas, cinéfilos, amantes das artes visuais: talvez seja isso o que nos arrebatava os sentidos, numa primeira mirada sobre o filme *C.R.A.Z.Y*.

Contemplando o trabalho de interpretação dos atores, destaca-se o desempenho do pai de Zachary (interpretado por Michel Côté), alternando - com maestria - entre as imagens-afeto de singeleza e brutalidade.

Mas a destreza e sensibilidade dos atores Emile Valée (Zachari criança) e Marc André Grondin (Zachari adolescente) seduz os espectadores nesta narrativa insólita, com encenações tensas, cenários gelados e insólitos. Este último encarna a figura do adolescente amargurado, sob o pesado olhar do pai machista e patriarcal.

Logo após nascer, a primeira queda: o irmão mais velho - sem querer - o derruba dos braços do pai; há qualquer coisa de maligno e premonitivo na cena.

Aos seis anos, experimenta o inferno natalino dos solitários: Zachari nasceu no dia de natal. Será castigado com a obrigação de participar - eternamente - da missa do galo regada aos cânticos desolados pelo orfeão da paróquia - sob o olhar severo e vigilante de um padre dedicado e decrépito -

onde reina a paz resignada e tenebrosa dos fiéis, numa cidade gelada no Canadá.

Zachary jamais receberá o presente de aniversário desejado, mas – em suas próprias palavras irônicas - o seu será sempre maior do que o dos seus irmãos (embora nunca lhe pareça o melhor). A parte de amor-ódio ao pai se transforma em decepção e desprezo ao receber uma réplica bizarra de um jogo de hóquei, com jogadores em miniatura, como oferenda do pai, obcecado em seu esforço de modelização de um macho. Nesse contexto, sob o signo do *ethos* inclemente dos anglo-saxões religiosos, extremamente católicos, da atmosfera asfixiante família freudiana, rivalidade perversa dos irmãos, desenrola-se a estória de Zachary. As reprimendas e castigos se fazem valer incessantemente, como ao quebrar o disco (que lhe parece) “cafona”, do pai, cantado por Charles Aznavour. Mas o genitor está sempre reafirmando o seu amor paterno, o que confere um ar ambíguo à relação entre pai e filho, um leve toque acridoce.

A puberdade vem como uma bomba, concentrando as expectativas, frustrações, desejos e interdições. As pulsões de morte se entrelaçam vigorosamente com as pulsões de vida. Assistimos, por exemplo, uma cena em que Zachari, após ser apresentado a um rapaz pela sua colega de sala, dirige a motocicleta em velocidade, ultrapassando um sinal de trânsito e vem a sofrer um acidente que o levará em morte clínica por alguns minutos. Ao acordar, em seu quarto, a primeira visão que distingue é uma pequena imagem do Cristo crucificado. Logo, numa estratégia de descompressão (ética e estética) realizada pelos autores, esta imagem será substituída pela foto de John Lennon, na capa de um exemplar da revista Time.

Entretanto, logo Zachary estará iniciado nos mistérios do rock'n roll. Solitário, em seu quarto, encena a teatralização de si num palco musical, imitando os cantores pop. Floyd, Stones, Bowie, Cline... abrem-lhe - aos poucos - as

portas acústico-musicais da percepção, e de algum modo vai ajudá-lo a enfrentar o machismo e a homofobia do pai e dos irmãos. Mas o gosto pelo pop vai também acirrar a ira dos manos, fãs das músicas preferidas pelo “daddy”.

O rock como canal de liberação dos afetos

Dentre vários recortes cênicos destaca-se a passagem em que Zachari sonha estar numa piscina, ainda menino e outras crianças estão em volta, dentro d'água. A câmera subaquática flagra o seu corpo infantil de baixo pra cima, os braços dos outros meninos parecem empurrá-lo para o fundo (se são seus irmãos, colegas ou estranhos, isso não importa); as sensações de medo, terror, excitação se misturam – num flash rápido – e o fazem despertar meio atordoado (como se tivesse experimentado os efeitos da “pequena morte”). O teen ager levanta-se bruscamente da cama, envolvido por uma atmosfera permeada por tons oníricos, nefelibatas, azulados. Aos acordes dionisiacos da guitarra de Pink Floyd, em agonia, examina os lençóis, procurando perceber se estão molhados. Ergue-se, mira-se no espelho e se põe a fazer ginástica, manuseia um “muchaco” como se fosse um lutador de artes marciais, como se quisesse dissipar o seu conflito, sob as vistas do irmão caçula, cujos olhos despertam arregalados. Atrave-se a trocar o disco: coloca no prato outra vez “Simpatia para o diabo”, num volume alto, acordando o pai, que virá por termo à sua pequena aventura.

Em meio a este concerto bizarro de paixões desordenadas, a personagem de Zachari vai se construindo singular: um dos tipos mais marcantes do cinema com temática *gay*. Crescer para ele é terrível. Quer ser “normal”, reza, clama a Deus, e fica quase todo o tempo atordoado; as pressões se fazem sentir por todos os lados.

Mas as batidas do rock, as pequenas doses de alucinógeno, os primeiros contatos bissexuais ao som de seus ídolos, liberam-no para uma instância imaginária em que se sente como um astro pop. A cena no quarto, em que “viaja”, dançando feliz ao som de *Space Oddity* (na voz de um David Bowie, de 1969), resgata os sinais de uma experiência psicodélica, animadora de toda uma geração norteadada pela imagem da “era de Aquarius”, e serve como uma lufada de vento numa atmosfera claustrofóbica. É interessante perceber que esse estado de transcendência experimentado pelo protagonista, será constantemente interrompido, pelo pai, pelos irmãos que não lhe dão trégua. O irmão-rival de Zachari é *junk*, bêbado, drogado, e logo conhece o abismo profundo das drogas pesadas: será ele quem vai desencadear algumas das séries de imagens-sensações fortemente iconizadas na película, através de suas projeções nas derrapagens, nas quedas, na morte.

E Zachari procura as meninas: as cenas sutis dos primeiros encontros com o sexo oposto revelam um rapaz desconcertado diante do desejo das fêmeas. Várias cenas vão mostrar os contornos e modulações deste receio face à gritante diferença. Mas, curiosamente, ele se sai bem com as garotas, apesar da fixação paterna. O filme é feliz também pela maneira como indica a força da imaginação numa atmosfera sufocante. Há uma cena na igreja impagável: em meio ao santo sacrifício da missa, ele não ouve o sermão do padre, mas está ligando nas ressonâncias da voz de Mick Jaegger, cantando (“Simpatia para o diabo”) no interior de sua imaginação acústica. E se volta num sorriso feliz, deparando com sua parceira numa das fileiras de trás e após um sinal, foge com ela do ambiente sagrado rumo à liberação numa instância mais amena e profana.

Os pais, os filhos e a terceira margem do desejo

A sensibilidade do pai irradia as assimilações de uma cultura espremida num beco estreito entre os dogmas religiosos e o ethos patriarcal, gerando todas as formas de atitudes opressoras, agressivas e intolerantes. Percebendo a diferença de Zachari (que parece “não puxar ao pai”), zanga-se, vocifera e amaldiçoa-o. Em sua lei de Talião, o regime prevalente é o da espada, em que o macho e a fêmea, o duro e o mole, o bem e o mal se instalam em zonas bem distintas, são opostos irreconciliáveis: metáfora certa para traduzir a condição masculina sob o signo do monoteísmo.

O pai leva Zachari ao psiquiatra para enquadrá-lo nos “padrões normais desejantes”. Intensifica-se, daí por diante, um clima de mal-estar, que se segue ao longo da narrativa, sendo explorado com competência pelos cineastas. Zachari sofre, chora e desorientado, vaga em meio ao nevoeiro da cidade gelada.

Astutamente, os engenheiros de som, recriam uma ambiência inteligente e sedutora para os telespectadores, que podem melhor entender a narrativa a partir das outras enunciações (de ordem poética, sonora, musical): quando Zachari está transando com sua amiguinha do colégio, ressona ao fundo uma musicalidade apolínea, celestial, como emulduação de uma relação limpa, permitida, abençoada.

Mas o tédio do natal não tarda: feliz aniversário Zachari. (Sem chance! “*Pas de printemps pour toi!*”).²

O irmão volta do presídio após um ano de encarceramento. E o diálogo agressivo vai se tornando insuportável. O irmão chama Zachari de “bicha”, e ao som de uma ópera, a mesa natalina termina caindo ao chão, sob os golpes dos irmãos em briga. A destruição da ceia de natal

² Expressão francesa de desolação. “Não há primavera para você”, isto é, “Sem chance!”

aparece a Zachari como uma dádiva e ele se regozija com a cena, diante da família atônita.

O irmão precisa de ajuda: a família sabe e Zachari também sabe disso. Ambos são tabus no seio de uma família correta e bem politicamente católica.

O pai se compadece, mostra-se terno, benevolente, apieda-se da condição do filho drogado. E não se furta a elogiar, prazerosamente, o irmão de idade intermediária que coloca os seus discos antigos para tocar, durante as horas em que trabalha na loja.

Podemos flagrar em diversos instantes o olhar afetivo e amoroso de Zachari para o seu pai, e vice-e-versa; são furtivos, mas fundamentais para uma exegese da obra.

Convém notar, entre Zachari e o irmão mais velho existe dissonâncias de ordem ética: Zachari parece se esforçar pelo senso de justiça, lealdade; ele tem caráter, e o seu irmão é irônico, debochado, pesado. Numa carona ligeira: o irmão pede dinheiro para comprar droga e como Zachari se nega a ajudá-lo, o “brother” lhe profere improperios e lhe dirige palavras de baixo calão, depreciando-o profundamente. Zachari pensa alto: “Eu queria que voce morresse”. São afetos-enunciados divergentes que povoam essa narrativa particular, em que as dimensões da simpatia e da antipatia se revezam sem parar; as sensações e sentimentos expressos no filme – de algum modo – escapam ao domínio maniqueísta, isto é, não se separam em regiões estanques os pecados e as virtudes dos humanos. Contudo, a mensagem é clara: o filme expõe as dores causadas pelo preconceito e pela intolerância.

Numa cena fugaz Zachari conhece um rapaz, que lhe concede favores no interior de um carro e é flagrado pelo pai, que se mostrará enfurecido. Mas não será ainda aqui que explodirá o pathos resultante do amor-ódio louco entre o pai e o filho.

Durante o casamento de um dos irmãos, Zachari se diverte e dança com as moças da festa; mas – de maneira imprevista – após uma rápida conversa, fumando um baseado com um dos convidados, dentro do carro, Zachari é mal interpretado. Sendo difamado por um terceiro, o irmão compra a briga e a festa é arruinada. Lá fora da casa, as emoções explodem: Zachari é inocente, mas joga na cara do pai a sua verdadeira condição e o pai, o esbofeteia-o e o expulsa da festa.

Assim, Zachari decide fugir para... Jerusalém. Sob o sol incandescente na praia, ele vai contemplar os flertes, as aproximações, os afetos que sua família e sua consciência julgam pecaminosos. Esta é uma conjunção semiótica feliz, aglutinando uma sensibilidade educada no gelo, estando sob o regime solar. Nos interstícios, não se esquece de telefonar para a mãe, que atônita se interrogava pelo seu paradeiro.

E se joga na noite, numa boate, onde conhece um parceiro e aceita ir com ele para a cama. (...) Acorda atormentado e decide caminhar errante em direção ao deserto, percorrendo algumas milhas até cair sob efeito da sede e cansaço. É acometido por insolação, mas será salvo por um nativo. Recupera-se e decide voltar. Pensa alto: “Deus escreve por linhas tortas”. De retorno, reencontra o irmão Ramon hospitalizado, após uma overdose.

Em seguida se desenrola um diálogo surdo entre Zachari e o pai:

Eu sei que não sou o pai perfeito. Se fosse, você não teria os problemas que tem, assim como o seu irmão. (...) Não se prive da coisa mais feliz dessa vida: ter filhos. E só vai saber disso quando os tiver. (...) Se você acha que tem que ser assim, que não pode mudar, isso é

uma coisa que eu não posso aceitar, eu não consigo.

Para escutar outra música, depois do disco quebrado

Primeiramente Patsy Cline e em seguida Pink Floyd emanam suas melódicas e graves sonoridades a partir de uma vitrola, cujo prato circula freneticamente no quarto. A cena salta para outra instância, em que Zachari faz amor com a parceira. Os saltos, dobras, sinuosidades enunciativas ao longo da trama dão um sabor distinto à película: ambígua, insólita e bela, a narrativa nos arremessa para uma camada sensível do acontecimento, em que se desdobram as faces polimorfas da sexualidade juvenil.

E, num corte rápido: contemplamos o irmão Ramon, que morre no hospital. Era forte e “quase” o espelho do pai garanhão, mas era drogado (e foi punido com a morte, também porque sofria de hepatite crônica).

Os irmãos se reencontram para o enterro. E ao fundo uma melodia antiga, ressona envolvendo a atmosfera sensível do ambiente familiar. Zachari abraça ao pai. E ao mesmo tempo, o irmãozinho caçula quebra o disco que outrora Zachari oferecera ao pai, se desculpendo por destruir o disco com sua canção favorita. Ou seja, a cena se repete. Mas agora é diferente. Após a morte do irmão algo mudou. “Algo se quebrou e não dá mais para juntar os tais caquinhos”. Zachari se vai, mas a voz, em off, revela que vai assumir a sua condição e muito tempo depois poderá dialogar com o pai numa circunstância mais moderada, tolerante e equilibrada, quando inclusive irá lhe apresentar o seu parceiro.

Para concluir: escrever certo e conviver bem com as linhas tortas

O filme realiza uma simulação grave e delicada da existência de um rapaz, atônito, em plena descoberta de suas

identificações afetivas e sexuais, assustado e com medo de perder “a graça de Deus e o amor do pai”. Em contraponto, a beleza sedutora e irreverente da juventude, o rock, a motocicleta, os jeans, os adereços contraculturais fazem a glória da sensibilidade *outsider*. E o êxito na volta por cima, retornando do deserto, driblando o preconceito, tudo isso constitui a outra dimensão semiológica, propiciada por uma série de imagens-sensações, inspirando uma “queda para alto”. O filme emana a tristeza milenar das religiões monoteístas, o ódio e “o nome do pai” colonizando os espíritos, as entranhas corroídas pelo sentimento de culpa, o medo do castigo, da punição, do inferno. E a figura da mãe, passiva, submissa e benévola compõe, além dos cinco irmãos orientados por vocações tão díspares, completam o quadro de uma estrutura familiar pequeno-burguesa comportando todos os paradoxos possíveis.

Mas aí talvez resida a sabedoria e sensibilidade do(s) autore(s), aí eclode a sua parte de fuga e transcendência. Quase como vingança, semiose iconoclasta, pano de fundo sonoro-musical, os Rolling Stones vociferam em *Sympathy for Devil* (“Simpatia pelo Diabo”) e o pai decadente cantarola um Charles Aznavour melancólico, em *Emmène-moi au bout de la terra!...* (“Leve-me ao fim do mundo”). Contudo, o filme persiste como denúncia poética do mal-estar gerado pela homofobia, medo do afeto que “não ousa dizer seu nome” (frase certa e insólita do dândi Oscar Wilde), e igualmente uma declaração de amor à figura paterna. O filme também deve ser visto pela atualização da arte tecnológica do cinema canadense, desvendando os mistérios da alma, das pulsões eróticas e a busca universal pelos doces momentos de felicidade.

Referências

BRITTO, L.N. “C.R.A.Z.Y. – Loucos de Amor”. In: *P@artes, a sua revista virtual*. Site de Cultura e Cinema, publicado em 20/06/2007. Disponível em:

< <http://www.partes.com.br/cultura/cinema/crazy.asp> >. Acesso em: 06/07/2010

Crítica de cinema: CRAZY, louco de amor. In *Café na Política*. Blog do FC Leite Filho. Disponível em:

<<http://cafenapolitica.blog.br/blog/index.php?m=03&y=07&entry=entry070308-161131>> .Acesso em: 26.10.2009

DELEUZE, G. *Cinema. Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

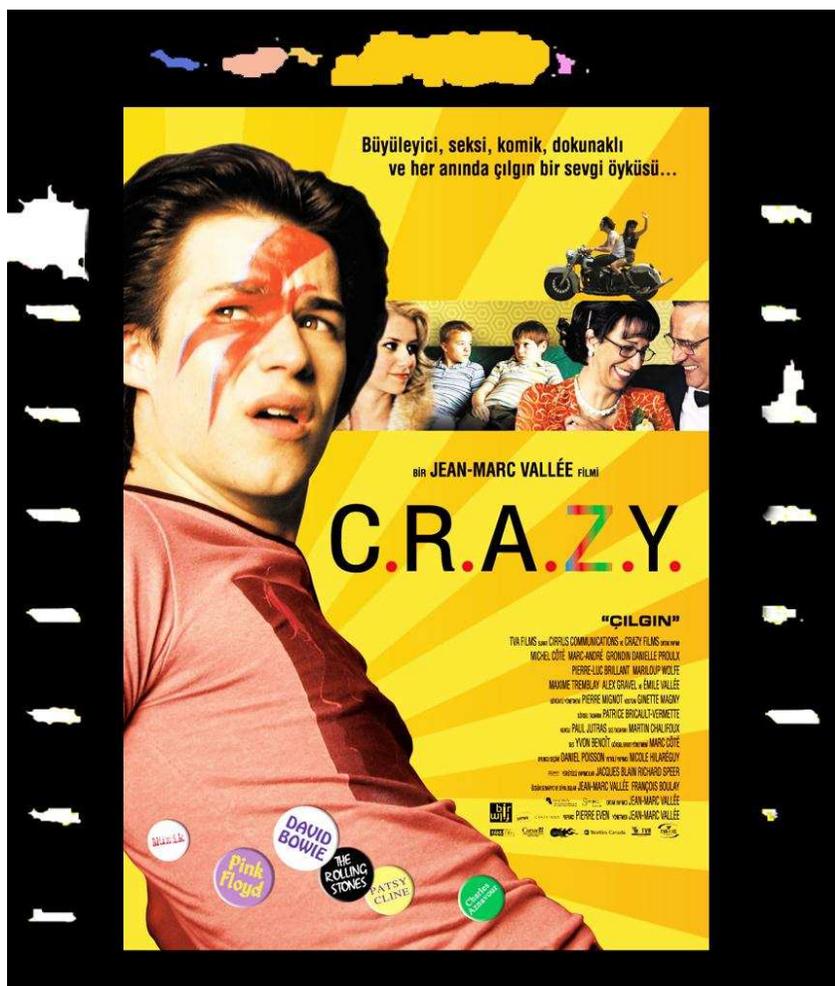
GIRARD, R. *Coisas escondidas desde a fundação do mundo*. Paz e Terra, 2008.

MARCONDES FILHO, C. *O escavador de silêncios*. São Paulo: Paulus, 2004.

PAIVA, C.C. “Imagens do homoerotismo maculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade”. In: *Revista BAGOAS*, vol.1, nº 1, dez./2007. Disponível em: <

<http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/edic01.html> > Acesso em: 06/07/2010

VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.



