

UM EROTISMO COMUNICACIONAL: SEMIOSES DA CONVERSAÇÃO ENTRE J. BRESSANE E G. BATAILLE

A Communicational Eroticism: Semiosis of the Conversation between J. Bressane and G. Bataille

Un erotismo comunicacional: semiosis de la conversación entre J. Bressane y G. Bataille

Lennon Macedo¹

Bruno Leites²

DOI: 10.31501/esf.v1i32.15554

Resumo: A pesquisa atravessa cenas de conversação dos filmes de Julio Bressane encontrando nelas rastros de um erotismo comunicacional. Aproximando a obra do cineasta à de Georges Bataille, percebemos que o cinema pode desmontar signos verbais a partir da desconstrução da utilidade da linguagem e da unidade do sujeito. As conversações bressaneanas operam uma experiência erótica do comunicar onde os indivíduos fogem à identidade e constroem uma continuidade verbivocovisual entre os signos do cinema.

Palavras-chave: Comunicação. Conversação cinematográfica. Erotismo. Georges Bataille. Julio Bressane.

Abstract: The research crosses conversation scenes from Julio Bressane's films, finding in them traces of a communicational eroticism. By bringing the filmmaker's work closer to that of Georges Bataille, we realize that cinema can dismantle verbal signs by deconstructing the utility of language and the unity of the subject. Bressane's conversations operate an erotic experience of communicating in which individuals escape identity and construct a verbivocovisual continuity between the signs of cinema.

Keywords: Cinematic Conversation. Communication. Eroticism. Georges Bataille. Julio Bressane.

Resumen: La investigación recorre escenas de conversación en las películas de Julio Bressane, encontrando en ellas rastros de un erotismo comunicacional. Al acercar la obra del cineasta a la de Georges Bataille, nos damos cuenta de que el cine puede desmontar los signos verbales deconstruyendo la utilidad del lenguaje y la unidad del sujeto. Las conversaciones bressaneanas operan una experiencia erótica de la comunicación en la que los individuos escapan a la identidad y construyen una continuidad verbivocovisual entre los signos del cine.

Palabras-clave: Comunicación. Conversación cinematográfica. Erotismo. Georges Bataille. Julio Bressane.

¹ Doutor; Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades, Porto Alegre, RS, Brasil; Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, Brasil. lennon-macedo@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>.

² Doutor; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. bruno.leites@ufrgs.br | <https://orcid.org/0000-0003-1736-1382>.

Introdução

Este texto objetiva compreender os modos com que o erotismo devém comunicacional nas conversações cinematográficas dos filmes de Julio Bressane, tornando evidente uma semiótica política que desmonta paradigmas identitários e utilitários da linguagem verbal. Por isso, aproximamos a obra bressaneana da discussão em torno do erótico e da comunicação realizada por Georges Bataille, entendendo na filosofia deste certos traços semióticos que nos ajudam a compreender as modulações verbais estudadas. Assim, o artigo perpassa, primeiramente, um breve estado da arte acerca da presença do erotismo nos estudos acerca de Julio Bressane; a seguir, uma revisão das principais teses de Bataille sobre erotismo e comunicação, coletando aí um pensamento semiótico crítico da linguagem; por fim, uma análise de cenas de *Cleópatra* (2007) e *Filme de amor* (2003) em que uma ideia fílmica de erotismo comunicacional é posta em jogo, destacando os modos com que a conversação faz fugir o utilitarismo da linguagem e a identidade do sujeito.



Figuras 1.1 a 1.4 – A inversão das vozes em *Cleópatra* (Bressane, 2007, 00:27:18 - 00:28:21).

