

## CASANOVA, O EXERCÍCIO SOLITÁRIO DO PRAZER

JORGE COLI

Universidade de Aix-en-Provence, França

Construir um texto destinado a interpretar o filme de Federico Fellini é inútil. Como a concentração das obsessões eróticas de Ingres no *Banho Turco*, o filme retoma lembranças já vistas: citação do banquete de Trimalquião, os espíritos parisienses e Julieta, a gigante e os anões que valem Anita e o Dr. Antônio, e ainda muitas outras referências poderia mostrar o exegeta que quisesse estabelecer os fios que remetem às realizações precedentes. No entanto, frestas que garantem a coerência do universo específico do autor, tais relações não explicitam nada. Sugerem, evocam, colocam o conhecedor à vontade pela reminiscência intuitiva, não servem jamais como chaves de um código.

Mas o filme é também recheado abundantemente de referências culturais. Oferecem elas o inteligível? Longhi, Canaletto, Guardi, Goldoni envolvem o adolescente Gian Giacomo, realizado por Comencini: Veneza, maravilhoso cenário, gasto e em declínio, para as últimas representações de uma sociedade extravagante, é empregada numa reconstituição histórica de fidelidade delicada e de humor truculento. Fellini não. Desdenhando a reencarnação da história, oferece um século dezoito visto por múltiplos filtros. Em primeiro, o filtro do artifício: para alguma coisa sirvam os estúdios de Cinecittà, além de enquadrar os músculos dos Macistes e figurar o Novo México de Trinità. Fellini decidiu realizar todo o seu filme em Roma, em estúdio. É bem verdade que desde *Morte em Veneza* o "poético" dos canais chegou à saturação, e ao invés de termos intermináveis *travellings* sobre a laguna, somos transportados num mar feito de plástico, de névoa artificial, onde os barcos balançam mas não saem do lugar. Carruagem em papel alumínio dourado, silhuetas de árvores recortadas, nenhum telão é escondido. Mas tudo é transfigurado pela luz, pelos reflexos, pela névoa, pelas cores, pelo som. A verossimilhança não é exigida, tão-somente o fascínio (como as personagens emperu-

çadas, maquiadas, em roupas coloridas, vistosas, complicadas, o mundo é artifício).

Se não encontramos as referências culturais esperadas, encontramos outras, que agem igualmente como filtro. Trata-se mesmo do século dezoito, mas longe. A belíssima *garçonnière* de luxo se encontra em uma ilha, ao lado de ciprestes — não um “capricho” de Guardi, mas a *Ilha dos Mortos* de Böcklin (em Berna, uma de suas mulheres perguntará por que, na sua linguagem, Gian Giacomo associa tanto amor e morte). Seu interior não faz dúvida: é o de uma *folie* da época: azulejos com *chinoiseries* obscenas, múltiplos espelhos enquadrados em estuques dourados: espírito rococó, admirável de evocações. Mas estranho: esse pavilhão do século dezoito, numa cena do século dezoito, aparece velho, abandonado, os ouros fatigados, os espelhos com manchas, os azulejos incompletos, quase uma ruína. O tempo destrói a ilusão.

Filtros ainda: o período em que vive Casanova já foi muitas vezes objeto de interesse. Os Goncourt, por exemplo, são entre outros os responsáveis pela moda setecentista que explode por voltas de 1900 (na realidade são duas épocas que efetivamente se respondem: das decorações dissimétricas e fantasiosas do tempo de Luís XV, passamos facilmente às sinuosidades complicadas do *art nouveau*). O filme, sem o menor constrangimento, nos propõe um cenário parisiense que continuamente passa de 1750 a 1890 ou 1910. Preciosidades exóticas, orientalizantes, objetos estranhos (como a coroa de fogo), decadentismo fim de século: por vezes não estamos longe do *Women in love* de Ken Russel. E há mesmo uma citação precisa: em Parma, a pequena ópera do corcunda é a retomada do ambíguo *ballet* de Albert Roussel, *Le festin de l'araignée*, de 1913. Mesmo o costume do bailarino/cantor faz pensar em Nijinski.