MATIZES da SEXUALIDADE no CINEMA

Título no Brasil: *C.R.A.Z.Y. - Loucos de amor* | **Título Original:** *C.R.A.Z.Y.*
Direção: Jean-Marc Vallée | **Roteiro:** Jean-Marc Vallée, François Boulay
Fotografia: Pierre Mignot | **Montagem:** Paul Jutras
Direção de Arte: Patrice Bricault-Vermette
Trilha Sonora: | **Figurino:** Ginette Magny | **Elenco:** Michel Côté, Marc-André Grondin, Émile Vallée, Danielle Proulx, Maxime Tremblay, Pierre-Luc Brillant, Alex Gravel, Felix-Antoine Despaty
País de Origem: Canadá | **Ano:** 2005 | **Duração:** 125 minutos
Palavras-chaves: Crise de Identidade Sexual | Família | Intolerância Paterna |

Dimensões da poética fílmica em C.R.A.Z.Y.: família, juventude e sexualidade

Elton Bruno Barbosa PINHEIRO¹

Pedro NUNES²

Universidade Federal da Paraíba

Pai [Gervais] – **O que foi que você fez com esse menino? O ZAC mudou. Está diferente. Ele se veste de menina. Isso não é normal.**

Mãe [Laurianne] – **Você que não é normal. Ele é criança, tenha dó! - O que foi que eu fiz?**

Pai – **Os outros não eram assim!**

Mãe – **Cada um é diferente. Ninguém é igual.**

– **O ZAC é mais gentil, mais sensível.**

Pai – **Ele não é gentil, é um maricas.**

ZAC [sete anos] Sussurrando – **Deus, não me deixe ser um maricas... e faça o meu pai voltar a ser o que era.**

Irmão [mais velho] – **Cale a boca!**

C.R.A.Z.Y.: Loucos de amor

Jean-Marc Vallée

¹ Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba. Pesquisador do Grupo de Estudos Divulgação Científica – GEDIC/CNPq. Integrante do Digital Mídia – Núcleo de Estudos em Mídias, Processos Digitais e Sexualidades – UFPB. eltonufpb@hotmail.com

² Pós – Doutor em Comunicação Digital pela Universidade Autônoma de Barcelona. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autor dos livros **As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico** e **Cinema & Poética**. Dirigiu vários filmes e vídeos explorando o conceito de mídias expandidas. Idealizador do **Projeto Xiquexique**, Organização não Governamental que desenvolve ações cidadãs relacionadas à cultura e ao meio ambiente, no Sítio das Pedras, zona rural do município de Catolé do Rocha - Paraíba, Brasil. tecnovisualidades@yahoo.com.br

A sequência inicial do filme *C.R.A.Z.Y. – loucos de amor* (2005) mostra a imagem intrauterina de Zachary que em *voz over*³ já enuncia o seu posicionamento diante da vida: “*desde quando eu nem me lembro, eu sempre odiei o Natal.*” A onipresença do natal enquanto fato referencial na vida de ZAC em família começa a ser questionada no princípio da realidade fílmica.

Esse diálogo do protagonista Zachary com o espectador é materializado na narrativa fílmica ainda antes do seu nascimento, na sua condição fetal, fundindo três temporalidades: a **temporalidade da vida interior**, antes do nascimento propriamente dito quando ainda não há a consciência de seu próprio eu e a **temporalidade da vida exterior**. Essas duas temporalidades se entrecruzam, de forma poética, em outra **temporalidade fílmica** que põe em movimento os diferentes significantes e arranjos sonoro-visuais de *C.R.A.Z.Y.*

O ponto de partida da estrutura fílmica é então o natal de 1960: dia do nascimento de ZAC, personagem central de uma narrativa poética entretecida por conflitos, ambiguidades, intertextualidades, jogos de linguagens, sonoridades musicais, alusões referenciais, retratos de época e realismo fantástico⁴. Trata-se de uma organização significativa

³ Luiz Antonio Mousinho em *A sombra que me move: Ensaios sobre ficção e produção de sentido* (cinema, literatura, TV), assinala que: “Grosso modo, chamamos de *voz over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento (*diegético* vem de *diegese*, história, o que é contado) (MOUSINHO, 2012, p. 82).

⁴ O recurso do realismo fantástico é frequentemente utilizado em *C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor* com a finalidade de materializar ao espectador acontecimentos irrealizados relacionados sob a ótica do cotidiano de Zachary Beaulieu em que o protagonista do filme funde situações reais com fantasia. Segundo Eduardo Harry Luersen, “*Verifica-se como característica do realismo fantástico o conteúdo de elementos mágicos ou fantásticos ocorrentes*

que tem em conta os receptores, como produtores de sentidos e significações, que movimentam o próprio filme tendo por base a estrutura narrativa do mesmo.

A estruturação poética do filme coloca em evidência a sua arquitetura sonora que por sua vez está em pleno diálogo com os significantes imagéticos estruturados composicionalmente a partir de diferentes classes de signos.

As verdades, mentiras e contraposições que formam a tessitura organizacional do filme pouco a pouco enovelam o espectador que se identifica, se distancia ou é fisgado pelas diferentes estratégias poéticas que dão alicerce a uma narrativa turbulenta marcada por idas e vindas, lembranças, *flash backs*, imaginações, realismo fantástico e jogos de linguagem associados aos efeitos visuais e o recurso de edição cerebral que mobiliza a nossa imaginação.

C.R.A.Z.Y., em sua extensão criativa coloca em evidência a dimensão humana de uma família com seus conflitos, contradições, manifestações do amor, preconceitos, religiosidades, drogas, intolerância e a não aceitação das diferenças no campo da sexualidade.

No desenvolvimento da narrativa fílmica é possível acompanhar três fases da vida de ZAC: sua infância (interpretada por Émile Vallée), e, posteriormente a sua adolescência (meados dos anos 1970) e um momento da juventude com maior maturidade, logo após os vinte anos de idade (ambas as fases interpretadas por Marc-André Grondin).

muitas vezes sem explicação, bem como a presença do sensorial para a apreensão da realidade. O tempo pode passar por um processo de dissociação racional, enfrentando uma temporalidade cíclica ou mesclada. O cotidiano transforma-se, a partir da inclusão de experiências sobrenaturais ou fantasiosas pelas personagens no trânsito da história.” (LUERSEN, 2010, p.12)

Prólogo fílmico: fragmentos da infância de ZAC

***Não só os meus aniversários eram ignorados
como também eu era obrigado a assistir a
Missa do Galo. ZAC – Narrador***

C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor

O prólogo fílmico de **C.R.A.Z.Y. – loucos de amor** é constituído por um conjunto de sequências com situações fragmentadas da infância de ZAC. Este enunciado de apresentação fílmica consiste em um momento de aproximação poética com o receptor através de uma construção narrativa que evidencia a força inventiva dos diferentes signos materializados através da ação composicional de linguagens que mobilizam expressivamente a imagem e o som através de recursos sintáticos de combinação (NUNES: 1993).

Esse prólogo poético, cujo bloco é constituído por vários sub-blocos significantes, é composto pelos primeiros 25 minutos do filme que subsidiarão o espectador para a trama do filme, momento subsequente ao prólogo. Materializa aspectos sonoro-visuais importantes relativos a um período da Infância de ZAC (Émile Vallée) sob a ótica da narrativa reflexiva do próprio ZAC em sua condição de adulto que pratica a autoreflexividade.

Nessas cenas de abertura do filme, o espectador está diante do cenário típico de uma tradicional família de classe média canadense em que a mãe, Laurianne (Danielle Proulx), é surpreendida pelo sinal de que ZAC está prestes a nascer com o rompimento da bolsa fetal. A representação desse momento dramático se efetua com a sobreposição de expressões e de outros elementos audiovisuais materializados através dos recursos próprios da linguagem cinematográfica que nos adiantam o caráter “alucinado” do casal Beaulieu, ambos atônitos diante da chegada do quarto filho.

A imagem de Gervais (Michel Côté) ao perceber que o filho está apresentando sinais para vir ao mundo aparece refletida no enfeite natalino e nos transporta num compasso acelerado ao hospital, onde as imagens de Laurianne no leito, os médicos assistindo o pequeno ZAC e a preocupação de Gervais, são cadenciadas pelo tic-tac do relógio e nos levam até o primeiro contato da família com o recém-nascido, nomeado pela mãe como o “bebê - Jesus”.

A primeira queda de ZAC em sentido figurado, momento da narrativa de forte alinhamento estético, é apresentada quando de fato o bebê ZAC cai dos braços do pai, ocasionada pelo impulso de curiosidade do terceiro irmão, Antoine que está com o braço engessado. Essa cena resulta em aparente desespero do pai sobreposto pela imagem do próprio ZAC-bebê que já reaparece na Missa do Galo, no Natal de 1966, dia do seu aniversário. Nessa sequência do nascimento e queda o diretor **Jean-Marc Vallée**⁵ utiliza um recurso narrativo de linguagem cinematográfica denominado elipse temporal de condensação do tempo.

⁵ Jean-Marc Vallée tem se destacado no cenário da produção audiovisual pelo rigor poético do conjunto de sua obra denominada cinema reflexivo. No entanto a sua produção também envolve séries para televisão e curtas. Duas produções mais recentes confirmam a sua ousadia e sensibilidade enquanto marca poética do seu gesto criativo: *Café de Flore* (2011) e *A jovem rainha Vitória* (2009). Outros filmes de sua carreira são também destaque: *Liste noire* (1995), *Los locos* (1997) e *Losers love* (1999). O filme *C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor* (2005) chama atenção pela construção poética de sua narrativa e pelo quantitativo de premiações outorgadas ao filme por diferentes países em várias categorias. Também merece destaque a atuação cênica de seu filho Émile Vallée interpretando Zachary, na sua infância.

Esse salto elíptico temporal da fase oral do bebê para a fase fálica na perspectiva freudiana⁶ se efetua na cena da missa onde já identificamos ZAC com seis anos exercitando a sua imaginação criativa impulsionada pelos seus supostos “poderes sobrenaturais”, os quais nem ele próprio tinha tanta convicção de possuir, mas a sua mãe acredita nisso fervorosamente. ZAC com o dom inventivo de sua imaginação interrompe a tediosa missa fundindo realidade e ficção no tempo diegético do filme. Esse é o primeiro momento de organização significativa do filme em que há uma recorrência da cena ao gênero denominado realismo fantástico utilizado com frequência na esfera da literatura.

Outro elemento recorrente na narrativa é a “coceira” na marca de nascença da nuca de ZAC. Trata-se de um gesto capaz de levá-lo a realizar “loucuras” ou atos “mágicos”, como curar ferimentos, conter hemorragias e até mesmo imaginar a interrupção da celebração religiosa de natal para ir ao encontro dos seus presentes de aniversário, os quais para ele eram sempre iguais, distantes dos desejos de sua identidade conflituosa, castrada.

Para melhor entendimento, caracterizamos essa parte da infância em dois momentos que evidenciam situações fragmentadas que marcam a relação de ZAC enquanto parte integrante da família Beaulieu.

O primeiro momento como parte da narrativa diz respeito ao nascimento desejado de ZAC até a sua aceitação plena tanto pelo pai (**Michel Côté**), que vislumbra dotes

⁶ A referência as fases da sexualidade humana aqui relacionadas com o pensamento de Freud tem em conta momentos da narrativa em que o diretor faz alusões a Freud através das falas de ZAC e do seu breve contato com um psicólogo para discutir a cena de masturbação no carro presenciada pelo pai. Conferir: FREUD, Sigmund. Três *Ensaio sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

musicais no filho e, igualmente, pela mãe (Danielle Proulx) religiosa que desde o princípio já se coloca num plano mais compreensivo de superproteção e sempre acreditando que o filho possui poderes especiais para realizar cura. Esses dois pontos de vista paradoxais (paterno e materno), mas ainda não totalmente conflitantes, juntamente com o contexto familiar de educação e convivência com os outros irmãos incidirão no processo de formação de identidade do filho ZAC.

O encantamento da criança com os progenitores se reflete na sua relação diferencial com os irmãos e abertura sensitiva para um mundo externo que começa a ser delineado por ZAC em sua infância plena. Trata-se de uma fase onde a criança é muito mais lúdica, voltada para a construção de mundos imaginários, desenvolvimento de fantasias e onde o tempo ainda não possui significação.

Ainda nesse primeiro momento do prólogo fílmico o espectador é subsidiado com referências familiares imagéticas e sonoras que expressam os vínculos afetivos de ordem materna e paterna, a educação e o respeito pela criança e o próprio acolhimento em família. É neste contexto de acolhimento afetivo na esfera familiar que ZAC expressa por falas e gestos a sua admiração pela mãe e o orgulho afetivo que sente pelo pai.

Essa incidência da projeção paterna em ZAC é reforçada pelo seu vestuário e forma de se portar que imita o pai, nas saídas para comer batatas fritas em que ZAC é o foco único de atenção e na própria preferência do pai pelo, até então, caçula do grupo de irmãos. Para os amigos, o pai é descrito e representado como um ídolo, uma espécie de herói, ou seja, “o melhor pai do mundo”. A frase pronunciada por ZAC reflete uma fase típica da infância onde a figura paterna é também comparada com os pais dos colegas vizinhos: chatos, comuns e sem graça. - *Ele tem todos os discos da Patsy Cline, Buddy Rich e Aznavour. E usou uma*

metralhadora no exército. Diz Zac aos colegas, orgulhoso do seu pai.

Ou seja, neste primeiro momento da infância mais epifânica o filme apresenta os encaixes familiares ajustados, mais que perfeitos na perspectiva do pensamento mágico de ZAC. Essa fase da infância é tecida pela socialização, ideias com outros colegas da mesma idade e pelas descobertas inusitadas que se transformam em fatos marcantes na vida da criança. Em geral, é um período configurado pela criança no sentido de viver intensamente o tempo presente. Trata-se de um tempo mágico sem passado, ainda sem a clara noção de futuro e sem a consolidação de significações.

Nesta fase da segunda infância de ZAC entre seis e sete anos, a inteligência infantil possui características do pensamento intuitivo, pré-conceitual com dimensões animistas, ou seja, quando coisas ou objetos inanimados são incorporados por vida própria. É um tempo marcado pelo aprendizado rápido e amplamente flexível que favorece a livre imaginação e, por vezes, a confusão entre fantasia e realidade.

No decorrer das cenas de enunciação do prólogo fílmico a figura do pai já apresenta indícios de cuidado exacerbado intermediado pelo afeto e princípio de rispidez para com ZAC e demais filhos. Um desses momentos de conflitos controlados entre pai e mãe é o desejo de ZAC no sentido de ganhar um carrinho de bonecas. Tal fato, apresentado ao espectador de forma sutil e extremamente breve, foi capaz de despertar a indignação do pai e evidenciar a compreensão e superproteção da mãe.

A preocupação paterna e atenuação materna neste momento da narrativa ainda se transbordam em amor para com ZAC e à própria família. A partir desse episódio percebemos que os presentes de ZAC por parte do pai são substituídos por brinquedos musicais associados a uma

identidade de gênero de evidenciação do masculino sem afetos ou trejeitos.

A mãe, contraponto poético do pai de ZAC, funciona no contexto da narrativa fílmica como a figura católica devota, sempre superprotetora do filho e disposta a compreendê-lo em qualquer circunstância. Desempenha um papel importante nas situações de conflitos, particularmente em momentos onde ZAC expressa a sua sensibilidade ou exhibe a sua delicadeza e é confrontado severamente pelo pai que dissocia essas particularidades como partes inerentes ao gênero masculino, associando a uma caracterização inerente ao gênero feminino.

É nessa fase da infância de ZAC que a mãe Laurianne se mostra mais protetora de ZAC, sempre justificando os atos grosseiros do marido, quando, por exemplo, afirma que o brinquedo dado no último natal por Gervais visava o bem e, conseqüentemente, o estreitamento da relação com a figura paterna.

Os fatos apresentados ao espectador se sucedem na narrativa fílmica com a concisão das sequencias, diálogos curtos, apresentação de referências contextuais reveladas através de indícios sonoros visuais, o vestuário das personagens, os elementos musicais de diferentes épocas que pontuam o filme, as referências aos nomes concretos de artistas, cartazes, discos, utensílios domésticos entre outros elementos da direção de arte que recriam a atmosfera dos anos 1960.

Ainda nesta parte final da infância epifânica, a surpresa prometida por Laurianne a Zac, enquanto o coloca para dormir, por exemplo, é antecipada pelo gesto que ela faz na barriga: trata-se da chegada de Yvan, o irmão mais novo de Zac, e esse fato será a oportunidade de alguns de seus desejos, até então conflituosos, se concretizarem. Ao indagar sua mãe sobre o que é um “maricas”, ZAC recebe como resposta: - *Não é nada! É tolice! Dorme!*

O segundo momento da infância de ZAC na narrativa fílmica é literalmente tracejado pela existência de diferentes conflitos. Conflitos que estão diretamente relacionados à construção da identidade da criança ZAC e o seu relacionamento direto com a família.

Nesta segunda parte do prólogo a figura paterna reverte o seu perfil de personalidade para uma postura mais agressiva em relação ao que considera como mudança de comportamento em ZAC. Com esses traços nitidamente machistas apresentados pela sequencialidade da ordem fílmica, o pai estará plenamente disposto a não aceitar qualquer ordem de diferença que afete a identidade masculina de ZAC.

Essa nova fase, marcada por conflitos mais intensos na infância de ZAC, pode ser identificada com o nascimento do quinto filho Yvan do casal Beaulieu. Com Yvan (Félix-Antoine Despatie), ZAC terá a oportunidade de empurrar o carrinho do irmão bebê às escondidas do pai e com o consentimento da mãe. A concretização de um desejo que fora anteriormente castrado pelo pai é efetivado com a outorga da mãe. Essa reversão simbólica em relação ao atendimento do desejo da criança implicará a partir deste momento da narrativa, em uma maior aproximação de ZAC com a figura materna e, conseqüentemente, estabelecerá uma relação de distanciamento em forma de confronto com a figura paterna.

A partir do momento em que ZAC é flagrado com uma espécie de roupão e colares de sua mãe cuidando do irmão Yvan, a guerra está declarada principalmente entre pai e filho. Essa guerra simbólica é também declarada por ZAC ao pai, ainda que de forma não muito consciente, sobretudo quando deliberadamente quebra o disco vinil de Patsy Cline.

A cena de inquirição com os quatro filhos no sofá expressa claramente a situação de violência e humilhação verbal mesmo sem violência física. Acuado, diante dos irmãos e dos pais, ZAC assume ter quebrado o disco (uma das

referências musicais do pai) afirmando perante a pressão de autoridade: - *foi sem querer*. Esse gesto simbólico para chamar a atenção do pai ou para estabelecer um ponto de ruptura e revelar a situação incomoda por parte do filho, marcará de forma recorrente a infância e adolescência de ZAC.

Em outra cena, auxiliado pela mãe, na tentativa de corrigir o erro, ZAC entrega em forma de presente um novo disco de Patsy Cline ao pai que imediatamente retruca: - *disco de coleção importada. Não vale nada*. Já na adolescência ZAC sadicamente imagina presentear o pai com um disco quebrado ou mesmo como reconciliação com a referência paterna, presenteia um novo disco, agora original, acidentalmente quebrado no epílogo do filme pelo irmão caçula. Esses encaixes e desencaixes presentes na estrutura fílmica que ocorrem no período que vai da infância à adolescência, são resultantes de uma interferência criativa presente na esfera do roteiro de *C.R.A.Z.Y - Loucos de amor*.

Neste sentido o filme de Vallé estrutura-se transversalmente com a exposição de fragmentos fílmicos do drama real de uma família multifacetada que enfrenta os vários dilemas da sexualidade de ZAC e que ignora o envolvimento com drogas por parte de Raymond, cada vez mais crescente. Trata-se de uma família que necessita reencontrar em si mesma a superação das suas próprias contradições e do reconhecimento da diferença. Há um esforço de ajuste de conduta por parte de ZAC, no entanto, as diferenças explodem na tela e tomam rumos inusitados que escapam do controle familiar.

ZAC, a exemplo dos outros irmãos, é um ser diferente que possui singularidades. É igualmente diferente em relação aos seus outros irmãos que também possuem singularidades diferenciadas. Juntos, em família, ou com seus percursos de identidades processualmente construídas, os irmãos expressam

no decorrer da narrativa fílmica as suas diferenças, evidenciam a dificuldade de convivência, expressam os seus preconceitos em relação à ZAC como, também, denotam sutilmente as formas de afetos que permeiam o núcleo familiar. No entanto essa rivalidade entre irmãos não é tolerada pelos pais. A mediação dos conflitos é exercida de formas distintas: pela figura paterna que evidencia relações de autoridade e poder e pela figura materna delineada por um perfil religioso que educa com mais tolerância, exercita mais livremente o diálogo além de estar sempre propensa ao acolhimento das diferenças no seio da família.

A sociabilidade da família e as relações de conflitos e afetos são guiadas pelo mundo adulto paterno que reclama obediência provocando sofrimento interior principalmente por parte de ZAC quando diz em pensamentos: - *Faça meu pai voltar ao que era antes.* Diante dessa situação observamos que:

A delimitação entre o mundo adulto e o infantil é tênue e as crianças, muitas vezes, na ânsia de corresponder aos desejos, ainda que inconscientes, dos pais, procuram compensar suas frustrações, corresponder às suas expectativas, apaziguar sua angústia, negando sua própria infância. (ZORNIG, 2008, 73)

Assim, a infância de ZAC é permeada por pressões familiares de ordem psicológica que bloqueiam a sua própria autoaceitação enquanto criança. Seguirá num esforço traduzido na luta contra si mesmo no sentido de agradar os pais contrariando os seus desejos e vontades de uma infância mais liberta.

