

Limbo e labirinto

INÁCIO ARAÚJO

Nunca Fomos Tão Felizes — *Direção: Murilo Salles. Argumento: João Gilberto Noll. Roteiro: Alcione Araujo, Murilo Salles e Jorge Duran. Fotografia e Câmera: José Tadeu Ribeiro. Diretores de Produção: Gilberto Loureiro e José Joaquim Salles. Cenografia e Figurinos: Carlos Prieto. Montagem: Vera Freire. Música: Sérgio G. Saraceni. Som: Roberto Carvalho. Elenco: Claudio Marzo, Roberto Battaglin, Suzana Vieira, Meiry Vieira. Produção: Salles & Salles, Embrafilme, L.C. Barreto, Morena Filmes, Movi & Arte, Cinefilmes. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h30. 1983.*

“A deformação de um texto se assemelha, sob certo ponto de vista, a um assassinato. A dificuldade não reside na perpetração do crime, mas na dissimulação de seus traços.”

Se os que nutrem uma até justificada aversão por citações e epígrafes concederem um pouco de sua paciência, talvez percebam que a frase acima, escrita por Freud em *Moisés e o Monoteísmo*, não se pretende prova de erudição mas, antes, uma maneira rápida de identificar o assunto de que fala *Nunca Fomos Tão Felizes*. Porque *Moisés e o Monoteísmo* se pretende uma demonstração de como a narrativa bíblica oculta ou deforma certas passagens da epopéia do povo judeu em sua saída do Egito. Mas, como constata Freud, a própria *Bíblia* deixa entrever, aqui e ali, a verdade que pretendia escamotear.

Da mesma forma, o filme de Murilo Salles retraca, por vias transversas, um momento da História do Brasil, o mais marcado pela Censura e pelo ocultamento de determinados fatos. Todos sabemos disso e o interesse da empreitada me parece estar vinculado diretamente à maneira como Murilo evita o óbvio da denúncia e nos oferece em troca um momento cinematográfico bastante significativo, de que aliás a psicanálise não se encontra de modo algum ausente.

A Religião

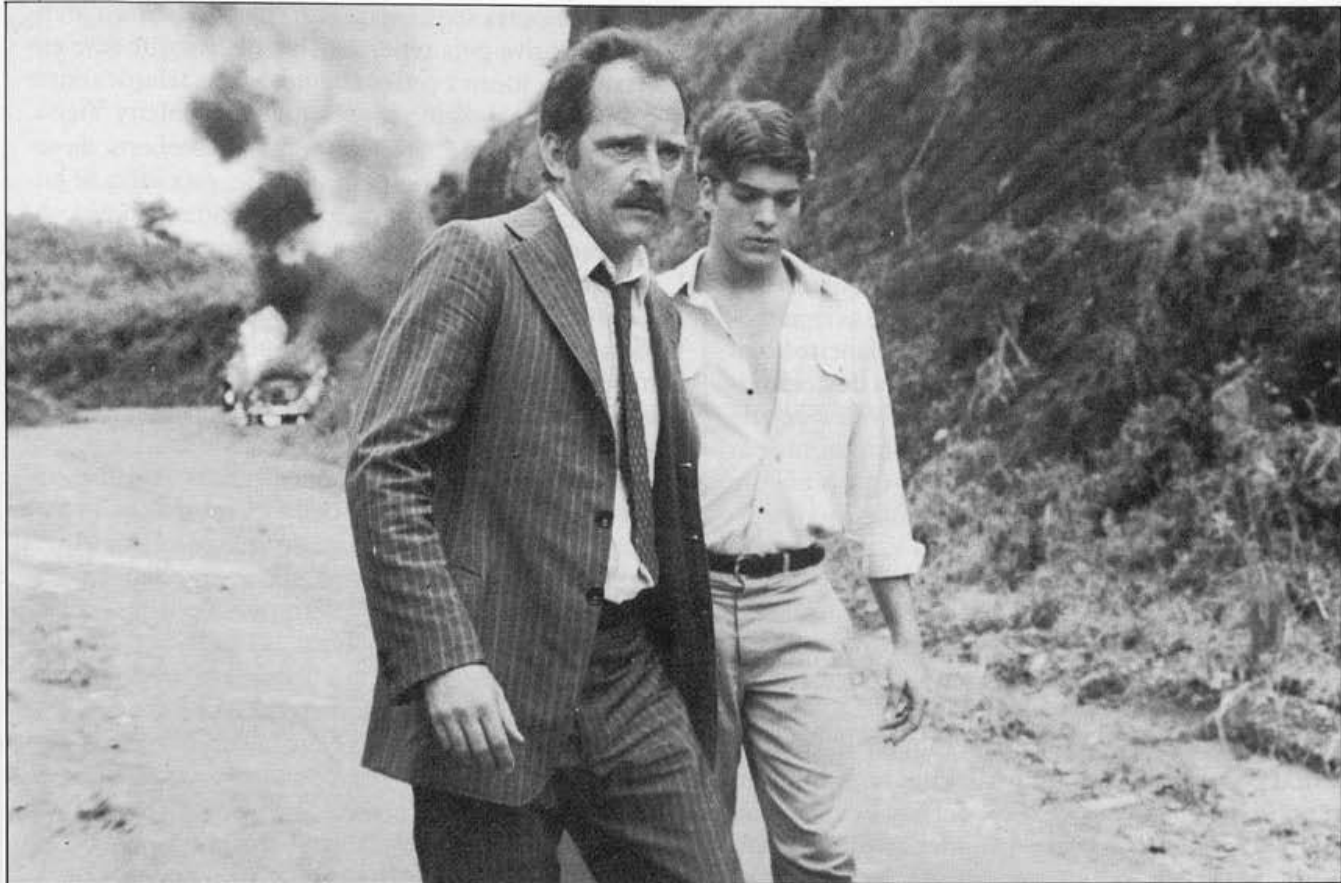
1. *Nunca Fomos Tão Felizes* é, em primeiro lugar, um