Há esta cena: a personagem-título de *Cleópatra* trava impetuosa conversação com César, então autodeclarado Rei de Roma. Mas a prosa entre líderes da antiguidade não ocorre com os tons oficiais da democracia representativa, transcorre como um conluio secreto, um jogo erótico que traduz palavras em vozes lascivas, em hesitações sussurrantes. Em meio às respirações pulsantes, suas e de seu interlocutor (Figuras 1.1 e 1.2), Cleópatra afirma a coexistência do ocidente e do oriente em seu âmago, espécie de síntese disjuntiva da ciência e da fabulação:

Eis-me, César. Em mim, só em mim, a polaridade funde-se. Misturado em meu corpo, ordenação grega versus fantasia do oriente. Lógica versus magia. Matemática versus mitologia. Atenas versus Alexandria. Em meu espírito essas coisas são uma coisa só. Sou Alexandria e sou Atenas (Bressane, 2007).

Ante tal assertiva de continuidade entre diferentes no interior de si, eis que as vozes se invertem, atravessam o corpo um do outro. A conversação põe César a devir-Cleópatra, sintetizando o corpo visual do ator Miguel Falabella com a voz da atriz Alessandra Negrini: “sinto vontade de abolir o tempo, ficar eternamente agora” (Figura 1.3); e põe Cleópatra a devir-César, sintetizando o corpo visual de Alessandra Negrini com o corpo sonoro de Miguel Falabella: “sou Cleópatra, sou Alexandria, sou Atenas” (Figura 1.4). A fundição da polaridade leva a uma mistura vocálica das personagens, traça-se uma espécie de continuum entre os corpos. Mas o que dizer “Eu” com a voz do outro quer dizer? Que curioso amálgama sonoro se constitui na conversação entre seres que tomam emprestado o timbre alheio para firmar sua posição na comunicação? Toda uma estratégia de desmontagem do sujeito insurge nesses colóquios eróticos, em que as identidades são consumidas pela mistura de corpos. A inversão de vozes em *Cleópatra* aponta para uma continuidade vocal entre os corpos, comunicação

que coloca um no devir do outro, direcionando o erotismo para uma desestabilização da unidade identitária do sujeito e da utilidade informativa da linguagem. O erotismo comunicacional de *Cleópatra* arrasta, então, todos os signos – verbais, visuais e sonoros – para o mesmo turbilhão comum de desfazimento das identidades.

1 O erotismo em filmes e textos de Julio Bressane

O estado da arte que realizamos em nossa pesquisa de doutorado³ mostrou que as teses e dissertações acerca de Bressane pouco se interessaram pela conversação. Por isso, dada a ausência dela no rol de problemas teóricos construídos junto à obra do cineasta até então, não surpreende que o erotismo bressaneano seja percebido sempre em associação com a imagem visual. Comentários acerca do prazer do olhar e das apresentações do corpo nu são frequentes sobre suas películas⁴, por vezes originando uma cisão entre uma sensualidade da imagem e uma frieza do verbo. Sobre o filme *A agonia* (1976) e sua relação com *Limite* (1931), de Mário Peixoto, Miriam Chnaiderman (1995, p. 64) escreve que, no filme de Bressane, “os corpos estão aprisionados na fala, a fala é sempre descolada, aprisionada e aprisionante [...]”. Em Bressane, o discurso mata qualquer erotismo”.

É claro, cada experimento de Bressane rearranja singularmente as relações entre imagem, som e palavra, a depender de seus parceiros de conversa – no caso de *A agonia*, o cinema silencioso de Peixoto. Sucede que são poucas as notas no que concerne ao erotismo do verbal em seus filmes. Salta aos olhos a tese de Camarneiro (2016), *Cinema inocente: Artes Plásticas e Erotismo em Filme de amor*,

³ Este texto é fruto da pesquisa de doutorado *Conversações cinematográficas no deslimite do verbal* (Macedo, 2024).

