

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Artes e Libras
Curso de Cinema

CRISE E SUJEITO:
UM REALISMO FAMILIAR

Thiago Santana

FLORIANÓPOLIS
MARÇO DE 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Artes e Libras
Curso de Cinema

Crise e Sujeito:
Um Realismo Familiar

Thiago Santana

Ensaio apresentado ao Curso de Cinema
como requisito parcial para a para
obtenção do grau de Bacharel em
Cinema

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Soares

FLORIANÓPOLIS
MARÇO DE 2011

Este trabalho foi aprovado pela comissão julgadora abaixo, sendo aceito portanto como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema.

Florianópolis, março de 2011

Prof. Dr. Luiz Felipe G. Soares (orientador)

Profa. Dra. Ramayana Lira, Unisul

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca, UFSC

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a minha família,

em especial minha avó Luzia, a rocha fundamental.

Agradeço também aos meus professores que, mais do que ensinar, me inspiraram:

Cláudia Mesquita, Luís Felipe Soares, Jair Tadeu da Fonseca, Mauro Eduardo Pommer.

Quero ser aluno de vocês para sempre.

Por último, agradeço a todos meus amigos e colegas, numerosos demais para citar, que

sempre me apoiaram. Juntos nós construímos tanto.

Sumário

Resumo	5
Introdução.....	6
Nação e Sujeito	13
Passado Sempre Presente	20
Construção do Eu.....	29
Homem em Crise	40
Considerações Finais	52
Referências Bibliográficas.....	54

Resumo

A produção ficcional brasileira atual é pretensamente diversa. No entanto, é possível encontrar eixos em comum entre vários filmes, um deles sendo a tendência ao realismo, que é histórica, mas sempre acontece no presente. De um modo muito particular, alguns filmes procuram atingir esse realismo ao pôr em xeque a construção do sujeito ficcional, entrando em sintonia com uma crise do sujeito contemporâneo, evidenciada por autores como Stuart Hall, Beatriz Sarlo, Paula Sibilía e Giorgio Agamben. Ao colocar esses parâmetros em análise, procuro entender o presente a partir da ficção e a ficção a partir da subjetividade.

Introdução

Estética e política. Particularidades e generalizações. O subjetivo contra o objetivo. Eis os parâmetros deste ensaio. A partir dessas balizas busco construir uma lógica própria de análise, argumentação e descoberta, focando meu olhar no cinema brasileiro contemporâneo. Não procuro, com isso, negar o passado, as outras artes ou a produção cinematográfica mundial, uma vez que o mesmo exercício de construção teórica poderia partir de outras fontes, mais distantes e, talvez, mais exatas. No entanto, limito-me ao que se me avizinha, por me encontrar imerso numa tradição de produção e pensamento de um cinema com o qual compartilho não só a língua, mas o contexto social, as vontades estéticas e os passados reverberantes.

Posto este quadro mais abrangente, minha atenção recai sobre uma estética realista. Seria muito raso afirmar que há um projeto realista no cinema brasileiro recente, mas também não seria errado. Levando em conta as tendências realistas que marcaram o cinema ao longo de sua história, é possível encontrar ecos, maneirismos, formas aparentemente novas que se relacionam ao passado, atualizam-no com o objetivo de produzir obras audiovisuais supostamente mais “reais” e contemporâneas. Utilizar novos *efeitos de real*, maneiras de aproximar o registro cinematográfico do registro amador, do discurso pessoal e confessional, mais próximo desse cotidiano que a modernidade tecnológica recriou através do que a Internet e a proliferação de imagens possibilitaram. Um mosaico, composto por diferentes formas de produção e ideologias: mais do que um projeto bem definido, é isso que esses filmes ditos realistas engendram.

Dessa maneira é possível identificar uma vontade realista em filmes de propostas e magnitudes diferentes: de *Cidade de Deus* a *Tropa de elite*, de *Os 12 trabalhos* a *Garotas do ABC*. Relacioná-los, encontrar pontos de contato e enquadrá-los como parte de um movimento

realista seria não só uma tarefa hercúlea, mas anacrônica. Movimentos uníssonos, formados por autores que buscam um mesmo objetivo político/estético, não existem mais, a arte atual é marcada por uma fragmentação de intenções, discursos intra e extra-fílmicos solitários. Como defende Luiz Zanin Orochhio, essa fragmentação é um reflexo do sistema de financiamento em vigor no país, cuja capacidade de promoção é limitada a iniciativas individuais. Surge daí a idéia de *diversidade* no cinema contemporâneo nacional, uma idéia domesticada e mercadológica: “a idéia subjacente é que uma oferta múltipla seria automaticamente vendável, os filmes sendo mercadorias bastante diferentes entre si, oferecidas como gôndolas de um bem abastecido supermercado do imaginário, à disposição da clientela que sai à procura dos seus produtos preferidos.” (Orochhio, p. 153) Orochhio demonstra através de alguns exemplos que, na verdade, existem eixos temáticos e modos de produção que se repetem, a idéia vazia de diversidade não se sustenta por si só. O que eu busco com esse trabalho é, em parte, refletir sobre a dramaturgia de forma a identificar um desses eixos.

* * *

De fato, ao tratar de filmes brasileiros estarei também falando de filmes *do Brasil*. Ao adotar uma estética realista, uma linguagem que se quer transparente, busca-se revelar não apenas uma realidade particular, mas uma realidade nacional, uma vez que *ser realista* é tão próximo de ser *contextual*. Como fazer filmes que, mesmo em escalas diferentes, pautam-se nas relações sociais e não tocar essa comunidade imaginada, essa cadeia abstrata de relações que une todos os que se intitulam *brasileiros*? Entender o conceito e a formação de uma identidade nacional torna-se, então, crucial para construir um olhar mais detido sobre as atitudes realistas mais recentes.

Não é possível, no entanto, desenvolver esse olhar atentando apenas para essas atitudes realistas recentes. A identidade nacional reflete uma tradição cultural, uma tradição realista auto-revigorante, uma vontade estética que se repete de tempos em tempos. Ao longo

da história do cinema brasileiro encontro apenas casos de realismos isolados, apesar de vigorosos – Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman. Preciso voltar-me para a literatura para analisar essa repetição junto com Flora Süssekind. Ela aponta uma tendência forte que se inicia com o naturalismo do século XIX e que insiste em retornar, procurando dar conta da realidade de cada época.

Dados esses parâmetros, cabe apresentar os objetos desse trabalho: *Se nada mais der certo* (2008), de José Eduardo Belmonte; *Nome próprio* (2007), de Murilo Salles; e *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca. A escolha não é de modo algum óbvia, muito menos pragmática. Nenhum dos três filmes é notoriamente realista, aderindo a uma estética de transparência em diferentes níveis, mas também não são filmes de grande orçamento ou sucesso de público, permitindo-se liberdades quanto ao “regime do real” que a televisão e o cinema hollywoodiano têm difundido, com suas câmeras escondidas, *reality shows* e falsos documentários.

A decisão de trabalhar com esses filmes é na verdade muito pessoal e subjetiva. São filmes que me impactaram ao primeiro contato, cada um por um motivo próprio, que me escapava à racionalização. Parte do propósito desta pesquisa é tentar reencontrar esse impacto, não para explicá-lo cientificamente, mas para procurar indicar o que há em comum entre os filmes, o mundo e eu. A mesma intuição que me leva a escolher esses filmes me faz crer que há um *zeitgeist* que precisa ser analisado.

A intuição que une esses filmes acaba revelando-os também. A partir de um procedimento subjetivo, pessoal e individualizado acabei encontrando filmes que primam pela mesma vontade. Subjetividade e identidade são conceitos essenciais a esses filmes. São também as balizas que sustentam sua vontade realista e esse ensaio.

* * *

Se nada mais der certo é, segundo o diretor brasileiro José Eduardo Belmonte, o último filme de uma "Tetralogia da Crise", composta por seus outros três filmes: *Tepê*, *A concepção* e *Meu mundo em perigo*. O que parece encadear esses filmes é uma rebeldia que surge entre jovens adultos, um modo de lidar com sua falta de lugar de forma exasperada, entremeado por um discurso político supostamente radical, mas raso. Não só o tema une filmes como *Se nada mais der certo* e *A concepção*, mas também uma forma exagerada e heterogênea de reunir imagens, enquadramentos e cortes, uma câmera na mão sempre próxima aos corpos, uma instância narradora que exige a voz *over* dos personagens, vinda de um lugar não definido, de um tempo futuro ou incerto, que narra, comenta e amplia as cenas.

Leo é um jornalista, *freelancer*, que mora com Angela, uma amiga viciada em drogas e mãe de um garoto de 8 ou 9 anos. A dificuldade em pagar as contas, a falta de rumo e os envolvimento com um *submundo* paulista leva Leo a conhecer Marcin, traficante que vive na fronteira da lei e da sexualidade, e Wilson, um taxista deprimido e armado. Juntos eles vão praticar golpes cada vez maiores, menos em nome de uma postura contra a sociedade (que era a tônica de *A concepção*) e mais pela possibilidade de encontrar um rumo, subir na vida e tentar ser feliz em uma família formada pelo diferente.

Adaptado da obra de Clarah Averbuck, escritora que surgiu nos blogs, e dirigido por Murilo Salles, *Nome próprio* tenta costurar uma narrativa através de seus textos semi-autobiográficos. Camila, o avatar ficcional da autora Clarah, é uma blogueira cheia de opiniões e com um estilo de vida desregrado, sem um lugar estável para morar, tendo pouco mais que um computador e um lugar para dormir. Ela encadeia um relacionamento instável atrás do outro. Sua relação problemática com o mundo encontra vazão nas escritas do seu blog, escrita sobre si mesmo que invade a tela. Sua dependência por estar com pessoas, amar, transar e ter um relacionamento é reverberada aqui também por uma câmera sempre junta ao corpo. Mais do que focar-se em peripécias e eventos dramáticos (que existem, claro), o filme parece focar-

se na identidade de Camila, em sua vontade de ser perante os outros, que parece culminar na escrita de um livro. *Nome próprio* é sobre tornar-ser autor de sua própria vida.

Também centrado em um personagem, *Cão sem dono*, de Beto Brant, toma o rumo oposto ao histrionismo de Camila. Também baseado num livro de um escritor oriundo da internet (*Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera), o filme acompanha Ciro, um jovem distante e um tanto frio, formado em letras, trabalhando com traduções eventualmente. Mora sozinho, visitando seus pais vez ou outra, seu único amigo parece ser um cão de rua adotado, a quem ele não se dá ao trabalho de nomear. Sua distância em relação ao mundo é posta em xeque quando ele começa a se relacionar com uma modelo chamada Marcela. A intimidade dos dois no apartamento é o que acaba nos revelando o quão físico, direto e objetivo é Ciro. Não há muitos móveis em seu apartamento, ele ganha quase o suficiente para se sustentar (precisa recorrer ao pai vez ou outra), sua independência e auto-suficiência são seu maior troféu. A auto-descoberta chega quando Marcela revela ter uma doença grave, e a sua perda faz com que Ciro reavalie sua posição perante ao mundo.

