



A apropriação de repertórios como operação amorosa

FÁBIO RAMALHO

Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: A última canção interpretada pela atriz e cantora francesa Jeanne Balibar no documentário *Ne change rien* (Pedro Costa, 2009) retoma em seu refrão uma conhecida sentença de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose”. No processo criativo filmado por Costa, a referência a Stein nos permite pensar uma dobra mediante a qual a figura da amante e suas evocações se conjugam com a exacerbação de um investimento afetivo nos repertórios do cinema.

Palavras-chave: Cinema. Afeto. Repertório. Amor.

Abstract: The last song performed by French actress and singer Jeanne Balibar in Pedro Costa’s documentary *Ne change rien* (2009) quotes Gertrude Stein’s well-known line: “Rose is a rose is a rose is a rose”. In the creative process filmed by Costa, the reference to the Steinian sentence constitutes a fold by which the figure of the lover and her evocations articulate with the affective investment in the repertoires of cinema.

Keywords: Cinema. Affect. Repertoire. Love.

Resumé: La dernière chanson interprétée par l’actrice et chanteuse française Jeanne Balibar dans le documentaire *Ne change rien* (2009), réalisé par Pedro Costa, prends dans le refrain un vers bien connu de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose”. Dans le processus créatif filmé par Costa, la référence à Stein donne à voir une articulation entre la figure de l’amante, ses évocations et l’exacerbation d’un investissement affectif sur les répertoires du cinéma.

Mots-clés: Cinéma. Affect. Repertoire. Amour.

Remember lovers never lose

Em *Ne change rien* (2009), o cineasta português Pedro Costa acompanha a cantora e atriz francesa Jeanne Balibar em shows e ensaios, nas sessões para a gravação de um disco e na preparação para estrear uma ópera de Jacques Offenbach. O documentário sustenta um especial interesse pelas propriedades mais evidentemente físicas do processo de criação: o trabalho árduo da cantora, a precisão metódica com que ela ensaia as variações possíveis de uma melodia, as inflexões da voz, a busca da correta entonação, a atenção aos modos pelos quais o corpo, em suas mais ínfimas afecções, constitui o *locus* de um investimento obsessivo sobre as minúcias de uma performance musical. O que é dado a ver pelas imagens é, em primeiro lugar, o movimento apaixonado que marca o trabalho sobre a forma, carregado de disciplina e de entrega. Há, porém, outros níveis em que o documentário e as interpretações nele registradas podem ser pensadas. Neste artigo, buscamos argumentar que a ênfase atribuída às vicissitudes do sentimento amoroso – tanto nas composições de Balibar quanto nas canções antigas que a cantora reinterpreta – aponta para a inscrição do lugar da amante e os modos de evocar a figura amada como eixos de seu trabalho musical. Partindo desse ponto, propomos uma leitura que traz para primeiro plano a relação com repertórios do audiovisual como marca que caracteriza o encontro entre Balibar e Costa.

O último registro que vemos em *Ne change rien* consiste em uma canção interpretada pela cantora não mais no contexto ritualístico do palco, nem na disciplina dos ensaios e gravações, mas durante um momento despojado no *backstage*, espécie de improvisação/recapitulação de um número em processo. Balibar começa a entoar a letra de Rose, uma composição sua com o colaborador Rodolphe Burger: *Rose rose est amoureuse/ Une archichanson d'amour joyeuse/ Heureuse et rose et rose et rose/ Efface tous les jours moroses*. Mais que uma canção que fala de um sujeito enamorado e desse estado, temos aí um modo de apresentar a relação muito especial daquela que ama com as formas que expressam esse amor.