filme-família, como nos mostram as cenas de abertura, com o jovem arcanjo Gabriel envolvido em um núcleo perfeitamente constituído e nomeado: o lugar do pai é obviamente ocupado pelo padre superior do colégio interno; o da mãe, pela Virgem Maria (única imagem sacra vista em detalhe); o do irmão, por seu colega negro. Este terceiro termo é o que mais interessa, primeiro porque objeto de uma abordagem aguda: o irmão negro tira leite de uma vaca já no segundo plano do filme; o corte nos remete em seguida para Gabriel tomando o leite (a ligação de leite sendo fraterna por excelência, fica difícil compreender a alusão feita pelo próprio autor a uma possível relação homossexual entre os dois rapazes, relação nunca enunciada). Em segundo lugar, porque a presença dos irmãos, os iguais, habitantes de um imenso dormitório, constitui a diferença essencial entre a primeira família de Gabriel e a segunda.

A segunda família interfere na ficção logo em seguida, quando se anuncia que o verdadeiro pai do rapaz vem tirá-lo do colégio e levá-lo para o Rio de Janeiro. A segunda família é aquela onde a figura do irmão está ausente, pois a mãe existirá ali tal como a Virgem Maria no internato, sob a forma de uma imagem. E a ausência de irmão é que constituirá o essencial da angústia do jovem Gabriel ao longo do filme.

2. “Se somos tão infelizes” — sustenta o judeu Saul de Tarso, mais conhecido como o apóstolo Paulo — “é porque matamos a Deus Pai”. Ou, para a psicanálise, a morte do Pai e o arrependimento que se segue, é representada pelo aparecimento do superego, instância onde o arrependimento pelo assassinato e também a autoridade paterna se acham integrados à constituição do indivíduo. Ora, esse assassinato já havia sido cometido por Gabriel no momento em que seu pai verdadeiro (Cláudio Marzo) vai buscá-lo no internato: os longos anos de separação levaram o rapaz a esquecer o pai e substituí-lo. Assim, não é de espantar que, quando os dois se encontram, Gabriel já tenha um pai antecipadamente morto. A primeira seqüência envolvendo os dois (a explosão e queima do carro), não tem outro significado exceto o de evocar, pelo fogo, o Inferno a que o assassinato do pai condena o garoto. O pecado original é que se encontra ali dito, ou exibido.