* * *

O meu objetivo é apontar o que faz (ou não) desses filmes realistas, quais suas especificidades nessa nova iteração de um realismo/naturalismo na cultura brasileira, pautada pela extrema subjetivação dos personagens, questionando e pondo em cheque esses sujeitos construídos.

A importância de um personagem único, sua biografia, seus pensamentos, sua construção enquanto sujeito ficcional e histórico tornam-se cada vez mais presentes, tanto no registro ficcional quanto no documental. O documentário recente parece cada vez mais valorizar o testemunho único, narrativas faladas que relatam uma vida singular, que entretêm, servindo de palco para as verdades pessoais desse personagem especial. Já na ficção, nota-se a busca por um tom confessional, personagens que não só fazem a trama avançar, mas revelam-

se frente à câmera o tempo todo, trazendo para a cena o que acontece em sua psiquê através do corpo, da voz e da ação (ou inação) dramática. O desafio aqui é mostrar aquilo que é impossível representar, a interioridade do sujeito, um sujeito ficcional, criado e reduzido, mas sobre o qual a narrativa pretensamente se sustenta.

É no cinema documental onde essa discussão parece ter surgido primeiro. Localizado entre os abismos do real e da verdade, o documentário possui um longo histórico de crise com esses conceitos. A produção nacional recente, que cresce e ganha mais espaço tanto nos cinemas quanto nas discussões acadêmicas, busca renovar-se com formas abertas, ensaísticas. Ilana Feldman aponta muito bem que filmes como *Santiago* e *Jogo de cena* “investem na opacidade, na explicitação das mediações, na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais e na problematização das próprias prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas.” (Feldman, p. 59) Narrar para a câmera, criar a ilusão de contato direto com o espectador, aludir a uma imagem do passado ou do presente usando apenas a fala, eis o procedimento mais comum do cinema recente de Eduardo Coutinho e de outros documentaristas quem têm produzido na última década.

* * *

Não vejo problema algum em transpor essa discussão do regime documental para o ficcional, pois vejo essas fronteiras como mais fluidas, principalmente em se tratando de filmes que trabalham com efeitos realistas para atingir uma presentificação, procurando confundir o suposto real com o imaginado. A partir da análise dos filmes mencionados (e tangenciando outras obras) sob a ótica desse realismo testemunhal, o objetivo parece ser o de encontrar que cultura do *eu* é essa, que sujeito as ficções constroem para simular o que seria mais real. Como a forma e as escolhas narrativas dos filmes respondem a um mundo globalizado, onde a

tônica é a auto-exibição, onde as identidades alteram-se a todo momento, as vozes são múltiplas e todas falam de si. Quem é esse *eu*?

Nação e Sujeito

Pode-se inferir que dentre a miríade de filmes e estéticas que compõem o que convencionou-se chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”, boa parte da produção autoral que almeja alguma espécie de realismo acaba relacionando-se com o passado (já não tão) recente do país. O próprio termo *retomada* já indica isso, um *começar de novo* que sempre implica em olhar para trás para ver o que deu errado. Movimento similar ao que ocorreu no discurso político, poucos anos antes, com o fim da ditadura. Como voltar à democracia? Como voltar à produção cinematográfica?

Não que a maioria dos filmes produzidos nesse período trate da época da ditadura militar de forma direta, como *O que é isso companheiro?*, *Ação entre amigos* ou *Cabra cega*. Muitos preferem tratar do presente, mas sem dar as costas ao abismo que é o passado, questionando a identidade de um país cuja mudança é tão recente. É verdade que a idéia de mostrar para a população o “Brasil que ela não vê” não é nova, remetendo à primeira época do Cinema Novo e mesmo a Humberto Mauro. E talvez por isso sucessos como *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* ou *Tropa de elite* tenham sido tão discutidos, entre os que os louvam ou os detratam, uma vez que atingir o público utilizando uma retórica realista e minimamente crítica é um feito digno de nota, poucas vezes repetido. A importância do presente (ou do recente) nessa cinematografia reconstruída é clara. Para entendê-la melhor irei mudar de ângulo.

A história da literatura realista/naturalista possui seus ciclos. Flora Süssekind, em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*, desenvolve essa idéia com bastante profundidade, de modo a expor o apelo que essa literatura pretensamente transparente possui para os movimentos artísticos e o quanto seu retorno faz parte da cultura nacional.

A analogia principal da tese que Flora Süssekind defende constrói-se entre um *tal* e outro. Partindo da popular expressão “Tal pai, tal filho”, ela demonstra o quanto as ideias de repetição, continuidade e hereditariedade fazem parte da história da literatura brasileira. Precedendo essa conclusão há uma larga análise sobre essa expressão (tão seminal para suas ideias) envolvendo a complexa relação entre filiação e paternidade: a inescapável esperança de que o filho seja semelhante ao pai e a decepção que a diferença causa, uma interrupção na árvore genealógica, o fim de uma tradição. É nessa ruptura, do filho que não se assemelha ao pai, que reside a crise histórica, o questionamento de identidade: “Tal filho, qual pai?”

Do ambiente familiar a analogia passa à tradição cultural. A rigidez dessas duas instituições possui seu ponto de contato ao temer a rebeldia de seu herdeiro. Assim como o filho que quebra o seu vínculo e sua obediência à estirpe do pai significa o fim da família, a descontinuidade da herança artística indica o fim da tradição cultural, seja ela qual for. Essa descontinuidade praticada dentro da função *autor* é vista com maus olhos, o artista como traidor de si mesmo, gerador de uma obra menor, fruto de um parricídio. O mesmo acontece com movimentos artísticos que negam a estética anterior, no caso a atenção de Flora Süssekind recai sobre o naturalismo na literatura brasileira, que insiste em retornar a tradição para apaziguar a tensão na cultura.

Uma literatura que busca uma verdade não filtrada, uma transparência como linguagem, pode também buscar uma identidade nacional. “Tal literatura, tal Brasil”. Flora Süssekind a identifica em três momentos diferentes: no final do século XIX com o Naturalismo, na década de 30 com o regionalismo e na década de 70 com o “romance-reportagem”. Impossível negar as “influências estrangeiras” nesses movimentos – que o nosso primeiro naturalismo descende, por exemplo, do naturalismo francês de Zola – mas Flora Süssekind ressalta que

O sucesso de público das obras naturalistas demonstrava que atendiam a condições internas, que estavam organicamente ligadas à sociedade brasileira de fins do século passado. Assim como, para analisar os "neo-naturalismos" de Trinta e Setenta, não basta chamar a atenção para a influência do realismo socialista no romance de 30, e do modelo de "faction" de Truman Capote e Norman Mailer, com sua mistura de jornalismo ("fact") e literatura ("fiction"), na ficção dos anos 70. (Süssekind, p. 59)

A autora não encara o Naturalismo como mera cópia, mas como tradução e apropriação de estilo. Ideologia da transparência. "Uma literatura que, não se indagando como linguagem, funcione no sentido de exterminar quaisquer dúvidas, digam elas respeito à ficção ou ao país. (...) A estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas." (Süssekind, p. 43)

Calcar-se em fatos, utilizar uma linguagem científica ou jornalística, querer ser documento, enfim, representar uma identidade nacional, uma tarefa muito mais complexa do que parece. A tentativa de igualar representação e nação, "tal ficção, tal Brasil", gera um ciclo infinito. É só termos em mente a definição de nação proposta por Benedict Anderson: uma comunidade imaginada.

"[A comunidade] É *imaginada* por que até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão, nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão." (Anderson, p. 24)

Pensar uma nação é pensar uma grande abstração, um grande guarda-chuva imaginário que une pessoas através de inúmeras representações sobre o que é ser de tal nacionalidade. Usemos o Brasil como exemplo disso. Um país tão grande em extensão que engloba culturas tão diferentes entre si, cada uma podendo ser (ou ter sido) uma nação, possuindo uma história tão singular e dada aos opostos, de colônia, para império, para democracia, para ditadura e democracia novamente. O nacionalismo só funciona quando cria-

se uma narrativa nacional, uma ficção de si mesmo que serve para driblar diferenças internas e distinguir-se de outras nações. O tipicamente brasileiro é uma invenção.

Nacionalismo e naturalismo, ficções que querem se passar por verdades, esconder seus rastros. Um acaba alimentando o outro, a relação é simbiótica e resistente. Difícil imaginar-se sem a idéia de uma nação ou sem estar cercado de representações **realistas/naturalistas**. E assim como cada nação possui sua narrativa própria, cada encarnação do que chamamos de realismo possui suas próprias características. Contudo, esse eterno retorno não deve ser visto como um fatalismo histórico, uma repetição idêntica, travada. A diferença dentro do retorno é a chave para o novo. Quando Flora Süssekind demarca as semelhanças entre os três movimentos literários que ela aborda, aponta também suas singularidades.

Equívocada é a noção de repetição que explica o elo de ligação entre um "tal" e outro. Ao se enunciar o segundo "tal", no momento em que ele surge, transparecem as diferenças com relação ao primeiro e o que era a mera cópia, "tal", vira: "qual?". O que era identidade vira fratura, o que era semelhança, diferença. O que era afirmação vira pergunta. A certeza transforma-se em perplexidade. A repetição diferencial passa a ser um caminho em direção às mudanças históricas e estéticas (Süssekind, p. 66)

Desse modo, qual a última iteração formada pelas relações entre identidade **nacional/cultural** e o realismo/naturalismo vigente? Ainda é possível apontar que o realismo possui um vínculo essencial com uma idéia de nação ou esse papel deslocou-se para o sujeito?

Todo sistema de representação parte dos conceitos de espaço e tempo. A globalização vem alterando nossa percepção (ou a percepção dos limites) espaço-temporal, o que afeta, por sua vez, a arte representacional. Isso gera novas identidades, pois a relação entre as identidades e as formas de representação é primordial: "Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos." (Hall, p. 71)

Em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall aborda o nacionalismo através do mesmo olhar que Benedict Anderson, apontando-o como detonador de uma das tradições culturais que formam o “sujeito pós-moderno”. Ao procurar definir uma suposta “crise de identidade” característica do nosso tempo, Stuart Hall aponta três concepções de identidade, desenvolvidas e refletidas pelos sujeitos iluminista, sociológico e pós-moderno. Seu objetivo principal é tratar das *identidades culturais*, aspectos amplos de pertencimento do sujeito à cultura, culminando, principalmente, com a crítica ou reavaliação das identidades nacionais.

O sujeito pós-moderno é fragmentado, sua identidade não é una e central como queria a concepção iluminista, e o meio em que ele se desenvolve não o define ou é definido por ele estável e permanentemente, nos moldes do sujeito sociológico. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (Hall, p. 13) Identidades múltiplas formam o sujeito constantemente, ao sabor de um momento sempre fugidio e instável, de uma modernidade tardia *descentrada*.

Essa modernidade não tão recente, mas ainda em vigor, é composta de rompimentos, rupturas e fragmentações constantes; essas sociedades descentradas “são caracterizadas pela diferença; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos.” (Hall, p. 17) Processo crucial para esse conjunto de idéias, a globalização ampliou a intensidade e a extensão de transformações cotidianas, deslocando a todo momento tudo o que possa tomar-se como centro ou patamar estável do estado de coisas.