A música de Balibar elabora de maneira muito efetiva o deslizamento pelo qual um afeto deriva nas suas formas de codificação e ritualização.¹ O sentimento implica uma relação

1. O afeto desponta frequentemente nas teorias em coexistência com outros termos, sendo a emoção e o sentimento aqueles que suscitam algumas das maiores controvérsias no que diz respeito às articulações e diferenças necessárias para estabelecer as bases do conceito. Para Elena del Río (2008: 10), o afeto nos remete a uma dimensão sensorial, não-formada e assubjetiva – um campo de intensidades – enquanto a emoção e o sentimento já implicam uma elaboração consciente e um maior grau de formalização, sendo assim uma forma “culturalmente codificada” do afeto.

de segunda ordem, uma queda no artifício e no requinte de elegê-lo como operação organizadora da experiência. Amar o amor (ou melhor, aquilo que entendemos por amor, e que pode variar imensamente) e, como num movimento suplementar, manifestar uma especial adoração pelas formas que expressam esse amor; celebrar o prazer de consumir as imagens e sons melosos [*sirupeuses*] e deleitar-se naquilo que esse prazer tem de reiterativo, reafirmador, mas que nem por isso deixa de ser articulado como momento de suspensão. A canção de amor é, nesse caso em especial, uma exaltação ao repertório amoroso que resulta do acúmulo de todas as canções que ouvimos e, como tal, constitui o veículo privilegiado para expressar a paixão pela música, pela sua capacidade de nos afetar.²

2. Ao estabelecer a distinção entre afetos e pulsões, Eve Kosofsky Sedgwick (2003) observa que ambos diferem em relação aos seus objetos, à duração e também ao foco (sendo as pulsões mais específicas e também mais imediatas). A teórica afirma: “afetos podem ser, e são, atrelados a objetos, pessoas, ideias, sensações, relações, atividades, ambições, instituições, e um sem-número de outras coisas, incluindo outros afetos” (2003: 19). Nessa ampla gama de objetos, as formas expressivas estão presentes, e é justamente a música que desponta na argumentação de Sedgwick para demarcar tal ponto: “meu prazer em ouvir uma peça de música pode me levar a querer ouvi-la repetidamente, ouvir outras músicas ou estudar para me tornar eu mesma uma compositora” (2003: 19).

A celebração de todo um repertório do amor é sugerida também pela alternância, na canção, do francês com os versos em inglês – um idioma que, segundo a letra da música, “diz as coisas melhor”. É difícil não pensar aqui na longa associação entre o amor e Hollywood, e em como a materialidade de uma língua não se desprende das formas culturais que a veiculam. O inglês seria o idioma privilegiado para expressar um certo tipo de fulguração amorosa; a língua do amor em sua inflexão mais espetacular, *pop* e pervasiva, vinculada aos arrebatamentos das estrelas, das suas declarações apaixonadas, afetadas e, por isso mesmo, não raramente *over the top*. O inglês seria, em suma, a língua associada ao senso comum do amor midiático, cuja repetição exaustiva não deixou de consolidar todo um repertório de frases feitas e platitudes que podemos acessar com os fins mais diversos. Há, com isso, uma ideia de que certas sensações só podem ser formuladas em certas línguas. À medida que a cultura midiática consolida a circulação dos repertórios como fenômeno global, os estrangeirismos assumem novas e interessantes posições dentro da fala amorosa, como para demarcar mais eloquentemente que é um outro que fala por nós, ou como a evocação de sentidos que atendem mais ao prazer da forma e da citação do que ao critério de sua adequação para expressar a verdade de um estado emocional. O afeto desprendido por certas expressões desemboca assim na afetação autoconsciente de citar toda uma imagética erótica e amorosa.

Um terceiro aspecto em que essa canção pode ser pensada surge da clara relação intertextual que ela postula, em seu refrão, com o verso de Gertrude Stein: “*Rose is a rose is a rose is a rose*”.

Se a poética de Stein desencadeia um tipo de discussão cujos alcances fogem bastante aos limites desse texto, ela pode, não obstante, suscitar reflexões produtivas acerca das articulações entre as propriedades sensoriais de uma obra e seus atributos formais – ou, formulando em outros termos, sobre as passagens entre o afeto e suas formas de codificação. Sob essa perspectiva, o *nome* aparece como importante elemento de convergência.

Uma das leituras possíveis para a poética de Stein consiste em percebê-la a partir de um esforço para afastar qualquer tentativa de simbolização. Pela reiteração de uma estrutura tautológica, a escritora reafirmaria o caráter irredutível das palavras, evitando que estas sejam assimiladas por procedimentos tais como a analogia, a metáfora ou a metonímia. Seu trabalho buscaria, ainda de acordo com essa perspectiva, demarcar as qualidades propriamente materiais do texto: as marcas gráficas e sua disposição sobre a página, bem como a sonoridade das sentenças, com suas propriedades rítmicas que se deixam perceber sobretudo quando lidas em voz alta; enfim, uma sensualidade/sensorialidade da escrita.