3. A terceira parte do filme (as duas primeiras são muito breves e na primeira se encontra, a meu ver, seu maior defeito: não existindo ali sinais de morte, optando-se pela pura e simples descrição, deixa-se o espectador no ar quanto aos próprios fundamentos da encenação — daí, talvez, a demora do filme em “pegar” o público) está situada no Rio de Janeiro, mais exatamente em um apartamento deserto do Rio de Janeiro. A partir daqui, não restam mais dúvidas quanto à filiação do filme: o tom é acentuadamente azul. Por coincidência, a cor que na tradição cristã serve para representar a pureza de Maria. Aqui, azul será sinônimo da angústia



Claudio Marzo e Roberto Battaglin: uma história familiar deformada por um texto dissimulador.

do jovem, às voltas com a necessidade de se construir um mundo. As primeiras seqüências do apartamento já nos dão uma idéia das linhas em torno das quais se desenvolverá a intriga: primeiro, o apartamento deserto, proclamando o vazio em que mergulhou a existência do rapaz do momento em que a família a que se havia filiado após o assassinato simbólico do pai lhe é retirada. Segundo, a sucessão de indícios de que o pai verdadeiro — Marzo — já está morto: numa cena, Gabriel entra no quarto e encontra o pai imóvel na cama, tendo junto a ele um jornal onde se comenta, em manchete, a morte de um terrorista.

O reencontro com o pai não proporciona ao filho nenhuma espécie de satisfação, até pelo contrário, na medida em que ele é retirado do internato, onde a própria natureza da religião proporciona uma expiação da culpa, para um mundo sem remissão. Como se Gabriel regressasse (não falo em regressão como valor, mas em sentido puramente temporal) ao judaísmo, o que espero demonstrar mais adiante. Desde sua chegada, todo o filme consistirá na ocupação desse apartamento, espaço desmedido, labiríntico, sufocante, ao qual o rapaz está condenado.

A Comunicação

O espectador deste filme terá ficado, sem dúvida, incomodado não só pela completa desinformação em

que é jogado o personagem, como por sua incapacidade em absorver a informação. Tem à disposição os meios de comunicação e nunca aprende... Por que as notícias passam por ele e não o marcam? Por que a trama não evolui da ignorância para o conhecimento e da incomunicabilidade para a comunicação? Porque, como tentarei mostrar mais adiante, as comunicações ainda estão rompidas; as linhas estão por ser restabelecidas e é isso, numa certa medida, que justifica em 84 a existência desse filme sobre 1970.

Nunca Fomos... é um filme sobre a incomunicabilidade num mundo atravessado até o avesso do avesso pela comunicação. Comunicação que foi doutrina do governo Médici: comunicação a serviço da segurança, diga-se. Existe, portanto, uma similitude entre o discurso do pai (todo ele girando em torno da palavra segurança) e o complexo de informação que até hoje perdura no Brasil.

É “por uma questão de segurança” que, quando está só, o jovem Battaglin tem de enfrentar um vazio aterrador. Aonde quer que vá, não encontra senão a si mesmo (espelhos). Mesmo a TV que ele compra — e que enfatiza seu deserto existencial — serve para espelhar sua imagem. Mesmo o telefone dá a medida de sua separação do mundo.

O apartamento em que vive o filho não é apenas vazio, mas cortado por linhas verticais, dominantes seja

nos armários, nas janelas ou nas sombras projetadas do exterior — e que constituem o essencial do cenário. Evolui-se, em seu interior, como em um pesadelo onde tentamos fugir de alguma coisa com pernas que permanecem imóveis. Não se dão dois passos nesse apartamento sem que o espaço seja fracionado por uma dessas linhas.