Partindo desses princípios, Stuart Hall procura questionar se as identidades e culturas nacionais são realmente unificadas, encontrando uma negativa como resposta, ao perceber que todas as ficções que historicamente transformaram essas comunidades imaginadas em

nações “não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.” (Hall, p. 65)

É preciso ter claro que a concepção filosófica do sujeito em uma época está intrinsecamente relacionada ao modo como se vive no momento. Hall ilustra isso através do desenvolvimento histórico do indivíduo, da conquista de sua soberania entre o Renascimento e o Iluminismo, passando por sua revisão nas lentes das ciências sociais, cuja relativização perante as superestruturas sociais, o diálogo entre processos internos e externos, individuais e coletivos é foco principal, chegando até o indivíduo descentrado.

É dos sintomas dessa sociedade descentrada que eu busco tratar aqui. Hall aponta que esse descentramento foi em parte profetizado por Baudelaire e Kafka, com seus personagens tão perdidos quanto integrados na multidão, e em parte derivado de avanços nas ciências sociais e humanas ocorridos no século XX. Cinco desses avanços são esboçados por Stuart Hall: o marxismo de Althusser; a psicanálise de Freud e Lacan; a linguística estrutural de Saussure; os estudos sobre o poder disciplinar de Foucault; e o feminismo e outros movimentos sociais.

Chama-me atenção esse olhar pelo prisma da psicanálise, onde vejo um horizonte maior de possibilidades teóricas, apesar da minha incapacidade de dominar o campo. A argumentação de Stuart Hall é centrada na “fase do espelho” descrita por Lacan: momento em que a criança, sujeito em formação, vê-se ou imagina-se de corpo inteiro, como uma pessoa completa, um todo. Esse processo, que não depende necessariamente de um espelho de fato, mas de um olhar do Outro, funcionando como um espelho figurativo, é o que inicia a relação do sujeito com o universo simbólico exterior, formando-o inconscientemente através de “sentimentos contraditórios e não-resolvidos” como “o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes ‘boa’ e ‘má’, a negação de sua parte masculina ou feminina”. O sujeito

dividido que surge disso é composto de identidades em constante formação, ou melhor, identificações que surgem de impulsos latentes no inconsciente que buscam preencher as faltas dessa mesma formação incompleta e insatisfatória.

Esse é a noção de subjetividade, e esse é o contexto em que encontro os filmes aqui tratados. Voltemos a eles.

Passado Sempre Presente

Dos três filmes que analiso aqui, *Se nada mais der certo* é o que possui mais personagens centrais. Leo é o protagonista de todo modo, uma vez que a trama inicia-se a partir dele e com ele se encerra e, sendo ele um rapaz de classe média em meio à derrocada financeira, torna-se mais identificável com o público que o filme acaba atingindo. Os outros personagens a que me refiro, Marcin, Wilson e Angela, também são bastante proeminentes e indispensáveis para o andamento da narrativa. A instância narrativa do filme inclusive reserva a eles o mesmo tratamento que dedica a Leo, permitindo que se expressem através de narrações, que servem mais para revelar camadas diferentes de seus personagens do que para fazer avançar a história, como veremos logo.

Desse modo o filme destaca a importância da ação desses personagens em grupo. O filme restringe sua trama ao tempo que eles passam juntos, permitindo-se até mesmo uma sutil elipse de tempo não explícita (mas que julgo serem apenas alguns meses), logo após o primeiro golpe e uma tarde na praia; o que vemos em seguida é o reencontro de Leo com Marcin na saída de um restaurante. Desde o primeiro plano do filme a ação em conjunto é destacada, mostrando Marcin, logo mais Wilson e Leo também, numa imagem em Super-8, que retornará várias vezes ao filme, remetendo a um tempo de felicidade para os três. Um tempo não estabelecido pela diegese, um tempo fora do filme, onde os três existem em alegria, quando suas ações não possuem reações na narrativa, pois são banais e desimportantes.

Mas essas cenas em Super-8 não se entregam a nenhuma fantasia, apenas reforçam uma liberdade com a subjetividade dos personagens, em um filme por vezes bastante calcado no fato histórico, ao mesmo tempo em que flerta com a estrutura de *thriller* policial. Parece que alguém próximo a eles tomou essas imagens, não sabemos quem, mas a câmera circula

entre eles, diverte-se com eles, como se fossem um. Em outros momentos, principalmente na preparação dos golpes e na sua execução, temos procedimentos muito mais clássicos, ao expor a ação através de montagens paralelas, imagens que ilustram o acontecimento narrado, mas que deixam alguma informação escondida, como que para gerar a tensão ou a surpresa típica de um filme de crime.

Quando Antenor e Marcin explicam pra Leo o golpe do carro alugado, temos um desses momentos. A conversa entre os três é sobreposta às cenas do crime já em prática, ilustrando passo-a-passo a sua execução com os comentários dos personagens. Antenor conta que Marcin irá pegar os documentos necessários para forjar o aluguel, enquanto o vemos praticando a ação no escritório. Marcin comenta que consegue imitar a secretária do chefe e é isso que se sobrepõe a sua fala. O papel de Leo é ilustrado com ele sentado, conversando com a secretária, bem arrumado, enquanto ouvimos dizer que eles precisam de “alguém boa pinta, com cara de alvo de assaltante.” Leo é cético quanto ao sucesso do empreendimento e, com isso em mente, o filme omite o seu desfecho: não vemos Wilson vender o carro, nem outros detalhes. Tudo o que vemos depois é Marcin e Antenor num descampado, esperando. Leo chega, cambaleando, aparentemente ferido. Mas não passa de fingimento, o personagem e o filme brincando com as expectativas dos colegas e do público. Eventualmente Wilson une-se a eles, revelando o sucesso da empreitada.

Durante o último assalto temos também uma grande cena típica de um filme policial, uma invasão de bandidos armados, concatenada com o papel dos outros envolvidos no crime, expondo toda a sua execução de forma onisciente e claramente organizada. Referências a filmes de ação também são inseridas, como os bandidos usando máscaras de ex-presidentes e políticos, lembrando *Caçadores de aventura*, de Kathryn Bigelow, ou a cena que lembra o clímax de *Silêncio dos inocentes*, de Jonathan Demme, onde uma montagem paralela entre

Marcin e Leo no quarto de um lado e os bandidos que estão invadindo o seu apartamento do outro esconde que, na verdade, esses dois grupos estão em ambientes diferentes.

Grande parte de *Se Nada Mais Der Certo* é muito menos alinhada a esse cinema de gênero, sendo que esse alinhamento surge em determinados momentos apenas como forma de conduzir aquele momento da narrativa, mas procurando manter uma estética una, com a câmera próxima aos corpos e um uso do áudio um tanto ousado, alternando diversos discursos de fontes diferentes, sublinhando efeitos sonoros pouco naturais para causar determinado efeito. São momentos como a comemoração após o êxito do golpe do carro que melhor traduzem o outro lado da narrativa. Num plano único, estático, geral, o grupo de golpistas está sentado na mesa de um bar. Um deles chama o garçom, que anota o pedido e sai de cena. Assim que sai de cena, outro chama. Isso repete-se algumas vezes, e o plano distante e longo para uma cena que não passa de uma anedota é estranhamente natural, mas ainda cômico. Mais tarde, Leo, Marcin e Wilson estão juntos bebendo vodka. Conforme ficam embriagados, dançam e flertam entre si, a câmera aproxima-se, parece querer dançar com eles, fazer parte do abraço que os unifica. Tanto as imagens quanto a montagem fazem parecer que o filme torna-se embriagado junto com eles, o tempo é ditado pelas músicas que tocam. Primeiro Marcin coloca no toca-discos um música *punk*, rápida e crítica à política, dança sozinho agitado. De repente algo que parece um bolero invade a banda sonora, os três passam a dançar juntos, abraçados, tontos e românticos, a câmera revirando junto deles. Ao som de algo que seria um rock alternativo americano, Marcin pega arma de Wilson e começa a fingir que está atirando. O taxista olha pra ele, nervoso, como se tivessem revelado algo muito íntimo. A câmera parece se estabilizar por um momento, até que Wilson parta para retirar a arma de Marcin, quando torna-se inquisitiva e busca evidenciar as ações pontuais dos corpos.

Por cima dessas variações na condução da narrativa, da importância dada ao grupo e de um aparente alinhamento com a subjetividade dos personagens está um discurso que se

pretende político e radical. Digo "por cima" pois sua obviedade surge aos berros (de Leo), flutuando na superfície para quaquar um apanhar. O filme possui até mesmo um epígrafe de tom moralista e ingênuo: "Uma Sociedade só é democrática quando ninguém for tão rico que possa comprar alguém e ninguém seja tão pobre que tenha que se vender a alguém." A citação é atribuída a Rousseau, mas, por mais que procure, não consigo encontrar de onde foi retirada. Parece ser algo que alguém ouviu o filósofo dizer à toa, que, tantas vezes repetido, perdeu seu contexto, seu significado original. Virou apenas uma lição rasa, cuja adesão não depende de um desenvolvimento racional, apenas de uma identificação entre o espectador/leitor e a injustiça que ela ataca. A citação encabeça o filme e permanece no horizonte enquanto ouve-se Leo reclamar de seus problemas financeiros nas cenas iniciais, seu CPF cancelado, o desemprego, a incapacidade de pagar as contas. A desigualdade social é, portanto, o estopim da ação, a desordem que irá mover a narrativa. E não há possibilidade de utopia, de restauração da ordem, de final feliz.

Uma vontade de mudança social percorre o filme e, mesmo que os discursos e ações dos personagens demonstrem-se pouco eficientes para gerar alguma mudança positiva, a inconformidade é explícita. Bêbado, Leo discursa contra os bancos, contra a exigência do trabalho, da obediência, propõe atacar o sistema capitalista por dentro, pois estão no limite. Eis o início da motivação para tornar-se um fora-da-lei. Ao fim, quando o último golpe é proposto, Leo hesita, talvez reflexo da precariedade de suas idéias, mas acaba enfim participando do plano. O assalto será efetuado contra um candidato em campanha eleitoral, o dinheiro em questão sendo doação ilegal. Dar uma de Robin Hood para si mesmo, subvertendo o sistema é a idéia. As imagens de campanha na TV, os bandidos com máscaras de políticos e *Os Saltimbancos* de Chico Buarque na trilha musical querem dizer muitas coisas de uma só vez, mas nada é realmente concatenado, o que se constrói é uma revolta imatura.

No entanto, a crítica mais profunda que posso extrair de *Se Nada Mais Der Certo* não se resume a esses ataques genéricos e ingênuos ao capitalismo. Para chegar nela, preciso falar de passado e de História. O filme passa-se num passado recente, lançado em 2008, aborda a época da eleição de 2006. A única outra referência a um passado, é quando Antenor relembra os seus golpes da juventude para Leo e Marcin. Mas o que eu busco é mais anterior e muito mais longe da superfície.

É difícil proibir o passado. O passado simplesmente surge, uma lembrança brota na nossa mente, como um cheiro que surge não se sabe de onde, ou até mesmo por causa de um cheiro misterioso, um estímulo que desencadeia um processo quase proustiano. Em alguns momentos *Se nada mais der certo* me causa um efeito parecido, traz à tona a lembrança de algo que nunca vivi, mas que conheço através de filmes como *O que é isso companheiro?*, *Cabra-cega*, *Batismo de sangue* e *Zuzu Angel: a ditadura militar e os grupos guerrilheiros de resistência*.