A instauração dos conflitos em forma de preconceito ganhará força por parte dos irmãos, principalmente pelo principal desafeto de ZAC, Raymond (Pierre-Luc Brillant) que no desenrolar da trama fílmica saberemos acerca de seu envolvimento com drogas pesadas e a violência. Mesmo sob mira cerrada dos pais quanto a boa convivência e respeito entre família, Raymond é o irmão que mais sufoca e angustia ZAC. Em menor grau, o esportista Antoine (Alex Gravel) sempre aplica uns empurrões em ZAC que por sua vez nunca revida os atos de truculência do referido irmão.

A transição da infância de ZAC para adolescência não será fácil. A ida para o acampamento de férias contra a sua vontade marca essa mudança sufocante no momento em que se debate na água pondo em evidência o crucifixo da mãe que cai de seu pescoço. Ainda se debatendo em desespero na água, observamos uma sutil mudança de temporalidade: a fusão de ZAC criança associada à figura de ZAC adolescente.

Essa passagem sutil efetuada através de uma nova elipse temporal tem como primeira cena da trama fílmica a imagem de ZAC seminu, crucifixo no pescoço, ao som *Shine on you crazy diamond* de Pink Floyd, utilizando uma bomba para sua crise de asma; efetuando exercícios e tendo ao fundo o irmão mais novo que observa os seus movimentos ora fumando, ora desafiando seu pai através de olhares ou com o aumento do volume do som.

Essa passagem da infância para adolescência será marcada por novos conflitos de identidade, preconceitos, e sentimentos de culpa e desejos não admitidos por parte do protagonista do filme. Sua adolescência será angustiante, assim como foi a noite de férias no acampamento seguida da cena em que se debatia imerso na água com indícios de asfixia. Trata-se de uma infância cheia de medos e incertezas: um pesadelo, do qual ele temia não acordar para o futuro em uma nova condição de adolescente.

Trama fílmica: conflitos dramáticos na adolescência

Pela segunda vez na vida, fui declarado clinicamente morto. ZAC –
Narrador - *C.R.A.Z.Y – Loucos de Amor*

A adolescência de ZAC (Marc-André Grondin) no espaço da trama será marcada por uma teia de conflitos e contradições que emanam da própria família enquanto instituição social que educa, mas que também reprime as vontades individuais que colidem com os princípios morais que são tomados como padrões que devem ser aplicados e aceitos por todos. Por motivações diferentes, os irmãos ZAC e Raymond serão peças-chaves de um quebra-cabeça familiar onde não haverá encaixes. Apenas, como parte do conflito, existirá pequenos momentos de entendimentos e afetos entre irmãos que logo se diluirão em novos conflitos nas cenas seguintes.

A adolescência, fase do pensamento multidimensional e das transformações corporais, está situada entre a infância e a fase que denominamos como adulta. Trata-se de um período transitório ou de passagem vivenciado por jovens que habitualmente enfrentam variadas ordens de conflitos e crises existenciais.

Nesse período da adolescência os jovens lutam com a adoção de estratégias simbólicas diferenciadas, pelas demarcações de identidade e posicionamentos frente à sexualidade enquanto condição inerente à vida humana. Pode ser entendida enquanto uma fase da vida muito mais egocêntrica onde há a forte evidenciação do eu associado aos deslizamentos e derrapagens de personalidade.

Essas individualidades singulares de cada adolescente formam um coletivo diversificado e amplamente fragmentado. Adquirem força e visibilidade social pelo seu aglutinamento por

tendências, estilos de vida, referências musicais, vestuário, marcas no corpo, cumplicidades por faixa etária ou mesmo por expressarem total quebra em relação aos valores sociais, políticos e econômicos.

Os jovens podem de outra forma, seguir tendências agrupadas pelo avesso de tudo vinculadas paradoxalmente a uma contraordem com relação à família e outras instituições com enraizamento social a exemplo da escola e da igreja. É a fase dos segredos que quando postos a tona podem gerar contrariedades e instabilidades no campo emocional.

Nesta nova fase de desenvolvimento humano vemos um ZAC liberto das suas referências infantis com o afloramento da potência de sua sexualidade. Trata-se de um período pleno de descobertas associadas à intensidade do desejo acompanhado pelo prazer das descobertas e pelo desejo do que é proibido.

Essa primeira fase da adolescência é, de certa forma, também permeada por momentos de fortes indecisões, flexibilidade de pensamento, crises de identidade, e conforme já observamos pela capacidade diferenciada do jovem se rebelar contra a própria família, a ordem instituída e os valores sociais.

É um momento onde os adolescentes buscam afirmar a sua própria conduta de vida, a sua identidade de gênero e o questionamento frequente dos valores morais preestabelecidos pela sociedade em constante movimento de transformação. Essa afirmação de conduta e perfil de identidade transitória pode ser confirmada, conforme já observamos, pela via da transgressão ou com enfrentamentos na esfera da família.

A família, instituição social extremamente forte, compreendida enquanto núcleo, um estruturante primário, por sua vez, contra-ataca com mecanismos disciplinares de regulação, educação, punição ou controle.

ZAC, adolescente em permanente crise, é um espelho de uma família também em conflito. Enquanto ser social pensante, ZAC reúne vários fragmentos do que é ser jovem em um contexto de época que ultrapassa meados dos anos 1970. Os conflitos da infância na narrativa fílmica agora serão muito mais complexos nesta fase transitória de passagem que é a adolescência. Os desejos sublimados ou libertos estarão visíveis através dos poros, na flor da pele.

Aos quinze, ZAC permanecerá relativamente contido sob os cuidados e imposições dos pais, muito embora no desenrolar da trama se torne mais independente e rebelde, porém com as dúvidas de sempre quanto a sua libido sexual que se estenderão por algum tempo. Os seus desejos nesta fase da adolescência quanto à expressão de sua sexualidade serão castrados, não tolerados pela família que considera o comportamento de ZAC como “anormal”. Segundo o pai, - ***Gente anormal tem que ser tratado.***

Também identificamos em ZAC a evidenciação do seu ego narcísico através de exercícios que valorizam seu corpo, preferências musicais, vícios (cigarro e *cannabis*). Essa postura mais despojada iniciada pelo visual, corte do cabelo e livre escolha de seus ídolos se entrechoca com demais integrantes da família e resulta nos embates travados com o pai na condição de autoridade repressora.

A adolescência de ZAC será então pontuada por instabilidades e desejos sublimados. Essa sublimação dos desejos latentes resultará em uma luta árdua contra o seu próprio eu. O firme propósito de ZAC é não desapontar a família negando a sua sexualidade.

O afeto desmedido pela figura paterna será expresso dubiamente em forma de amor e repulsa. Esse apego e busca de afeto pela figura paterna implica no reconhecimento inconsciente de ZAC em projetar o pai enquanto ancoradouro de referência.

Esse desejo de correspondência ou compreensão entre ambos não será possível tão cedo. Somente as turbulências mais graves que acontecerão no decorrer da narrativa fílmica é que resultarão em mudanças de atitude por parte do pai no que se refere a compreensão do outro. Neste caso, as marcas das dinâmicas do tempo e do sofrimento já estarão visíveis, sobretudo no rosto do pai.

O pai, nesta fase da adolescência de ZAC e dos irmãos expressa o seu amor pelos filhos de forma rígida e extremamente conservadora anulando particularmente qualquer indicio comportamental de ZAC que seja expressão sincera de sua diferença. Gervais encontrará sempre um modo de refutar a maneira de ZAC encarar o mundo de forma mais liberta e sem as amarras da família.

Percebemos claramente no filme que o adolescente ZAC é um ser humano diferente por natureza própria. Faz questão de ser diferente mesmo caminhando contra a vontade de seus desejos e preferências.

A problemática colocada pelo filme se traduz no sentido de como devemos lidar com as diferenças para além da esfera familiar. Essas diferenças múltiplas evidenciadas em ZAC pelo seu vestuário, adesão a estilos, transformações do seu próprio corpo e preferências sexuais são marcas identitárias de si. São ainda expressões significantes com uma carga simbólica distintiva que revelam claramente a sua condição de jovem inquieto disposto a operar com mudanças em sua vida.

Neste sentido “o conceito de juventude nos faz pensar no sujeito como um ser constituído e atravessado por fluxos, devires, multiplicidades e diferenças” (COIMBRA, BOCCO e NASCIMENTO, 2005, p.11). ZAC carrega na essência de sua vida uma carga de multiplicidades, singularidades, caminhos, escolhas e indecisões associadas à dinâmica de sua juventude.

Mesmo compreendendo que em termos conceituais adolescência e juventude se sobrepõem particularmente na terceira fase da adolescência, destacamos que:

a juventude é uma categoria socialmente construída. Ganha contornos próprios em contextos históricos, sociais distintos, e é marcada pela diversidade nas condições sociais (...), culturais (...), de gênero e até mesmo geográficas, dentre outros aspectos. Além de ser marcada pela diversidade a juventude é uma categoria dinâmica, transformando-se de acordo com as mudanças sociais que vem ocorrendo ao longo da história. Na realidade, não há tanto uma juventude e sim jovens, enquanto sujeito que a experimentam e sentem segundo determinado contexto sociocultural onde se insere (DAYRELL e REIS, 2007, p.4).

ZAC enquanto parte de um contexto sócio cultural específico é, como dissemos, um jovem singular. Seu retrato identitário pode ser caracterizado como flutuante visto que agrega uma carga de sofrimento e de luta por aceitação da sua própria maneira de ser no seio de sua família. Parece contraditório, mas o desafio de ZAC é, sobretudo, enfrentar particularmente as pressões de ordem interna que brotam com uma grande carga de preconceito e estupidez no seio da própria família.

A carga de maior preconceito vivido por ZAC germina, de forma diferenciada, sobretudo através do pai Gervais e por parte dos irmãos Raymond e Antoine. O primogênito intelectual, Christian (Maxime Tremblay) apelidado por Antoine com “bichinha quatro olhos” e o caçula Yvan (Félix-Antoine Despatie) com quem ZAC compartilha chicletes e o quarto, são

contrapontos dos dois outros irmãos, ou seja: não desestabilizam a vida de ZAC em pleno processo de construção.

Desse confronto interno na esfera da família explode a rebeldia ou a adoção de caminhos extremados como a tentativa de suicídio expresso na cena em que ZAC vai ao encontro da prima Brigitte (Mariloup Wolfe) com a intenção de avistar com seu namorado Paul (Francis Ducharme). Paul, que esbanjou sensualidade e desinibição na dança do *Mambo Jambo* em festa de aniversário com a família é o primeiro objeto de desejo masculino sublimado por parte de ZAC.

Flashes reiterativos da cena real povoam a imaginação de ZAC com imagens em câmera lenta de Paul e da prima Brigitte ou mesmo a cena em que Paul e ZAC dividem uma “bomba” onde com as proximidades das bocas a fumaça do baseado é expelida para ser tragada através da boca do outro. No entanto, para desencanto de ZAC a prima Brigitte está com outro namorado.

No retorno desse encontro, ZAC em sua moto repete a palavra, MUDANÇAS, MUDANÇAS... e avança deliberadamente o sinal vermelho. O próprio ZAC, narrador em *off*, anuncia que pela segunda vez esteve clinicamente morto. Segundo relato da mãe, até o pai chorou com a possibilidade de perder o filho.

No entanto, o episódio do acidente não altera o modo de ser do pai em relação às posturas diferenciais do jovem ZAC.

Para ZAC, ser diferente também implicava em buscar outras referências que expressassem a sua maneira de ser por meio da identificação ou por formas de contraposição.

Apesar de sua família ser católica com a mãe superdevota que acredita fielmente nos poderes de cura do filho, ZAC se autoproclama ateu. Essa negação da religiosidade e o próprio descrédito quanto ao seu dom de curar, sem a

necessidade de provocar a família, sinaliza como indícios da insatisfação de ZAC. Essa insatisfação em forma de contraposição comedida pode ser identificada no diálogo em que a mãe diz para ZAC: - *Reze pelo seu primo Daniel que sofreu queimaduras*. Ao que de pronto ZAC responde categoricamente: - *Bem feito!*

Na cena da missa do Galo, agora nesta fase de sua adolescência, desfrutamos da sua descrença por meio de um conjunto de imagens que atestam mais uma vez a evidenciação do gênero realismo fantástico quando ZAC, hipoteticamente através de sua imaginação, quebra com o ritual litúrgico da missa e começa a levitar ao som de *Sympathy for the Devil* de Rolling Stones, cuja letra destoa literalmente do ambiente religioso em que levita:

*Simplesmente me chame de Lúcifer
Porque preciso de alguma amarra
Então, se encontrar-me
Tenha alguma cortesia,
Tenha simpatia e tenha bom gosto
Use toda a sua educação bem-
aprendida
Ou eu vou jogar sua alma no lixo*

Mick Jagger intérprete da música representava uma das várias facetas do superego de ZAC. Líder da banda Rolling Stones, Mick Jagger influenciava segmentos expressivos dos jovens da época pelo seu estilo exótico, roupas apertadas, supercoloridas, movimentos sensuais, postura andrógina com músicas e letras que tratavam abertamente sobre o amor livre, a libertação sexual, experimentação das drogas e a psicodelia.

Essas atitudes integradas ao campo da cultura interferiram diretamente nos padrões comportamentais dos jovens que pouco a pouco introjetavam, de forma recriada,

essa nova dimensão de ambiguidade e androginia utilizada com maior radicalidade por David Bowie.

A adoção dessa nova postura comportamental implicava em conceber a vida por um prisma mais despojado e dentro de uma perspectiva de vida mais alargada, libertária e transfronteiriça. Mick Jagger representava um pouco dessa misoginia que estabelecia uma espécie de reconfiguração de paradigmas em termos de cultura e de comportamento.

Em outra cena do filme já considerada *cult* pelo jogo de referências e intertextualidade, ZAC com raio pintado no rosto, imita| dubla David Bowie tendo como fundo musical *Space Oddity* (1969 / 1972). A voz de ZAC superposta à voz Bowie evidenciam Major Tom, personagem alegórico fictício como parte de um contexto de época real em que o astronauta Neil Armstrong pela primeira vez, pisava em solo lunar. A música, invenção ficcional que recria uma realidade expressa o seguinte:

*Controle de Solo para Major Tom
Controle de Solo para Major Tom
Pegue suas pílulas de proteínas e
coloque seu capacete*

*Controle de Solo para Major Tom
(10,9,8,7)
Começando contagem regressiva e
motores ligados
(6,5,4,3)
Checar ignição e que o amor de Deus
esteja com você
(2,1)*

*Esse é o Controle de Solo para Major
Tom
Você realmente teve sucesso
E os jornais querem saber de quem são*

*as camisetas que você usa
Agora é a hora de sair da cápsula se
você tiver coragem*

*Aqui é Major Tom para Controle de
Solo
Estou dando um passo pra fora da
porta
E estou flutuando no jeito mais peculiar
E as estrelas parecem muito diferentes
hoje*

*Estou sentado numa lata
Bem acima do mundo
A Terra é azul e não há nada que eu
possa fazer*

*Porém eu ultrapassei cem mil milhas
Estou me sentindo bem calmo
E eu acho que minha nave espacial
sabe onde ir
Diga pra minha mulher que eu a amo
muito, ela sabe*

*Controle de Solo para Major Tom
Seu circuito pifou
Há algo errado
Pode me ouvir Major Tom?
Pode me ouvir Major Tom?
Você pode...*

*Aqui estou flutuando em volta da minha
lata
Bem acima da lua
A Terra é azul e não há nada que eu
possa fazer...*

ZAC encarna teatralmente por meio da música, vestuário e pintura no rosto a rebeldia andrógina de David Bowie com seu personagem espacial Major Tom. Originalmente lançada no ano de 1969 para coincidir a chegada do homem a lua, a música em si apresenta dimensões conotativas que apontam para as disputas e falhas da corrida espacial entre a antiga União Soviética e Estados Unidos como, também, alude a uma vertente psicodélica onde Major Tom, espécie *hippie junkie*, que efetua uma viagem sem volta com o uso de psicotrópicos.

Major Tom de *Space Oddity* seria a representação do próprio Bowie ou uma das várias personagens assumidas pelo artista como o alienígena Ziggy Stardust, mistura de deus e demônio, o misógino Aladdin Sane, o enigmático Thin White e o artista Kraut com seu estilo de vida em reclusão. Essas personagens flutuantes representam as múltiplas facetas de David Bowie enquanto o representante máximo da irreverência pensada do Glam Rock.

Para época, essa atitude criativa de assumir várias identidades e exagerar no visual significava concentrar os ideais de contestação dos jovens cada vez mais ávidos em adotar um estilo vida e indumentária que provocavam uma espécie de diluição entre os gêneros.

Jovens com suas demandas reprimidas em termos de desejo, a exemplo de ZAC e outros com a mente mais aberta, findavam por venerar essa postura de irreverência criativa de Bowie com seu culto refinado pela androginia e experimentações muito mais cerebrais no campo da música e outras artes.

Ou seja, David Bowie através de seu *look* diferenciado, vestuário, acessórios e modelo de comportamento fora do eixo, incorporava ao seu estilo de vida elementos simbólicos atribuídos ao gênero feminino: roupas supercoloridas, cabelos vermelhos com fios arrepiados, maquiagem, cílios postiços,

batons, salto plataforma ou botas de vinil, brincos em formato de argola, lenços estampados, óculos extravagantes, unhas postizas entre outros itens.

Essa excentricidade andrógina em forma de *glamour* que mistura características femininas ao masculino ou vice e versa evidenciava a dificuldade em se identificar a qual gênero estava vinculado uma determinada pessoa tendo em conta apenas aspectos de sua visualidade.

O jovem ao adotar uma postura de vida andrógina materializava através de seu corpo e de sua indumentária esses elementos ambíguos (unissex) que podem ser usados por diferentes sexos e gêneros.

Esse estilo de vida refletia a liberdade dos sexos sem necessariamente estar associado a preferências sexuais. David Bowie, pelo que se sabe, nunca manifestou interesse sexual pelo gênero masculino, no entanto para reafirmar seu estilo andrógino enquanto estratégia inventiva de *marketing* musical declarou-se bissexual.

A capa do álbum *The man who sold the world*, lançado em 1970, causou frisson seduzindo jovens e fãs de diversas partes do mundo pelo fato de mostrar David Bowie vestido de mulher. Em contraposição, provocou a ira de segmentos mais conservadores da mídia e da sociedade. A atitude do artista representava uma ruptura de paradigmas ou quebra de tabus por mesclar, de forma indiferenciada, tipos de gêneros considerados distintos, associados a uma forma comportamento denominada andrógina. Embora o estilo andrógino tenha sido pinçado de outras épocas, ganha força expressiva com Bowie.

O estilo atravessou décadas, ganhou outros adeptos de renome e deixou de ser ruptura comportamental, podendo ser visto de forma mais dissipada na atualidade cotidiana, sobretudo junto a segmentos diferenciados dos jovens e,

particularmente, ainda está muito bem presente na esfera da moda, cultura eletrônica e mundo fashion.

Space Oddity permaneceu no imaginário das pessoas associada a missão Apollo 11, sendo o referido álbum reeditado no ano de 1972. Música e letra aludem, em forma de recriação, ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick.

Na cena de *C.R.A.Z.Y.: Loucos de amor* onde *Space Oddity* é utilizada como tema musical, ZAC é atraído visceralmente pela excentricidade camaleônica de Bowie. A sequência começa com a colocação do vinil no toca disco, e com imagens de ZAC fumando intercaladas com *flashes* de sua imaginação com fragmentos de imagens da prima com o namorado, ou mesmo uma cena complementar onde ZAC ainda fumando está situado entre a prima e o namorado, objeto de desejo não revelado.

Através de efeito técnico e eclipse temporal a imagem da fumaça segue para o espaço e associa-se a sequência seguinte em que ZAC em seu quarto dubla compenetradamente *Space Oddity* para o delírio de jovens que ainda estão no extracampo cinematográfico. O raio pintado no rosto de ZAC é uma referência direta ao disco *Aladdin Sane* (1973), segundo o próprio Bowie esse raio, além de ser uma homenagem, representava situações de dualidade da mente esquizofrênica vivenciada por seu irmão que sofria de esquizofrenia.

A sequência gravada através de espelho em forma de círculo é também um diálogo de intertextualidade, na perspectiva da direção de arte, visto que recria a ambiência do filme promocional, *Love You Till Tuesday*, David Bowie-Space Oddity, dirigido em 1969 por Ken Pitt. Vemos ainda na referida cena, através do espelho redondo, ZAC de costas tendo ao fundo, em destaque, a capa do disco de *Dark Side of The Moon* (1973) de Pink Floyd desenhada na parede do quarto de ZAC, referência do rock progressivo.