⁴ A coletânea de textos organizada por Vorobow e Adriano (1995) não traz nenhum artigo exclusivamente sobre o tema do erotismo, mas este encontra-se pulverizado por vários textos. Ivan Cardoso (1995), inclusive, referencia explicitamente o primeiro romance de Bataille no texto *Breve introdução à História de um olho*, mas tal aceno não vai além do título do texto e do documentário homônimo por ele realizado.

de Julio Bressane⁵, estudo dedicado às operações eróticas bressaneanas, mas mesmo aqui não encontramos análises que adentrem os problemas verbivocovisuais da conversação.

O erótico em Bressane, tão audiovisível em sua filmografia, não se encontra sistematizado em seus escritos. Em meio a textos sobre cinema, artes e filosofia não há um único ensaio dedicado ao erotismo e suas transversalidades imagosônicas. Sucede, no entanto, que de modo disperso sua escritura atrai o vocabulário erótico, descrevendo cenas e ideias de modo a exprimir a sensualidade do mundo no texto. Em capítulo acerca do papel da luz no cinema, afirma um mecanismo de ocultamento e revelação típico da encenação erótica: “A luz, em sua admirável penetração, revela ainda mais do que podemos ou devemos ver” (Bressane, 2011, p. 9). Para além da escolha dos substantivos, o cineasta descreve a matéria cinematográfica desde suas dinâmicas libidinais.

Vê-se que há uma erotização do verbal pulverizada em seus escritos que sutilmente modula-se entre uma abordagem temática, um modo sógnico de inscrição do corpo e de seus ritmos no texto e uma compreensão libidinal das operações audiovisuais do cinema. Contudo, em termos semióticos, é Haroldo de Campos (1995, p. 28) quem chega mais próximo de inferir a forma desejante do signo erótico bressaneano quando detalha certos arranjos trocadilhescos no filme *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989), por mais que sua análise permaneça na esfera temática do erótico:

Outra contribuição minha (esta aproveitada) foi a decorrente da paronomásia etimológica (parequese) representada pela sequência léxica Vieira / Venera / Vênus. Essa conjunção faz projetar no nome do pregador luso-brasileiro, pela via da concha de peregrino em forma de pente de Vênus ou da concha em que Afrodite exsurge do mar, o próprio nome da deusa do amor. A parequese, diga-se de passagem, é recurso estilístico de predileção na parenética vieiriana.

⁵ A tese de Carneiro foi o único resultado do Catálogo de Teses e Dissertações para a busca das palavras “Julio Bressane” e “erotismo” ou suas demais derivações (“erótico”, “Eros” etc.).

O trocadilho, ou a paronomásia, tal como Décio Pignatari (2004, p. 181) a define, é uma figura retórica de “des-verbalização da palavra”, uma passagem do verbal para outra matriz perceptiva. O acontecimento dessa passagem traduz-se como um paramorfismo generalizado, donde a contiguidade dos termos implica igualmente uma relação de semelhança. Assemelhar-se pelo avizinhamiento leva a uma implosão da palavra, esta saturada por uma série de relações que ultrapassam os limites codificados pelo fonologocentrismo ocidental, segundo o qual um significante material atua como mero veículo decalcado de um significado transcendental (Derrida, 2017). No trocadilho, significante e significado já não se distanciam, pois correm um atrás do outro em um processo de desverbalização.

Saturar um signo é levá-lo ao limite de si, é fazer correr suas intensidades até o ponto de devir uma outra coisa, é inscrevê-lo numa contínua variação interior. Não estamos nos acercando a um pensamento extático, em que as operações da arte e do pensamento tendem a produzir o fora de si, a fazer transbordar a forma? E que essa saturação ocorra por um processo que faz da contiguidade uma semelhança, da proximidade uma comunidade, nos põe a entender a desverbalização no horizonte de um pensamento comunicacional singular: o fora de si próprio ao erotismo.