A minha relação é feita através dos filmes, são as semelhanças na ficção e não na História que me elucidam o caminho. O tema de Belmonte parece derivar desses filmes sobre a época: uma democracia utópica, a rebelião contra um sistema, a ação de grupos foras-da-lei (revolucionários em maior ou menor grau), o empréstimo de convenções do gênero policial. A aproximação é facilmente questionável, e as diferenças devem ser expostas. Esses filmes sobre a ditadura tratam do passado, quase sempre com uma certa reverência. O que era trágico lá é amplificado pela distância e pela noção de busca de um bem maior, de resgatar um país das trevas. Tudo em *Se Nada Mais Der Certo* parece ser mais egoísta em comparação, as causas menos fáceis de se defender, o desespero menos exacerbado. A violência e a repressão são sim mais brandas. É um outro país, filho daquele, herdeiro, mas sempre novo.

Uma herança existe, de todo modo. Durante as ditaduras latino americanas e, principalmente, na sua transição para a democracia, a memória e o testemunho foram as

principais armas para defender-se e fazer justiça perante o terror estatal. Parte de um processo que fez do "eu" do discurso subjetivo algo confiável, respeitável. Com o fim dessas ditaduras a memória do "eu" teve que tornar-se pública, registrável, para que o passado não se repetisse (processo semelhante aconteceu quando o mundo teve que lidar com o fim do Holocausto, mas irei comentar a esse respeito mais adiante). "Muitas vezes se disse: vivemos na era da memória, e o temor ou a ameaça de uma "perda de memória" correspondem, mais que à supressão efetiva de algo que deveria ser lembrado, a um "tema cultural" que, em países onde houve violência, guerra ou ditaduras militares, se entrelaça com a política." (Sarlo p. 21)

Partindo desse período, Beatriz Sarlo faz sua crítica ao que ela identifica com uma "cultura da memória e guinada subjetiva" presentes na contemporaneidade. Ela relembra os golpes de Estado e os regimes ditatoriais na América Latina, que "praticaram atos (assassinatos, torturas, campos de concentração, desaparecimentos, seqüestros) que consideramos inéditos, novos, na história política desses países" (Sarlo, p. 24), e as vítimas-testemunhas que tornaram-se fundamentais para levar esses crimes estatais à justiça e restaurar a democracia. Contudo, para ela, mais importante que seu uso jurídico, cabe julgar as influências culturais e ideológicas do testemunho.

Com isso em mente, procuro as testemunhas dos filmes aqui trabalhados. Em *Se Nada Mais Der Certo*, num certo nível da diegese, posso afirmar que apenas Antenor trabalha num discurso de testemunha, na cena do descampado. Ele narra um golpe do passado, um golpe em cima de pobre. Ao fundo uma rodovia, prédios e o que parece ser as ruínas de uma fábrica, com suas chaminés ainda em pé. Antenor e Leo sentam num sofá velho, Marcin, num plano mais próximo, senta num pneu e brinca com um baralho, enquanto o veterano relata o truque. Dois *jumpcuts* levam a cena para mais tarde: Do dia, céu nublado e branco, pulamos para a penumbra, as luzes dos prédios e postes acendem-se, um resquício de claridade ainda risca o

céu. O plano salta mais uma vez, tudo escuro, apenas as luzes artificiais destacam o fundo, é noite, mas a narrativa de Antenor não se interrompe ou se resume. O testemunho corre como se não houvesse eclipse, o tempo atravessando o espaço, mas a narrativa mantendo-se sempre presente.

Mas existe outro procedimento no filme que desafia o tempo, revela uma subjetividade e expõe os fatos: a narração em *off*. Na primeira vez que se ouve a voz de Leo ela está próxima, clara, nítida, quase do lado do nosso ouvido. Após uma inspiração, “Caro Diogo... Caro Diogo...” ele sussura, como que ensaiando. Ele está escrevendo uma carta para o amigo, conta suas desventuras, o emprego perdido, o CPF cancelado, a falta de dinheiro. Supõe-se a partir disso que a voz que narra vem do futuro, comentará sobre o que aconteceu. Mas as imagens da carta sendo escrita estão no presente e, pensando retroativamente a partir do final do filme, essa cena não poderia acontecer depois dos eventos que ele mostra. O comentário é sobre o presente do filme, faz-se presente em cena, mas vindo não se sabe de que espaço, de que lugar. À narração de Leo se juntam as de Marcin e Angela, todas expondo suas idéias, medos, alegrias e angústias. O esforço não é resgatar ou manter uma memória, mas trazer à tona alguma verdade a respeito do personagem, cuja veracidade apoia-se no fato de que eles a dizem diretamente para nós.

A isso aliam-se a importância que o filme dá ao corpo e a preocupação que a câmera parece ter com emular o que os personagens sentem. Expor uma interioridade de qualquer maneira possível parece ser o objetivo. Contar uma história particular, até mesmo pessoal.

* * *

Novos sujeitos de um novo passado, onde importa menos o grande esquema das coisas, do que as pequenas revoluções da história da vida cotidiana. É esse o reordenamento ideológico que Beatriz Sarlo demonstra ocorrer a partir da década de 50 nos estudos da História. Ela destaca os estudos de Michel de Certeau, focado nos indivíduos comuns, que não

possuem papéis diretos em grandes movimentos sociais, mas “que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida, cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos.”(Sarlo, p.16) Também aponta o gesto de Richard Hoggart, em seu livro *The uses o literacy*, de inserir a sua própria subjetividade ao pesquisar o cotidiano de operários. “Num gesto que, nos anos 1950, podia ser considerado suspeito pelas ciências sociais, Hoggart trabalha com suas lembranças e experiências de infância e adolescência, sem se considerar obrigado a fundamentar teoricamente a introdução dessa dimensão subjetiva.”(Sarlo, p.17)

Mas o que me chama a atenção é esse trecho em que ela busca uma possível origem para essa “moda”:

A idéia de entender o passado a partir de sua lógica (uma utopia que moveu a história) emaranha-se com a certeza de que isso, em primeiro lugar, é absolutamente possível, o que ameniza a complexidade do que se deseja reconstituir; e, em segundo lugar, de que isso se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou, como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. (p. 18)

As experimentações artísticas da subjetividade, então, foram base para um novo modo de enxergar a História, que por sua vez justifica a utilização de experimentações artísticas similares em uma estética que se pretende realista. Toda a vontade política de *Se nada mais der certo* está clara, sua vontade de falar de um problema social, de fazer um retrato (talvez não muito fiel e bastante próprio) de um presente. Mas há uma questão maior: a identidade.

Todos os personagens parecem encontrar-se fora de lugar, tentando buscar uma identidade nova, fugir do que lhes foi imposto física ou socialmente. A indefinição sexual de Marcin é a mais óbvia dessas fugas, mas Leo também parece querer restituir sua vida de classe média ou encontrar uma nova, desde que não seja no jornalismo. Angela quer cuidar do seu

filho, ter uma família, mesmo que louca, conseguir um emprego, mas o vício não permite. Até mesmo Wilson parece viver sob a sombra de um pai morto, flerta com a morte várias vezes, mas ainda busca alguma salvação junto a seus amigos (curiosamente, Wilson parece sorrir ao morrer no final; o único que não conseguiu fugir completamente e encontrou o que procurava desde o início, a morte).

“Os combates pela história também são chamados agora de combates pela identidade.” (Sarlo, p. 23) É assim que Beatriz Sarlo inicia sua crítica ao testemunho, revelando a aceitação cada vez maior da subjetividade como sinônimo de fidelidade (e muitas vezes de verdade) em relação às esferas públicas. “No registro da experiência se reconhece uma verdade (originada no sujeito?) e uma fidelidade ao ocorrido (sustendada por um novo realismo?)” (p. 23). O filme, assim, parece procurar entender as relações possíveis entre relato e experiência que a prática do testemunho evoca.

Construção do Eu

Nome próprio é baseado na obra de Clarah Averbuck, escritora que surgiu na internet e, após atingir alguma notoriedade, teve alguns livros publicados. O filme mistura idéias e eventos não só de seus livros *Máquina de pinball*, *Vida de gato* e *Das coisas esquecidas atrás da estante*, mas também de vários blogs que a autora manteve durante anos. Não segue exatamente a narrativa de nenhum desses textos, mas usa episódios deles (e muitas vezes o próprio texto na tela) para criar uma história própria, uma síntese do que seria o personagem Camila. Em *Nome próprio* o personagem de Camila constrói seu livro a partir de *posts* de seu blog, lugar onde despeja suas fúrias, lamentos e pedidos de socorro, movimento parecido ao que Clarah Averbuck teria feito ao manter o estilo de seus escritos na internet nos livros. Construções em cima de construções, várias camadas que no fundo aparentam remeter ao que seria uma experiência.

Em *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Paula Sibilia procura analisar como o surgimento de tecnologias aliadas à internet intensificou uma espécie de culto à individualidade, valorizando um sujeito que expõe sua intimidade constantemente. A internet seria o estopim de uma terceira revolução da escrita.

A primeira dessas rupturas teria ocorrido em meados do século XV graças à invenção da imprensa, que alterou as formas de elaboração dos livros e multiplicou a sua reprodução, um processo que derivou no surgimento da leitura silenciosa. O segundo corte teria ocorrido em meados do século XVIII, com a transformação do leitor intensivo no extensivo: enquanto o primeiro lia e relia um corpus limitado de textos, o segundo passou a ter uma crescente diversidade de livros à sua disposição (Sibilia, p. 36).

A terceira revolução seria esse horizonte ainda maior que a internet disponibilizou, não só para ler, mas para publicar. A internet possibilitou que qualquer um (dentro dos limites sócio-culturais que permitem a alguém ler, escrever e ter acesso à rede) possa publicar textos, fotos, vídeos, para que um outro qualquer possa acessar. Grande parte do que é produzido

para internet são iniciativas solitárias, muitas das quais não têm qualquer pretensão artística, mas pouco a pouco a indústria cultural se apropria dessas novas formas de expressão. Paula Sibilia chega a mencionar os livros de Clarah Averbuck e a adaptação de Murilo Salles para o cinema, ao comentar sobre a apropriação da mídia tradicional de obras surgidas na internet, uma vez que essas alcançaram alguma notoriedade na rede. Ela não chega a se aprofundar nos aspectos da cultura atual que se refletem nessas obras, apenas utilizando-as como exemplos para demonstrar a complexidade e as novas estratégias da indústria cultural. Procuo, a partir de *Nome próprio*, encontrar esses reflexos e apontar como o filme lida com eles.

“A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração. A linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*” (Sarlo, p. 24). *Nome próprio* depende de Camila, não há cena sem ela, não há o que contar que não parta da sua experiência. Seu corpo está sempre na tela, a presença de seu corpo é intensificada pelo filme, desde o primeiro plano em que aparece, nua, chorando. Um plano aberto, em que a confrontação do namorado obriga a câmera a aproximar-se da ação, tentar como pode acompanhar a explosão de raiva de Camila, a violência das palavras transformando-se em violência física.