Mas não foi somente o fim do século passado a cultivar o tempo de Casanova. Um romântico como Hoffmann amou esse período como ninguém: sabendo disso não é espantoso encontrar a boneca do *Homem de areia*, capaz de simular em tudo e à perfeição os modos e atitudes de uma mulher verdadeira. Fellini leva a ambigüidade ao seu excesso quando Giacomo toma a boneca sexualmente, ato quase repugnante. Ela se torna, entretanto, um convergente poético da solidão quando reaparece em seu sonho. Casanova chama-a Rosalba: Rosalba Carriera, maravilhosa produtora de pastéis perfeitíssimos que constituem a mais completa galeria de retratos da sociedade veneziana de seu tempo, onde rostos impassíveis mas olhos brilhantes indicam a presença da alma? (Provavelmente. Mas — e por que não, nesta evocação de falsos rostos? — talvez também Rosalba de Montalbano, tão excessivamente bela, que os juízes obrigaram-na a usar para sempre máscara, que com o tempo modelou seu rosto em forma de caveira).

Além dos filtros, esse século dezoito felliniano se complica com objetos de todos os tempos, de todas as épocas. Imensa cabeça em Veneza, como as dos colossos imperiais romanos. Arcimboldo, Ticiano, Rembrandt recobrando as paredes, personagens populares (o cocheiro napolitano, a

modelo que se presta ao concurso) vestidos e maquiados como figuras caravagescas, os esplêndidos desenhos de Topor projetados pela lanterna mágica no interior do ventre da baleia. E essa Alemanha de doidos, onde a paródia do órgão de Bach se mistura com a imitação de Kurt Weill, a essa *troupe* de ópera no hotel em Basileia (ainda Hoffmann?) que, depois de uma orgia desenfreada (onde uma corcundinha tem o papel principal — “non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella...”), representa Orfeu.

Inútil querer dar conta de todas as referências culturais. Elas pululam, e cada visão do filme dará ensejo certamente a descobrir novas. Atordoamento. E atordoamento também no desencadear de situações, de acontecimentos, nas viravoltas da história que se desloca no espaço e no tempo com uma rapidez desconcertante. Casanova cultiva a grande poesia italiana e, o filme nos diz, adora Ariosto: na verdade, o ritmo louco da narração de Fellini não deixa de lembrar o *Orlando Furioso* (aliás, esse Orlando terrível que tudo destrói porque em vez de Angélica só tem esperança/imagem no seu espírito, não está longe do Casanova cansado das orgias terríveis, encontrando apenas os fantasmas do amor “verdadeiro”).

Todo esse turbilhão serve de advertência à pretensão do crítico: inútil tentar decifrar, inútil atribuir intenções precisas a cada elemento. Solicitando sem cessar o espectador, eles agem no nível das ressonâncias intuitivas, emocionais, culturais. Não podemos ultrapassar esse estado, sob pena de não nos referirmos ao filme, ou de banalizá-lo. Mas é possível tentar prendermo-nos à constante que constitui a unidade desse mundo movente — o próprio Casanova.

Para Fellini, Casanova não está longe de D. João. Ao contrário de um Félicien Marceau (*Casanova ou l'anti-D. Juan*), que mostra como o verdadeiro Casanova não tem o sentido da transgressão e possui um prazer alegre e inconseqüente, o filme de Fellini apresenta um personagem com orgulho do seu poder sexual, do qual tira um certo prazer, mas que é insatisfeito. O D. João mozartiano (cujo livreto, aliás, foi escrito por Lorenzo da Ponte e pelo verdadeiro Casanova mesmo) propõe um desafio às leis morais e “espirituais”, grandeza que certamente não possui o personagem de Fellini — mas, para ambos, a função sexual é *performance* (o que mostra bem o catálogo de Leporello e o concurso de Casanova em Roma). Para D. João o sexo, no fundo, é o modo de chegar ao desafio, de afirmar a libertinagem como meta. Para Federico Casanova, o sexo é como é, além do catálogo não há outra coisa: os manequins de madeira se multiplicam, a solidão é forte. As mulheres desejadas desaparecem, ou são quase autômatos, ou são verdadeiros autômatos. As outras são ridículas, odiosas, estranhas, distantes, terríveis, vorazes aranhas fortíssimas, sempre vencedoras temíveis e misteriosas na guerra dos sexos, compondo um mundo ao qual Casanova (e os homens) não têm acesso.