De súbito, ZAC é interrompido com um empurrão do irmão esportista que retira o disco e diz o seguinte de forma ríspida: - *Dá prá parar de imitar esse veado? O que é que vão pensar da gente.* É interessante observar que esse irmão que recrimina a imitação de Bowie por parte de ZAC, reproduz literalmente o discurso preconceituoso do pai cujas reprimendas verbais quanto ao comportamento do filho também apontam para um mundo exterior a família: - *O que é que os vizinhos vão pensar.*

Contraditoriamente o pai Gervais, nas festas de família e em ocasiões especiais, imita repetidamente o modo de cantar de Charles Aznavour. A imitação por parte do pai é socialmente aceita pela família embora seja considerada por todos como cafona, descontextualizada e demodê. Neste caso não só as referências musicais se entrecrocavam, mas também fica patente a distância entre gerações (pai e filho) e a própria diferença intrageração quanto às visões de mundo (entre irmãos).

A música apesar de atravessar gerações é também uma espécie de marcador de época entre gerações. Algumas referências musicais do pai são ressignificadas pela família, trazidas para outra atualidade povoada por novas referências musicais. ZAC por sua vez movimentava as referências musicais de sua contemporaneidade. O protagonista está em plena sintonia com as inquietações de uma juventude dos anos 1970, muito mais antenada com a diversidade comportamental cujo lema mais difundido era “*Sexo, drogas e rock’n’roll*” ou “*PAZ, não a guerra*”.

Merece atenção a forma interessante de como *C.R.A.Z.Y. - loucos de amor*, por meio de seu diretor, trabalha a arquitetura sonora do filme envolvendo três diferentes décadas. Além de artistas como Patsy Cline, Charles Aznavour, Elvis Presley como principais representantes dos anos 1960, a trilha sonora mescla gêneros, estilos e sonoridades de

diferentes épocas como: Les Petits Chanteurs du Mont-Royal, David Bowie, Stories, Pink Floyd, Rolling Stones, The Cure, Jefferson Airplane, Roy Buchanan, Dámaso Pérez Prado - The Mambo King, Roy Buchanan, Timmy Thomas, Robert Charlebois, Les Petits Chanteurs du Mont-Royal, Chorovaya Akademia, Giorgio Moroder e Jean-Christian Arod.

Várias sequências intrigantes do filme, embates entre pai, conflitos entre irmãos, diálogos e reconciliações são pontuados por essa diversidade musical resgatada pelo filme. Cenas, por exemplo, que envolvem ZAC e o pai ou ZAC sozinho tem como tema musical *Crazy* interpretada por Patsy Cline ou as imitações do pai sempre cantando repetidamente *Emmenez moi de Aznavour* para família.

É interessante destacar que como recurso estético da narrativa o título da obra: **C.R.A.Z.Y.**, é composto pela conjunção das iniciais dos irmãos personagens (Christian, Raymond, Antoine, Zachary e Yves), filhos do casal Bealieu. O título do filme é também referência a música interpretada por Patsy Cline, *Crazy*, que de forma recorrente permeia estrutura narrativa do filme é também a música preferida Gervais. Marca a sua geração e a sua relação de loucura pela família.

Outras músicas pontuam os delírios ou conflitos de ZAC e também marcam a atuação das demais personagens do filme. Dizemos que **C.R.A.Z.Y.** possui uma intensidade sonora extremamente poética que sai costurando as diferentes situações do filme.

Vale destacar que os aniversários de ZAC foram sempre marcados pela evidenciação da projeção paterna através de presentes musicais como bateria, acordeom, guitarra, violino e banjo. No decorrer da narrativa o espectador será municiado com imagens e informações de que ZAC já em outra fase de sua juventude utiliza as referências musicais do pai no seu trabalho como DJ efetuando um diálogo retro: os

anos 1980 colocam em evidência referências musicais dos anos 1960.

Essa carga poética sonora enquanto parte indissociável que permeia toda estrutura fílmica acompanha o desenrolar conflituoso da adolescência de ZAC. No seu retorno a Madame Chose (vendedora de potes), agora sem a companhia da mãe, ZAC expressa o desejo de “ser normal como todo mundo”. A religiosidade permanece perseguindo ZAC que, no entanto, procura se distanciar desse hipotético dom para cura endossado por parte da família.

Revoltado, ZAC, todavia, buscará se afastar de suas dúvidas sem se aproximar dessa religiosidade. Cercado por Toto, um garoto da escola, briga com a sua força e alma contra o desejo literalmente anunciado por Toto em relação à ZAC. A briga é uma espécie de demonstração de força e exibição de sua masculinidade. A luta sangrenta e desigual objetiva mascarar ou encobrir a preferência sexual de ZAC por garotos. No fundo esse ato de violência vai de encontro aos seus próprios impulsos e desejos. Só reforça a existência de uma sexualidade atormentada, ainda sem discernimento e sem autocontrole.

Essa violência praticada por ZAC orgulhará o seu pai. Dias depois esse orgulho paterno se transforma decepção ao presenciar cena em que ZAC aparece se masturbando no carro com o mesmo garoto que foi vítima de violência. A situação em flagrante de ZAC com Toto gera a ira do pai que em contrapartida promete violência física e decide levá-lo ao psicólogo. Nos excertos das falas travadas entre os pais, Gervais e Laurianne, o afloramento do preconceito paterno na esfera privada da família causa cada vez mais instabilidade nesta fase de adolescência de ZAC :

Pai - O que você fez é anormal! (...)
Mãe - Dá uma chance prá ele!

Pai – Para de defender o garoto, eu sei o que eu vi. (...)

Mãe – Isso acontece, são coisas da vida, não é culpa de ninguém. ... O Padre Carbonneau disse que não se deve procurar culpados!

Pai - O Padre Carbonneau?

Mãe – *Eu precisava de ajuda. Você não tem diálogo. (...)*

Pai – *Eu sei muito bem que ninguém nasce assim. Isso é uma doença... Não existe meio termo: ou se é macho ou se é fêmea. ...Pago um psicólogo se for preciso.*

- *Ele é homem. Não botei veado no mundo. Vou mandar tirar isso da cabeça dele.*

ZAC – *Eu não vou ao psicólogo. Eu não tenho problemas.*

Mãe – *Hum... Ele puxou o pai!*

No deslocamento para o psicólogo com o pai, a reação de ZAC consiste em arrancar a fita cassete do toca fitas do automóvel que tocava solenemente CRAZY: *Crazy, I'm crazy for feeling so lonely* (Louco, Eu estou louco por me sentir tão solitário), *I'm crazy, crazy for feeling so blue* (Eu estou louco por me sentir tão triste).

A música, espécie de carro chefe do filme e que pontua determinadas ações dramáticas envolvendo ZAC, é uma marca simbólica geracional do pai. O gesto abrupto de ZAC mexe com o ponto fraco do pai que contra ataca de forma atônica apenas com silêncio. O gesto de ZAC é calculado e também funciona como resposta às agressões verbais do pai conservador preocupado com os novos contornos da sexualidade do filho.

O contato com o psicólogo também revela as inseguranças, preconceitos, desinformação e medos por parte de ZAC quanto a sua condição sexual. Diante do psicólogo, ZAC admite ter se masturbado no carro, sem olhar para o colega. Ao ser indagado se ficou excitado, responde:

ZAC - *Eu pareço com bicha?*

Eu não me maquio nem ando requebrando.

Psicólogo - *Uma bela imagem dos homossexuais. Nem todos são assim!*

Pelo discurso de ZAC ao pai, deduzimos que o psicólogo confirmou que o seu cliente não apresenta problema algum. O mesmo culpa o pai por rejeitar o filho considerando o acontecimento como um “ato falho” ou mesmo um “lapso freudiano”.

ZAC prossegue com sua vida de adolescente conturbado. Os seus conflitos pessoais, familiares, religiosos e os confrontos com o irmão Raymond, espécie de *bad boy junkie*, são cada vez mais intensos. Raymond constrói uma linha de tensão, usando trejeitos, jogando beijinhos, humilhando verbalmente o irmão (- **Cala a boca bichona**) e ainda agredindo fisicamente com um soco no olho pelo fato de ZAC espionar as suas transas e brigas com as diversas namoradas. ZAC na sua condição de humilhação por atos de violência revida espalhando informações entre os jovens acerca das estripulias sexuais do irmão ganhão. Os comentários de ZAC e a denúncia do diretor da escola levam a mãe a descobrir o envolvimento mais profundo de Raymond com drogas. Esse agravante em estágio já avançado de dependência foi totalmente subestimado ou ignorado pelo pai que parecia orgulhar-se da condição de machão heterossexual

do filho. O alvo predileto sempre foi ZAC e não o outro filho que mergulhava num caminho sem volta.

Outras situações conflitantes seguem marcando a adolescência do “afilhado da Virgem Maria”, segundo a designação carinhosa da mãe. ZAC, para agradar a família, segue negando-se a si próprio. Aprimora uma convivência sexual com a amiga de infância Michelle (Natasha Thompson) que por sua vez tem um bom trânsito e a aceitação por parte da família. Essa decisão de ZAC, de convivência heterossexual, amparada pela pressão familiar de certa forma atenuará momentaneamente os conflitos. Os desejos de ZAC permanecerão sublimados, guiados por um autocontrole de negação da sua sexualidade com o propósito agradar a família.

Essas demandas reprimidas do desejo irão pipocar, para surpresa do espectador, com a materialização de novos momentos de conflitos dramáticos que integrarão trama do filme.

1980 – O tempo não para. ZAC aos vinte...

Um momento da narrativa fílmica que marca claramente a passagem de ZAC para uma fase da adolescência mais madura pode ser identificado na confluência temporal de duas situações cênicas que integram a estrutura dramática de C.R.A.ZY.

A primeira situação cênica que prepara essa passagem para outro momento da vida é quando ZAC entra na loja de discos, folheia a secção *country* com vinis de Patsy Clyne e vê ou imagina Paul, seu objeto de desejo sublimado, olhando outros discos. ZAC foge da loja, e essa fuga representa o seu conflito com a sua própria sexualidade. Caminha em desespero pelas ruas da cidade com a neve que cai sobre o seu corpo. Ao aproximar-se de uma cabine telefônica, uma criança chora nos braços da mãe. ZAC passa a mão na nunca como quem

duvida de seus próprios poderes e, para seu desespero, a criança para de chorar. Neste caso, entra em cena o seu conflito em relação a sua religiosidade que se associa aos dois outros conflitos na esfera da sexualidade e da família tendo como representante a figura paterna que desrespeita as diferenças.

A segunda situação cênica está extremamente interligada com a continuidade da mesma sequência. ZAC ao constatar o seu possível dom de cura caminha atormentado e, em choro, vai até a sua casa. Essa cena é pontuada pela força dramática de *Nine Sili Nebesniye* da Chorovaya Akademia, canto coral sacro com a predominância de vozes masculinas, que se funde ao choro desesperado de ZAC. As referências finais dessa fase da adolescência de ZAC são mostradas ao espectador: o irmão mais novo que dorme e um cartaz de David Bowie na porta do quarto de ZAC. Esse cartaz é visualizado quando ZAC se abaixa em choro e sobe, com a mesma música de fundo, vemos outra referência afixada na porta do quarto: a capa da revista Time de 22 de dezembro de 1980 em que anuncia a morte de John Lennon (*When the Music Died*).

O choro e trilha fundem-se, em forma de aliteração sonora, aos gemidos de prazer e gozo de ZAC. Michelle de joelhos, a sua companheira nesta nova fase da vida, ainda em extracampo, pratica sexo oral em ZAC. Ao levantar-se, após o gozo pleno de ZAC, exclama: - *Feliz aniversário!* No rosto do protagonista vemos o seu cabelo diferenciado, olhos pintados, sobrancelhas delineadas e roupas de couro. A aparência e comportamentos de ZAC mudaram. Após o ato de felação percebemos em ZAC uma ironia mais requintada. A convivência heterossexual com Michelle resulta em uma aparente segurança por parte do protagonista.

A ação do tempo fez com que ZAC também mudasse aspectos de seu comportamento e de seu vestuário. Agora,

neste novo momento, dispõe da capacidade de reagir com muito mais força quanto aos xingamentos e dúvidas ainda existentes quanto a sua sexualidade.

Mesmo com essas mudanças à vista, ainda enxergamos em ZAC o seu esforço e desejo em se reconciliar com a vida mesmo que essa atitude ainda resulte em novos embates na esfera da família.

Maria da Conceição Costa no artigo coletivo *Sexualidade na adolescência* complementa que nesta fase da vida:

A maturação física está completa; o comportamento sexual costuma ser mais expressivo e menos exploratório, e as relações, mais íntimas e compartilhadas. Predomina a escolha de par duradouro com relação de afeto. Maior consciência dos riscos e necessidade de proteção. (COSTA et alii: 2001:p. 219)

Observa ainda:

Uma das situações mais conflitantes para o adolescente, de ambos os gêneros, é reconhecer em si traços de homossexualidade latente ou expressa. Ele sabe que seu papel de gênero o obriga a determinadas posturas individuais e coletivas, teme as pressões familiares e grupais, angustia-se ao prever as reações dos outros, além do que, estando numa idade de grande interesse por tudo, frequentemente acompanha pela mídia ou na escola, comunidade e grupo de apoio, o rechaço e as humilhações impostas aos jovens homossexuais, que podem chegar

da rejeição à morte. (COSTA et alii, 2001, p. 220)

A trajetória de vida não linear de ZAC evidencia todas essas situações conflitantes advindas de humilhações no seio da família, pressões externas, tentativa de suicídio e negação de sua homossexualidade ou mesmo bissexualidade.

O aniversário de vinte anos de ZAC começa com uma declaração de amor do Pai Gervais para esposa, cada filho e, particularmente, para o aniversariante. O pai dubla *Hier encore* com a voz superposta a voz de Charles Aznavour, tocando afetivamente em cada filho e olhando para ZAC diz – **essa eu escrevi prá você:**

*Ontem então
Eu tinha vinte anos
Eu acariciava o tempo
E brincava de vida*

*E como quem brinca de amor
Eu vivia a noite
Sem contar meus dias
Que corriam pelo tempo
Eu fiz tantos projetos
Que se dissiparam no ar
Eu fundei tantas esperanças
Que se desvaneceram
Que agora eu fico perdido
Sem saber aonde ir
Os olhos vasculhando o céu
Mas o coração preso à terra*

*Ontem então
Eu tinha vinte anos
Eu desperdiçava o tempo
Crente de que o retina*

*E para retê-lo
Ou mesmo antecipá-lo
Eu não fiz outra coisa a não ser correr
E agora estou ofegante
Ignorando o passado
Conjecturando sobre o futuro
Eu me antecipava
Tudo conversa fiada
E dava a minha opinião
Sobre o que eu não achava bom
E criticava o mundo com desenvoltura*

*Ontem então
Eu tinha vinte anos
Mas perdi meu tempo
Fazendo loucuras
Que no fundo não me deixam
Nada de realmente preciso
Exceto algumas rugas na testa
E o medo do tédio
Porque meus amores morreram
Antes de existir
Meus amigos partiram
E não voltarão
Por minha culpa eu fiz
O vazio ao meu redor
Eu estraguei minha vida
E meus jovens anos
Do melhor e do pior
Desprezando o melhor
Eu petrifiquei meu sorrisos
E congelei meus choros
Onde eles estão
Por onde andam meus vinte anos?
Onde eles estão
Por onde andam meus vinte anos ?
Meus vinte anos!*

A cena musical é finalizada com um dueto fraterno entre pai e filho e com os aplausos efusivos da família. No entanto esse clima de afeto em forma de comemoração será imediatamente quebrado. Aproveitando o aniversário de ZAC, o irmão mais velho anuncia o seu casamento sendo festejado por todos, exceto por Raymond. Entusiasmada com a notícia, a companheira de Raymond solta a seguinte frase:

- *Que tal um casamento duplo. Já pensou que lindo!*

Raymond - *Quer calar essa boca e para de bancar a idiota.*

(Silêncio entre todos)

ZAC - *Mande ele a merda.*

Raymond - *Cale a boca bichinha!*

Michelle - *Cale a boca você!*

ZAC - *Mal saiu da clínica e já está cheirando de novo.*

Raymond - *Endoidou de tanto chupar rola!*

Pai - *Olha como fala!*

ZAC - *Deu bastante o rabo lá na cadeia.*

Raymond - *No meu lugar você até que ia gostar.*

Mãe - *Já chega. É natal, pelo amor de Deus!*

Pai - *Meu Deus, o que eu fiz para merecer isso.*

Nesta cena ZAC reage de forma irônica e joga vinho no rosto de Raymond. Enfurecido Raymond parte para o contra ataque direto de forma agressiva. Vira a mesa e é contido pelos irmãos, Antoine (que anunciou o casamento) Christian (esportista). A patética cena de violência causada por Raymond é um prenúncio de seu desequilíbrio quanto ao uso

desenfreado das drogas. ZAC observa tudo com a devida distância. Esse fora o seu primeiro confronto em forma de revide sádico em resposta as constantes provocações de Raymond quanto a sua sexualidade. ZAC também acabara de tocar em um tema tabu mascarado pela família: o uso de drogas por Raymond.

Em outra cena, após o reencontro de ZAC com Raymond na casa dos pais, Raymond oferece carona para ZAC. No percurso de carro o diálogo é o seguinte:

Raymond – Escute. Eu sei que não fui legal com você, mas eu preciso de grana. Eu não sei quando vou te pagar, mas eu te pago.

ZAC – Veio pedir prá mim.

Raymond – O pai vive falando que o predileto dele ganha bem.

ZAC – Se ele tem um predileto não sou eu.

Raymond – Qual é, eu estou na merda.

ZAC – Eu tenho um milhão, mas não te dou um tostão.

Raymond (em forma de desdém) – Vai, quer que eu te faça um boquete.

Na cena seguinte Raymond recebe das mãos do pai um envelope com dinheiro enviado por ZAC. Por ocasião da festa de casamento, quando a família se prepara para tirar fotos, a generosidade do irmão é reconhecida quando Raymond abraça e beija a cabeça de ZAC.

O casamento do irmão mais velho será o ápice da trama fílmica com direito a tudo que pode acontecer em um casamento como briga de Raymond para defender ZAC e confronto de forma aberta de ZAC com o pai.

Enquanto ZAC, Michelle, Paul e Brigitte dançam *10:15 Saturday Night (The Cure)* descontraidamente no salão, Raymond e o pai ouvem a conversa de dois convidados que fazem alusão a ZAC e o namorado da prima Paul que, supostamente, estavam se beijando no carro. Enquanto o pai se afasta olhando fixamente em direção à ZAC, Raymond quebra o ritmo da festa do seu irmão Christian com socos no convidado. A tensão se instala entre família. A briga é uma espécie de quebra do ritual. Sem saber dos motivos ZAC se aproxima para ajudar o pai que retira Raymond da briga.

Pai - Não se aproxime!

Michelle - O que foi? Quer parar.

Pai - ZAC, podemos conversar. No casamento de seu irmão?

ZAC - Raymond arruma briga e eu pago o pato.

Pai (indignado) - Foi você que provocou. Ele só te defendeu. Chamaram você de bicha. Te viram no carro com o namorado da sua prima.

ZAC - Eles viram o quê? O que eles estão pensando? Estávamos no carro, fumando um baseado, só dividimos um trago.

Pai - Desde que você nasceu não parou de mentir.

ZAC - Não houve nada!

Pai (bate no rosto de ZAC) - Seja homem uma vez na vida. Diga a verdade.

ZAC - O que você quer ouvir? Que eu sou gay? Que eu sou bicha? Que chupo paus? Tá, eu fiz isso, mas não foi com ele. E você sabe com quem foi. E depois eu nunca mais fiz. Mas eu

adoraria que acontecesse de novo. Eu adoraria.

Michelle – (se retira do local)

Pai – *Vá embora. Já embora.*

A partir desse confronto entre pai e filho, através do áspero diálogo e sob forte pressão paterna, ZAC reconhece diante da autoridade familiar a sua preferência sexual pelo gênero masculino. Essa declaração de identidade por parte de ZAC, espécie de grito de liberdade quanto aos seus desejos sublimados, é imediatamente rechaçada por meio de uma ordem imperativa do pai: – *Vá embora.*

Ao cumprir a ordem do pai, ZAC simbolicamente rompe silenciosamente com a família e realmente vai embora, para Terra Santa, estabelecendo um corte abrupto sem avisar a ninguém.