Não há propriamente uma narração de Camila que conduza o filme, uma instância narrativa pertencente ao personagem que se manifeste na forma de uma voz que conta ou lembra. O que temos é a sua escrita dentro da diegese, no gesto de tentar traduzir seus sentimentos no blog, no livro que escreve ou em e-mails que envia. As palavras parecem partir de sua voz interior, passando pelo seu corpo para o teclado do computador, vazando para a própria materialidade do filme: as palavras formam-se, conforme ela cria, sobre a imagem em

primeiro plano ou ancorada nas paredes que a cercam. Esse procedimento do filme procura traduzir a **presentificação** de um relato. O filme, que sempre ocorre no presente, tenta simular e metaforizar o momento fugaz em que pensamento transforma-se em linguagem, **subjetividade** em matéria palpável. O *eu* de Camila precisa ser visto, ouvido e lido *agora*, no momento em que quer se revelar.

Para aprofundar o olhar sobre essa ponte que o filme procura criar entre a experiência de Camila e o espectador, recorro a uma parte das leituras que Beatriz Sarlo e Paula Sibilia fazem das teses sobre o narrador de Walter Benjamin.

Contra uma recente confiança no testemunho, tanto nos meios jurídicos que tiveram que lidar com um passado terrível (mas que não deve ser esquecido), quanto no âmbito cultural e artístico (que busca inspiração em fatos e evidências), Beatriz Sarlo contrapõe as idéias de Walter Benjamin sobre a incapacidade do homem moderno de transmitir **experiência**, algo que remonta ao surgimento do romance e teria seu ponto culminante nos soldados que voltam mudos do grande terror que Benjamin testemunhou, a Primeira Guerra Mundial. Em textos como "O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" e "Experiência e pobreza", Benjamin expõe que o emudecimento das experiências significativas e transmissíveis foi acentuado pelo choque do terror das guerras de grande escala e pelo **desenvolvimento** técnico que permitiu não só o surgimento da indústria moderna de bens, mas de uma indústria cultural. Sua crítica teria origem em um passado utópico, em uma "época de plenitude de sentido, quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem escuta entende-o com assombro, mas sem distância, fascinado, mas nunca desconfiado ou irônico" (Sarlo, p. 27).

Paula Sibilia também comenta a esse respeito: "O fluxo narrativo das velhas artes de recitar, entrelaçados aos modos de vida rurais e às atividades artesanais partilhadas, constituíam um 'fazer junto'." (Sibilia, p. 39) Histórias distantes, tanto no espaço quanto no

tempo, eram contadas e recontadas, transformadas em mitos e lendas. A história recontecia toda vez que era contada, e ouvir era importante, pois talvez ela nunca se repetisse. “Algo naquele universo pré-moderno era perfeitamente possível, porém hoje se torna cada vez mais raro: uma disposição do corpo (e do espírito) que se localiza no extremo oposto da tensão, da ansiedade e da aceleração que turbinam nossos corpos (e espíritos) na contemporaneidade.” (Sibilia, p. 40)

Em grande parte, é possível dizer que *Nome próprio* é sobre Camila tentando encontrar alguma ordem na vida para que possa escrever seu primeiro livro. Uma espécie de epifania parece seguir a cena mais desconfortante do filme: Camila é levada bêbada para casa por um cara (Rodrigo) que tentou dar em cima dela no bar e acabou sendo humilhado por ela. Os dois estão no quarto, Rodrigo tentando tirar a roupa de Camila, que reluta, diz que ele não é homem para ela, que ela precisa de alguém que a domine. O rapaz insiste em tentar transar com ela, e um jogo cruel de vontades é intensificado pelo plano único que dá conta da cena, com quase sete minutos de duração, próximo ao corpo e aos murmúrios vergonhosos. Camila acaba cedendo, e Rodrigo transa com ela. Humilhada, por não ter conseguido repelir o rapaz com a sua força, ou vitoriosa, por fazê-lo passar pelo seu jogo pessoal e ainda assim conseguir a satisfação que havia ido procurar no bar? Camila é dúbia.

Na noite seguinte, Camila senta ao computador para escrever em seu blog: “Os dias passam, meu corpo apodrece. Corpos apodrecem. Por isso nada sou senão palavras. Quando escrevo me afirmo. Quando falo ganho sentido. Quando penso ganho corpo. Meu corpo é letra e linha. Meu corpo palavra.” Ela relê. Copia da caixa de texto do blog para um editor de texto, salvando o arquivo com o nome “livro”. Nua, vai até a janela, como que para refletir. Então ela passa a buscar seus velhos *posts* no blog para construir seu livro, procura em cadernos coisas que escreveu, preenche lacunas. Uma obra a partir do que exibiu e do que guardou.

Ordem, portanto, nunca foi exatamente o que Camila procurou. A solução é mergulhar no mundo e dele extrair a escrita. Ao lado da Camila que escreve e se expõe através de linhas e palavras na internet, existe a Camila que sai para o mundo, sofre, se perde e se diverte, colide com espaços e pessoas.

O gesto de Camila ao criar seu livro aproxima-se do gesto autobiográfico, o mesmo é possível inferir sobre o gesto de Clarah Averbuck ao escrever seus livros. O salto dos textos da autora “real” para o filme incluem obstáculos que diluem essa noção: diretor, roteiristas, atriz, entre outras peças essenciais ao gesto coletivo de fazer cinema. Mas o gesto autobiográfico está lá, no filme, assim como repetido tantas outras vezes em blogs e sites de relacionamento pela internet. Contudo, retorcido.

Ao falar de autobiografia, é preciso fazer um breve comentário sobre o desconstrucionismo literário, principalmente sobre a posição de Paul de Man e Derrida, conforme a leitura de Beatriz Sarlo: seria um gênero tão ficcional quanto a ficção em primeira pessoa, uma vez que o pacto referencial entre o leitor e o sujeito externo ao texto, o autor, seria ilusório, vazio de autenticidade. De Man iguala a autobiografia à prosopopéia, “a voz da autobiografia é de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo.” (Sarlo, p. 31) No cerne dessa questão está a incredulidade de que um sujeito uno, pleno de consciência e capaz de transpor para as páginas as suas memórias, seja possível; “não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade” (Sarlo, p. 32). Para Derrida, nada fora do texto seria capaz de dar validade à autobiografia, “o que se manifesta na autobiografia como identidade de um sujeito com seus enunciados só é sustentado pela assinatura”. Não sabemos o que é experiência, não somos capazes de apreendê-la, julgá-la essencial ou passá-la adiante. Não chega a importar que o sujeito-autor e o sujeito no texto sejam distintos, uma vez que a experiência é não-transmissível, seja na ficção, seja na autobiografia.

Ao aproximar as práticas de exibição da intimidade ao gênero autobiográfico, Paula Sibilia mostra que estes também se permitem indefinições. Quantos romances ficcionais não utilizaram formatos que simulam uma biografia, um diário ou uma troca de correspondências? Porém, sempre foi possível apontar o ficcional do real. “Foi isso que descobriu o crítico literário Philippe Lejeune em 1975: as obras autobiográficas se diferenciam de todas as demais porque estabelecem um ‘pacto de leitura’ (...) na crença, por parte do leitor, de que coincidem as identidades de *autor*, do *narrador*, e do *protagonista* da história que está sendo contada.” (Sibilia, p. 30)

Apesar disso, tanto a autobiografia moderna quanto os usos confessionais da internet criam dúvidas quanto à unidade desse sujeito tripartido. Novas versões de sujeitos na rede, textos que são obras ou produtos de vivência? O fato é que a mentira faz parte desse jogo de exibir a intimidade, uma vez que codinomes e pseudônimos são utilizados com tanta facilidade. A mesma liberdade que garante que qualquer um possa publicar algo na internet também permite que o autor se esconda por trás de outra assinatura. É tão fácil ser anônimo quanto o é roubar uma identidade. Assim como é fácil também inventar-se, criar uma nova personalidade, uma intimidade nova e satisfatória a ser exposta e, quem sabe, fazer de si mesmo um espetáculo. A dose de ficcionalidade inerente a qualquer vivência transformada em narrativa, que Derrida já apontava, torna-se ainda mais notável e cotidiana.

No início de *Nome próprio* Camila comenta sobre ela e o ex-namorado terem se mudado juntos para São Paulo, vindos do interior, tentar construir uma vida na metrópole. Ela começa a se construir como escritora na internet, uma certa evolução é nítida, desde o início quando ela escreve seu *posts* atacando o namorado e e-mails para amigos, escrevendo no presente, sobre o presente, sempre dirigidos a alguém, com um objetivo claro. Aos poucos seus textos tornam-se mais abstratos, as palavras na tela não estão totalmente sincronizadas

com o seu pensamento, com as teclas pressionadas no teclado. "Fico pensando que ninguém se cura de nada. Nunca. E que a dor são poros por onde transpira a escrita. Tudo sobra em mim. Ao mesmo tempo não há nada em mim. Nem ninguém. Eu sofro de nada. E de ninguém." É o que ouvimos, enquanto ela olha fixamente para o computador. Percebemos que ela acabou de escrever isso, num momento que parece uma revelação. Sua escrita não é terapêutica, não serve para curar, não alivia a dor. Ao contrário, é da dor que surge a linguagem, uma dor que é maior do que ela e não parece ter nenhum motivo aparente. É a crise fundamental.

Enquanto ela escreve seu livro, são essas as palavras que preenchem as paredes ao seu redor:

Hoje vou procurar a palavra que se perdeu, que escapuliu entre meus dedos, que escorreu por minhas mãos. Eu hoje vou conter nas letras esse fluxo que não pára de me levar pra longe daqui. Eu hoje vou ficar aqui quieta, enquanto frases se formam, enquanto parágrafos inteiros se fixam na tela. Alguns fogem. E eu deixo que fujam porque eu sei que posso recuperá-los, melhores, adiante. Não me desespero mais. Encontrei o leito por onde escoar o meu excesso.

A linguagem forma-se constantemente, fora de controle. Cabe a Camila pescar, num momento de atenção a si, numa tentativa de subjetivar-se, as palavras que ela precisa, que surgem independentemente dela.

Ao fim do filme, ela sofre e enfrenta sua maior paixão até o momento, um rapaz com quem trocava e-mails, que ela conhece por acaso no bar. Toda a questão que parece minar o relacionamento dos dois parece resumir-se na possibilidade de ela ter inventado Daniel, antes de tê-lo conhecido, idealizando-o através dos e-mails, idealizando os dias que passaram juntos. A existência de Daniel ou a intensidade de seu relacionamento não é, no entanto, a questão. Camila inventou Camila.