Quem viveu a era Médici sabe que tipo de fracionamento é aqui evocado, mas esse período-quadro não é objeto de reconstituição (até pelo fato de as cenas tomadas em exterior darem a ver um Rio de Janeiro atual e promoverem deliberadamente a mistura de dois momentos históricos). Se acompanhamos a *démarche* de Gabriel, constatamos que ele se move febrilmente em busca de comunicação: as investigações que faz sobre a natureza do pai, os contatos com o vendedor de sanduíches, os objetos de que se cerca (TV, guitarra). O fato permanece, contudo, que toda intenção de se expandir para o mundo externo revela-se por fim fiasco: nada, nem a estada em São Cristóvão; a carta ao irmão negro; a planejada viagem ao exterior — nada o leva a parte alguma.

Se existe incomunicabilidade com o pai, o que é natural pois o pai já está morto, existe também com o mundo real: o universo de Gabriel não é o do contato humano e nem o da realidade, mas o de uma história familiar deformada por um texto dissimulador. Este, o problema atacado, ainda que obliquamente, pelo filme, mesmo em seus prolongamentos políticos.

A Mulher

1. Se no início a mulher é representada pela imagem da Virgem, a presença materna se fará constante ao longo do filme, a ponto de ameaçar a interpretação que tentei dar sobre a natureza da incomunicabilidade que o percorre. Essa presença, porém, é essencial para que sustente o todo. Porque a foto da mãe (com um bebê no colo em posição de aleitamento) é por si um sintoma de que o assassinato original não se refere à mãe, mas apenas ao pai. E porque a foto da amiga do pai, colocada no meio do vidro da sala — em posição alta, de adoração — mostra a maneira como se opera a substituição da mãe por outra mulher nas intenções libidinosas do rapaz: a figura de Suzana Vieira, carregada de discreta sensualidade, nos dando conta da substituição da mãe por outra mulher nas intenções libidinosas do garoto. Por fim, pela existência de uma relação direta, de causa e efeito quase, nas investigações levadas por Gabriel acerca da identidade paterna: da caixa de fósforos para a boate; daí para loja de perfumes de Suzana Vieira e da presença de Suzana Vieira à violenta reação de Roberto Battaglin, quando com um soco quebra o vidro onde está afixada a foto da ex-namorada do pai: momento em que o círculo se fecha e, pela negação da outra mulher, o rapaz se recolhe novamente ao seio da família.

Uma outra seqüência, entretanto, chama a atenção, inclusive pela repercussão negativa que teve em Gramado, junto a certos círculos: a das relações entre o rapaz e a prostituta representada por Meiry Vieira. Ela diz respeito, aparentemente, à descoberta da sexualidade por Gabriel. Na verdade, essa idéia se encaixa mal ao filme se vista assim e, como não percebi esse problema de encaixe, acredito que possa ser visto de outra forma: Meiry Vieira é encontrada em um inferninho, parece evidente que desde a explosão do carro idéias de culpa e inferno estão dispostas no centro mesmo do filme. Não existe transição entre o pesadelo que o apartamento abriga e o inferninho onde a prostituta é “caçada”. Daí os apóstolos do verossímil se espantarem tanto com o fato de o rapaz trazer a mulher para o apartamento em lugar de freqüentar os locais que a convenção cinematográfica postula como plausíveis para a prática do ato sexual extramatrimonial. Na verdade o apartamento e o inferninho são um só lugar, esse é o menor dos problemas.