Seguindo esse viés de apreciação crítica, Rebecca Scherr (2007) busca elaborar a ideia de uma “estética do toque”, argumentando que na obra de Stein a predominância do visual que marca tanto o ato da leitura quanto as formas tradicionais do erotismo – sintetizadas na figura do *voyeur* –, cede lugar a uma “erótica tátil”. Para Scherr (2007: 194-5), Gertrude Stein compreende que a percepção não é um fenômeno puro, mas, pelo contrário, é “mediada por complexos códigos culturais” que, não obstante, sempre preservam traços irredutíveis à significação. O seu trabalho estético estaria voltado para a exploração de vias que escapam aos hábitos representacionais (Idem: 195). É esse projeto que leva Stein (1998) a afirmar, em uma de suas conferências publicadas na compilação *Lectures in América*, que sua resposta à saturação dos nomes não consiste em evitá-los, mas em ir precisamente ao encontro deles para refutá-los através do uso.

Para Jennifer Ashton (2005), por sua vez, o que a poética de Stein postula é a possibilidade de uma correspondência entre os nomes e seus referentes, ou seja, o que Stein buscaria levar a cabo é a “tarefa de eliminar a ambiguidade e a indeterminação”.

Como tal, seu gesto estaria amparado na distinção entre, por um lado, a relação significante-significado, e, por outro, a relação signo-referente, com vistas a fortalecer esta última. Frente ao desgaste do nome pelo uso e à conseqüente perda de interesse neles, o projeto estético de Stein consistiria em reabilitá-los através da poesia:

Se aceitamos a noção, em Stein, de que a poesia tem sido tradicionalmente um meio para expressar o amor por um objeto, e se o que fazemos comumente ao expressar amor por uma coisa é chamar o seu nome, a poesia poderia ser entendida, conforme Stein argumenta, como “o estado em que conhecemos e sentimos um nome”. (...) Mas os nomes aparentemente se tornam muito menos amáveis à medida que são usados para outros propósitos que não os puramente batismais ou encantatórios; quando eles passam a ter sentidos além de referências; em suma, quando eles se tornam nomes comuns. (ASHTON, 2005: 86)

É essa dobra reflexiva operada pela arte – “amar o *nome* de alguma coisa” – que pretendemos ressaltar. Porém, enquanto o viés crítico que enfatiza a questão da materialidade das obras estéticas na poesia de Stein se volta para a diferença entre um sentido semântico e um sentido experiencial, a fim de sublinhar este último – que, como tal, estaria vinculado mais estreitamente a uma dimensão sensória –, segundo a perspectiva de Jennifer Ashton essas duas instâncias seriam igualmente refutadas pelas invenções poéticas da escritora.³

3. Para Ashton (2005: 94), quando Stein afirma que no verso em questão – *Rose is a rose is a rose is a rose* – ela foi capaz de “acariciar” a rosa, a escritora não se refere à forma material do objeto-flor, com suas pétalas e espinhos, nem à forma material da palavra que denota esse objeto: “o que Stein acaricia quando está acariciando a ‘rosa’ é a forma imaterial – a própria função de referência – que pertence ao nome em si”.

4. Não por acaso, então, Rebecca Scherr conecta sua análise a teorias sobre as imagens hápticas, remetendo a trabalhos como o de Laura U. Marks (2002).

O breve esboço sobre os termos desse debate nos indica algumas correspondências possíveis com as discussões sobre afeto e imagem, em especial no que diz respeito à ênfase no toque, no sensorio e na materialidade, bem como no engajamento que se funda na insistência em uma repetição que termina por enfraquecer os vínculos que enredam certas formas expressivas em cadeias de sentido pré-estabelecidas.⁴ Se tais questões são relevantes para o propósito que aqui nos interessa é porque existe a possibilidade, na apropriação do verso mencionado, de uma articulação entre posições que inicialmente aparecem como conflitantes. De fato, Elisabeth Frost (2003) sugere essa articulação ainda no contexto específico da poética de Stein ao argumentar que, em seus textos, a escritora manifesta uma

dupla consciência da linguagem como símbolo e como objeto, explorando a possibilidade de “experienciar as palavras a um só tempo como signos e como coisas materiais” (FROST, 2003: 14). Tal articulação, ainda segundo Frost, encontra seu substrato na compreensão de que “saber e sentir envolvem não apenas o intelecto, que responde ao simbólico, mas também o corpo e suas paixões” (FROST, 2003: 12).