Uma solução latente, mencionada de passagem no filme — a homossexualidade. Dominique Fernandez propôs recentemente (*Porporino ou les Mystères de Naples*) uma interpretação do personagem cuja profunda e verdadeira veia seria a atração por indivíduos de seu próprio sexo. Não é a visão de Fellini — os homossexuais estão presentes ocasionalmente no filme, e Casanova se aproxima de uma forte ambigüidade com a personagem de Henriette disfarçada de oficial. Entretanto, se o mundo das mulheres parece inacessível, a solução homossexual não é destinada a Casanova — ela pode existir, mas para os outros. Porque Casanova não deixa nunca de ser atraído pelo mundo feminino (lembremo-nos de seu elogio às mulheres depois do *ballet* do corcunda): atração e repulsa, excluída a fraternidade amorosa masculina, Casanova é condenado à solidão.

Fugido de Veneza, da prisão dos "Piombi", o personagem é separado dessa cidade mãe tão doce, aquática, uterina, para viver num périplo vertiginoso, sem repouso. O italiano do filme é constantemente deformado: sotaque turinense, napolitano, romano (sem contar os dialetos), ou ressonâncias francesas, inglesas, alemãs — incômodas expressões. Assim, especialmente comovente é o momento em que Gian Giacomo maduro encontra sua mãe no teatro e suas palavras perdem pouco a pouco as duplas consoantes, os s, r, t, c, se abrandam no modular suave da fala veneziana de sua infância. Errante, sem repouso, esse destino é ainda tocante na belíssima canção da gigante/camponesa, personagem que sintetiza todas as maternidades do mundo, entretanto inalcançáveis. Pobre eterno adolescente Casanova, nostálgico do ventre e condenado a vagar sem repouso num mundo áspero. E aqui, todos os "filtros" que já mencionamos funcionam à perfeição, impedindo o espectador de se identificar comodamente ao personagem. À leitura distante que temos do filme corresponde a leitura distante que o personagem tem do mundo.

Vazio de amor, vazio de pátria, o sexo é o fogo (metáfora freqüente) no qual Federico Casanova se consome: sem dar um sentido à sua vida, o coito serve a preenchê-la. E no entanto, no fundo, temos a impressão que o ato sexual é o substituto de outra coisa. O minueto com o autômato remete a *Amarcord*, ao grupo de adolescentes dançando com damas imaginárias. Já dissemos que Casanova é um eterno adolescente: como tal é também continuamente amoroso, Cherubino e D. João num só personagem, alguém que ama "em seco", pouco importando o objeto, ou antes, sem nenhum objeto. Continuamente a masturbação aparece no filme, ela se multiplica nas mais diferentes formas, culminando, apoteótica, catastrófica e irresistivelmente engraçada, na chegada de Gian Giacomo a Paris, em meio à tempestade e numa carruagem veloz que acaba capotando. O prazer solitário é o único possível — e curiosamente o ato sexual se torna o seu substituto incompleto (assim, para realizar a "grande obra" com a marquesa de Urfé, "sábia" parisiense, Casanova, ao mesmo tempo que pratica o coito, necessita uma excitação visual ex-

terior, fornecida por uma outra mulher). Entre as imagens de seu pensamento e os gozos de seu corpo, o prazer encontra seu lugar, mas impera solitário.

Mas é o sexo, no entanto, que o mantém em vida, embora seja frágil (arder, consumir são metáforas da autodestruição). A ausência de sexo é morte: com a velhice, mais a decadência física se acentua, mais a relação de dependência do aventureiro aos grandes se afirma com crueldade e menos o indivíduo Casanova tem importância. É então a fuga no mundo ilusório, na literatura. O verdadeiro Gian Giacomo dirá no fim da sua vida: "Escrevendo dez a doze horas por dia, impedi a negra tristeza de devorar minha pobre existência ou de me fazer perder a razão".

O sexo é o único meio de atrair o interesse sobre si próprio. Cada vez que Federico Casanova quer propor, ou ser outra coisa, ou se impor numa dignidade qualquer, fracassa. Ser um ganhão de campeonato é a sua única vantagem. No fim de sua vida é uma curiosidade de outros tempos. Federico Casanova, septuagenário, bibliotecário do conde de Waldestein, vestindo com apuro antiga moda (rendas, *manchettes*, *jabot*, peruca, contrastando com a redingote discreta e simples dos outros personagens desse século dezoito tardio), desce as escadas com dificuldade. Diante de um grupo de nobres, sua voz rouca de sifilítico recita Ariosto. Uma gargalhada feminina o interrompe. A crueldade das mulheres reais não lhe oferece nenhuma outra solução: só o autômato, só Veneza, só o sonhos que se nutre a si próprio.