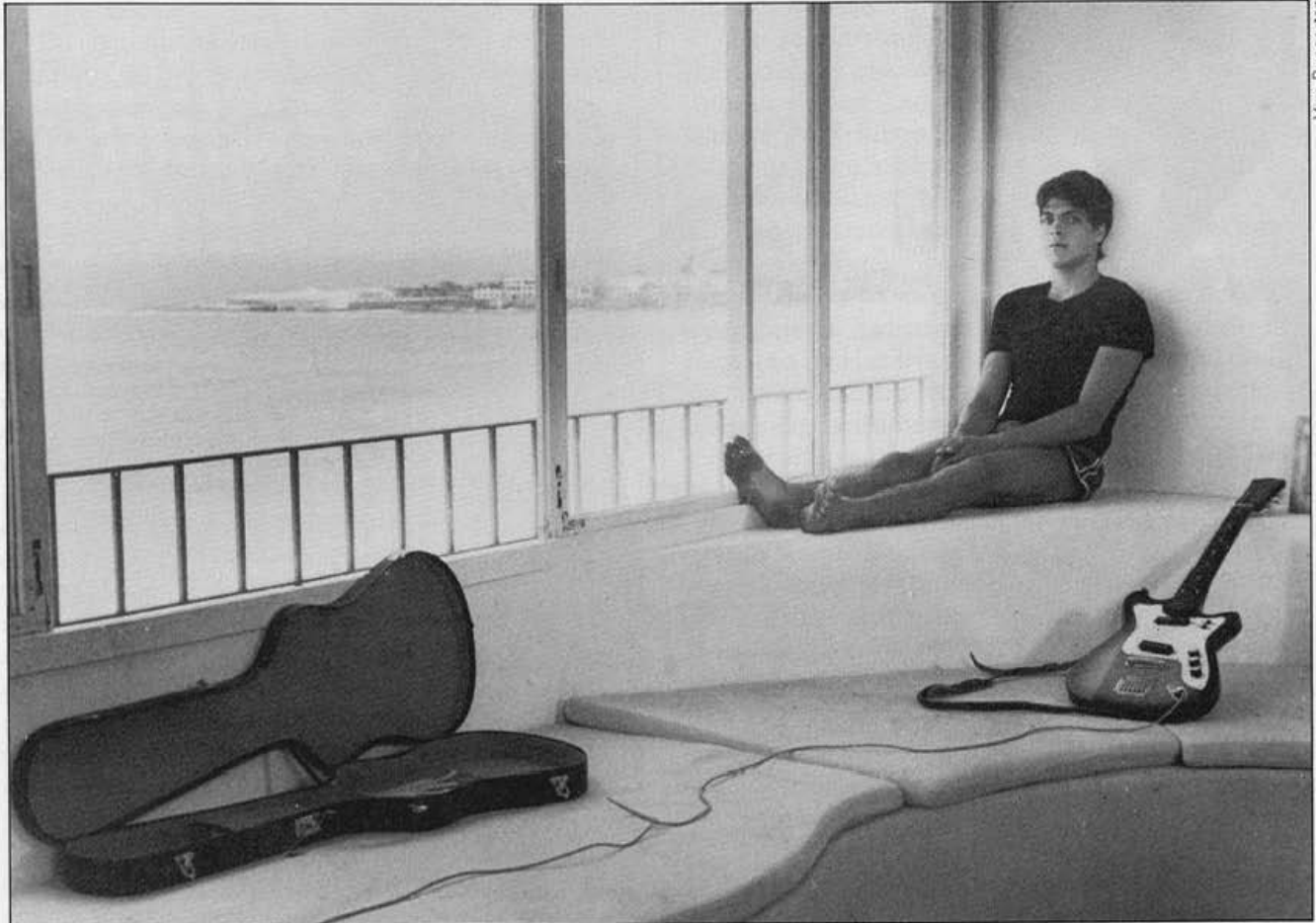
O interessante é que a cena com Meiry Vieira antecede a morte do pai (morte real no filme) e é marcada por uma cena que também chocou algumas pessoas em Gramado: o ritual em que Gabriel obriga a mulher a raspar os pêlos da região erógena, se me faço entender. Por um momento, pode-se dar razão às pessoas que se sentiram chocadas com a cena, não exatamente pelos motivos que eles a consideraram chocante, mas por outros.

A cena de sexo do filme tira sua impressão de gratuitidade no fato de estar solta no filme: não tem antecedentes nem seguimento dramático aparente. Seria, para o observador parcial (que vê a parte), um recurso comercial. Recurso, seria fácil responder, pelo menos estranho num filme que não busca nos sensacionalismos de natureza política tão em voga, álibis para agrandar previamente determinadas parcelas do público.

Se, contudo, aceitarmos a hipótese anterior de que o assassinato do pai constitui o centro de *Nunca Fomos Tão Felizes*, talvez o efeito de “choque” ganhe ao menos um motivo mais justificável do que o estreito moralismo nacional.

