



Durval discos: interiores devassados

Sandra Fischer **1**

Resumo: O panorama do cinema brasileiro vem revelando tendência relativamente nova no cenário de suas últimas produções: a presença de uma leva de filmes de temática intimista, tratando assuntos concernentes ao caráter privado. Filmes que representam o ser humano perdido em seu labirinto de incertezas e perplexidades, imerso no cotidiano e no si mesmo - e que o fazem de forma marcada por recursos expressivos e narrativos fortemente comprometidos com as rupturas do poético e do estranhamento. Nos quais o drama do homem - cindido, como o homem de qualquer lugar - é o protagonista. Na perspectiva desta reflexão, este trabalho desenvolve um estudo sobre o filme *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002), representativo da referida tendência.

Palavras-chave: cinema brasileiro, poesia, intimismo, Durval Discos.

Abstract: *Brazilian cinema, concerning the latest productions, has been revealing a new tendency: the increasing presence of films that develop subjective, personal themes, which concentrate on the representation of man's situation in life and world. Films telling everyday stories of the common man immersed and lost in its own self, trapped in a labyrinth of doubts, uncertainty, contradictory feelings; films focusing on the individual dimension, in which the drama of the everywhere man - always a divided being - plays the protagonist. Making use of artistic expressive and narrative devices, these films are strongly committed to poetical subversion. From the perspective of these considerations, this work aims at presenting an analysis of Durval Discos (Anna Muylaert, 2002), representative of the referred tendency.*

Key words: Brazilian cinema, poetry, personal lives, Durval Discos.

1 SANDRA FISCHER, doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes-ECA da Universidade de São Paulo-USP, é pesquisadora e docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná-UTP, instituição na qual é também docente dos Cursos de Especialização em Cinema, Graduação em Comunicação Social - Rádio e Televisão e Graduação em Design de Moda.

1 De dentro e por dentro

O cinema brasileiro vem revelando uma tendência relativamente nova no cenário de suas últimas produções: a presença significativa de uma leva de filmes de temática intimista, que apresentam imagens do ser humano perdido em seu labirinto de incertezas e perplexidades, imerso no si mesmo - e que o fazem, em geral, de forma marcada por recursos expressivos e narrativos fortemente comprometidos com rupturas do poético e do estranhamento. Embora de modo

2 Este texto, componente de um trabalho maior, ainda em curso, está inserido no âmbito de um projeto de pesquisa que tem por objetivo investigar os rumos do poético no cinema brasileiro. Em sua fase inicial, foi apresentado no VII Encontro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, e publicado em *Estudos Socine de Cinema* - ano VI - São Paulo: Nojosa Edições, 2005; posteriormente, mais desenvolvido, foi levado ao VII LUSOCOM, encontro da Federação Lusófona de Ciências da Comunicação. A presente versão tem origem nestas duas vertentes.

não radical, e diferentemente do que acontece no âmbito de produções inseridas em uma estética do tipo "cartão-postal" (marcadas, de certa maneira, pela exibição do regional-turístico configurado pelo pitoresco de paisagens exóticas, natureza exuberante) ou cuja abordagem temática de caráter sócio-político-econômico trata do coletivo (predominantemente em suas manifestações de pobreza e exclusão), vem crescendo o número de filmes focando as lentes na dimensão do individual, em que a ênfase está no humano, nos quais o drama do homem - cindido, como o homem de qualquer lugar - é o protagonista.

Na perspectiva desta reflexão, este trabalho parte de uma leitura do filme *Durval Discos* (Anna Muylaert, Brasil, 2002), já apresentada no VII Encontro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema **2**. Representativo desta tendência que chamo de intimista, o filme de Muylaert, comprometido com a trajetória do indivíduo em luta com suas contradições, perplexo ante a necessidade de adaptar-se para dar conta de seu tempo, de seus medos e de seus desejos, caracteriza-se como uma produção de cunho eminentemente poético, posto que não apenas superpõe na tela uma sucessão de camadas de estranhamento como também promove uma espécie de mistura de gêneros cinematográficos: transitando por entre manifestações do gênero lírico que se transmuda em comédia, *Durval*, ao longo de seu percurso, entra no suspense e fica a dois passos do terror.