Desfecho da narrativa e o processo de construção poética do filme

“Não te deitarás com um homem como se fosse mulher. É uma abominação” Levítico, Capítulo 18, versículo 22

“Não sabeis que os injustos não herdarão o reino de Deus? Não vos enganeis: nem os devassos, nem os idólatras, nem os adúlteros, nem os efeminados, nem os sodomitas, nem os ladrões, nem os avarentos, nem os bêbados, nem os maldizentes, nem os roubadores herdarão o reino de Deus.” I Coríntios, Capítulo 6, versículo 9

“Porém, desde o princípio da criação, Deus os fez macho e fêmea. Por isso deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e unir-se-á a sua mulher. E serão os dois uma só carne; e assim já não serão dois, mas uma só carne”. Marcos, capítulo 10, versículos 6-8

"Ora, acabando Davi de falar com Saul, a alma de Jônatas ligou-se com a alma de Davi; e Jônatas o amou como à sua própria alma". I Samuel, Capítulo 18, versículo 1

"Angustiado estou por ti, meu irmão Jônatas; quão amabilíssimo me eras! Mais maravilhoso me era o teu amor do que o amor das mulheres." II Samuel, Capítulo 1, versículo 26

Jerusalém, no contexto fílmico, funciona como uma metáfora que culmina com o processo de construção da liberdade de ZAC. A cidade Jerusalém é um espaço simbólico místico e religioso, não ameaçador. Representa o sonho e a referência religiosa de sua mãe Laurianne, católica fervorosa e exemplo de dedicação e acolhimento dos filhos. Apesar de autodenominar-se de ateu, ZAC vai ao encontro dessa identidade materna para consolidar o seu processo de libertação quanto a sua sexualidade e o desvinculamento das suas marcas cristãs.

Ultrapassados os conflitos e embates com o irmão Raymond e com o pai Gervais, ZAC, agora em Jerusalém - cidade santa dos judeus, muçulmanos e cristãos - buscará expurgar os seus vários conflitos existenciais. Trata-se de um reencontro consigo próprio no sentido de reorganizar a sua própria história de vida.

A presença de ZAC em Jerusalém reflete um período de isolamento que paradoxalmente o reaproxima inconscientemente de seu anseio (viver em paz com o pai). Também, esse distanciamento de ZAC da sua família se traduz na possibilidade de reestruturação de seu modo de vida em termos de plena expressão de sua sexualidade. A dimensão religiosa e o papel da família apenas circunscrevem de forma poética esse novo momento para o desfecho da narrativa fílmica.

Em Jerusalém, ZAC não deverá abdicar-se de si próprio para ser aceito pela família. Aliás, a sua viagem para Jerusalém é resultado desse confronto na esfera da família e da religião que cai sobre si como um fardo.

É ainda em Jerusalém que ZAC, vivenciará jogos de sedução em uma *disco music* tendo como fundo musical *From here to eternity* de Giorgio Moroder, manterá um contato sexual pleno com outro homem, caminhará no deserto até a exaustão e encontrará ocasionalmente o disco de Patsy Cline quebrado propositalmente em sua infância. Jerusalém no contexto da narrativa fílmica abraça a sexualidade do protagonista ZAC. Pouco a pouco as partes da enunciação fílmica se encaixam para o espectador. Só ainda essas partes não se encaixam neste princípio do epílogo quanto ao diálogo familiar do pai para com o filho.

No retorno da “terra santa” ZAC encontra Raymond internado por problemas de overdose com heroína. Apesar da aflição do casal Beaulieu, o regresso de ZAC é comemorado visto que ambos vislumbram em ZAC o poder de curar Raymond. A tensão dramática que envolve a família face ao estado de saúde grave de Raymond motiva uma nova conversa por parte de Gervais com o filho ZAC que sempre deságua no mesmo ponto: não aceitação das diferenças. Isso é o que percebemos na conversa do pai em forma de monólogo reiterativo.

Pai – *Eu sei que não sou o pai perfeito! Sei que tenho uma grande parcela de responsabilidade nisso tudo.*

Pai – (para ZAC) *Se você acha que tem que ser assim, que não pode mudar. É uma coisa que eu não posso aceitar. Eu não consigo.*

O Pai, mesmo diante da dor, do sofrimento e de sua *mea culpa*, revela-se ainda duro, inflexível sem possibilidade de abertura para o diálogo ou convivência com a diferença. A sua visão de mundo gira em torno de si, dos seus valores e de sua perspectiva unilateral de vida. Gervais é o sinônimo da incomunicação, ou seja, representa a falta de diálogo, de entendimento e de interlocução com toda família. É um pai em estado permanente de crise.

Quando a mãe de ZAC recebe a notícia de morte de Raymond, o pai está de costas para o problema que está sendo anunciado. Enquanto ouve CRAZY com fone de ouvido a mãe chora copiosamente com morte do filho.

No entanto será a morte de Raymond que resultará em uma mudança de atitude e de sociabilidade do pai Gervais para com a família e com o próprio ZAC. Habitualmente a morte provoca uma dor profunda em quem fica com vida. Gera sentimentos inusitados e implica até na capacidade de reflexão ativa.

Enquanto uma fábula moderna o filme apresenta uma triste lição de que às vezes é preciso ocorrer a morte para que haja a aceitação das diferenças. Torna-se difícil compreender que cada ser humano na sua essência é um mosaico singular constituído por partes fragmentadas. Será então a notícia da morte de Raymond que possibilitará a abertura de caminhos para uma nova fase na vida da família Bealieu resultando em uma maior aproximação do patriarca Gervais com o filho ZAC. A morte implicará em uma mudança de atitude do pai e desencadeará novas formas de sociabilidade com a família. O amor entre pai e filho se reestabelece num abraço pródigo, generoso, ao som de Crazy que é retirado da vitrola e o disco acidentalmente quebrado pelo filho mais novo Yvan.

C.R.A.Z.Y. - *Loucos de Amor*, enquanto instância narrativa, prima por uma construção poética que coloca em

relevo a interpretação meticulosa dos atores com a valorização dos gestos, expressões faciais e olhares significantes articulados com a carga dramática de cada cena que dialoga com a cena seguinte.

Outros mecanismos poéticos e dispositivos de linguagem são habilmente mobilizados pelo diretor para composição de uma narrativa inventiva que seduz criticamente o espectador. Destacamos os ângulos diferenciados, efeitos especiais utilizados, animações, imagens aceleradas ou em *slow-motion*, caracterizações primorosas do contexto de época através da direção de arte ao encargo de **Patrice Bricault-Vermette**, fotografia extremamente cuidadosa sob a responsabilidade de Pierre Mignot e a edição polifônica de Paul Jutras.

A conjunção desses distintos elementos semióticos formais é que constituem a tessitura poética de *C.R.A.Z.Y. – Loucos de Amor*. Neste sentido, forma e conteúdo estão entremesclados em uma narrativa tecida por níveis de conflitos sobre o amor e a loucura do espírito humano com todas as suas contradições.

O filme nos mobiliza no sentido de refletirmos acerca das intolerâncias assentadas no seio das famílias que não aceitam as diferenças relacionadas com as várias dimensões e expressões da sexualidade. Intolerâncias e situações de violência que podem brotar através de pré-julgamentos, normatizações de ordem religiosa, mecanismos de coerção estatal, escola e principalmente por partes dos diferentes segmentos da sociedade.

O filme enquanto instância produtora de sentidos possui uma dimensão reflexiva que nos remete a contextos de época específicos marcados pela evidenciação da luta crescente pelos direitos civis dos estudantes, negros, mulheres e homossexuais.

A década dos anos 1960, nascimento e infância de ZAC, é marcada pelo avanço da ciência e tecnologia, aparecimento da pílula anticoncepcional, música de protesto, guerra do Vietnã, movimento feminista, movimento estudantil, liberação sexual, uso de drogas, *contracultura entre outros*. *Esses diferentes movimentos com característica diferentes implicavam diretamente em mudanças de comportamento. Os anos 1970, adolescência de ZAC, são marcados pela luta de jovens contra ditaduras militares no Brasil, América Latina e países da Europa, pelo crescimento dos movimentos ambientalistas, mobilizações antiguerra e ampliação dos movimentos comportamentais.*

C.R.A.Z.Y. – Loucos de Amor está circunscrito a um contexto de época em que vivenciamos transformações paradigmáticas na esfera social no tocante as relações de comportamento e modos de viver em família e em sociedade. Guacira Louro no *texto Gênero e sexualidade*: pedagogias contemporâneas, ao se reportar sobre as políticas de identidade faz seguinte análise quanto ao período:

Muito especialmente a partir dos anos 1960, jovens, estudantes, negros, mulheres, as chamadas “minorias” sexuais e étnicas passaram a falar mais alto, denunciando sua inconformidade e seu desencanto, questionando teorias e conceitos, derrubando fórmulas, criando novas linguagens e construindo novas práticas sociais. Uma série de lutas ou uma luta plural, protagonizada por grupos sociais tradicionalmente subordinados, passava a privilegiar a cultura como palco do embate. Seu propósito consistia, pelo menos inicialmente, em tornar visíveis outros

modos de viver, os seus próprios modos: suas estéticas, suas éticas, suas histórias, suas experiências e suas questões. Desencadeava-se uma luta que, mesmo com distintas caras e expressões, poderia ser sintetizada como a luta pelo direito de falar por si e de falar de si. Esses diferentes grupos, historicamente colocados em segundo plano pelos grupos dominantes, estavam e estão empenhados, fundamentalmente, em se autorrepresentar. (LOURO, 2008, p. 20)

Com seus graus de complexidades, o filme deve ser também compreendido enquanto instância poética que possibilita reflexões sobre o amor, a família, as sexualidades, os preconceitos, as religiosidades e as intolerâncias que ganham corpo no seio da coletividade. Pode ser traduzido também como um retrato sonoro visual dinâmico de uma família em permanente conflito, no contexto social que envolve as lutas e transformações socioculturais das décadas de 1960 a 1980.

A sua estruturação significativa nos possibilita efetuar livres associações com as diferentes temáticas que embalam jovens, adultos e pessoas idosas que vivenciaram a temporalidade evocada em *C.R.A.Z.Y. - Loucos de amor*. ZAC encampa a busca do ideal de liberdade dos jovens inquietos que lutaram contra os preconceitos existentes na esfera da família e na própria sociedade.

O filme transcende os contextos geracionais específicos visto que o preconceito ainda é visível na contemporaneidade em diferentes contextos sociais tanto no âmbito da esfera pública e como na esfera privada das famílias.

Por sua dimensão poética, *C.R.A.Z.Y. – loucos de amor* é uma janela criativa que do tempo presente lança um olhar que ressignifica o passado e projeta questões sobre um futuro onde as expressões das diferenças em termos da sexualidade possam ser respeitadas.

O filme também nos mobiliza no sentido de que no tempo presente possamos conviver com as diferenças e respeitar as pluralidades da diversidade humana.

No filme da vida real propriamente dito, em pleno século XXI, a sexualidade é ainda um tema considerado tabu pela família e, sobretudo, pelas diferentes formas de religiosidades, gerando preconceitos dissimulados dos segmentos mais conservadores da sociedade. Essas manifestações do preconceito historicamente tem resultado em práticas de violências e em constantes assassinatos de homens, mulheres e transgêneros que expressam um desejo que se entrecoca com o padrão da heteronormatividade. *C.R.A.Z.Y. – loucos de amor* é um canto sonoro visual em defesa do amor, da liberdade, de respeito à diversidade humana e contra todos os atos de violência.

Referências

COIMBRA, C.; BOCCO, F.; NASCIMENTO, M. (2005). Subvertendo o conceito de adolescência. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 57, n. 1, pp. 2-11.

COSTA, Maria Conceição O. ET alli. Sexualidade na adolescência: desenvolvimento, vivência e propostas de intervenção. *IN: Sociedade Brasileira de Pediatria*. Rio de Janeiro: Vol. 77, Supl. 2, pp. 217 - 224.

DAYRELL, Juarez e REIS, Juliana Batista. Juventude e Escola: Reflexões sobre o Ensino da Sociologia no ensino médio. *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife: 29 de maio a 01 de junho de 2007, pp. 1-18.

FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. IN: *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56) – Campinas, maio/ago. 2008.

LUERSEN, Eduardo Hary. *Design e Imaginário: Os projetos de cartaz para filmes do subgênero realismo fantástico*. Pelotas: UFPEL, 2010.

MOUSINHO, Antonio Mousinho. *A sombra que me move: Ensaios sobre ficção e produção de sentido (literatura, cinema, Tv)*. João Pessoa: EDUPB | Ed. Ideia, 2012.

NUNES, Pedro. *Cinema & Poética*. Maceió: Trilha editorial, 1993.

VALLÉE, Jean-Marc. *C.R.A.Z.Y.- loucos de amor*. Canadá: Califórnia Filmes, 2005. 122 min.

ZORNIG, Silvia Maria Abu-Jamra. As teorias sexuais infantis na atualidade: Algumas reflexões. IN *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, n. 1, p. 73-77, jan./mar. 2008.



Título Original: Café com leite

You, me and him

Direção: Daniel Ribeiro | **Fotografia:** Pierre de Kerchove

Roteiro: Daniel Ribeiro | **Edição:** Rafael Gomes

Trilha Sonora: Thiago Chasseraux

Direção de arte: Mônica Palazzo | **Figurino:** Flávia Fernandes

Elenco: Daniel Tavares, Diego Torraca, Eduardo Melo, Eleio Calascibetta

Produção: Diana Almeida | **Estúdio:** Lacuna Filmes

País de Origem: Brasil | **Ano:** 2007 | **Duração:** 18 minutos

Palavras-chaves: Família | Dor | Homoafetividade | Diferenças |

◊ espaço familiar no curta *Café com leite*

Arthur Lins¹

Universidade Federal da Paraíba

Marcos – Danilo me falou que você tem uma namorada.

É verdade?

Lucas - Não! Agora ela é namorada do Marcelinho.

....

Lucas - Você é namorado do meu irmão, não é ?

Marcos – É... Eu sou!

Lucas - Meu pai não gostava de você, sabia ?

Marcos - Nem todo mundo gosta de todo mundo. Você por exemplo, não gosta do André.

Café com leite | **Daniel Ribeiro**

Um casal em clima de intimidade, nus sobre a cama, conversam sobre a possibilidade de morar juntos, proposta recebida como o equivalente contemporâneo a um pedido de casamento. Em meio a

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Graduado em Comunicação Social. Estuda as relações entre cinema e literatura em obras contemporâneas, além de um trabalho de pesquisa sobre narratologia audiovisual. Em consonância às atividades acadêmicas, desenvolve atividades práticas voltadas para o cinema, como produtor cultural, curador de cineclubes e realizador audiovisual. Diretor dos curtas: *A felicidade dos peixes* (2011), *O plano do cachorro* (2009), *Um fazedor de filmes* (2009) entre outros. arthurlins01@gmail.com

carinhosos beijos o pedido é aceito e uma viagem conjunta é mencionada como uma possível lua de mel. Sendo esta a cena de abertura e sabendo se tratar de um casal formado por dois homens, Danilo e Marcos, podemos perceber na delicadeza e na familiaridade da situação a abordagem principal que irá nortear o curta-metragem *Café com leite* (2007), de Daniel Ribeiro: a relação dos personagens tendo em vista a construção e a descoberta da afetividade entre eles.

Outro personagem irá adensar ainda mais esse sentido da configuração familiar tratado no filme. Logo após a seqüência inicial, Danilo chega em sua casa e descobre que seus pais morreram e agora ele é o responsável pelo seu irmão mais novo, Lucas, uma criança de uns 9 anos de idade. Essa tríplice relação será explorada durante o curta tendo em vista as implicações afetivas a partir dessa nova experiência de proximidade e responsabilidade a ser vivenciada pelos personagens.

Na construção dessa intimidade familiar, será relevante percebermos como o espaço fílmico irá atuar na caracterização dos personagens e na descoberta dos laços afetivos.

Em *Café com leite* podemos observar uma profusão de cenas em espaços que caracterizam a intimidade de um lar. Os personagens se encontram na cozinha, na sala de estar e principalmente em seus quartos. Não por acaso, os quartos dos três personagens serão mostrados em algum momento da narrativa, e de forma ainda mais direta, a relação deles com a cama será um dos pontos reiterados durante todo o filme. Uma das últimas cenas, onde Danilo desolado pela partida de seu namorado pede para dormir na cama de seu irmão Lucas será o ápice dessa relação, onde observamos a inversão de papéis como forma de ressaltar a fragilidade e a insegurança dos personagens perante as novas situações que são impostas pela vida.

As pequenas banalidades da vida cotidiana se destacam no filme como forma de tornar familiar ao espectador os laços afetivos que estão sendo desenvolvidos durante a narrativa. Na cena de abertura, Marcos comenta em tom de brincadeira que ele só aceita morar junto caso possa deixar o ar-condicionado ligado e a luz do corredor acesa. Na cena descrita acima, além de deixá-lo dormir em sua cama, Lucas permite que seu irmão Danilo se deite de tênis, explicitando uma exceção que dá conta de entender a profundidade de seu pedido. A tentativa de descobrir o tempo ideal para o leite esquentar no microondas também irá marcar a mudança na intimidade construída entre os irmãos.

A delicadeza desses gestos parece ganhar uma dimensão mais ampla e universal quando se dão dentro do ambiente doméstico. O antropólogo brasileiro Roberto da Matta no seu livro *A casa e a rua* já observou uma relação contrastante entre a casa e a rua na configuração urbana brasileira, descrevendo a casa como um lugar calmo que define a nossa idéia de amor e carinho e a rua como um espaço que não nos pertence enquanto indivíduos (DA MATTA, 1997, p. 57).

A casa pode ser o espaço onde se evidencia algumas tensões, como por exemplo, o ciúme do irmão que a criança sente ao ver o casal assistindo televisão e dormindo juntos, mas é nesse mesmo ambiente que os sentimentos se intensificam e as relações de intimidade são estabelecidas, como por exemplo, a cumplicidade do casal no início do filme e dos irmãos ao final.

Criando com delicadeza o elo entre os personagens, o diretor Daniel Ribeiro faz com que o espectador se identifique com as situações narradas, expondo com extrema naturalidade a relação homoafetiva contida na obra. Ao invés de ser a questão central tratada no filme, o fato de ser um casal de

homens é praticamente ignorado na estrutura narrativa, sendo mencionado apenas uma vez por Lucas.

Importante notarmos que Lucas é o elemento dramático do filme, pois ele será o fato desnordeador da relação entre Marcos e Danilo. A aproximação entre os irmãos nessa fase difícil que eles enfrentam (a morte dos pais) será determinante para o afastamento gradativo do casal. Porém, essa distância e aproximação simultânea entre os personagens serão regidas pela descoberta de sentimentos, necessidades individuais e aceitação do outro.

Dessa forma, Lucas representa a aceitação do irmão como sendo a sua família – cumprindo papéis que antes cabia a sua mãe, como por exemplo, esquentar o leite – e também a aceitação da relação homoafetiva que seu irmão mantém com Marcos. Na cena em que ele e Marcos conversam sozinhos, Lucas menciona o desgosto do pai, mas confessa que não vê problemas no fato dele namorar Danilo.

É sintomático percebermos que a percepção de Lucas sobre a relação homoafetiva será a única tratada no filme. O fato dele ser criança, ainda imune de uma rede de discursos preconceituosos que permeia o tema quando tratado amplamente pela sociedade, e principalmente a sua proximidade afetiva com o irmão, serão elementos determinantes na construção do olhar que o filme lança sobre o mesmo tema. A naturalidade e o despojamento com que Lucas encara a situação refletem a abordagem narrativa do filme ao expor o casal de namorados.

Este tratamento, distanciado da questão do preconceito social que integra grande parte das obras que lidam com o tema, nos parece adequado, pois se detêm aos aspectos afetivos que constituem os personagens, sendo este o grande mérito do filme. Além disso, a linguagem do curta-metragem tende a ser mais sintética e mais direcionada para um único

tom contida na obra, condizendo com a própria extensão do formato.

Tendo sido exibido e premiado nos principais festivais de cinema do Brasil, além de ser destaque em grandes festivais internacionais, a exemplo do Festival de Cinema de Berlim e no Festival de Cannes, o curta *Café com Leite* surpreende pela simplicidade com que trata temas espinhosos e recorrentes da cinematografia atual sem, no entanto cair na pieguice ou banalidade.