Com o deslocamento do verso de Stein para a música de Balibar e para o filme que registra sua execução, salta aos olhos a ideia de que amar um nome implica repeti-lo, e que o gesto da repetição busca livrá-lo da cadeia de usos em que este se vê enredado e que tende a esmaecer o seu poder de afetar-nos. A esse respeito, Jennifer Ashton (2005: 86) observa: “o problema de revitalizar a poesia se torna uma questão de revitalizar o nome, de lograr que o nome seja novo a cada nova incidência”. Nesse caso, especificamente, desvincular a rosa dos significados que sobre ela foram depositados ao longo do tempo, livrando-a do fardo de servir sempre como metáfora ou símbolo para representar algo para além dela mesma, torna-se o protótipo de um tipo de operação cuja incidência se encontra disseminada por diferentes artes, linguagens e suportes.

O que se coloca em jogo é, então, o gesto de negar qualquer pureza originária do nome e ao mesmo tempo reafirmar suas propriedades evocativas. Não obstante, à medida que nos afastamos da seara dos projetos de vanguarda e percorremos o fio das diversas apropriações em que a rosa steiniana desembocou, a questão parece tornar-se menos a de eliminar a indeterminação e a ambiguidade dos nomes e mais a de realçar suas potencialidades expressivas, levando em conta a própria história do seu uso. O que implica dizer que não se trata de negar esse histórico, mas de revertê-lo, desdobrá-lo por meio de uma inventividade que seria alcançada mediante procedimentos estéticos tais como a repetição, a reinserção em novas cadeias, séries de descontextualizações e recontextualizações que desnaturalizariam as formas expressivas.

“Tornar a rosa vermelha”, não mediante o recurso a qualquer suposta correspondência natural intrínseca ao nome, mas a partir de um jogo que envolve invenção e artifício: é também nesse sentido que poderíamos dizer que “a rose is a pose”. Alyson Tischler (2003) remonta essa frase aos anos 1930, quando o selo steiniano composto a partir da repetição, em forma circular, da

5. Nesse caso, então, temos uma paródia em duas vias: a publicidade parodiando o estilo de uma escritora de “alta literatura”, mas com o caminho inverso tendo sido também advogado por críticos que buscam sublinhar as maneiras pelas quais as expressões modernistas se alimentaram das culturas de massa (TYSCHLER, 2003: 13).

estrutura do verso “*a rose is a rose is a rose is...*” é parodiado em uma peça publicitária em que se lia “*a rose is a pose is a rose is a pose is...*”. Tischler, aliás, dedica-se em seu artigo a traçar uma extensa relação de diálogo e contaminação entre a poética vanguardista de Gertrude Stein e a cultura de massa, catalogando diversas paródias ao estilo steiniano que proliferaram em jornais impressos durante as décadas de 1910-1920, bem como uma grande quantidade de publicidades realizadas durante a década seguinte.⁵ O artigo de Tyschler permite vislumbrar alguns dos modos pelos quais as questões específicas suscitadas pela poética de Stein resvalaram para outros campos, como a moda e a publicidade, passando assim de um meio estrito, o da escrita, para campos mais amplos que implicam toda uma imagética midiática e mesmo a corporalidade, mediante a ênfase na noção de pose.

Álbum de música

Muitas outras referências são costuradas na composição do encontro Costa-Balibar: a música que abre o filme, *Torture*, compõe a trilha sonora do filme *Scorpio rising* (Kenneth Anger, 1964). Por sua vez, *Johnny Guitar*, interpretada em uma das apresentações ao vivo vistas ao longo do documentário, é a música tocada por Joan Crawford ao piano no filme homônimo de Nicholas Ray, de 1954. Por fim, durante os créditos finais ouvimos a voz de Balibar entoando *Weeping willows*, música-tema de *A king in New York* (Charles Chaplin, 1957). Uma mesma posição amorosa perpassa tais canções, unidas num só movimento ambivalente que responde às “tirantias do amor” suplicando por um veredito cujo adiamento é, porém, intensamente desejado. É notório que Balibar por vezes encontre o seu repertório em obras nas quais não parece haver muito espaço para a reafirmação dos motivos românticos. Tal seleção torna mais eloquente o fato de que sua carreira musical gira em torno das baladas de amor, mapeando-as nos filmes mais diversos, ao mesmo tempo em que nos fala da ubiquidade desse tipo de canção.