O filme, entendo, é cinema de dentro para dentro: volta-se para dentro do cinema, para o universo do fazer cinematográfico - na medida em que tematiza os procedimentos de sua representação; e para dentro do universo das intimidades próprias do humano - na medida em que trata do conflito de um homem adulto que, imobilizado nos limites da casa materna, não consegue desvencilhar-se de seu tempo de filho para tornar-se independente. Isso pode ser identificado a partir de uma das primeiras cenas do filme em pauta. Enquadrado no canto esquerdo da tela, o protagonista, em sua aparição inaugural, revela o estado de enclausuramento em que se encontra: aparece postado atrás do vidro de uma vitrine de vidro protegido por uma tela de arame, a contemplar algum ponto perdido, situado fora do quadro de sua janela - um ponto exterior, inclusive, aos limites da tela:



Na trama, esta vitrine terá lugar de destaque: instalada na sala transformada em loja de discos ela não apenas propicia alguma possibilidade de contaminação exterior como revela, também, algo dos interiores do velho sobrado em que Durval e a mãe residem. Mesmo depois de demolida a casa, no final do filme, um resto permanece no lugar da vitrine: o fantasma de uma mancha enigmática, decalcada no chão de terra em meio aos escombros da demolição, enfaticamente, figura na tela. Em *Tem que ser agora*, o espaço principal da ação é a praia, espaço bastante explorado como ambiente gerador de encontros, catalisador de tensões na cidade do Rio de Janeiro, emblemática dos contrastes sociais brasileiros. A chegada dos banhistas à praia é quase coreografada, com pessoas vindo de motorista, táxi, ônibus, a pé e convergindo para as areias. Moradores da favela, vendedores ambulantes, surfistas de carro, meninas da zona sul, a malandragem que desce com ou sem pranchas pelas janelas dos ônibus.

2 Um filme, dois lados e um furo: um filme-disco?

Talvez *Durval Discos*, com sua personagem principal gravitando em torno da figura materna, pudesse ser lido por uma metáfora básica, a metáfora do disco de vinil: um disco, dividido em dois lados - rodando em faixas que vão, progressivamente, se aproximando do centro, do furo. Essas espécies de faixas perfazem uma narrativa fílmica intimista e poética, construída por meio de uma estética cinematográfica desprovida de rebuscamentos e de efeitos especiais, despojada e despretensiosa, que alterna uma simplicidade singela com a sofisticação de um filme que se estrutura, se minha proposta puder ser aceita, nos moldes de um disco de vinil - tanto no que diz respeito à sua divisão formal à moda de dois lados, quanto na progressão de um desenvolvimento fílmico que poderia ser demarcado por etapas que se configuram em espécies de faixas e sulcos delimitadores.

A metáfora do disco de vinil, ao meu ver, constitui-se em uma possibilidade de entrada para o estudo do filme. Para o protagonista Durval, um aficionado por *long-plays*, este tipo de disco (grande, com dois lados diferentes e um furo no meio) é muito mais interessante do que os *compact discs* - pequenos, desprovidos de faixas, diluídos e despersonalizados em sua modernidade compactada. O personagem, menino grande girando em torno da mãe, não deixa de lembrar os discos de vinil: anacrônicos, ultrapassados, estariam "fora do tempo", em descompasso como ele. A figura materna funcionaria, neste contexto, como o pino da vitrola a preencher o furo central do vinil: sua presença constante preencheria, para o filho, o vazio do buraco da falta, a falta constituinte de todo sujeito barrado, cindido.

A primeira metade do filme, a qual estou denominando como Lado A, apresenta Durval em aparente estado de conforto, atado à saia da mãe obesa e idosa - instalado no interior da barriga da baleia, como sugere a letra de "*Mestre Jonas*" ("*dentro da baleia a vida é bem mais fácil*")³, parte integrante da trilha sonora composta por uma seleção de música popular brasileira cujos temas correspondem, direta ou indiretamente, ao que se passa na tela. Construída por meio de longas tomadas captadas por uma câmera que se movimenta pouco, esta parte trata da banalidade cotidiana, do dia a dia previsível, do escoar do tempo: reduzido número de corte, raros closes, fotografia realista. O tédio e a estaticidade são atenuados pela presença do lirismo e mesmo de certa dose de quase comicidade e mistério: singelos quadros de convivência doméstica, a certa altura, têm a monotonia perturbada pelo inusitado surgimento de uma criança e de um improvável cavalo como que emergindo do nada, em meio à aridez da residência habitada por um homem solitário e uma velha disforme. A menina anuncia a urgência de um desejo: quer ver os cavalos que, acredita ela, existem no local.