Referências

BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RIBEIRO, Daniel. *Café com leite*. Overmundo. Disponível em: <<http://curtacafecomleite.blogspot.com>> Acesso em: 05 de janeiro de 2010.



Título no Brasil: *Tempestade de verão* | **Título Original:** Sommersturm
Direção: Marco Kreuzpaintner
Roteiro: Thomas Bahmann, Marco Kreuzpaintner
Fotografia: Daniel Gottschalk | **Edição:** Hansjörg Weißbrich
Trilha Sonora: | **Direção de Arte:** Heike Lange
Figurino: Anke Winckler | **Elenco:** Robert Stadlober, Kostja Ullmann, Jürgen Tonkel, Miriam Morgenstern, Alicja Bachleda-Curus, Tristano Casanova, Angelika Brennfleck, Marlon Kittel
País de Origem: Alemanha | **Ano:** 2004 | **Duração:** 98 minutos
Palavras-chaves: Adolescência | Desejo | Papéis Sexuais | Desencontros | Identidades | Diferenças |

Performances identitárias em *Tempestade de Verão*

Thiago Soares¹
Universidade Federal da Paraíba

*Nem todo o corpo é carne ... Não, nem todo.
Que dizer do pescoço, às vezes mármore,
às vezes linho, lago, tronco de árvore,
nuvem, ou ave, ao tacto sempre pouco*
David Mourão-Ferreira | Presídio

Quero desenvolver a minha argumentação em torno do filme *Tempestade de verão* (Alemanha, 2004), dirigido por Marco Kreuzpaintner, a partir de uma leitura de matriz claramente culturológica, ecoando algumas inquietações da chamada Teoria *Queer*. Abro este texto com esta premissa, porque a minha intenção aqui não é abarcar os dispositivos formais que habitam esta obra, mas sim, trazer à tona alguns contornos teóricos que nos ajudem a compreender o lugar que o que chamamos tão apressadamente de representação vai ter num filme que se enquadra numa temática da adolescência e, mais precisamente, abordando a questão da descoberta da sexualidade nesta fase da vida.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). thikos@uol.com.br

Faço reverberar algumas questões pontuadas pela Teoria *Queer*, na medida em que, ao lermos autores como Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner, David M. Halperin, Steven Epstein, Guacira Lopes Louro, entre outros, estamos reconhecendo que uma teoria sobre os gêneros precisa estar atenta para o fato de que orientação sexual, identidade sexual ou identidade de gênero são o resultado de um construto social, não existindo, portanto, papéis sexuais essenciais ou biologicamente inscritos na natureza humana. A questão da sexualidade é, portanto, encenada por formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

De uma forma geral, é possível afirmar que a Teoria *Queer* busca ir além das teorias feministas baseadas na oposição homens x mulheres e também aprofundar os estudos sobre minorias sexuais (*gays*, lésbicas, transgêneros) dando maior atenção aos processos sociais amplos e relacionados que “sexualizam” a sociedade como um todo - de forma a “heterossexualizar” e/ou “homossexualizar” instituições, discursos, direitos.

Acho particularmente rica a discussão da Teoria *Queer* no terreno do audiovisual, mais precisamente no cinema, quando reconhecemos que filmes são, em seus itinerários transnacionais e ancorados pelos estúdios, instituições da cadeia produtiva das indústrias culturais, obras que funcionam como artefato demarcador de identidades e normatizações. Quando olhamos um filme sob a égide da Teoria *Queer* queremos enxergar naquela obra aspectos que destaquem a complexidade dos gêneros, os jogos de poder encenados pelas identidades sexuais, as poéticas existenciais dos diferentes, as micropolíticas das minoriais. Assisto, portanto, a *Tempestade de verão*, estando atento aos embates identitários presentes na obra: às encenações do masculino, às performances dos

papéis sexuais. A Teoria *Queer* me ajuda interrogar o filme em inúmeros aspectos. Vamos a eles.

Heteronormatividade e desejos

No filme, somos apresentados a Tobi (Robert Stadlober) e Achim (Kostja Ullmann). Eles são amigos inseparáveis há anos. Os dois fazem parte de um time de remo que viaja para competir com outros times alemães. Tudo parece bem até que o namoro de Achim com Sandra (Miriam Morgenstern), também da equipe de remo, deixa Tobi enciumado e com a sensação de exclusão. A condição afetiva dos personagens Tobi e Achim, mesmo na apresentação da trama, já nos chama atenção: temos a impressão de que Tobi é apaixonado por Achim, seja na forma de observar o amigo durante uma masturbação a dois (sintoma de cumplicidade), seja em reconhecer o ciúme do amigo com a namorada Sandra. Esta ambiguidade presente na relação entre os dois funciona como uma curiosa engrenagem dramática da trama, sobretudo quando percebemos que há um construto identitário marcadamente antagônico entre os dois: enquanto Tobi é loiro, de beleza ligeiramente andrógina, encena certa fragilidade e uma premente feminilidade; Achim é moreno, másculo, embora tenha a formação corporal de um adolescente e performatiza a força e a certeza da masculinidade. Somos quase impelidos a ver que Tobi é um adolescente do sexo masculino cuja performane identitária atenua os traços de premente masculinidade e evoca as brechas do feminino. Já em Achim, as camadas de performatização identitárias sobrepõem o masculino sobre o masculino, o homem ao quadrado.

A questão das performances de identidades se complexifica ainda mais quando Anke (Alicja Bachleda), uma garota muito bonita, apaixonou-se por Tobi - pressionando para que iniciem um namoro como o de Achim e Sandra. Tobi

chega a tentar um relacionamento com a jovem. Essas performances identitárias vão ser colocadas em questão quando os dois vão para um acampamento para competirem em um campeonato de remo. Neste campeonato, há uma equipe, a *Queerstroke*, composta apenas por *gays* assumidos. A presença destes *gays* num ambiente de competição e num local selvagem e distante parece isolar simbolicamente as premissas identitárias: não estamos, somente, diante de equipes em competição; estamos assistindo a um embate simbólico entre heterossexualidade e homossexualidade; da questão do homossexual diante da heteronormatividade. Uma equipe de remo *gay* é, portanto, um “desvio”. Entendê-la diante dos percursos interpretativos da Teoria Queer nos convoca de que é preciso explicitar e analisar os personagens deste grupo a partir de uma perspectiva comprometida com aqueles socialmente estigmatizados, dando maior atenção à formação de identidades sociais normais ou “desviantes” e nos processos de formação de sujeitos do desejo classificados como legítimos ou ilegítimos.

Cabe aqui considerar que as culturas sexuais foram normalizadas, daí o interesse em perceber comportamentos identitários não-hegemônicos caracterizados pela subversão ou rompimento com normas socialmente prescritas. Em *Tempestade de Verão*, acho particularmente interessante perceber o comportamento dos personagens *gays* que compõem a equipe de remo *Queerstroke*: os garotos se tocam, se olham de forma desejosa, evocando uma atmosfera de constante presença do componente desejo na relação homoafetiva. Visualizamos, portanto, uma fuga da heteronormatividade que parece cristalizar aspectos de que “os homens não se tocam”; “amigos não se beijam” ou coisas do gênero.

Diante de um grupo de adolescentes que estão competindo em equipes de remo, parece estaque também

adotar o binarismo: homossexual e heterossexual, tal qual não se deve adotar, numa premissa de gênero, a noção de homem ou mulher. Sustenta-se que estas categorias escondem um número enorme de variações culturais, nenhuma das quais seria mais "fundamental" ou "natural" que as outras. No grupo de remo *Queerstroke*, há uma complexidade de tipos de adolescentes homossexuais, evocando a perspectiva de outras formações identitárias *gays* nesta grande retranca chamada "homossexuais". Destaco esta complexidade no filme *Tempestade de verão* exatamente na cena de descoberta sexual de Tobi neste ambiente do acampamento dias antes da competição de remo. A heteronormatividade parece também cristalizar a questão da existência de somente dois papéis sexuais na relação homossexual: o ativo e o passivo. O ativo estaria envolto sob a lógica da masculinidade, daquele que deflora. Ao passivo, restaria a feminilidade de ser deflorado, invadido, rendido. Pois ao vermos a cena de sexo entre Tobi e um colega competidor, temos as premissas de reconhecimento do ativo e do passivo questionadas, uma vez que há um encontro profundamente calcado no toque, na carícia e no desejo que não, necessariamente, culmina na penetração e, portanto, na configuração clássica do ativo e do passivo – herança de um olhar, digamos, heteronormativo para a complexidade das relações entre homens. Os papéis sexuais nesta cena de sexo não se encontram claros, são nebulosos, provavelmente como são as possibilidades de performance do desejo e da sexualidade entre pessoas do mesmo sexo.

O que *Tempestade de verão* parece nos evocar é que devemos reconhecer a existência de normas de performances sexuais hegemônicas, mas nunca restringir o desejo a uma catalogação de tipologias dos papéis sexuais. A ideia aqui é reforçar a premissa de que é preciso atestar que todas as identidades sociais e sexuais são igualmente *queer* (anômalas) e são elaboradas de forma complexa e nada estanque.

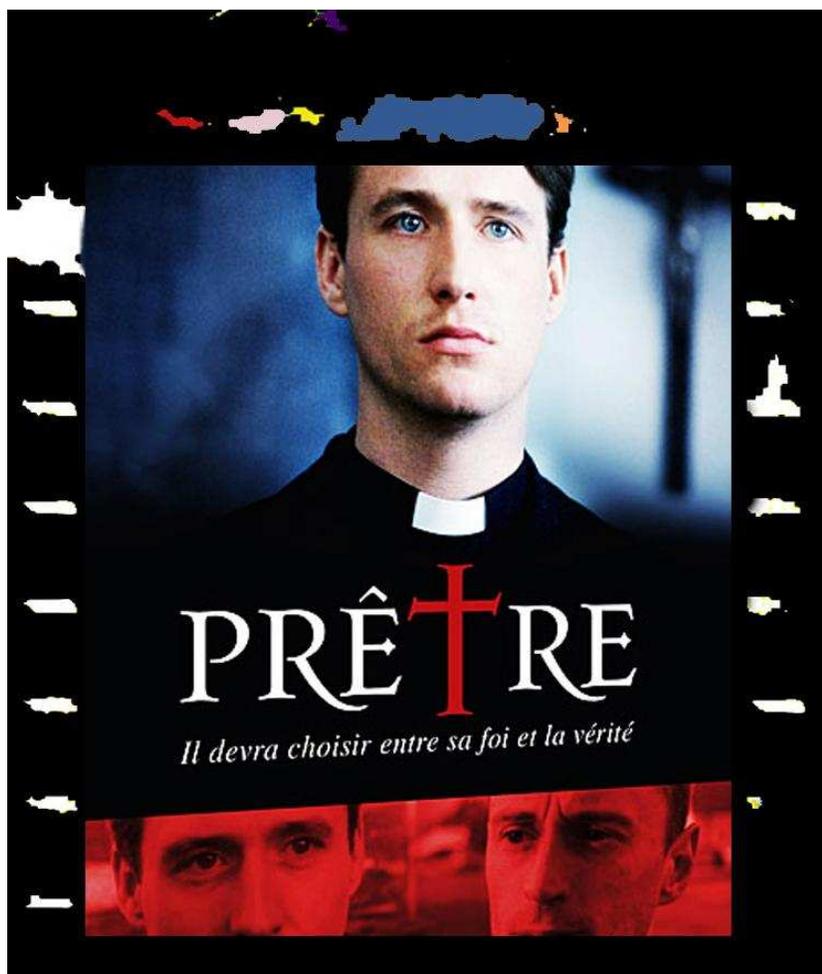
Referências

BOURDIEU, Pierre. *Dominação masculina*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. São Paulo: Autêntica, 2004.

STAM, Robert. A Teoria Queer Sai do Armário. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2000. p. 288-293



MATIZES da SEXUALIDADE no CINEMA

Título no Brasil: *O padre* | **Título Original:** *Priest*

Direção: Antonia Bird | **Fotografia:** Fred Tammes

Montagem: *Susan Spivey* | **Roteiro:** Jimmy McGovern

Direção de arte | **Cenários:** *Raymond Langhorn* | *Sue Pow*

Trilha Sonora: Andy Roberts | **Figurino:** *Jill Taylor*

Elenco: : Linus Roache, Tom Wilkinson, Robert Carlyle, Cathy Tyson, Lesley Sharp, Robert Pugh, James Ellis Reynolds, Christine Tremarco, Paul Barber, Rio Fanning,

País de Origem: Reino Unido | **Ano:** 1994 | **Duração:** 105 minutos

Palavras-chaves: Heteronormatividade | Homoafetividade | Incesto |

| Religiosidade | Celibato | Segredo de Confessionário | Tabu |

Em nome do Padre

Marília Lopes de CAMPOS¹
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Virgínia de OLIVEIRA SILVA²
Universidade Federal da Paraíba

A cada dia que vivo, mais me convenço de que o desperdício da vida está no amor que não damos, nas forças que não usamos, na prudência egoísta que nada arrisca, e que, esquivando-se do sofrimento, perdemos também a felicidade. A dor é inevitável. O sofrimento é opcional.

Carlos Drummond de Andrade

Você é muito seguro de si, não é Greg? Eu não. Após alguns meses aqui, isso irá mudar. Após alguns anos, você vai ficar totalmente confuso. Irá aprender a ser mais humilde.

Matthew dirigindo-se a Greg - O Padre

¹ Doutora em Sociologia (UFRJ). Professora Adjunta II do Departamento de Educação e Sociedade – Instituto Multidisciplinar - UFRRJ, onde trabalha com Educação Popular, Movimentos Sociais e Visualidades. É Coordenadora Pedagógica da Licenciatura em Educação do Campo da UFRRJ. Pesquisadora do Grupo *Filosofia e Educação Popular: questões contemporâneas*. Graduada em História (UFF/RJ), Mestre em Educação (UFF/RJ). marilia.campos@yahoo.com.br

² Doutora em Educação (UFF/RJ). Professora Adjunta IV da Universidade Federal da Paraíba. Líder do Grupo *Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã*. Atua nas linhas de pesquisa *Políticas Públicas e Práticas Educativas* e *Linguagens Audiovisuais, Formação Cidadã e Redes de Conhecimento*, nas quais coordena o Projeto Educação Legal e o Projeto Cinestésico, respectivamente. Graduada em Letras (UFRJ) e Comunicação Social/Radialismo (UFPB), Mestre em Educação (UFRJ). cinestesico@gmail.com

A origem da palavra religião remonta ao vocábulo em latim “religare”, que significa “ligar novamente”. Considerando-se o rompimento da ligação que nutriam criador e criatura, relatada no mito da perda do paraíso ocasionada pela desobediência ao desígnio divino cometida por Adão e Eva, a humanidade buscaria, desde a criação do “pecado original”, religar-se a Deus por meio da expressão religiosa. Mas o que fica dessa lição com maior força de impacto é a percepção de que o desejo pelo fruto expressamente proibido pelo criador é muito mais forte que o temor de sua terrível sanção: a perda da boa-venturança.

O longa-metragem *O padre (Priest)*, dirigido por Antonia Bird, produzido pela *BBC Films* e lançado no Reino Unido em 1994, apresenta exatamente esta luta dicotômica internalizada distintamente por dois homens no seio de uma instituição totalizante, hierárquica e religiosa, a Igreja Católica, ou seja: o clássico conflito barroco, debatendo-se entre o divino e o profano. Há a presença de outras dicotomias também, como se pode notar desde a sua primorosa cena de abertura, que, inclusive, nos faz lembrar a antológica cena do filme brasileiro *O pagador de promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, em 1962, na qual Zé do Burro (Leonardo Villar) arremete uma enorme e pesada cruz contra o portal da Igreja de Santa Bárbara, só que no filme britânico a cruz traz a imagem de Cristo crucificado e é lançada pelo padre Ellerton (James Ellis Reynolds), recém-dispensado de uma paróquia pobre, sobre a porta da exuberante mansão do bispo que vive cercado de luxo. Mas o conflito que dá a tônica da narrativa fílmica em *O padre* atrela-se mais à indecisão entre ceder às tentações e se entregar aos desejos da carne ou, ao contrário, perseguir a elevação espiritual, negando-os, no seio de uma instituição que promete o bem estar somente após a morte, enquanto prega uma vida terrena plena de privações.

Resumindo, como, mais do que *ter, ser* corpo e olvidá-lo? O reino da culpa cristã encontra nesse dilema vasto campo para se espriar.

Tais parecem ser as questões que levam padre Matthew Thomas (Tom Wilkinson) da revolta à insubmissão aos ditames eclesiásticos que considera mais políticos do que religiosos (como o fato de a Igreja ordenar o celibato de seus sacerdotes apenas para não dividir sua riqueza com as possíveis viúvas e proles dos padres) e que transportam da conformidade ao tormento o seu subordinado, padre Greg Pilkington (Linus Roache) - moderno ao ponto de contratar os serviços do personal training Charlie (Paul Barber), mas tradicional o suficiente para estranhar o liberalismo de seu superior -, que vem do Sul para substituir o padre Ellerton na Paróquia de Santa Maria em Liverpool, após desentendimentos desse último com o bispo local. Somos assim apresentados a dois perfis que mantêm distintas perspectivas do que seja a função de um clérigo. A primeira revela-se através da personagem de padre Matthew que compreende o seu papel de modo mais social e político, e a segunda perspectiva descortina-se através do personagem do padre Greg que se atrela mais ao campo teológico da fé e da caridade cristãs.

De início, apresenta-se uma espécie de caricatura rígida e incorruptível da moralidade e do rigor: Greg reprova a abordagem do representante da casa funerária que lhe entrega um cartão de visita e uma bebida de presente, enquanto informa que pagará de 10 a 12,5 libras por cada cadáver indicado aos seus serviços; estranha a felicidade de padre Matthew que canta e bebe diante dos fiéis numa festa; além disso, ao perceber a relação carnal existente entre seu superior e a empregada mestiça da casa paroquial, Maria Kerrigan (Cathy Tyson), imediatamente, julga e condena o descumprimento do celibato por parte do padre, mas vê logo a sua arrogante argumentação ser reduzida à inconsistência.

Em primeiro lugar, pelo relato de Matthew sobre os quatro anos em que viveu na América Latina, onde aprendeu novas formas de sociabilidade, e em que, segundo suas palavras, rapidamente precisou encontrar “uma mulher”, sem a qual não seria respeitado pelos moradores da região. Em segundo lugar, pelo discurso acalorado da criada amante, que além de lhe fazer enxergar qual é a sua condição social e de gênero (“Se quiser saber mais, estarei ali, lavando suas panelas e esfregando suas cuecas”), lhe revela uma série de detalhes, tais como *ela* e não *ele* ter praticado o ato de sedução amorosa, ou o fato de Matthew ter pensado em largar a batina e de ela não o permitir. Tudo isso compõe outra versão possível para a situação que, em princípio, Greg condena firmemente.

O termo *hibridação* cunhado pelo sociólogo Garcia Canclini para nomear certos processos culturais do mundo contemporâneo globalizado, parece adequar-se bem ao propósito de compreensão dessa questão anteriormente assinalada. Exemplificada também na presença de um quadro que exhibe a imponente figura de Touro Sentado, chefe Sioux que liderou a resistência dos índios norte-americanos contra os homens brancos, em plena casa paroquial de Liverpool, ao lado de outras imagens cristãs, como a do próprio Cristo crucificado:

Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (...). Existe uma multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX: casamentos mestiços; a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na

umbanda brasileira; as colagens publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos; a fusão de melodias étnicas com música clássica ou com o jazz e a salsa... (CANCLINI, 2003, p. XIX)

Alguns autores remetem-se à religião não como forma de “alienação”, mas sim como um modo de potencialização, empoderamento e resistência às forças de dominação, dentre eles destacamos Michel de Certeau, quando afirma que, apesar de a religião ser imposta de forma colonizadora, aqueles que a vivenciam podem atribuir-lhe outros sentidos:

Um uso popular da religião modifica-lhe o funcionamento. (...) Uma maneira de utilizar sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem constituída por outros redistribui-lhe o espaço. (CERTEAU, 2005, p. 79)

Dessa forma, os dilemas religiosos podem ser aproximados de quaisquer outros - inclusive daqueles relativos à vivência da sexualidade, do corpo e de orientações sexuais diversas - compreendidos como lutas e tensões de diferentes matizes, tais como “jogos de força”, “maneiras de fazer”. Estas práticas “desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem.” (CERTEAU, 2005, p. 45)

A escolha do contexto espiritual e religioso para a ambientação dos dramas das personagens confere interessante contraste dialógico para a discussão sobre a sexualidade.