Após enfrentar Daniel na festa, Camila pega um ônibus para voltar pra casa. Na banda sonora ouvimos alguém digitar no teclado. Sobre a imagem, um texto surge narrando sua volta

na terceira pessoa. “Camila foi embora da festa tentando disfarçar a sua dor. Logo que ficou sozinha, chorou. Chorou no elevador, chorou no corredor e na rua. Caminhou até o ponto de ônibus.” Ela entra no apartamento, as letras não aparecem mais na tela, mas ainda ouvimos dedos digitando. Outra Camila está sentada ao computador, observando-a enquanto ela digita. O espaço está diferente do que vimos antes: móveis novos, o computador não está no chão, a decoração está diferente, sofá, estante com livros. Vemos as duas Camilas no mesmo plano, a que digita responde às ações da que acabou de chegar, como que narrando-a em tempo real. As duas levantam-se, dirigem-se ao primeiro plano e encaram a câmera. A narração em *off* diz: “Algumas vezes quebram as minhas pernas, chutam minha cara, pisam nos meus dedos, eu sobrevivo, tenho sobrevivido, sou marcada sim, mas faço valer cada uma de minhas cicatrizes.”

As duas Camilas aparecem como um enigma ao fim do filme e nos fazem pensar sobre aquilo a que acabamos de assistir retroativamente. Meu primeiro instinto é procurar em que ponto do filme Camila passou a escrever sua própria história, de forma que a partir de então estaríamos assistindo ao livro que ela escreve. Impossível encontrar esse ponto, porque estamos o tempo todo assistindo ao livro, Camila é toda feita da escrita. Camila não cabe em si só, pois é, certamente, muitas, assim como a escrita, nasce do paradoxo entre o indizível e a expressão total: ela é essencialmente dividida entre o *eu* que escreve e o *eu* que experiencia o mundo. A crise essencial tem certamente toda relação com esse modo de vida errático, sem lugar fixo onde morar, conhecendo alguém numa noite e topando viajar com ele para o Rio de Janeiro na mesma noite, transando com o namorado da amiga, aceitando abrigo de desconhecidos, bebendo sem controle, colocando-se em risco.

A subjetividade de qualquer um é mais complexa e heterogênea do que a capacidade de se transformar em linguagem. Não existe narrador completamente onisciente de si, toda tentativa de transpor a subjetividade em linguagem perde ou ganha na hora de criar.

se, movimento impossível de escapar, a crise se impõe, gera *sempre outros*. E toda narrativa de si acaba sendo uma narrativa que não depende apenas dos outros ao nosso redor, mas dos nossos próprios outros, nossos duplos não exatos, sobre os quais não temos controle.¹

Todo protagonista de um blog (que busca confundir-se com o autor ou o narrador) é espelho de alguma personagem da indústria cultural. Vários filmes, seriados ou quadrinhos ditam as regras de como se portar, como pensar, o que defender, até mesmo que nome adotar, que imagem possuir. A subjetividade é construída de maneira incontrolável.

Mais uma confirmação da morte do narrador benjaminiano, pois os sujeitos destes novos relatos publicados na internet se definem como alguém que *é*; alguém que vive a própria vida como um verdadeiro personagem. Essa definição pesa mais do que aquela referida a alguém que *faz*, um sujeito que realiza uma atividade narrativa ou elabora um relato, alguém que conta uma história sobre acontecimentos “exteriores” a si próprio, inclusive fictícios, e não *reais*. (Sibilia, p. 51)

Esse alguém que *faz* seria o narrador, o artesão da arte de contar histórias capaz de agregar as experiências do mundo e transmiti-las. Nesse ponto, sim, os relatos do *eu* carecem de um narrador nessa concepção benjaminiana.

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar a sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (Benjamin, p.221)

¹ Agora lhe parece um erro o que outrora você amou como sendo uma verdade ou probabilidade: você o afasta de si e imagina que sua razão teve aí uma vitória. Mas talvez esse erro, quando você era outro – você é sempre outro, aliás –, lhe fosse tão necessário quanto as suas “verdades” de agora, semelhante a uma pele que lhe escondia e cobria muitas coisas que você ainda não podia ver. Foi sua nova vida que matou para você aquela opinião, não sua razão: você não precisa mais dela, e agora ela se despedaça e a irracionalidade surge de dentro dela como um verme que vem à luz. Quando exercemos a crítica, isso não é algo deliberado e impessoal – é, no mínimo com muita frequência, uma prova de que em nós há energias vitais que estão crescendo e quebrando uma casca. Nós negamos e temos de negar, pois algo em nós está querendo viver e se afirmar, algo que talvez ainda não conheçamos, ainda não vejamos! – Estou dizendo isso em favor da crítica. (Nietzsche, F. *A gaia ciência*, fragmento 307.)

A única possibilidade aqui é tentar tornar-se narrador de si mesmo, a busca utópica de uma Camila que tenta revelar-se através da escrita íntima, da análise do duplo que lhe escapa à compreensão.

Um blog, apesar de parente do diário como forma, possui um propósito completamente diferente. O que era antes um gesto solitário e privado de auto-afirmação ou expressão para si, tornou-se uma forma de fazer-se conhecido através da sua própria intimidade, ou do que apresenta-se como íntimo.

Nosso relatos autobiográficos não copiam mais aqueles romances que se liam com fruição desvelada durante horas a fio. Em vez disso, e cada vez mais, nossas narrativas vitais ganham dessa forma; assim, os gestos cotidianos mais insignificantes revelam certo parentesco com as cenas dos videocliques e das publicidades. Ou pelo menos nelas se inspiram, e parece desejável que com elas se assemelhem. (Sibilia, p. 49)

O ato de ler um romance era uma aventura solitária, cuja introspecção necessária era irmã do monólogo interior que a leitura provoca. Difícil encontrar situação análoga em um mundo onde os estímulos se multiplicam, as formas de entretenimento são várias, a necessidade de interação com o público na expressão cultural é cada vez maior. Torna-se difícil concentrar-se em si e em uma tarefa só. Assim como os computadores, tornamo-nos *multitarefa*, lemos, conversamos, escrevemos, assistimos, tudo ao mesmo tempo. Observar alguém na internet, pulando de janela em janela, entre redes sociais, programas de troca de mensagem instantânea, blogs, sites de música, downloads, notícias etc, seria vertiginoso para o leitor de romances do século XIX que viajasse no tempo para nosso presente.

Camila expõe seu corpo e sua subjetividade, é observada e observa a si mesmo. Ela é abrigada no quarto de um leitor adolescente, que procura embebedá-la e talvez transar com ela. Ela brinca com ele, atíça, mas enfim recusa. Enquanto ela dorme, ele tira fotos dela nua. Com as fotos no computador, o garoto se masturba. Lá está o corpo dela, frágil, ao alcance do toque, mas impenetrável. No computador uma representação, uma invenção. Duas Camilas,

uma que pode ser lida/vista, outra que pode ser tocada. Uma tão construída quanto a outra, mas apenas uma é capaz de proporcionar prazer ao leitor/espectador. O garoto poderia ter encontrado fotos pornográficas semelhantes às aquelas que tirou de Camila com ampla facilidade na internet. Mas não, ele busca a representação daquilo que está ao seu alcance, mas que se faz impossível. O acesso ao corpo, esse receptáculo de experiência, é proibido. Mas o resto, o que sobra e emana desse corpo para ser captado, registrado e reproduzido, pode afetar o corpo alheio, excitar o garoto, satisfazer seu desejo. A satisfação solitária, como a leitura de um romance, distante das rodas em que o narrador benjaminiano transmitia as experiências distantes.

Entre o leitor/espectador solitário e o corpo da experiência, e entre a Camila que escreve e a Camila que vai ao mundo, existe a mesma distância. A distância entre corpo e palavra, dessubjetivação e subjetivação. A medida é um paradoxo, como veremos adiante. A união é o *eu*.

Homem em crise

Diferente de *Se nada mais der certo* e *Nome próprio*, *Cão sem dono*, de Beto Brant e Renato Ciasca, alia-se a uma estética realista muito mais reconhecível. *Cão sem dono* parece seguir a cartilha de um realismo que busca uma crueza e simplicidade que poderiam remeter (com várias ressalvas) ao Dogma 95 e seu desenvolvimento nas mãos de cineastas como os irmãos Dardenne ou Pablo Trapero.

Vale aqui destacar alguns elementos desse realismo que me faz citar tais cineastas no mesmo parágrafo. Primeiramente uma preocupação com personagens jovens, normalmente da classe baixa, em dificuldades financeiras ou com a lei, algum tema que seja bem traduzido através do senso de imediatismo (atento ao presente da ação e à duração da cena). Senso que procura ser transmitido por planos longos, quase sempre com a câmera na mão, cenas que aparentam terem sido improvisadas, que levam os atores a encenar algum limite físico ou emocional, sempre em locações, nunca em estúdio. Uma trilha sonora bastante focada no som direto, que pode ter sido reconstruído na pós-produção, mas sempre buscando manter uma suposta fidelidade com o momento filmado, raramente utilizando elementos sonoros extradiegéticos ou músicas incidentais para sublinhar emoções. Não seria absurdo chamá-los de descendentes do neo-realismo italiano de Zavattini e Rossellini, uma espécie de realismo revelatório² atualizado.

Esse tipo de cinema não se limita a respeitar o que a imagem fotográfica teria de ontológico, seu rastro de real impresso através da luz, como defendia Bazin. Mais do que buscar uma transparência perfeita entre real e representação, a proposta parece ser encenar

² O conceito de realismo revelatório é desenvolvido por Ismail Xavier em *O Discurso Cinematográfico*, a partir da valorização de um retorno à concretude por parte de teóricos como Kracauer e Zavattini, opondo-se a um realismo crítico de bases lukacsianas. Ao invés de um realismo social sintético, um realismo que mostre o mundo em si, sem filtros.

levando em conta essa vocação ontológica, permitindo-se a mesma ambiguidade, a mesma falta de sentido explícito característica dos vestígios da “vida real”. Direto e lacônico, *Cão sem dono* não utiliza a montagem para explicar a narrativa, não antecipa, a fim de gerar tensão, elementos dramáticos que surgirão mais tarde; revela-nos apenas de maneira oblíqua aquilo que os personagens sentem, através de suas interações, diálogos, ações.

Um certo paralelo contextual entre esse filme e *Nome próprio* é possível, uma vez que ambos são adaptações de livros de autores jovens. Assim como Clarah Averbuck, Daniel Galera, autor de *Até o dia em que o cão morreu*, ganhou notoriedade escrevendo na Internet, onde encontrou parceiros para criar a editora independente *Livros do Mal*, projeto de curta duração que permitiu a novos autores publicar seus primeiros romances. Tanto os livros de Clarah Averbuck quanto o livro de Daniel Galera em que se baseia *Cão sem dono* são narrados em primeira pessoa. Clarah Averbuck é gaúcha e foi morar em São Paulo, Daniel Galera é paulista e passou grande parte da vida em Porto Alegre. Eles falam de uma mesma geração, de uma vontade similar de mudar, encontrar seu lugar no mundo.

Mas as semelhanças parecem terminar por aí. O protagonista de Galera, que no filme se chama Ciro, parece isolado, longe do mundo em que Camila procura mergulhar. Não se expõe, não tem ambições grandiosas, não fala de seus sentimentos, não romantiza os fatos de sua odisséia ordinária. Narra com crueza. O único *insight* que temos de sua psique é através de um sonho contado no começo do livro com a displicência de quem narra um filme visto há muito tempo.