2 O erotismo segundo Georges Bataille

Bressane nos leva a Bataille imediatamente através do tema erótico, *sujet erotique*, e então abre-se o caminho de uma estética e de uma filosofia do transbordamento da unidade e da continuidade com o universo. O mundo batailleano é aquele onde a comunidade se cria como uma tensão de seus limites – o limite dos sujeitos entre si e o infinito dos sujeitos quando *fora de si*. Pensador da comunicação, Georges Bataille atém-se ao problema do comum e nos conduz a um entendimento

econômico de seus desdobramentos estéticos e semióticos, o comunicar descrito em fluxos de energia, suas velocidades e seus sentidos, suas acumulações e seus gastos.

Tal ideia da comunicação parte de um princípio norteador: desfazer-se do indivíduo e da utilidade. Daí a importância da arte, do erotismo, dos jogos, do sacrifício, de tudo aquilo que desperdiça calor de forma radicalmente extática, que atrai o ser a conjugar-se com a vida “en la voluntad de llegar hasta el final de lo posible” (Bataille, 2016, p. 34). Descrever a experiência comunicacional é a tarefa de ouro do pensamento de Bataille e o desafio por ele colocado à filosofia bem interessa a uma semiótica crítica da comunicação:

Aí [na filosofia] não pode haver pensamento do indivíduo e o exercício do pensamento não pode ter outro resultado que não seja a negação das perspectivas individuais. À própria ideia de filosofia se liga um primeiro problema: como se livrar da situação humana? Como deslizar de uma reflexão subordinada à ação necessária, condenada à distinção útil, à consciência de si como ser sem essência – mas consciente? (Bataille, 1993, p. 8-9).

Desmontar o indivíduo, evadir-se à utilidade e à necessidade, efetuar uma consciência de si em sua abertura: provocações a qualquer pensamento humanista. A semiótica, em seu pós-humanismo particular, muito ganha ao ser transpassada por essa filosofia maldita, ao topar o desafio. Interessa-nos encontrar em Bataille pistas para uma semiótica econômica do cinema que, na singularidade do encontro com as cenas de conversação dos filmes bressaneanos, revele uma ideia em comunicação expressa pelo desborde dos sujeitos conversantes. Para tanto, é preciso destacar os conceitos que compõem esse diagrama semiótico que buscamos traçar, a dizer, os conceitos de Erotismo, de Continuidade e de Comunicação.

Talvez seja a partir do erotismo que a obra batailleana dá seus primeiros passos, sua *História do olho* (Bataille, 2015 [1928]) iniciando um longo caminho que terá em *O erotismo* (Bataille, 1987 [1957]) sua sistematização, ao menos quanto ao tema do erótico. A premissa do estudo consiste em entender as formas históricas, biológicas e ontológicas com que o desejo e o sexo se entrelaçam à problemática do indivíduo e da comunidade. Configura-se um pensamento profundamente vitalista que verá no erotismo “a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 1987, p. 7), no sentido em que o sexo é expressão de uma vontade de continuidade.

A reprodução, enquanto ação biológica de gerar um ser a partir de outro (ou outros, como ocorre desde a reprodução sexuada), visa romper a unidade do indivíduo encastelado em seus próprios limites materiais. A gestação de uma prole indica um momento, mesmo que efêmero, em que criador e criatura são um só, ou seja, que há um elo sem-fronteiras entre dois seres. No sexo reprodutor, em especial, há esse encontro entre dois seres descontínuos, duas unidades que comungam de modo a produzir uma terceira: expressa-se um comum no deslimite dos seres, nos intervalos de mistura biótica que fazem confusão entre o fim de um uno e o início do outro.

Ocorre de a reprodução tornar-se historicamente permeada por uma discursividade plena de obrigações sociais e morais, conduzindo-a desde um princípio de utilidade. O erotismo insurge para mobilizar a vontade de continuidade sem reduzi-la à destinação transcendente que a reprodução biológica passou a significar. Não à toa Foucault (2008) irá constatar a imbricação que há entre a ausência de uma *ars erotica* no Ocidente moderno e a instituição de uma *scientia sexualis* que irá descrever e gerir – e, portanto, destinar – o sexo dos sujeitos. De todo modo, a operação erótica depende da relação entre desejo, prazer e a *transgressão de um interdito*, o rompimento com uma normalidade imposta pelo agenciamento social.