2. Em *Moisés e o Monoteísmo*, Freud afirma claramente que a religião judaica é a única a assumir o assassinato do pai (o cristianismo politeísta consistindo numa “lavagem” do crime essencial). Por outro lado, a circuncisão é um costume que se teria originado com Moisés, que o teria trazido de seus antepassados egípcios. A circuncisão que diferencia o povo judeu e o torna “o escolhido” seria, de acordo com a psicanálise, “um substituto simbólico da castração que o pai primitivo inflige a seu filho”. Se seguimos o percurso de *Moisés e o Monoteísmo*, vemos que Moisés teria sido assassinado por seu povo bem antes de chegar ao Monte Sinai e a circuncisão imposta tempos depois, ainda durante o Êxodo, pelos levitas, isto é, os mesmos que tem-

*Filme povoado por
espelhos que remetem
Gabriel a si mesmo*



Vera Bungarten

"Desde sua chegada, todo o filme consistirá na ocupação desse apartamento, espaço labiríntico, sufocante."

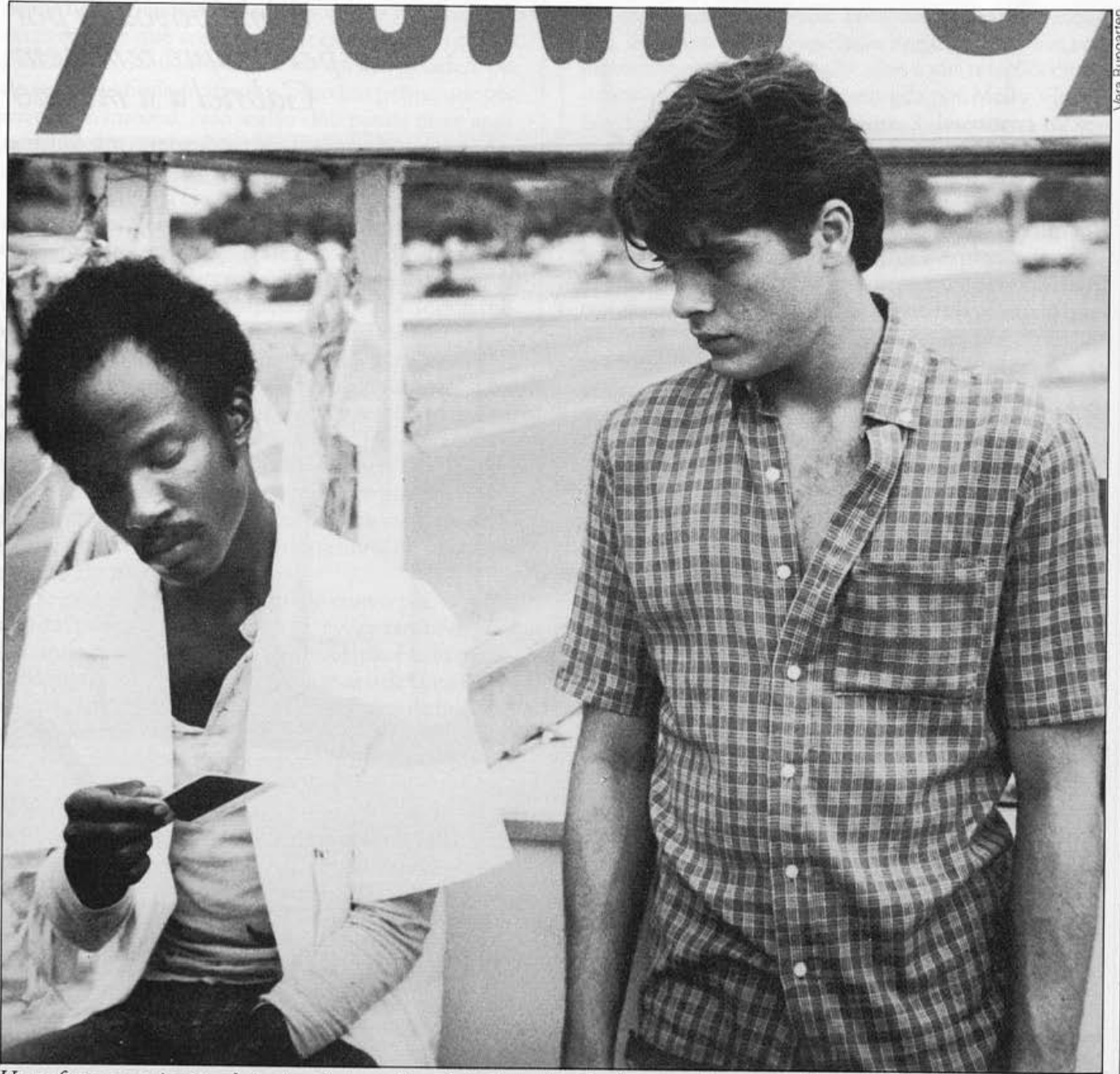
pos depois seriam responsáveis pela reabsorção da religião de Moisés pelas outras tribos judaicas.