O caráter pervasivo das canções de amor permite justamente ressaltar a propriedade maleável, flutuante e potencialmente citável que decorre da elaboração do sentimento amoroso e da exploração de suas afecções como recursos expressivos para a composição de imagens cinematográficas. É essa maleabilidade que permite a apropriação e, mais do que isso,

a torção desse universo, deslocando-o para contextos insuspeitos a fim de compor novas combinações. O filme de Anger é exemplar, uma vez que extrai muito do seu potencial provocativo da conjunção entre a trilha sonora convencionalmente amorosa e toda uma imagética que a princípio pareceria alheia aos temas românticos: a estética dos motociclistas, as roupas de couro, as correntes e suásticas.

É importante considerar que a incidência das operações de apropriação e citação, se constitui acima de tudo uma das bases do trabalho musical de Balibar, não exclui o diretor e, mais diretamente, o ato de filmar como partícipes nesse mesmo modo de engajamento. Como a cantora astutamente observa, em entrevista a Vasco Câmara (2009), “talvez este filme seja o álbum que ele [Pedro Costa] tivesse querido fazer se fosse músico...”. Assim, se a assinatura de Costa como autor já pode ser definida como emaranhado de referências que forma um palimpsesto, um “nó górdio” que cabe ao espectador e ao crítico deslindar (MARTIN, 2010: 49), nesse filme de Costa, em especial, poderíamos dizer que muitas das citações se dão em segundo grau: através dele acessamos um trabalho criativo que coloca o jogo de referências numa posição privilegiada para sua composição e execução. O modo de composição do documentário se caracteriza pela colocação em cena de uma relação fundada no engajamento com os repertórios do cinema. Com isso, o filme nos concede uma perspectiva privilegiada sobre as particularidades dessa relação.

Na medida em que tomamos o filme de Costa como instância a partir da qual travarmos contato com as melodias cantadas por Jeanne Balibar, não podemos desvinculá-las de tudo aquilo que as circunda: os modos de composição da imagem, com suas propriedades sensíveis, ângulos e texturas; a figura da cantora, sua paixão criativa; o encadeamento que une as referências em torno de um motivo estético recorrente e afirmativo, que é o da música como meio para a criação de um mundo. A música suscita um modo de apreender a qualidade de um instante, e a sua conjunção com as imagens, bem como sua integração a um repertório – que implica ele mesmo passagens, variações, um certo movimento interno de coesão, mas também de composição de nuances – move-nos potencializando tonalidades afetivas que não seriam absolutamente as mesmas, caso as tomássemos separadamente ou a partir de outras redes de

associações. A cadeia de referências não se detém, ela continua a desdobrar-se, com o documentário integrando o corpo de sons e imagens disponíveis e lançadas ao mundo, ofertando-se para que seja, ele também, incorporado afetivamente.

É importante lembrar que Pedro Costa foi um dos diretores evocados por Nicole Brenez (2010) em sua proposta de um reinvestimento no amor como campo de interesse e criação cinematográfica. Brenez encontra o amor no cinema de Costa sobretudo a partir da presença filmada de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub em *Où gît votre sourire enfoui?* (*Onde jaz o teu sorriso?*, 2001). Nesse caso, o registro documental de Costa se volta para a relação composta por esses dois cineastas, constituindo um olhar sobre as conexões entre o vínculo estabelecido na intimidade de ambos e o trabalho sobre as imagens, entre a cumplicidade amorosa e a paixão pelo cinema em sua meticolosa realização. É curioso notar, no entanto, que Brenez, sublinhando esta colocação em cena do casal Straub-Huillet, busca rearticular o amor como elemento para uma política do cinema mediante a oposição deste a uma faceta mais comercial, hollywoodiana, pela qual o amor teria sido exaustivamente explorado no cinema:

O único traço de composição clássica que percorre *Onde jaz o teu sorriso?* concerne ao amor. Uma evolução afetiva subterrânea porém linear nos conduz das reprovações violentas dirigidas por Huillet contra Straub a uma série de compromissos práticos cumpridos em favor da obra, depois a uma rede de signos de empatia frequentemente vinculados a jogos de citações cinéfilas, e termina com uma declaração de amor louco de Straub a Huillet. Subitamente, um fim de filme explodindo de amor, que remete de volta a seu caráter fútil e alienante todos os happy ends adulterados do cinema da dominação. *Onde jaz o teu sorriso?* purga de sua beleza as falsificações sentimentais de que o cinema industrial nos intoxica. (BRENEZ, 2010: 188)

6. Lembremos da reiterada declamação da carta em *Juventude em marcha* (2006) aparecendo como um tipo de *leit motif* que pontua todo o filme.

Ne change rien confirma o amor como inusitada recorrência nos filmes de Costa,⁶ mas não apenas isso: a presença exuberante de Jeanne Balibar e de sua arte aporta ao subtom amoroso presente na filmografia de Costa uma tonalidade menos austera, mais romântica e mesmo, como sugeri há pouco, em certa medida celebratória. Tal abertura pode ser vislumbrada desde

a rápida alusão a uma dimensão de entretenimento do cinema – divertir-nos como nos filmes, sugere Balibar em certo ponto – até o caráter fortemente impuro do trabalho da cantora e atriz que, sem abandonar os rigores de uma arte mais, digamos, erudita, estende-se aos domínios muito mais heterogêneos do *pop*, chegando a tocar os limites do *easy listening*. Um tipo de transversalidade que, aliás, Adrian Martin (2010: 55) encontra de maneira mais ampla na filmografia de Costa, quando observa que seu trabalho se constitui “incorporando na cadeia de alusões conscientes e inconscientes a ligação crucial entre a alta cultura e os gêneros populares”.

Algumas das composições e interpretações de Balibar assumem a conhecida feição de baladas radiofônicas, com versos arrebatados, excessivos, apaixonados. Em *These days* a cantora sustenta uma posição contida, no centro do palco, e balança ritmadamente o corpo enquanto dedilha um sintetizador que é aqui uma espécie de apoio ou ancoragem: ela canta inclinando-se sobre ele, olhando para baixo, manifestando uma introspecção que é acentuada pelo tom de voz. Esse número musical, em particular, parece sugerir um ponto de indiscernibilidade entre a *performer* que interpreta a música e a ouvinte que a acompanha e canta junto. Ela canta num tom relaxado, discreto, quase displicente, característica que se torna ainda mais notável pelo contraste com a distensão das notas, a preocupação com a demonstração de excelência e a exploração da potência vocal que sobressaem durante o *tour de force* que é a aula de canto para *La Périchole*, vista pouco antes no documentário.

A eficácia da performance de Balibar reside na sua capacidade de sublinhar uma dimensão de prazer existente na postura de quem destila as passagens entre diferentes estados e humores comumente vinculados à experiência amorosa. Ela elabora a contradição dos amantes levemente desesperados que, em vez de buscarem remediar os sobressaltos e inquietações que os atormentam, alimentam-nos. Isso que aprendemos a identificar como um temperamento recorrente a permear as experiências dos amantes aparece aqui revestido de uma outra camada, que é justamente a mediação operada pela imagem cinematográfica. A arte de Balibar se instaura nessa dobra a partir da qual tudo é percebido desde uma perspectiva explicitamente contaminada pelo cinema.

Temos, então, uma arte que se alimenta de repertórios, como evidencia o uso do *sample* feito a partir da frase de Jean-Luc Godard que inicia as suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Que esta obra de Godard encontre sua operação fundante na colagem de fragmentos, na remixagem de arquivos de imagens e sons das mais distintas fontes, não é a menor das convergências entre as duas obras. A própria frase “*ne change rien*” se torna um elemento articulador: é o fragmento que serve de recurso sonoro para compor a atmosfera de uma música, é também o título dessa mesma música e ainda a expressão que dá nome ao filme de Costa, estabelecendo com isso uma evidente consciência acerca da natureza citacional que funda a música de Balibar e que o filme replica, adensando.