Cão sem dono, além de procurar uma narrativa direta como a do livro, mantém-se bastante próximo do seu enredo. Ciro é um ex-universitário, formado em Letras, que eventualmente trabalha com traduções do russo. Mora sozinho num apartamento mal mobiliado no centro de Porto Alegre, não tem amigos e ainda depende da eventual ajuda financeira dos pais. Ele acaba conhecendo Marcela, uma bela modelo por quem se apaixona e

com quem desenvolve um relacionamento, apesar da costumeira distância que procura manter. Pouco a pouco abandona sua fortaleza solitária acima da cidade, conhece pessoas novas, cria laços com Marcela, mesmo que a um aparente contragosto. No entanto, Marcela se afasta, some e deixa Ciro perturbado. Retorna apenas para revelar que está doente, linfoma, e precisa ir embora para se tratar. Eis o início da verdadeira espiral de autodestruição de Ciro, deprimido e violento (consigo). A salvação parece vir com a intervenção dos pais, o retorno à casa familiar, onde ele parece encontrar um caminho para uma vida *normal*; trabalho, família, festas, garotas. Um dia Marcela liga, diz que está curada e o convida para ir viajar com ela.

A princípio, o enredo não parece muito elaborado. Bastante simples na verdade, o único obstáculo visível que rende uma peripécia seria a ausência de Marcela. Essa simplicidade me revela que o importante não chega a ser os fatos, mas os personagens e as interações entre eles. Revela-me também que o obstáculo de Ciro é ele próprio.

Creio que boa parte do que irei apontar aqui a respeito de *Cão sem dono* parte de um lugar muito pessoal, uma preocupação minha inspirada pelo filme a refletir sobre o *eu*. Ao falar da minha geração, de um momento na vida com o qual me identifico e me incomodo. As inferências que procuro expor aqui vêm desse contato subjetivo, de certa forma procuro revelar a mim mesmo, testemunhar a meu favor através desse filme.

Ao longo deste trabalho eu procurei jogar alguma luz sobre o discurso subjetivo, a exposição do *eu*, as aporias do testemunho. No entanto, é só a partir de *Cão sem dono* que encontro espaço para tratar de um texto que considero muito profundo e instigante a respeito do assunto. Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben coloca em questão os limites do humano, investigando os testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas (principalmente os escritos de Primo Levi) e as suas dificuldades em relatar a *experiência-limite* por excelência. É fato que, no filme, Ciro não aparece como testemunha, não cria um discurso

verbal a respeito de si ou dos eventos em que se encontra envolvido. O único *Ciro-testemunha* encontra-se no livro de Daniel Galera, onde ele narra em primeira pessoa eventos passados, num misto entre relato de fatos e fluxo de consciência.

Porém, há no filme uma testemunha explícita: o pai de *Ciro*. Sentados na beira do mar, pai e filho conversam. O pai conta sobre a sua juventude, quando ainda estava constituindo família e se envolveu com drogas, quase chegando a perder a mulher e o filho. O relato possui uma forte carga emocional, e o tom otimista de superação das adversidades parece fazer ecoar o resto do filme, tangenciando a história do filho, revelando que a desgraça pertence a todos.

Retorno a Agamben para tentar entender melhor o que teria de ontológico no *ser testemunha*, a partir de uma situação limite, um parâmetro extremo onde ancorar-se.

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (Agamben, p. 27)

Primo Levi seria então um *supertestis*, tendo passado pela experiência da *shoá*³ e sobrevivido para contar a história. Mas, justamente por ter sobrevivido, não seria capaz de um testemunho total do horror. A testemunha comum, padrão, que tenha passado por toda a experiência do campo de concentração não existe, pois perdeu sua humanidade e morreu. É nessa lacuna entre quem pode testemunhar e quem realmente atravessou a *shoá* que Agamben procura enxergar o homem.

³ Escolho aqui usar o termo *shoá* pela conotação de sacrifício religioso e anti-semita que *holocausto* pode possuir. Após uma grande explanação sobre as origens do termo, Agamben aponta que: “Mesmo que seja provavelmente a esse termo [*shoá*] que se refere Levi, ao falar da tentativa de interpretar o extermínio como uma punição pelos nossos pecados, o eufemismo aqui não contém escárnio algum. Pelo contrário, no caso do termo ‘holocausto’, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *olah b’blico* [bíblico?], entre a morte nas câmaras de gás e a ‘entrega total a causas sagradas e superiores’ não pode deixar de soar como zombaria” (Agamben, p. 40)

O sobrevivente é a exceção, a regra é a morte. A testemunha é impossível, seu oposto é o *muçulmano*.

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As 'verdadeiras' testemunhas, as 'testemunhas integrais' são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que 'tocaram o fundo', os muçulmanos, os submersos. (Agamben, p. 43)

Quem testemunha sobre a *shoá* procura testemunhar sobre um processo silenciador, desumanizante. É testemunha, por delegação, em nome de quem perdeu a voz, morreu, procura um rumor que foge à linguagem e à compreensão.

Aqui, a comparação entre situações tão distantes, o massacre de milhões e o drama emocional de poucos, de forma alguma tem o objetivo de diminuir um ou enaltecer outro. De fato, a idéia é utilizar a situação-limite como lente para obter um olhar ampliado de um caso específico. A situação-limite "desempenha função semelhante àquela que, segundo alguns juristas, corresponde ao estado de exceção. Assim como o estado de exceção permite fundar e definir a validade do ordenamento jurídico normal, também é possível, à luz da situação extrema – que no fundo é uma espécie de exceção – julgar e decidir sobre a situação normal" (Agamben, p. 56).

Após terem passado a noite juntos, Ciro e Marcela tomam café da manhã. O rapaz é reticente, nega as ofertas da garota, não responde direito as suas perguntas, tenta manter uma distância clara. Ela pergunta o nome do cachorro, que não possui, oferece café, ele recusa, Marcela quer saber o que ele vai fazer no dia, "um monte de coisa." O diálogo não é exatamente incômodo, mas é travado pela incomunicabilidade de Ciro, que revela não possuir telefone, evidenciando seu afastamento. A comunicação aqui é uma via de mão única. Marcela vai embora, e Ciro, agora

sozinho, deixa-se cair no colchão, enquanto o som da cidade (carros, buzinas) ao fundo aumenta. Desse contraste som/imagem, indivíduo/coletivo, o filme nos leva para um plano de Ciro, bêbado, andando na rua de madrugada, a cidade deserta. Que “monte de coisa” ele fez nesse dia? Provavelmente muito pouco, a resposta era só uma forma de isolar-se.

É assim que somos apresentados a Ciro, todos os outros personagens logo revelam o que são e o que fazem: Marcela é modelo, Elomar é porteiro, Laércio é motoboy; Ciro é, a princípio, uma barreira. Mesmo diferente dos outros protagonistas aqui analisados, Ciro não se isola, mas parece evitar aproximação. Sua apatia só é dissipada na intimidade com Marcela ou quando encontra-se inebriado. O personagem parece rejeitar a linguagem, seu desemprego na área das Letras é apenas um reflexo disso.

O muçulmano, o submerso que Agamben menciona a partir de Primo Levi, é o prisioneiro do campo num estágio avançado de desnutrição:

começava mais ou menos quando o indivíduo faminto havia perdido um terço do seu peso normal. Quando continuava a emagrecer, a expressão do rosto também mudava. O olhar tornava-se opaco e o rosto assumia uma expressão de indiferença, mecânica e triste. Os olhos ficavam cobertos por um véu, as órbitas profundamente cavadas. A pele tomava um colorido cinza-pálido, tornava-se sutil, dura, parecida com papel e começava a descamar-se (Z. Ryn e S. Klodzinski, apud Agamben, p. 50).

O prisioneiro torna-se um homem já condenado, nem morto nem vivo, apenas uma sombra do que é um homem. Usada principalmente em Auschwitz, a expressão *muçulmano* tem origem no balanço involuntário do corpo característico dos indivíduos, lembrando os movimentos de árabes em prece. Também derivaria do termo árabe *muslim*, que designa quem se submete totalmente à vontade de Alá, que originou através da Europa medieval as lendas de um pretense fatalismo islâmico. No campo, no entanto, a submissão é forçada ou inconsciente, sua breve existência é puramente mecânica/fisiológica. “O fato de estarem

prontos para a morte não equivalia, porém, a algo parecido com um ato de vontade, mas a uma destruição de vontade. Deixavam acontecer o que acontecia, pois todas as suas forças estavam mutiladas e aniquiladas.” (E. Kogon, *apud* Agamben, p. 53)

Sem despertar olhar ou simpatia, seja de seus carrascos, seja de seus companheiros prisioneiros (como muitos sobreviventes relatam), o muçumano faz parte de uma zona indeterminada entre vida e morte, entre ser humano e não ser. É, em si, uma situação limite, estado de exceção. Em Auschwitz, torna-se a regra.

Regra e exceção passam a se confundir. No início, do pouco que podemos apreender de *Ciro*, sua força de vontade é pouca. Longe de um muçulmano, mas confundido com o homem que deveria ser, que os pais e Marcela esperam que seja. Conseguir um emprego, viajar, fazer coisas novas, diferentes, talvez constituir família como Laércio ou exercer alguma arte como Elomar. Não, para ele basta viajar no colchão, num quarto vazio.

Seu corpo é sempre aparente, não só nas cenas de sexo, onde a paixão e o contato têm espaço. Magro, porém não exatamente desnutrido. Mas há algo de errado com seu corpo. O primeiro sinal surge como uma ressaca. Após chegar bêbado em casa, ele vomita, cabaleia para a portaria para pedir ajuda a Elomar, que o acode. Mais tarde, no almoço com os pais, eles cobram sua visita ao médico. Não se revela a doença, apenas mencionam que ele não se sente bem. Mais adiante, *Ciro* submete-se a uma endoscopia. Dopado, preso, uma câmera adentra seu corpo, pela boca. Seu interior é mostrado por um monitor, como se fosse uma viagem profunda em busca do problema essencial de *Ciro*. O que faz dele tão diferente e tão similar a todos nós? O filme não responde essa pergunta, instigando-me a procurar a resposta.

Já sabendo que Marcela está doente, *Ciro* tenta tornar-se testemunha de si mesmo, do que está sentido. Completamente bêbado, escreve num caderno, frases descompassadas, de um sentido vago, mas que revelam algo de suas angústias. Desiste logo. O clímax do filme ocorre pouco tempo depois, quando *Ciro* não consegue contatar Marcela de jeito algum. Ele se

Prespera em seu apartamento, joga móveis, berra contra a porta, tenta passar papéis por baixo dela, tentando livrar-se de coisas que ele escreveu ou leu. A câmera pouco faz para exaltar seu estado além de acompanhar seus movimentos. Deitado no chão, num movimento impulsivo, Ciro quebra o abajur, única fonte de luz do recinto, e a tela se escurece. Na banda sonora, grunhidos e gemidos de um choro profundo. Vamos permanecer por um tempo nesse escuro.

O que leva Ciro a se esconder da câmera, ou melhor, de si mesmo? Em alguns momentos, na casa dos pais, na presença de Laércio ou em uma conversa séria com Marcela, é possível pressentir um sentimento semelhante, mas ainda não claro. No escuro em que ele mergulha, o sentimento parece ficar mais claro para mim. Creio que é vergonha.