Assim, o filme aborda temáticas que, em menor ou maior grau, ainda são consideradas tabus tanto pela Igreja Católica quanto pela sociedade em geral: incesto, pedofilia, homossexualidade, abuso sexual, concubinato, casamento de padre, descumprimento de celibato, quebra do sigilo de confissão...

É curioso notar também a intertextualidade flagrante no tema das conversas de padre Greg e de seu personal training, Charlie, em relação aos diálogos cantados do musical - a ópera-rock - *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*), dirigido por Norman Jewison, em 1973: a questão filosófica do livre arbítrio, da existência ou não de opção para Judas Iscariotes poder decidir e mudar o seu destino. Se até Cristo questionou sua moira, ao perguntar ao Pai na cruz: “Por que me abandonaste?”, Judas encarnaria a metáfora de todo e qualquer ser humano: é possível tomar a rédea do destino e conduzir o cavalo da nossa própria história ou tudo já está previsto e definido pelos desígnios divinos?

Nessa atmosfera, após tomar a iniciativa de sair com padre Matthew, pregando em busca de novos fiéis pelas ruas da vizinhança, onde se pode perceber - mais do que paredes pichadas com mensagens sobre o IRA (Irish Republican Army³) - a pobreza, a sujeira, o vandalismo e a falta de interesse pela religião católica por parte de seus moradores, notamos Padre Greg ir pouco a pouco se frustrando. Além disso, demonstra-se totalmente deslocado ao participar de um velório em que todos bebem, dançam e cantam rock ao redor do defunto e, ao ser instigado a fazer o mesmo, limita-se a anunciar quando estará no confessionário, esperando por aqueles que quiserem se aliviar de seus pecados.

Ao voltar à noite para casa e não encontrar padre Matthew, Greg troca a batina por uma jaqueta de couro - o ato de trocar de roupa como que lhe confere uma identidade

³ Exército Republicano Irlandês, em língua portuguesa.

secreta, criando-lhe outra possível personalidade, outra persona ou couraça - e vai de bicicleta a uma boate na cidade, onde, como que celebrando a vida, pratica tudo aquilo que não realizou no velório, inclusive, indo até um pouco além: bebe, dança e paquera Graham (Robert Carlyle), que se torna seu amante e que não o supõe padre.

A cena dos dois na cama é conduzida com beleza plástica: há desde tomadas de cenas sutis, como a do enlace das mãos, até algumas mais ousadas, com direito a beijo na boca e sugestão do ato de felação. Percebe-se aqui, de modo mais explícito, e em outras cenas, de maneira mais reservada, o porquê de a tradicional e conservadora Igreja Católica ter tentado proibir a circulação desse filme: ele toca em feridas ainda abertas pelos escândalos quase cotidianos originados pelas acusações de atos de pedofilia e de homossexualidade praticados por seus pares representantes, espalhados pelo mundo todo. Por outro lado, a escolha da ambiência religiosa para tratar da questão da homossexualidade lhe confere um caráter ainda mais contundente, na medida em que cria um contraste entre a norma e o desvio, o comportamento desejável e a transgressão. No entanto, é necessário destacar o potencial dialético presente nessa escolha, conforme nos indica Louro (2004, p. 27):

(...) os sujeitos que, por alguma razão ou circunstância, escapam da norma e promovem uma descontinuidade na seqüência sexo/gênero/sexualidade serão tomados como minoria e serão colocados à margem (...). Paradoxalmente, esses sujeitos marginalizados continuam necessários, pois servem para circunscrever os contornos daqueles que são normais e

que, de fato, se constituem nos sujeitos que importam.

Da mesma forma, a confissão feita ao padre Greg por Lisa Unsworth (Christine Tremarco), menina de 14 anos que afirma ser assediada pelo próprio pai, concorre para enfatizar a polêmica da existência de um padrão de sexualidade fora da normatividade e da legalidade, extra-ambiente canônico. Não é à toa que, em certa altura do filme, Phil Unsworth (Robert Pugh), o pai pedófilo e incestuoso, também no confessionário com o padre Greg, se declare um estudioso profundo da temática do incesto. Diz que incesto não é pecado, mas, sim, humano. Quer destacar que o tema não é novo e pré-existe aos ditames proibitivos realizados bem depois da fundação da própria Igreja Católica. E exemplifica com a história de um pai que teria comprado ao Papa Alexandre VI, por trinta moedas, o direito de praticá-lo. Cinematograficamente, essa cena é muito bem composta por claros e escuros, tecendo profundidade e superfície, aumentando a sua densidade dramática (MARTIN, 1990, p. 35). Vemos o rosto do pai de Lisa, figura cínica e debochada, surgir, quase como através de uma máscara, totalmente reticulado atrás da treliça de madeira do confessionário, no momento exato em que o padre está conferindo o número de telefone de seu amante Graham. O confessionário é, nesse momento, literalmente o local dos “pecados”.

Homossexualidade e incesto são dois temas que, apesar de se encontrarem à parte do cenário/ambiência do cotidiano da paróquia, acabam por interpenetrá-lo, mudando definitivamente o rumo das coisas. Afinal, um é praticado pelo próprio sacerdote ministrante do seu maior culto religioso, a missa, e o outro, por um de seus fiéis. Neste sentido, pastores e seguidores são iguados dentro da categoria carnal, humana: não há divindades nessa relação.

Em determinada cena, padre Greg está absorto diante da TV, trocando repetidamente de canal com o controle remoto, mas ele sempre volta à foto de uma menina na tela, com um boneco palhaço, em frente a uma lousa escolar na qual se vê desenhado um jogo da velha. Greg parece ver ali simbolizada a sua situação: Lisa seria a menina, ele, o palhaço, e a sua recorrente dúvida sobre quebrar ou não o sigilo da confissão, o jogo da velha. É digno de nota o fato de que, em um de seus estudos, Pierre Bourdieu afirme que:

A televisão, que se pretende um instrumento de registro, torna-se um instrumento de criação da realidade. Caminha-se cada vez mais rumo a universos em que o mundo social é descrito-prescrito pela televisão. A televisão se torna o árbitro do acesso à existência social e política. (BOURDIEU, 1997, p.29).

É interessante destacar a cena em que Padre Greg, ao anunciar o corpo e o sangue de Cristo, tem flashes de seus encontros amorosos com Graham, também presente à missa, e nega a hóstia consagrada ao amante que lhe estira a língua, à espera da comunhão. Temos aqui mais uma vez posta em quadro a recorrente questão do divino e do profano.

Greg encontra-se no olho do furacão, perdido tanto na incapacidade de se decidir por quebrar o sigilo de confissão e salvar Lisa dos abusos do pai, quanto na de se assumir como homossexual, o que o leva a colocar em cheque certos dogmas da Igreja Católica, inclusive a sua própria vocação. Como não consegue se abrir de todo para padre Matthew, Greg busca conversar com o padre Ellerton, a quem substituiu, e lhe conta pelo que está passando. Confessa estar questionando a sua própria fé e que, ao olhar a imagem de

Cristo crucificado, não vê mais do que um “homem nu e completamente desejável”. Nesse sentido, não seria demasiado forçado considerar efeito de seu ciúme a negativa sofrida por Graham ao tentar receber o *corpo* de Cristo das mãos de seu próprio amante padre.

O uso da técnica da montagem paralela (MARTIN, 1990, p. 148) costura brilhantemente imagens e sons pertencentes à cena da volta antecipada da inocente mãe de Lisa para casa e à cena em que padre Greg, ajoelhado aos pés da imagem de Cristo, suplica por solução, enquanto questiona, desesperadamente, o valor do sigilo confessional diante do terror da impossibilidade de interceder em favor da menina molestada pelo pai.

Depois da tomada de consciência da Sr.^a Unsworth (Lesley Sharp) sobre o seu drama familiar e após o escândalo detonado pela imprensa por ocasião da prisão de padre Greg, flagrado pela polícia com o amante em ato libidinoso no interior de seu carro, há o desenrolar dos conflitos máximos: a punição sofrida por Greg dentro da própria Igreja, sendo transferido de paróquia e proibido de sair à noite; a sua reprovação crassa por parte da Sr.^a Unsworth; e a negação que recebe da comunidade paroquial ao participar da celebração da missa na sua antiga paróquia, atendendo ao convite de Matthew.

Durante a visita de padre Matthew ao padre Greg, em seu “exílio” na nova paróquia, vemos transparecer a humanidade máxima destes personagens: Matthew, pela solidariedade ao desafiar a instituição e não abandonar o companheiro banido, e Greg, pelos dilemas que enfrenta entre viver plenamente a sua sexualidade ou seguir os dogmas da Igreja. Esse é mais do que meramente o encontro de dois homens, é o encontro de duas visões diversas de mundo, exemplificáveis na fala de Matthew, que se revela ancha de potencial desestabilizador, ao questionar um conformado e

evasivo Greg sobre os seus sentimentos, sobre o que significa a classificação da quebra do celibato como pecado, e ao explicitar que a construção realizada historicamente pela Igreja da necessária castidade de seus sacerdotes, somente se deu para que esta instituição não dividisse seus bens com os seus herdeiros.

Matthew, que chega a enfrentar a hipocrisia e a hierarquia eclesíásticas em discurso inflamado durante uma de suas homilias, ao ponto de ser retaliado pelo bispo de sua comarca, interpreta politicamente a instituição católica e o celibato e, o tempo todo, propõe ações de resistência. Rezar a missa em sua paróquia será a sua proposta para Greg. A cena dessa celebração revela o enfrentamento concreto e direto dos fiéis por parte de padre Matthew, e mais timidamente pelo padre Greg, na tentativa de que eles percebam a necessidade de aceitação (real) de todo e qualquer ser humano – inclusive os “desviantes” e “pecadores” –, se de fato se consideram cristãos. Obviamente, uma parte da comunidade paroquial se retira da missa e, no momento da comunhão, ninguém, exceto Lisa, se dirige à fila direcionada ao padre Greg – o “padre gay”, como os presentes insuflam.

Dessa forma, os dois personagens que ao longo da narrativa fílmica tematizam a questão da sexualidade considerada “pervertida”, se reencontram e, chorando, se abraçam. Eis aqui a única religação que ainda parece ser possível.

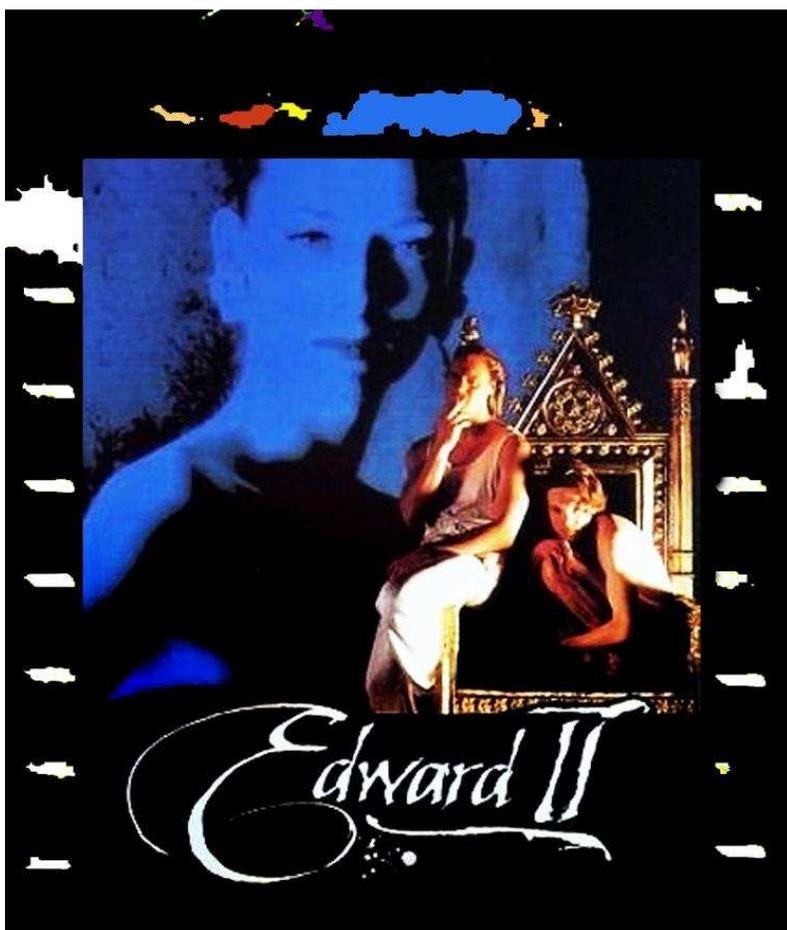
Referências

- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- CANCLINI, N. Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2005. LOURO, Guacira Lopes. *Um*

corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

O PADRE. Direção: Antonia Bird. Produção: *BBC Films*. Roteiro: Jimmy McGovern. Intérpretes: Linus Roache, Tom Wilkinson, Christine Tremarco e outros. [Manaus: Microservice], 1994. 1 DVD.(105 min).



Título no Brasil: Eduino II | **Título Original:** Edward II
Direção: Derek Jarman | **Fotografia:** Ian Wilson
Montagem: George Akers | **Direção de arte:** Ricky Eyres
Roteiro: Antony Root, Derek Jarman, Ken Butler, Stephen McBride, Steve Clark-Hall | **Trilha Sonora:** Simon Fisher-Turner | **Figurino:** Sandy Powell
Elenco: Steven Waddington, Kevin Collins, Jerome Flynn, Tilda Swinton, David Glover, Brian Mitchell, Andrea Miller, Barbara New, Jill Balcon, Nigel Terry, Jody Graber, Dudley Sutton, John Quentin, John Lynch, Kevin Collins, Andrew Tiernan
País de Origem: Reino Unido | **Ano:** 1991 | **Duração:** 90 minutos
Palavras-chaves: Realeza | Poder | Conspiração | Intolerância | Platonismo | Amor | Preferência Sexual | Homofobia | Moralina |

Eduardo II e a moralina

Victor Eduardo BRAGA¹
Universidade Federal da Paraíba

Every time we say goodbye
I die a little
**Toda vez que dizemos adeus
Eu morro um pouco**
Annie Lennox | música de **Cole
Porter** no filme *Eduardo II*

O filme de Derek Jarman mostra, de maneira estilizada, o conturbado reinado de Eduardo II, primeiro Príncipe de Gales e que governou a Inglaterra por 20 anos, a partir de 1307. Filho caçula, e já o primeiro na linha sucessória com a morte do irmão Afonso ainda criança, Eduardo II teve olhares censores voltados para si devido a sua vida de extravagâncias e, principalmente, pela relação íntima com seu amigo de infância Piers de Gaveston. Acusado pela nobreza de ser influenciado de maneira negativa pelo amante, o jovem rei se vê envolto em um clima de animosidade que o obriga a exilar Gaveston. Mais tarde, arrependido, o soberano o chama de volta ao reino, cobrindo-lhe de honrarias e disposto a não se deixar castrar no seu amor. Embora casado com a princesa Isabel de França, Eduardo II não fazia questão de encobrir seu relacionamento

¹ Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Trabalhou como produtor cultural e editor de imagens. Atualmente é professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. victorbbraga@gmail.com

com o amigo e nem abdicar de sua vida sexual paralela ao casamento. Mas foi caro o preço pago...

Essa história se apresenta, no filme, em uma narrativa que propõe atemporalizar o ocorrido, num processo de entrelaçamento de marcas temporais divergentes. O filme *Eduardo II*, uma livre adaptação do texto teatral de 1590, escrita por Christopher Marlowe, cria deslocamentos em relação ao tempo do fato histórico referenciado pela peça homônima.

Os figurinos se misturam entre vestuários que bem poderiam estar presentes na intimidade das cortes medievais assim como roupas contemporâneas, ternos com gravata e vestidos habituados à qualquer passarela do mundo fashion ou das revistas de celebridades atuais. A farda da guarda do reino remete, de modo claro, ao uniforme nazista da segunda guerra, além de toda a paramentação da igreja - numa Inglaterra ainda católica, pré reforma anglicana - muito familiar ao nosso mundo. Nos cenários, bastante teatralizados, encenam-se performances, danças e gestuais tipicamente contemporâneos.

Deslocando os tempos, o diretor desloca também, inevitavelmente, espaços, já que estes estão intrinsecamente ligados. Todos estes elementos contribuem para uma narrativa fora de lugar e tempo, mas por isso mesmo, dentro de todos eles. Se a peça de Christopher Marlowe referencia-se no tempo do fato histórico, o filme se expressa numa profusão de tempos heterogêneos, deslocando assim, discursivamente, a narrativa estabelecida há mais de quatro séculos pela peça.

O lingüista Dominique Maingueneau (2005) sustenta a ideia de que todo deslocamento discursivo acaba gerando um subentendido crítico, variável conforme a situação, e isto é o que nos interessa aqui para compreendermos a leitura proposta pelo diretor para a história do Rei Eduardo de Caernarvon. Qual seria o subentendido crítico proposto pelo

entrelaçamento de temporalidades na temática sexual do filme *Eduardo II*?

Podemos dizer que a opção de Derek Jarman por este deslocamento em relação a peça propõe ao espectador uma leitura inevitável: a insistente recorrência, na história da civilização humana, da imposição autoritária sobre o *modus* sexual. “Um dos antônimos de ‘irracionalidade’ [...] é ‘moderação’. Ser moderado significa estar dentro do *modus*” (ECO, 2005, p.31). O *Modus* é, pois, a expressão da força moralizante do processo civilizatório. No filme, os deslocamentos temporais nos indicam a recorrência histórica aos patrulhamentos dos desvios da moderação sexual.

A imposição e o controle sobre este *modus* acabou por interditar uma homossexualidade dionisíaca para um chefe de Estado da Inglaterra do séc. XIV. Interditou-se o prazer livre, espontâneo e desmedido – fora, portanto, do *modus* - que faria o rei afastar-se da responsabilidade civilizadora de seu cargo. Perseguido, o monarca vê seus outrora aliados revelarem sua sede de poder em atitudes golpistas traiçoeiras, amparados sempre pela desculpa da vigilância deste *modus*.

Escondidos por detrás das máscaras de defensores do reino e da moral, os golpistas apontam para o comportamento dionisíaco do rei, encobrendo, com seu discurso ascético, a vilania de seus atos, mas deixando inevitavelmente revelar seus desejos de supremacia. A ascese, ou seja, a renúncia pelo prazer corporal, como uma proposta civilizadora, tem revelado, portanto, ao longo da história, não só este mas inúmeros equívocos.

A ascese sexual

A ascese humana tem na filosofia clássica, principalmente de orientação platônica, um de seus centros irradiadores. Quando esta filosofia assume uma postura civilizadora, percebemos os ideais ascéticos valorizarem-se,

num objetivo de desentranhar o humano da natureza e colocá-lo num patamar de elevação metafísica. Valoriza-se especialmente a ascese sexual justamente pelo caráter explicitamente corpóreo e mundano do sexo, que colocaria o homem numa posição distante da verdade platônica, sempre idealizada e afastada da concretude das pulsões corporais.

E é justamente com Platão que a valorização da ascese tem a possibilidade de se perpetuar e difundir-se² como caminho único, devido à pretensão à verdade universal, una e imutável de sua filosofia. É esta pretensão o cerne gerador de toda a intolerância – não raro violenta – aos desvios do *modus* por ela instituído.

A vontade de selecionar, de separar o puro do impuro é o que Deleuze (1998) disse ser a real motivação do platonismo. Não apenas dizer que há uma verdade intransitória por detrás do mundo simulacral sensível e corpóreo, mas principalmente – e aí todo o autoritarismo atemporal denunciado pelo filme – impor o que é esta verdade, conduzir ao caminho para se chegar a ela e relegar toda divergência ao papel secundário de sombra. Observar o *modus* “verdadeiro” passa a ser autorização para qualquer violência na luta por poder:

Que significa então o ideal ascético para um filósofo? Minha resposta é – já se terá percebido: o filósofo sorri ao seu encontro, como a um *opitmun* das condições da mais alta e ousada

² Como explica Hans Joachim Storig, “é incalculável a influência da filosofia platônica. Ela passou por um primeiro renascimento no neoplatonismo, que ao longo de vários séculos foi o sistema predominante na Antiguidade tardia. Foi o mais forte aliado da crescente teologia e filosofia cristãs da idade média. Passou por uma verdadeira “renascença” no início da era moderna” (2008, p.141)

espiritualidade – ele não nega com isso ‘a existência’, antes afirma a *sua* existência, *apenas* a sua existência, e isso talvez ao ponto de não lhe ser estranho este desejo perverso: *Pereat Mundus, Fiat philosophia, Fiat philosophus, fiam!...* [pereça o mundo, faça-se a filosofia, faça-se o filósofo, faça-se eu!]. (NIETZCHE, 2009, p.90)

A moralina – substância que, segundo Nietzsche, é uma secreção habitual naqueles que tem fé na verdade metafísica e não tem escrúpulos em impô-la ao resto da humanidade - é o que melhor exprime esta significação profunda do subentendido criado pelo filme: a vigilância da moderação é o álibi perfeito da luta pelo poder, violenta e animalizada.