Mas por toda a parte – e sem dúvida desde os tempos mais antigos – nossa atividade sexual é adstrita ao secreto, por toda parte, ainda que, em graus variáveis, ela pareça contrária a nossa dignidade. De modo que a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito. [...] Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não se trata, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira. A transgressão é o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho. A própria transgressão é organizada. O erotismo é no seu todo uma atividade organizada, e é na medida em que é organizada que ele muda através do tempo⁶ (Bataille, 1987, p. 70-71).

Entre o prazer e o interdito se forma uma relação que coliga a positividade do desejo a uma espécie de negatividade circunstancial, no sentido em que o desejar se apropria de e se confunde com a revolta frente ao normativo. Há uma positividade desejante *de direito* embrenhada com uma negatividade transgressora *de fato*, e nesse arranjo se inscrevem as formas eróticas.

Essa dinâmica se expressa de forma especial no sexo. Produz-se no indivíduo uma plethora, uma superabundância energética, uma saturação sanguínea que leva o corpo a um excesso. O exceder-se configura uma crise, e não podendo mais crescer nem se reproduzir, o ser necessita que essa energia seja eliminada sob a forma de um gasto. Esse êxtase encontrado só é possível na mediação com o outro que, ao mesmo tempo em que se faz meio de produção da plethora, também ele constrói para si seu próprio excesso. Equaciona-se novamente o erotismo: é primeira a positividade da vida de expandir-se até o crescimento, a reprodução, o gasto ou a morte, mas não menos importante para o

⁶ Se o erotismo se desloca ao longo do tempo conforme o arranjo entre prazer e interdição de cada época, caberia cotejar em estudos futuros a análise de Preciado (2018) acerca do regime farmacopornográfico em que se configura o biopoder contemporâneo, especialmente sobre a captura da *potentia gaudendi* por parte dos dispositivos semióticos da pornografia. A sociedade de controle farmacopornográfico almeja transformar tudo em utilidade e consumo, inclusive as práticas sexuais que escapam à reprodução, como a masturbação. Que espaço há para o erotismo em um regime de signos onde mesmo o interdito e a transgressão só o são de modo retórico, onde o desvio é incitado para que se possa melhor codificá-lo?

erotismo é a negatividade de um outro que lhe atravessa a fronteira, que lhe força a romper sua descontinuidade. A transgressão aqui já não é a mesma do interdito, mas uma violência contra os limites identitários do eu desde o lugar do desejo do outro. Desenha-se aqui um princípio comunicacional do erotismo, em que se projeta como comum um duplo movimento, um expandir-se interior aliado a um transgredir exterior que produz comunidade ao desfazer as unidades.

A produção da comunidade e o desfazimento da unidade, é claro, não o são para sempre. Por um lado, é próprio do agenciamento social que a comunicação seja transpassada por capturas e codificações dos mais variados tipos, dificultando sua efetuação, ainda que provisória; por outro, a materialidade do corpo possui limites quanto da sua expansão, e uma comunicação ininterrupta pode levar a um mergulho absoluto no caos. Vê-se bem que essa comunicação está longe de ser uma estabilização informativa do sentido ou um acordo consensual entre interlocutores, mas uma sensual instabilização repleta de perigosos prazeres.

3 A comunicação na perspectiva de Georges Bataille

A comunicação não é outra coisa senão aquilo que Bataille designou como *experiência interior* ou ainda a experiência em si. Essa experiência ocorre de maneira a não estar subordinada ao conhecimento, tampouco à moral, ao dogma religioso, sequer à fenomenologia estética. Trata-se daquilo que surge no presente quando da ruptura do Eu na relação com o Outro, ambos investidos na ação do comum: ““Comunicar” y no “comunicarse”, no ofrecer los datos de un yo que se enlazarían con un receptor, sino contagiar el corte, el silencio” (Mattoni, 2016, p. 10).