Nesse movimento, não será exagerado dizer que, pela circuncisão, a imagem do pai assassinado é assumida e absorvida pelo povo judeu.

Bem, com o risco de estar sendo fantasioso, gostaria de transportar essa situação para *Nunca Fomos Tão Felizes*. Filme povoado por espelhos, por imagens que remetem o jovem Gabriel perpetuamente a si mesmo, parece claro que a prostituta não é outra coisa além de um espelho a mais. Com a mesma lâmina com que se barbeia, Gabriel obriga a mulher a raspar os pêlos. E isto o excita. A relação tem lugar e logo em seguida o

filme parte para o seu desenlace, com a morte de Cláudio Marzo e o menino fotografando-o, isto é, fixando sua imagem.

Minha fantasia tem um pé no chão. Ao longo de toda a história nos vemos às voltas com um diálogo onde a palavra segurança é lançada e relançada pelo pai. Ao trazer a prostituta em casa, nos espantamos de como o filho se comporta irresponsavelmente em relação às palavras do pai. Se aceitarmos a cena da raspagem dos pêlos dentro de um quadro realista, a construção sofreria não de ser inverossímil, mas de pura ausência de nexos. Assim, parece-me que o ritual da raspagem equivale ao rito de circuncisão, pelo qual se ex-



Uma foto: a aceitação do pai e do pecado original; aceitação de um crime ocorrido antes da morte real.

pia a violação de um tabu e se renuncia ao que está na base do tabu. Isto é, aceitação de proibição do incesto; aceitação da exogamia e reconhecimento dos direitos do pai morto assim como de seu assassinato.¹

O caminho percorrido por Gabriel é, em todos os sentidos, coerente com essa idéia: a vida que leva em seu apartamento, limbo e labirinto, correspondendo à errância do povo judeu após o assassinato do pai Moisés; sua relação com as mulheres, dando conta de uma evolução que o leva à aceitação da lei do incesto e da exogamia; a circuncisão, finalmente, correspondendo à aceitação, por vias transversas, do assassinato. Assim é que, pouco após a cena de amor, o pai baleado (mas não se vê qualquer marca de sangue em seu corpo) pode

morrer — morrer novamente, eu diria — nos braços do filho que se comporta diante do corpo inerte de maneira ambivalente: a dor e a agressão estando presentes em sua atitude. Em seguida, uma foto: aceitação do pai e do pecado original; aceitação sobretudo de um crime ocorrido antes, muito antes da sua morte real.

O Exorcismo

Se existe algo que desagrade a qualquer leitor é a aparição, a torto e a direito, de interpretações que traduzem muito mais o que se passa na cabeça do autor do livro do que na tela. Em particular, rejeita-se — com razão — um tirititi que usa a erudição como argumento

É visível a influência de Paul Schrader sobre Murilo Salles

de autoridade para conter raciocínios estranhos quando não opostos aos do filme.