Quando os soldados russos chegam a Auschwitz, Primo Levi sente a libertação com uma boa dose de vergonha. Em seus livros ele questiona de onde essa vergonha pode vir e a primeira hipótese levantada é a da culpa, por ter sobrevivido onde tantos outros não puderam, por ter em mente que alguém morreu em seu lugar para que ele pudesse estar vivo.

Não, você não vê transgressões evidentes, não defraudou ninguém, não espancou (mas teria força para tanto?), não aceitou encargos (mas não lhe ofereceram...), não roubou o pão de ninguém; no entanto, é impossível evitar. É só uma suposição ou, antes a sombra de uma suspeita: a de que cada qual seja o Caim do seu irmão e cada um de nós (mas desta vez digo 'nós' num sentido muito amplo, ou melhor, universal) tenha defraudado seu próximo, vivendo em lugar dele (P. Levi, apud Agamben, p. 97).

Esse sentido universal da culpa pode ter contagiado Ciro, uma culpa inocente, que não depende de suas ações, mas que o julga de qualquer maneira.

Mas Agamben não se contenta com apenas essa justificativa para a vergonha. A partir das idéias de Emmanuel Levinas, ele aponta que a vergonha não viria de uma consciência de suas falhas, de um auto-olhar exterior que identifica a culpa. "Pelo contrário, ela fundamenta-

se na impossibilidade do nosso ser de *dessolidarizar-se* de si mesmo, na sua absoluta incapacidade de romper consigo próprio” (Agamben, p. 109). Estar em si, sem poder escapar, ter dentro de si o erro ou falha e não poder fugir.

Envergonhar-se significa: ser entregue a um *inassumível*. No entanto, este *inassumível* não é algo exterior, mas provém da nossa própria intimidade; é aquilo que em nós existe de mais íntimo.(...) É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio dismantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria dessubjetivação, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha. (Agamben, p. 110)

Nessa crise entre não tornar-se o sujeito que se espera e se dessubjetivar perante os outros, revela-se a vergonha de Ciro no escuro. Movimento parecido encontramos em *Se nada mais der certo*, quando Marcin é obrigada a reverter sua identidade de volta à feminilidade ao usar um vestido. Ambos caem numa armadilha, não sabem se são assujeitados ou soberanos, devido a uma pressão que parece vir de terceiros, mas que de fato existe concomitantemente dentro deles.

A aproximação entre Ciro e o mulçumano, como já era de se esperar, torna-se então insuficiente. O mulçumano é destituído de uma subjetivação, Ciro é símbolo da crise entre ser sujeito e não ser. Assim como o sobrevivente que testemunha, sofre essa crise. Se o sobrevivente dá o testemunho do mulçumano *por delegação*, de fato seria o mulçumano a testemunha. A ausência de voz dá voz a um mensageiro, ambos confundem-se numa indistinção entre o homem e o não-homem.

Tudo isso também pode ser expresso dizendo que *sujeito do testemunho é quem dá testemunho de uma dessubjetivação*, contanto que não se esquece que “dar testemunho de uma dessubjetivação” só pode significar que não existe, em sentido próprio, um sujeito do testemunho (...), que todo testemunho é um processo ou um campo de forças percorrido sem cessar por correntes de subjetivação e de dessubjetivação. (Agamben, p. 124)

A tese que se retira disso seria: “Os homens são homens enquanto dão testemunho do não homem.” (Agamben, p. 125)

Ao expor isso, quero dizer que o filme procura fazer de *Ciro* testemunha de si mesmo. Sua recusa ao sujeito, à subjetivação, é simbólica através do cão, daquele que não assume responsabilidade e recusa nomear, assim como na sua distância ao mundo, isolado em seu apartamento acima das ruas ou vagando por elas apenas quando desertas. Eis que a influência de *Marcela* se faz, e ele se interessa de volta pelo sujeito, primeiro ela, depois o porteiro e suas telas, depois *Laércio* e sua família. O filme faz dele sujeito a partir dessas pessoas, mas o choque causa uma crise, a doença de *Marcela*, o desespero de *Ciro*.

Eventualmente *Ciro* parece reconciliar dentro de si a subjetivação e a dessubjetivação, adapta-se e torna-se homem. O momento é coroado por duas cenas. A primeira é o almoço em família, filmado de maneira bastante espontânea, quase documental em sua forma, onde conversam sobre a diferença entre gerações, sobre quando um homem se torna maduro e sobre a possibilidade de demonstrar emoções. *Ciro* encontra-se à vontade em meio a isso. A segunda é quando ele encontra o cachorro, doente. Chama-o para passear, agora ele tem nome, *Churras*. *Ciro* assume responsabilidade por ele, que deixa de ser um signo de dessubjetivação. Não é à toa que a ligação de *Marcela*, na última cena do filme, ocorre logo depois que *Ciro* enterra o cachorro. O cão sem dono morre, e *Ciro* sobrevive.

“Desde o início, referindo-se aos seres humanos, o verbo [sobreviver] admite uma forma reflexiva, ou seja, a idéia singular de um sobreviver a si mesmo e à própria vida, em que aquele que sobrevive e aquilo a que se sobrevive coincidem em si.” (Agamben, p.135) Dessa forma é possível dizer do morto, que sobrevive a glória, o testamento ou a herança, enquanto do vivo, estando espiritualmente morto, apenas o corpo sobrevive. Essa seria uma cisão que o homem traz consigo, dividido entre o homem que sobrevive apesar da influência do

mulçumano, por quem culpa-se por ter sobrevivido, e o homem que sobrevive por ter lutado contra a possibilidade de tornar-se inumano. “Desta forma, tem-se agora a tese que resume a lição de Auschwitz: *O homem é aquele que pode sobreviver ao homem*. No primeiro sentido, refere-se ao muçulmano (ou à zona cinzenta) e significa, então, a inumana capacidade de sobreviver ao homem. No segundo, refere-se ao sobrevivente, e indica a capacidade do homem de sobreviver ao muçulmano, ao não-homem.” (Agamben, p. 136)

Agamben então defende que existe um ponto em que esses dois significados convergem, sendo esse ponto o muçulmano. E, sendo o muçulmano a testemunha integral, surgiria um terceiro sentido: *“o homem é o não-homem; verdadeiramente humano é aquele cuja humanidade foi integralmente destruída.”* (Agamben, p. 135)

“O paradoxo reside, neste caso, no fato de que se realmente der testemunho do humano só aquele cuja humanidade foi destruída, isso significa que a identidade entre homem e não-homem nunca é perfeita, e que não é possível destruir integralmente o humano, que algo sempre *resta*. *A testemunha é esse resto.*” (Agamben, p. 135)

É possível, a partir disso, encontrar a verdadeira testemunha de *Cão sem dono*? Uma analogia poderia ser feita: *Ciro* é o sobrevivente, culpado por si mesmo de algo que não sabe o que é; o cachorro é o mulçumano, inumano, incomunicável, destituído de nome e subjetivação. Mas o cachorro não poderia jamais ser testemunha, não possui em si a cisão da vida humana. Nem *Ciro* teve sua humanidade destruída de fato e, como sobrevivente, reconciliou-se (pelo que o filme mostra) com sua crise fundamental e com a linguagem.

O que sobra, o que *resta*, é a materialidade do filme. Não o diretor, autor ou indivíduo. O conjunto que faz do filme obra, envergonhado entre a necessidade de mostrar e constituir linguagem e o afastamento ou a dessubjetivação necessária a uma estética realista que não se evidencia, procura fazer da cena, do plano, simulação sem filtro da vida. Testemunha é o filme,

capaz de sintonizar-se com a construção de um homem e ainda restar, viver conosco após a exibição como sujeito/não-sujeito. Para mim, um realismo humanista.

Considerações Finais

Existe um aspecto comum aos três filmes aqui analisados que não foi examinado: a família. Em *Nome próprio* ela é ausente, não pode existir, pois Camila não pode possuir âncoras. Possui efeito por não estar lá, a mudança que Camila busca ao vir para São Paulo exige o aniquilamento de raízes. De fato, a única relação familiar presente no filme é entre o garoto que a abriga e o seu pai. Sendo ele filho bastardo, possuem uma relação conturbada, uma diferença de vontades que acaba afetando Camila diretamente. Em *Se nada mais der certo*, a família é construída, parece que a pedido de Angela por uma “família louca, esquizofrênica”. A necessidade permite que aqueles tipos diferentes juntem-se e apoiem-se mutuamente. Seus objetivos são distintos, suas preocupações variadas, mas o domingo na praia exhibe uma cumplicidade que prescinde a ligação sanguínea. Aliás, as referências aos verdadeiros familiares são sempre problemáticas: Leo só liga para a mãe para pedir dinheiro, Angela não consegue se relacionar com o filho e teme não conseguir ser mãe, Wilson sofre pelo pai suicida. A família de Ciro, em *Cão sem dono*, faz parte da sua crise. Afastado dos pais, em busca de si mesmo, ele parece querer perder o contato com o mundo. Ainda depende deles, visita-os, mas é distante. Sua salvação surge apenas ao voltar à casa paterna, sua identificação com a história que o pai lhe conta altera a sua perspectiva.

No início deste ensaio eu expus a aproximação de Flora Süssekind entre os movimentos literários realistas e a idéia de uma hereditariedade. Uma família cuja sucessão de gerações faz parte de um eterno retorno, cujo movimento não forma um círculo, pois exige uma diferença a cada retorno, formando uma espiral. A ruptura familiar, dentro das semelhanças impossíveis de se evitar, são evidentes nos filmes aqui analisados. Da mesma forma que eu procuro esboçar essa geração realista, os filmes apresentam uma geração em conflito. Talvez em conflito consigo mesma.

Procurei construir minha análise como um funil, partindo do que mais geral é possível encontrar em comum nesses filmes (o Brasil, a idéia de uma nação), para encontrar algo que possa ser fundamental no que os filmes problematizam, o sujeito. Nação e sujeito encontram-se imbricados em seus conceitos, a formação de um é essencial para o outro. Esse realismo que eu procurei esboçar encontra-se em algum lugar entre esses dois conceitos. Assim como a idéia de *família* une aspectos do indivíduo e do grupo, assimilando as suas crises.

O radical grego *filia* pode significar amizade, afeição, atração, desejo. Enfim, amor.

Em um texto intitulado *O travelling de Kapò*, Serge Daney diz ser um *ciné-fils*, jogo de palavras entre “cinéfilo” e “filho do cinema”.

Eis o obstáculo: fazer/falar de cinema com amor. *Cinefamília*.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008. 175 p.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. Lisboa: 70, 1991. 283 p.
- AVERBUCK, Clarah. **Máquina de pinball**. São Paulo: Conrad, 2002. 76 p.
- AVERBUCK, Clarah. **Vida de gato**. São Paulo: Planeta, 2004. 118 p.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1997. 253 p.
- GALERA, Daniel. **Até o dia queo cão morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 99 p.
- FELDMAN, Ilana. **O Apelo Realista: Uma expressão estética da biopolítica**. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4416/3316>> em: 12 de novembro de 2010
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. 102 p.
- OROCCHIO, Luís Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: MASCARELO, F. e BATISTA, Mauro (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. São Paulo: Papyrus, 2008. 352 p.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 129 p.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 286 p.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. 203 p.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.