À medida que vai aproximando do meio o filme vai tendo sua linguagem paulatinamente alterada: a câmera começa a movimentar-se com maior intensidade, adquirindo um traço nervoso e acompanhando o ritmo crescente da agitação dos personagens. Instala-se uma aura de suspense e um estranhamento⁴ progressivo, que vai sendo intensificado com a entrada em cena de um cavalo. Subitamente, o clima característico do gênero policialesco invade *Durval discos*: por meio da televisão, assistindo ao telejornal, o protagonista e a mãe descobrem um crime - ponto que, entendo, poderia ser demarcado como aquele que corresponderia ao término do Lado A deste filme-disco.

³ "*Mestre Jonas*" (Sá, Rodrix e Guarabyra), em regravação do grupo Os Mulheres Negras. A trilha sonora do filme é assinada por André Abujamra.

⁴ O efeito de estranhamento de que tratamos neste estudo se prende não apenas a questões atinentes às rupturas que caracterizam a linguagem poética, conforme definida por Jakobson, mas também à noção do "estranho" nos termos em que é abordado na obra de Sigmund Freud, na qual o estranho é entendido como "aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar", como proveniente de "algo familiar que foi reprimido" (Freud, 1996).

A cena na qual os dois personagens ficam sabendo que a menina que têm em casa fora seqüestrada exhibe, centralizada na tela do filme, a tela da televisão. Reitera-se, por meio desta tela de TV, a estrutura em abismo da janela, tela dentro da tela - já anunciada, no início do filme, pela vitrine através da qual o protagonista contempla a rua. Janela para o mundo exterior aos interiores do sobrado a televisão, poder-se-ia dizer, constitui o "furo" do "disco" pelo qual a trama fílmica, deslizando, escorrega e passa para a fase que considero como sendo o Lado B do filme.

A previsibilidade tranqüila e o aparente ordenamento representado na primeira parte cedem espaço a um desordenamento que vai sendo cada vez mais evidenciado, até o limite do caos e da insanidade. Deslocamentos e subversões são amplificados e hipertrofiados, o protagonista mostra-se cada vez mais sufocado dentro da casa, a figura da mãe vai perdendo sua aura de doçura e estabilidade, a agilidade e a irreverência da criança vão ficando incontornáveis, a presença do cavalo vai ganhando mais força. O Lado B será o da poética do estranho que se alterna com o terror e passa perto do horror: quase surreal, é marcado pelo insólito, pela tensão e pela claustrofobia. Evolui do assustador para o amedrontador, enveredando pelo gênero do filme de terror. A brincadeira e o riso se transformam em crime e desespero - engendrando o desatino que culmina na loucura. Da perplexidade, rapidamente Durval e a mãe passam ao descontrole e ao caos: nervosismo, discussões, desentendimento. Cala-se a MPB, emprestando lugar à pesada música instrumental.

Em meio à confusão e ao aturdimento que toma conta dos personagens desestabilizados, novamente entra em cena o cavalo, introduzido pela criança. Desponta da luz estourada como uma leve sombra que se divisa na rua através do vidro da vitrine da loja:



Abandonando o espaço exterior, o cavalo invade a loja e ganha o interior do sobrado. Sobe as escadas, alojando-se em um canto do dormitório materno, próximo à janela fechada. No cômodo, junto com ele, um cadáver em decomposição, uma velha ensandecida, um homem desorientado e uma criança vestida de bailarina, alheia ao que se passa em seu redor.

Na cena que poderia ser considerada como demarcadora do início da última faixa do disco, novamente o furo: o protagonista abre a janela, e escapa. Em seu derradeiro quadro, saindo do sobrado e estacando na calçada, ele abre os braços e inspira, profundamente, o ar da noite recém-caída. Na banda sonora, novamente a presença reconfortante de uma canção da MPB.

A seqüência final revela o sobrado em pleno processo de demolição, escombros espalhados por todo lado. O som de cavalos a galopar, que inaugura o filme, é substituído pelo som de marretas a golpear tijolo e concreto. A câmera passeia pelo terreno desolado, passa pelo solo. Estampada na terra, na terra que sustentara o corpo da casa, em meio aos escombros, a marca do cavalo permanece?

Esboçada no jogo *gestáltico* entre fundo e forma, na fugacidade do movimento da câmera é possível vislumbrar, em meio aos escombros, com algum esforço - e alguma imaginação? -, um contorno: a figura insólita do animal delineada na tela.

Que efeitos de sentido seriam produzidos por esta mancha estampada na tela, ao final de *Durval discos*? Começam a ganhar outro sentido os cavalos da abertura do filme: condensados num cavalo único, que perpassa toda ação, fundem-se em significados reveladores. Na inscrição imagética que se verifica ao final do filme - mesmo que ela se configure quase como um, digamos, palimpsesto imagético -, o cavalo se configuraria como a representação de algo que se pode entender também como desejo **5**. E, talvez, este cavalo esboçado pudesse ser pensado como resto.

