



FOTOGRAMA COMENTADO

Eros no cinema dos pobres

CÉSAR GUIMARÃES

Doutor em Literatura Comparada pela FALE - UFMG

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH - UFMG

No domingo à noite, com os sonhos da véspera prestes a se desfazerem, Edward G. Robinson, o herói de *Eu, um negro*, perambula pelos bares de Treichville, subúrbio de Abidjan, depois de perder Dorothy Lamour para um italiano. Desiludido e bêbado, após reclamar do trabalho precário que sobra para os imigrantes nigerianos na Costa do Marfim – carregar mercadorias, limpar estradas, catar ervas daninhas – ele diz, desgostoso: “O cinema não é para nós. Não é para nós, os pobres”. A afirmação parece descolar, por um instante, o ator do personagem que ele encarna. No entanto, quem é mesmo que sustenta essa fala? O personagem da história, o nigeriano desterrado e sem casa, ou o ator que o interpreta, com a voz a improvisar diante do seu duplo na imagem? Não podemos decidir nem por uma nem por outra coisa diante desse ser quimérico, filme de duas cabeças (ficção e documentário), no qual um homem real se toma por um ator que se confunde com um personagem que se põe em cena para se desvelar, como bem descreveu Jean-Louis Comolli.¹

1. COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction*. Lagrasse: Verdier, 2004, p. 207.

Este filme de Rouch, ao fazer de seus atores personagens, rompeu de vez com a oposição excludente entre arte ou acaso, construção ou tomada ao vivo. A *mise en scène* troca o cálculo pelo aleatório, abre-se à indeterminação dos eventos, torna-se lacunar, oscilante, e por fim, ela mesma produz seus próprios acontecimentos e situações. Combinação surpreendente, como na seqüência em que o protagonista, em sonho, se transforma em *Sugar Ray Robinson*, o boxeador. Aqui o trabalho do etnólogo (com sua atenciosa escuta das vozes do mundo do outro) combina-se com a composição primorosa do fotógrafo Richard Avedon – como um dia comparou Jean-Luc Godard.² Etnólogo fantasista demais – escreveria Jean-André Fieschi – um cineasta surrealista, amante das misturas e das passagens, cujos filmes entrelaçam o imaginário à conduta dos seus personagens.³

2. GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1. 1950-1984. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 180-183. (O artigo de Godard, “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens” apareceu nos *Cahiers du cinéma* em abril de 1959).

3. FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção. *Devires*. Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n1. jan/jun 2009, p.16.

4. SCHEINFEIGEL, Máxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires*. Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n.2 . jul/dez, 2009, p.20.

A princípio, o enunciado “O cinema não é para nós”, dito pelo ator-personagem, rasura a identificação com os ídolos fabricados pelos filmes, nessa cidade cujos cowboys fazem peripécias de equilibristas e dançarinos, montados em bicicletas, na festa de sábado à tarde na Goumbé. Encerrada em uma bolha sonora, ao mesmo tempo *off* e no fora de campo (como bem sublinhou Maxime Scheinfeigel⁴), a voz de Oumarou Ganda – inassimilável a um monólogo interior – sustentará por pouquíssimo tempo o descolamento do herói em relação à *imago* à qual se colara, pois outra cena vai se constituir logo em seguida, na qual cintilará o

objeto do desejo do sonhador. Nela, o imaginário pré-fabricado do cinema, há pouco renegado, se prestará à fabulação do nosso herói, à maneira de um segundo sonho, depois do fracasso dos sonhos de sábado e do domingo de manhã: tanto os de Eddie Constantine, que vai à igreja tão somente para paquerar as moças, quanto os de Robinson, que faz suas preces na calçada da rua (as mesquitas são poucas e não comportam a multidão dos fiéis). Para melhor compreender esta cena na qual Robinson deixa de atuar para apenas contemplar o que tanto ambiciona, será preciso confrontar duas seqüências que são como que espelhadas.