Eduardo II pagou por divergir e se afirmar não como o soberano de um povo, mas como um *indivíduo soberano* que é aquele que é “igual apenas a si mesmo, **novamente liberado da moralidade do costume, indivíduo autônomo supramoral** (pois ‘autônomo’ e ‘moral’ se excluem), em suma, o homem da vontade própria, duradoura e independente” (NIETZSCHE, 2009, p. 45, grifo nosso).

Combustível das atitudes intolerantes e traiçoeiras, a moralina, em nome da manutenção da chama heliocêntrica da verdade platônica, faz com que toda a sorte de atrocidades seja aceita socialmente. O filme indica, assim, um paradoxo humano atemporal: a castração civilizatória não consegue esconder – ao contrário, revela – o quão animais inevitavelmente somos.

Referências

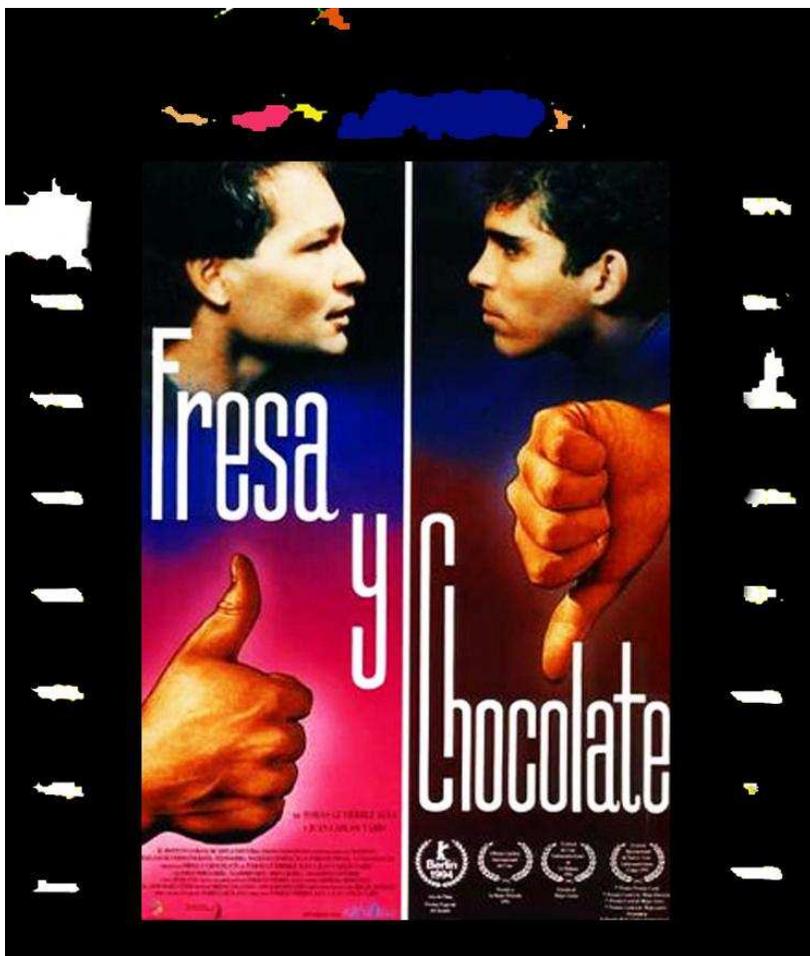
DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

NIETZCHE, F. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STORIG, H.J. *História geral da filosofia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.



Título no Brasil: Morango e chocolate | **Título Original:** Fresa y chocolate

Direção: Juan Carlos Tabío, Tomás Gutiérrez Alea

Roteiro: Senel Paz | **Fotografia:** Mario García Joya

Direção de arte: Fernando Pérez O'Reilly

Edição: Osvaldo Donatién, Rolando Martínez, Miriam Talavera

Trilha Sonora: José María Vitier | **Figurino:** Miriam Dueñas

Elenco: Francisco Gattorno, Joel Angelino, Jorge Perugorria, Marilyn Solaya, Mirta Ibarra, Vladimir Cruz

País de Origem: Cuba | **Ano:** 1993 | **Duração:** 110 minutos

Palavras-chaves: Amizade | Homoafetividade | Liberdade de expressão | Ditadura |

Sabores (e dissabores) de uma amizade incomum

Carlos Magno FERNANDES¹
Universidade Federal da Paraíba

Eu lhe dizia – lembra-se? – como detestava
que você me considerasse uma pessoa útil,
porque o artista, tal como a própria arte,
é por definição um ser perfeitamente inútil.
Oscar Wilde, *De profundis*

Numa lanchonete de Havana, David e Diego se conhecem e, a partir daí, passam a manter uma relação de amizade. O primeiro é um jovem militante comunista e estudante de Ciências Políticas. O outro, um homossexual culto e apreciador da cultura cubana e universal. A descoberta da amizade entre os dois personagens é o fio condutor do enredo de *Fresa y chocolate* (em português *Morango e chocolate*), que foi considerado em Cuba o filme mais importante dos anos 90 e é uma obra-prima na considerada lista do diretor Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996).

Norteadada pelo viés homoafetivo, a obra discute paradoxos cruciais no panorama atual, tais como preconceito e tolerância, liberdade de expressão e censura, ditadura e democracia, amor e amizade. O ambiente é o da decadente capital cubana, com suas ruas, fachadas e monumentos que servem de moldura para o confronto de papéis dos dois amigos em meio às contradições da ditadura de Fidel Castro.

¹ Mestre em Literatura Comparada (2001) pela UFRN e graduado em Comunicação Social – Jornalismo (1996) . Foi repórter de cultura na imprensa potiguar e atuou no ensino superior durante quatro anos em Macapá. Atualmente é professor no Curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba. palavora@bol.com.br

Trata-se de adaptação do conto *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, do escritor cubano Senel Paz (1950).

A partir da relação entre os protagonistas cujos encontros esboçam os contornos de uma dimensão fértil que é repleta de sabores, sons e cores, esta análise destaca o teor de parte das inúmeras referências culturais, artísticas e literárias que servem como ingredientes do fio condutor do enredo e acenam para o diálogo intersemiótico estabelecido pelo cinema com outros signos da cultura. E privilegia ainda o terreno da amizade incomum entre os dois personagens – que atravessa toda a narrativa fílmica –, visando extrair significações do diálogo entre o cinema contemporâneo, as relações humanas e a sociedade.

Afinal, na sociedade ocidental, o mais comum e o previsível nas relações entre os indivíduos é que os diferentes, ou seja, aqueles que não se enquadram nos modelos estabelecidos pela norma, pela moral ou pela lei, sejam excluídos para a margem, para os guetos e para um mundo à parte. Diante desse fato, norteado de forma soberana pelo paradigma heterossexual e familiar que nos é ensinado pela tradição cristã, estão alinhadas as relações no ambiente da família, mas também nos demais espaços de convivência e representação social, como o mundo da escola, o universo do trabalho, os grupos e aparelhos de lazer. Não é comum nem usual, portanto, a amizade e a camaradagem entre um heterossexual e um homossexual, por exemplo. (“Dá pra confiar num cara que é infiel ao próprio sexo?”, indaga exasperado Miguel, militante comunista e companheiro de quarto de David).

O perfil do homossexual erigido pelos aparelhos ideológicos e presente no imaginário social é com frequência, portanto, o daquele indivíduo de quem se deve desconfiar e se afastar porque tal pessoa não é “séria”, não merece consideração. Não é à toa, inclusive, os inúmeros exemplos de “arquétipos homofóbicos”, tais como “a bicha desmunhecada, o

psicopata *gay*, a vampira lésbica”, que pipocam na programação das previsíveis e reducionistas salas de cinema comercial e têm rendido várias análises de autores ligados à perspectiva teórica *queer* (STAM, 2003, p. 291).

Um sorvete, um chá, um descuido e.....

Oriundos de universos distintos e com traços díspares em suas respectivas maneiras de ser e abordar a vida, Diego e David desenvolvem uma relação que apresenta matizes incomuns. As diferenças entre seus perfis, porém, servem como mote para que se descubram e se revelem em seus sonhos, alegrias, aflições. Essas distinções, na verdade, fazem com que um se “alimente” da presença do outro no desenrolar da ação.

Em seus encontros, Diego e David vão desenvolvendo uma partilha de afeto e curiosidade mútua e as diferenças iniciais que os distinguiam e os distanciavam vão dando lugar a uma nova experiência. Esta nos remete ao clássico *Da amizade*, no qual Montaigne discorre de forma entusiasmada e inspirada sobre o fenômeno da amizade, mas não se tratando aqui daquela relação que temos de forma corriqueira e previsível, interessada e desprovida de espírito. “Na amizade a que me refiro, as almas entrosam-se e se confundem em uma única alma, tão unidas uma à outra que não se distinguem, não se lhes percebendo sequer a linha de demarcação”, afirma Montaigne (1987, p. 94) ao discorrer sobre sua amizade de curta duração, porém, grandiosa, com o escritor La Boétie. Ainda de acordo com o célebre autor dos *Ensaio*s (1987, p. 93), o crescimento da amizade é derivado do desejo que temos dela, desenvolvendo-se através da freqüentação pois sua essência é espiritual e a sua prática aprimora a alma.

Assim, a cada nova cena, tomando proporções mais fortes e recíprocas, a amizade entre Diego e David assumiria o lugar de uma homoafetividade, termo proposto por Lopes

(2006, p. 388) para a discussão de quaisquer relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo, desfazendo a polaridade homossexualidade/heterossexualidade e ampliando a idéia de homoerotismo, retomada por Jurandir Freire Costa. O conceito acena para a proposta de que se repense o lugar da homosociabilidade masculina e se possa compreender outras formas de afetividade, mais sutis.

O local do convívio social dos protagonistas é basicamente um refúgio, “esconderijo”. Escondidos da vizinhança do homossexual e dos amigos de David, os encontros ocorrem privilegiadamente no apartamento de Diego. É ali que a dupla desenvolve sua homoafetividade, estabelecendo contato e se descobrindo. Ali, o jovem comunista descobre outro mundo, amplia sua visão. “Muito bem, voe nas asas da imaginação. É o único jeito”, “Precisamos tanto de uma nova voz”, “O melhor é não se chocar com nada e provar de tudo”, sentencia um provocativo David para o espanto do recatado marxista, ao mesmo tempo em que enumera, através de citações oportunas e esnobes, uma rica tradição cultural nos contextos universal, cubano e homossexual.

A exemplo de Molina, outro grande personagem homossexual do cinema, Diego porta a chave do conhecimento e vai como que atiçando a curiosidade de seu interlocutor, ao mesmo tempo em que consegue desfrutar de sua companhia, atenção e juventude e, por fim, conquistar sua confiança. Já o prisioneiro Molina, de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), conta passagens de filmes a Valentín, seu companheiro de cela, e enquanto divide com ele o tédio da passagem das horas naquele exíguo espaço, descobre a possibilidade do sexo e de afeto.

Molina e Diego parecem desempenhar uma função pedagógica e libertadora para seus respectivos pares. Enquanto Diego cuida em enumerar ícones de várias tradições,

contribuindo para alargar o conhecimento de mundo do jovem militante, o prisioneiro Molina, por sua vez, visa projetar no espaço restrito da prisão a possibilidade da fantasia e da imaginação para o deleite de seu interlocutor, um preso político. Em ambos os casos, a figura do homossexual esclarecido aparece como portadora de um poder que é promotor de sensações sutis e descobertas para seus amigos. Mas enquanto o foco de Molina é exclusivamente no próprio universo cinematográfico, Diego abre as lentes e o mundo para ampliar a limitada visão de David.

Porém, diferentemente de Molina, Diego é um intelectual apaixonado. Diante desse sentimento avassalador, ele “julga seus contemporâneos como sendo todos *inocentes*” (BARTHES, 1981, P. 158) e não teme se expor ou se desnudar em lugar público ou privado, não teme falar de si e do seu amor. Nessa perspectiva, seriam inocentes aqueles que em nome de outra moral costumam censurar os sentimentos do enamorado. Aliás, o próprio David, inexperiente e ainda virgem, é refém de uma inocência encarnada num moralismo mentiroso, este jovem que “nem parece que é universitário”. A partir de parâmetros cientificistas mas conservadores, ele ainda crê que a homossexualidade é um problema médico (“glandular”), enquanto Diego, que não se identifica como doente nem como palhaço, enfatiza: “Pode rir de mim. Também rio de você.”

A cena fértil do embate e do enlace entre os dois é composta de ingredientes que assumem estatuto de alimento cultural, uma espécie de banquete de sabores para nutrir os convidados: elementos pinçados da literatura, da música, da culinária, das artes, do patrimônio histórico e da fé perpassam todo o filme. É inegável que já se constitui até uma forma de clichê portador de uma certa afetação a visão do homossexual culto que a todo instante puxa da memória uma citação livresca ou artística para justificar e rubricar o que quer que

seja. Porém, na caracterização do personagem Diego essa estratégia não resvala para a pieguice nem aparece de maneira gratuita, afinal, é próprio de sua existência como indivíduo e do seu trabalho como agente cultural a relação com o universo esclarecido.

Logo no início, ao constatar o interesse de David por um livro de Vargas Llosa que carregava consigo, Diego oferece um exemplar ao jovem. A literatura é uma das paixões de ambos. Diego é leitor de clássicos da literatura universal, como Dostoiévski, John Donne, Konstatino Kaváfis, Lezama Lima. David, por sua vez, é um leitor iniciante e um aspirante a escritor. Mesmo nutrindo interesse por literatura, estuda Ciências Políticas na universidade porque acredita, como filho de camponês e engajado na causa comunista, que deve estudar o que considera útil à sociedade. Mas na análise pontual de Diego, seu pretenso texto literário é desprovido de vida, seus parágrafos “são só slogans”.

A música é outro elemento utilizado para aglutinar as experiências dos dois protagonistas, outro catalisador dos encontros e facilitador do afeto, afinal, é graças à música que “as paixões encontram gozo em si mesmas”, de acordo com o aforismo nietzschiano (1981, p. 93). A dupla ouve música e conversa sobre Maria Callas, mas também desenvolve diálogos a partir da tradição sonora cubana, referindo-se a Ernesto Lecuona, Ignacio Cervantes ou Pablo Milanés.

Depois de levar David para doar sangue para Nancy, sua vizinha, Diego lhe serve um bife. E faz a promessa de um almoço à La Lezama, segundo a receita que aparece no capítulo 7 do livro *Paradiso*, do escritor Lezama Lima. Ao oferecer a cena gastronômica ao amigo, recriando as páginas neobarrocas do escritor cubano e universal, Diego quer que o companheiro descubra o prazer de viver plenamente, ou seja, possa aguçar os sentidos, o corpo, o espírito. Afinal, o personagem parece estar em sintonia com uma espécie de

filosofia do gosto, na qual “fazer funcionar a consciência, a cultura e a inteligência sobre um momento gastronômico é contribuir de maneira fragmentária para fazer da nossa vida uma obra de arte e mesclar ética e estética, arte e existência” (ONFRAY, 1999, p. 167).

Os sabores da comida e da bebida adquirem novos sentidos no contexto da narrativa cinematográfica, sendo associados à virilidade (chocolate) e à delicadeza (morango), à civilização (chá) e ao atraso (café). Assim, mescla-se na mesa antropofágica a influência estrangeira sobre aquela sociedade, onde pode-se brindar com o “uísque do inimigo” ou beber “chá indiano” em “porcelana francesa”. Absorvendo influências externas e matizes estrangeiros, Diego é aquele indivíduo que reconfigura sua própria existência a partir do contato com o outro e nessa experiência ele sabe estar atento aos sabores estranhos à sua terra de origem, não sendo portador de nenhuma xenofobia.

O sentido da visão também é contemplado nesse banquete de signos. Em uma seqüência exemplar em que figuram fachadas vistosas, ruas estreitas, monumentos em ruínas, detalhes de casas e prédios históricos da capital cubana, Diego e David observam o cenário decadente e traçam observações. Sem utopias políticas ou revolucionárias, o intelectual observa o aspecto de ruína da velha cidade, apesar de sua beleza, e afirma: “Ainda dá tempo de desfrutá-la... antes que vá tudo para a merda.”

Pode-se extrair, inclusive, de suas observações, uma crítica da arte, pois para ele, a pintura ingênua, oficial ou com ares de moderna não tem grande sentido, exceto sua função meramente decorativa. A simples atribuição da transmissão de mensagens ou propaganda ideológica deve ser papel dos meios de comunicação de massa e estatais, enquanto a arte existe para nos “fazer sentir e pensar”, gerando novas maneiras de ver o mundo e abordar a vida. Trata-se, portanto,

de um posicionamento filosófico, de acordo com o perfil do pensador que é esboçado por Nietzsche (1981, p. 240-241), o fato de Diego vislumbrar os signos incomuns diante do mundo e de suas formas de representação, como se estes fossem acontecimentos apenas a ele reservados, porque ele sabe se considerar “um homem fatal”, ou seja, sabe viver, sentir, escutar, suspeitar, esperar e sonhar “sempre com coisas extraordinárias”, colhendo as próprias ideias de fora de si.

O terreno da crença e da fé também é contemplado nesse cotidiano, no qual a relação com os santos é algo presente até nos momentos mais banais e corriqueiros, podendo-se com eles se estabelecer conversas, elogios e até ameaças. O sincretismo, reflexo da trama mestiça da colonização, é gerador de outras experiências no percurso existencial dos personagens.

E na mesa composta de signos e matizes da cultura também há lugar para os dissabores que permeiam a essência dos contatos entre protagonistas e coadjuvantes da cena antropofágica. Até porque nas relações humanas, há também os limites, as barreiras, as dores, os mal-entendidos – os nervos e o corpo gritam, clamam, pedem passagem. E, assim, surgem reforçando a dramaticidade narrativa e temperando o clima da ação vários momentos de desconfiança, choro, vigilância, preconceito, tentativa de suicídio, vômito, expulsão (de casa, do país, da universidade), demissão, discussões (Diego/Germán, Diego/David, David/Miguel, Diego/Nancy).

Tais seqüências são reveladoras para a reflexão em torno das várias dimensões da narrativa fílmica no contexto político-social de seu país de origem. Em uma dessas passagens, através de posicionamentos opostos em relação à vida em Cuba e ao regime comunista, Diego afirma que é também parte daquele país, quer David goste ou não. Aquilo que a ideologia do jovem militante quer renegar, desconhecer e ocultar, Diego quer assumir e afirmar porque ele sabe, como

o filósofo, que “as mesmas novas condições que serviram para mediocrizar o homem, a criar um homem de rebanho, útil, laborioso, capaz de muitas coisas – são capazes no mais alto grau a gerarem homens excepcionais, da qualidade mais perigosa e atraente” (NIETZSCHE, 1981, p. 186).

Atraente e perigoso, excepcional e incomum, *Fresa y chocolate* é o penúltimo filme realizado pelo cineasta Tomás Gutiérrez Alea - que participou ativamente do movimento revolucionário e, a partir da Revolução Cubana (1959), se tornou o principal cineasta do governo de Fidel Castro. Com esta obra, o artista defende a tolerância e o respeito às diferenças, a liberdade de expressão e a democracia, a diversidade cultural e a arte com seu papel transformador. E ainda realiza uma crítica contundente ao regime comunista cubano repleto de contradições, façanha artística que o diretor repetirá em seu derradeiro filme, *Guantanamera* (1995).

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Vol I.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal (ou prelúdio de uma filosofia do futuro)*. São Paulo: Hemus, 1981.
- ONFRAY, Michel. *A razão gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- WILDE, Oscar. *De profundis*. Porto Alegre: L&PM, 1982.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Matizes da Sexualidade

Núcleo de Estudos em Mídias Audiovisuais, Processos Digitais e Sexualidades

Digital Mídia

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação Sobre a Mulher e Relações de
Sexo e Gênero - NIPAM

Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual

GEPPAU

DEZEMBRO | 2012