5 A noção de *desejo* neste trabalho está inspirada tanto nos termos de Sigmund Freud, enquanto mola propulsora, quanto nos de Jacques Lacan, enquanto falta constitutiva do sujeito; e, mais particularmente ainda, na acepção de Eduardo Peñuela, quando sustenta que o desejo funciona como "mola propulsora de todo tipo de mudanças" (Peñuela, 1996, p.28).



3 Sombras de um sobrado: desejo, resto e interioridade

A vitrine de *Durval discos* instala um jogo de espelhos que revela ambivalentes, complexas imagens em que se alternam interioridades e exterioridades. Ao mesmo tempo em que expõe e exterioriza, para a platéia do cinema, algo das entranhas sombrias do sobrado materno em que se abriga o protagonista, propicia a este último a oportunidade de acesso a imagens do lado de fora. À primeira vista, de fora para dentro, o interior pode parecer acolhedor ao observador externo; para seu ocupante, situado na posição inversa, o interior em que se aloja pode, uma vez vislumbrado o exterior, transmutar-se em prisão e clausura. Bem olhado, percebe-se que as cenas do Lado A, emolduradas por tranqüilidade e afeto, segurança e estabilidade, convivem lado a lado com os quadros do Lado B - aqueles que, labirínticos, desdobram-se em perspectivas de opressão e tirania, medo e angústia.

Ao tratar da poética da casa - "o nosso canto no mundo" - Gaston Bachelard **6** afirma que "é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num 'canto do mundo' considerando que a casa é "um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade"; ainda que se concentre nas imagens positivas constituídas pelos espaços da moradia, lembra, à certa altura, que "assim como há casas que são ciladas há conchas que são armadilhas" (Bachelard, 1988:24;36;135). Quando a personagem da menina, estrangeira advinda de lado de fora do sobrado, ganha os interiores da casa puxando junto consigo o "cavalo do desejo" de Durval (desejo de quê, exatamente?), o interior deixa de ser acolhedor para tornar-se perigoso e hostil. O cavalo, revelador da opressão que se aloja na domesticidade desse espaço de aninhamento, provoca no protagonista o movimento que vai conduzi-lo para fora do lugar de clausura e confinamento em que se encontra - e em cujas sombras, talvez, esconda um secreto medo de viver, de construir uma existência que lhe seja própria.

6 Conforme já anunciei, para tratar da figura do cavalo, ainda que amparada em Freud e Lacan, inspirei-me na leitura de Eduardo Peñuela. A casa, por sua vez, em suas evocações de imagens de intimidade, é aqui abordada por intermédio da poética do espaço desenvolvida por Gaston Bachelard - posto que, na análise que ora apresento, a casa que se dá a ver em *Durval discos* é a casa bachelardiana, tomada seja em seus aspectos positivos no Lado A ou pelo avesso no Lado B.

A metáfora do cavalo como desejo é a metáfora que habita os interiores que, o quanto mais apertados e opressivos se configuram, tanto maior a violência com que tendem a explodir:

O ser que se esconde, o ser que 'entra em sua concha' prepara 'uma saída'. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno (...) parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar. Se vivermos a paradoxal imaginação do molusco vigoroso (...) chegaremos à mais decisiva das agressividades, à agressividade protelada, à agressividade que espera. Os lobos fechados em conchas são mais cruéis que os lobos errantes. (Bachelard, 1988, p.123).

No Lado B do filme, o foco é como que deslocado - passando da ênfase nos interiores da casa, com seus ambientes de convivência doméstica, permeados de amenidades e trivialidades cotidianas, para o ritual de passagem que o protagonista, em meio a hesitações e conflitos, começa a atravessar. Casa e mãe, então, adquirem uma configuração distante de qualquer evocação de abrigo e proteção, contrariando a letra da canção que embla o início do filme: "*dentro da baleia é tão mais fácil*" transmuda-se em algo como "*me dê motivo pra ir embora*" - parte da letra de outra das canções componentes da trilha sonora.

As imagens de *Durval Discos*, assim, na segunda metade do filme passam a ser permeadas por um estranhamento contagiante e quase palpável, que se reitera em enquadramentos, montagem, ritmo, trilha sonora, dramaturgia - estranhamento que atinge o ápice na figura emblemática de um cavalo absurdo, encaixotado e encurralado no espaço exíguo de um canto da casa, próximo a uma janela fechada. Vale lembrar que o canto, espécie de ilustração para a dialética do interior e do exterior, nas palavras de Bachelard, consiste no "*refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade*"; e é, também, "*uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta*" (Bachelard, 1988:146).