A seqüência do fracasso de Edward G. Robinson em seu papel de conquistador funciona como a contrapartida daquela outra que surge logo no início do filme, quando Eddie Constantine corteja Dorothy Lamour, oferecendo-lhe peças de tecido e cantarolando os versos de *Abdjan lagune*. À decepção e ao fracasso da performance de Robinson corresponde o sucesso e a desenvoltura desse vendedor de tecidos que se faz passar também por Lemmy Caution, agente federal americano. Se as palavras de Petit Touré, duplo de Constantine, dão o ritmo preciso do assédio (ao cercar as possíveis saídas de sua presa) e conduzem fortemente o sentido, no que concerne à figuração dos corpos e ao jogo dos olhares predomina a descontinuidade entre palavra e imagem. O duplo não é um dublê, e as palavras não coincidem com as imagens, nem no espaço nem no tempo. Desencontro, errância, procura mútua: um cineasta ouve vozes e parte, em companhia daqueles que o atraem cada vez para mais longe (desde a primeira vez); as vozes perseguem e alcançam as imagens, que se deixam momentaneamente encantar pelos comentários que as cercam.

Dorothy Lamour ora acolhe discretamente o olhar de Constantine, ora se esquiva suavemente, negaceando. Como se a encenação fosse cortada por uma breve hesitação, por um átimo seus olhos se dirigem a quem a filma. Ou será que ela procura um fora-de-campo? Quem sabe ela encontra-se dividida, indecisa: a quem retribuir o olhar, a quem consentir em ser olhada? Podemos lançar aqui uma hipótese fantasiosa: não estaria ela na condição de objeto de desejo perscrutado por alguém (não apenas uma voz, mas também um olhar), situado em um fora-de-campo radical, nesse momento em que Robinson interrompe sua narração e deixa a cena para a entrada de Constantine?

Será que não podemos sugerir que é precisamente a partir desse momento que não deixaremos de enxergar Dorothy com os

olhos de Robinson, ainda que ele esteja invisível, recuado para a região onde se situam as vozes? (Tudo se passa como se a força da ficção alcançasse o fora-de campo onde o ator desenvolve seu comentário). Animadas pela ambigüidade, as vozes não escapam ao inconsciente daquele que comenta as imagens (e que tanto o duplicam quanto o escondem). As imagens, por sua vez, só aparentemente são dóceis às palavras que lhes são lançadas; há momentos em que também elas fogem amorosamente das vozes, como as ninfas se escondem dos faunos. (Talvez estejamos diante de um verdadeiro cinema de poesia, mais do que de prosa.)

Ao contrário do seu amigo Eddie Constantine, que sempre faz sucesso junto às mulheres, a Robinson, expulso do bar, só resta o monólogo diante das figuras femininas pintadas na parede do *Mexico Saloon*. Ao ostentarem seus fetiches (penteados, luvas, gargantilhas, saias plissadas, decotes) elas devolvem a ele o olhar que Dorothy lhe negara. Em sonho, as portas se abrem para Robinson: “Logo serei o marido de Dorothy Lamour. Ela será minha mulher e eu serei ator, como Marlon Brando [em alusão ao cartaz de *O selvagem*]. Dorothy Lamour me esperará na porta...”. Da zona sombreada de marrom e cobre emergem os olhos, o sorriso, os brincos, as listas verdes do vestido, os braços longos (objetos parciais, imãs para o desejo). Dorothy Lamour adentra a penumbra e mistura-se ao negrume; vemos somente os dedos que cerram a porta, notamos o esmalte vermelho. No plano seguinte, alta noite, portas cerradas, o espectador também transpõe o limiar do sonho.

Referências

- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction. Lagrasse: Verdier, 2004
- FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção. *Devires. Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n1. jan/jun 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1. 1950-1984. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- SCHEINFEIGEL, Máxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires. Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n.2 . jul/dez, 2009.