Um inventário desejan

Dentre as leituras sobre a obra de Stein a que recorri anteriormente, sobressai a questão de, nas palavras de Elisabeth Frost (2003: 10), amar o “status de objeto da linguagem e sua relação com o ato de nomear aquilo que amamos”. A fusão entre linguagem, amor e objeto (2003: 26) marcaria uma parte considerável do trabalho da escritora, sendo o amor o elemento que articula os outros dois. Na música de Balibar, é relevante que *Rose* designe o nome da ouvinte que consome canções de amor açucaradas e que oscila entre línguas, procurando as palavras para nomear as partes do corpo amado. Desejar a pessoa amada, amar os nomes, nomear o corpo (como num inventário desejan) e deleitar-se com as canções amorosas são diferentes relações que ocorrem mediante deslizamentos que as conectam sem hierarquia clara, uma remetendo à outra. A passagem do verso de Stein para o contexto do filme sugere, em primeiro lugar, que o amor pela música suscita o engajamento na repetição de todo um repertório sentimental de canções e, em segundo lugar, que pelo fato de guardarem um estreito vínculo com diferentes obras cinematográficas, tais canções remetem a um repertório imagético composto de filmes aos quais se pretende aludir mediante um jogo de citações.

Ne change rien é, assim, uma obra valiosa para pensar em que medida uma proposta como aquela postulada por Nicole Brenez, ou seja, que pretenda reabilitar “um amor insubordinado,

insurrecional, que recuse tanto as perversões e as regressões quanto o abandono dos territórios do sentimento e da paixão” (BRENEZ, 2010: 173), pode traçar linhas de convergência, mapear pontos de contato que permitam superar as oposições entre, por um lado, um projeto de elaboração do amor em outras bases, como alternativa ou recusa às investidas do amor explorado como espetáculo e, por outro lado, o repertório das formas expressivas que povoam a imaginação cinematográfica e privilegiam o amor como matéria do trabalho estético. A música de Balibar, a sua imagem e o seu canto indicam um caminho a partir do qual a revisitação dessas referências pode mobilizar uma sensibilidade que não se funda na exploração meramente laudatória e apaziguadora daquilo que já foi feito, mas na sua rearticulação inventiva. Tal sensibilidade nos convida a tomar parte em um processo cumulativo de criação e fruição daquilo que podemos reconhecer no nosso repertório como insígnias de uma fulguração amorosa, a fim de encontrar as formas renovadas de uma relação com a arte, na medida em que esta atua mais fortemente sobre um componente amoroso para dotá-lo de outras renovadas tonalidades.

REFERÊNCIAS

- ASHTON, Jennifer. Making the rose red: Stein, proper names, and the critique of indeterminacy. In: *From modernism to postmodernism: American poetry and theory in the twentieth century*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005. p. 67-94.
- BRENEZ, Nicole. Insurrections de l’amour en contexte matérialiste: Garrel, Costa, Waked. In: GAME, Jérôme (Org.) *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon: ENS Éditions, 2010. p. 173-194.
- CÂMARA, Vasco. *Um monstro chamado Jeanne Balibar*. 2009. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=231452>>. Acesso em: 15 fev 2014.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

- FROST, Elisabeth. 'Replacing the noun': Fetishism, parody and Gertrude Stein's Tender Buttons. In: *The feminist avant-garde in American poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003. p. 03-28.
- MARKS, Laura U. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MARTIN, Adrian. A vida interior de um filme. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia; RIBEIRO, Daniel (Org.). *O cinema de Pedro Costa*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, p. 49-57.
- SCHERR, Rebecca. Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch. *Literature Interpretation Theory*, 18:3, 2007, p. 193-212.
- SEDGWICK, Eve K. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- STEIN, Gertrude. Poetry and Grammar. In: *Writings, 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998. p. 313-336.
- TISCHLER, Alyson. A Rose Is a Pose: Steinian Modernism and Mass Culture. *Journal of Modern Literature*, 26.3/4, p. 12-27, Spring 2003.

Data do recebimento:
26 de março de 2014

Data da aceitação:
06 de junho de 2014