A imobilidade do protagonista, no Lado B, não é mais o acomodamento de aconchego e acolhimento, evocada nas cenas do Lado A: é uma imobilidade forçada, torturante. Como se fora uma extensão do protagonista, a figura do cavalo torna evidente e denuncia o descabimento da situação: assim como cavalos não costumam viver alojados em residências, subindo e descendo escadas, passeando por entre quartos e corredores, homens crescidos, em princípio, não seguem vivendo como meninos, atrelados a suas mães para todo o sempre. A vida caminha, é cambiante, as coisas se modificam (LPs, por exemplo, transformam-se em CDs...), não há como impedir o passar do tempo e o curso dos acontecimentos.

Da energia do desejo contido, reprimido no canto, advém uma espécie de força motriz que impulsiona para fora aquilo que se encontra aprisionado; dessa movimentação, sobrevém uma sucessão de acontecimentos incontrolláveis - que invadem o sobrado do filme, permitindo que o protagonista encontre uma brecha de escape: "*Quantas vezes o poeta-pintor, na sua prisão, não perfurou as paredes como um túnel (...) não se evadiu por uma fenda na parede! Para sair da prisão, todos os meios são bons. Em caso de necessidade, o absurdo, por si só, liberta*" (Bachelard, 1988:159).

Quando finalmente decide que é tempo de deixar o interior da casa materna, Durval sai em busca da chave da porta - que julgava extraviada. Acaba por descobri-la mergulhada na água do vaso sanitário, onde fora atirada pela mãe.

8 "Pérola negra", de Luiz Melodia, interpretada por Luiz Melodia.

Possessiva e autoritária, hipertrofiada, a mãe se movimenta pelas cenas do filme às voltas com objetos que, em relação à sua figura parecem, metaforicamente, funcionar com um falo: vassouras, fios cortados de telefone, revólveres, chapéus, chaves. Uma vez liberto de sua submissão, impulsionado a abandonar seu casulo, o filho se apossa da chave-falo, buscando-a não importa onde. Finalizando seu ritual de passagem, o protagonista abre a porta do sobrado e sai para a calçada, ao som da canção que diz "tente passar pelo que estou passando" **8**, clara e singela alusão a seu estado de espírito. Abre os braços e inspira o ar da noite, profundamente.

Como vimos na primeira parte deste artigo, uma vez que Durval discos se constrói por meio do encadeamento de uma diversidade de gêneros fílmicos que se sucedem uns aos outros (o lírico entra pelo cômico, este por sua vez transforma-se em mistério, impregna-se de suspense e culmina no policial que acaba por desandar no terror) e terminam como que se interpenetrando (aqueles que deixam a tela continham já o germe daqueles que os sucedem e que por sua vez, revelam sempre um traço, um vestígio dos anteriores) o cavalo é tanto mola propulsora do filme (o som do galope começa na escuridão, antes mesmo de as primeiras imagens surgirem na tela) quanto resto matérico, que permanece, formalmente decalcado na tela. E, no que implica o plano do conteúdo, o cavalo, parece-me, tem sentido psicanalítico: a partir do momento em que a criança, insistente e irreverente, surge e no meio da trama e põe-se a clamar por cavalos. Eles podem ser considerados como a metáfora do desejo dos personagens: o da mãe castradora; o de Durval, sufocado por esta mãe dominadora. Desejo contido que, enclausurado até o limite, emerge representado pela figura do cavalo, eclode com violência insuspeitada e, liberado, estilhaça-se em gozo ou frustração. Dele, na derradeira cena do filme, resta a marca - metonímica, metafórica - do animal. Que permanece, agora, à moda de um vestígio, de um resto psicanalítico.

4 Bibliografia

- AUMONT, Jacques (2002). *A imagem*. Campinas: Papyrus.
- BACHELARD, Gaston (2000). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BELLOUR, Raymond (1997). *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus.
- FREUD, Sigmund (1996). "O estranho" in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard brasileira). Rio de Janeiro: Imago.
- JAKOBSON, Roman (2003). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JAKOBSON, Roman (1970). *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- LACAN, Jacques. (1999) *As formações do inconsciente*. In: O seminário, Livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- PEÑUELA, Eduardo (1996). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume.
- XAVIER, Ismail (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.