Eu creio que estaria, aqui, atolado nesse risco de arbitrário, do momento em que não pudesse afirmar a filiação religiosa e psicanalítica de *Nunca Fomos...* E as coisas se passariam fatalmente assim, não mostrasse o filme, de maneira tão clara, a influência que sofre do cinema de Paul Schrader. Alguns planos (como aqueles em que Battaglin remexe em ternos e camisas) são citações literais de *O Gigolô Americano*, filme que não me espantaria se Murilo Salles tivesse visto uma dezena de vezes. A ligação com Schrader não fica aí: de *A Marca da Pantera* (refilmagem de *Sangue de Pantera*), mostra-se a interdição da mulher; de *Hardcore*, busca-se o tipo de ligação entre pai e filho. A proximidade estilística entre o cinema de Schrader e o filme de Murilo Salles é visível, mesmo na forma de escolher os atores (a semelhança entre Battaglin e o Richard Gere de *Gigolô Americano*) ou de criar uma espécie de barreira cromática entre o personagem e a câmera. Schrader, discípulo e estudioso de Bresson, Ozu e Dreyer, ex-seminarista (estudos para pastor) que até os 20 anos não tinha entrado em um cinema, traz sua influência até naquilo que poderia ser considerado de suas fraquezas, isto é: uma agilidade no emprego da câmera que contrasta sobretudo com os estilos de Bresson e Ozu, cujo emprego da fixidez do aparelho permite ao autor como que se ausentar em proveito de um olhar o outro, de que o criador cinematográfico participaria quase como um médium.

Isto não impede de ver, contudo, que a inserção do mundano em *Nunca Fomos...* se processa por vias transversas: o próprio Murilo Salles afirmou que seu filme pretendia-se exorcismo de um certo passado comum, aquele que entre nós sucedeu ao golpe militar de 64. A idéia seria vulgar, caso colocada em termos estritamente políticos: de 1979 para cá, uma enxurrada de filmes e *best sellers* literários têm se dedicado a esta prática, de um modo ou outro.

Assim, se religião, psicanálise e política encontram-se interligadas em *Nunca Fomos...* é na medida em que este filme singular pretende reescrever um texto cuja deformação — no quadro da indústria cultural presente — consiste não em erigir as vítimas da repressão em heróis, mas em, ao brandir o nome desses heróis, su-

gerir que partilhemos todos de seu destino, de sua condição de vítimas.

Este sentimento, Murilo o enuncia de modo diferente graças a essa interligação de que falei acima. É como se dissesse: “nós que por qualquer razão não resistimos e não lutamos, também não morremos. Somos seus filhos, co-responsáveis por suas mortes; nós também os matamos”.

Assim, parece clara a intenção do filme em dismilitar os sentimentos que experimentamos pela resistência armada ao sistema político instalado no Brasil a partir de 64. É a essa sutil — porém enraizada — deformação da História que se dirige o discurso do filme, ao reconstituir o processo pelo qual tendemos a dissimular o sentimento de perpetração do crime e, ao mesmo tempo, passamos a atribuir àqueles que “matamos” virtudes quase sobrenaturais.

O que está dito acima poderia dar a entender que *Nunca Fomos Tão Felizes* é um filme situacionista, o que não me parece verdadeiro: não se trata de escamotear a ação governamental naqueles tempos — cuja natureza ninguém ignora — mas de buscar as conseqüências práticas do período e a superação do trauma representado por ele, no momento em que a indústria cultural empenha-se, precisamente, em fazer do traumatismo um ponto de venda. Esse rigor permite alinhar *Nunca Fomos...* entre os filmes que hoje delineiam a existência de um “cinema contra”, corrente de que seria ocioso lembrar Walter Lima Jr., hoje, como o mestre maior e na qual poderíamos colocar os filmes que se fazem driblando a vontade de agradar e as preocupações com o tristemente célebre “mercado”; se elaboram com a força do desejo, se fazem com carinho, amor, respeito pelo público; se impõem como necessidade incontornável de vida. Esses filmes, não seriam outros a interessar os amantes do cinema.

¹Se temo pelo amadorismo na interpretação do texto freudiano, ao menos me alivia o fato de não me pesar nos ombros a responsabilidade pela cura de alguém. Grave é pensar que o amadorismo seja norma entre tantos e tantos psicanalistas.

INÁCIO ARAÚJO é jornalista, crítico de cinema e TV da *Folha de S. Paulo* e roteirista.