Vê-se, desde já, que a comunicação batailleana não responde às exigências informacionais das primeiras teorias da comunicação, que, mesmo em sua multiplicidade de modelos mantém como

constante o esquema emissor – mensagem – receptor, bem como suas demandas de controle do sentido e manutenção da redundância do discurso. A base da problemática de Bataille não está na transmissão de informação, mas na soberania do sujeito, e tal experiência só se concretiza no desfazimento da unidade do sujeito; ao desfazer sua unidade, ao pô-la em fuga, retoma ele um estado de imanência insubordinada, no afã de igualar a liberdade do pensamento à “liberdade de movimento do mundo” (Bataille, 2020, p. 39). Essa continuidade com o cosmos se efetua justo na relação com o Outro, numa força que rompe os limites dos seres ao conectá-los numa comum ação, *comunicação*. A comunicação é, portanto, o nome da experiência de desgarrar-se de si ao criar comunidade com outrem.

Por conseguinte, a ideia de transmissão recorrente nas teorias estadunidenses dos modelos não configura integralmente uma ação comum em termos batailleanos, posto que depende de um direcionamento unilateral. O emissor *informa*, ele produz a forma a ser compreendida e replicada pelo receptor; ou seja, a forma da comunidade já está dada de antemão, nas mãos daquele que possui a mensagem, e ele não desfaz os seus limites senão pela expansão de sua informação e destruição da possibilidade de soberania do outro. Ainda, o desfazimento parcial dos limites discursivos dos sujeitos ocorre em prol do sustento de uma mensagem, de uma unidade que comanda o sentido e restringe os ruídos no seu entendimento. A comunicação, portanto, necessita desfazer-se da instrumentalidade da linguagem, esta que distribui sujeitos e objetos como quem demarca proprietários e propriedades na floresta dos signos.

O problema, enfim, é a utilidade transcendente que captura a vontade vital de criar comunidades e a redireciona rumo à manutenção do isolamento dos seres. Daí que o acordo consensual seja não a solução para o dilema informático, mas uma ilusão a mais no caminho da comunicação. Entende-se por

acordo o congregar de seres descontínuos num agir que busca, acima de tudo, levar cada indivíduo a pensar desde a posição do outro; não há rompimento da unidade, mas o intercâmbio de posições em que um ser fechado intenta exercitar a perspectiva de outro ser fechado. Almeja-se oferecer tudo à comunicação, mas ao firmar o acordo, retira-lhe toda a vida. O esfacelamento da unidade não roça o absoluto se mantém o outro na posição de um modelo a ser performado, tampouco é possível entender a soberania comunicacional de um alçar-se à altura do mundo sem seguir a força de sua própria positividade interior. É que o comum não é uma síntese de duas diferenças, mas um fundo energético diferencial que atravessa todos os seres e que os pressiona a comunicar.

Se a comunicação erótica teve como ponto de partida a abundância energética do desejo de continuidade, é porque aí o humano se conecta com a exuberância do cosmos. Para Bataille, a energia está sempre em excesso no universo, e por isso lhe interessa colocar os problemas comunicacionais em termos econômicos, onde a questão se dá em torno do uso e do gasto da riqueza. No momento em que esquecemos essa riqueza original da vida em prol da necessidade de redundâncias ou acordos para o entendimento, colocamo-nos no paradigma da carência e nos atiramos à angústia.

A angústia ocorre quando o próprio angustiado não está amparado pelo sentimento de superabundância. É exatamente isso que anuncia a significação isolada, individual da angústia. Só pode haver angústia de um ponto de vista pessoal, particular, radicalmente contrário ao ponto de vista geral, baseado na exuberância da matéria viva em seu conjunto. A angústia é vazia de sentido tanto para aquele que transborda de vida, quanto para o conjunto da vida, que é um transbordamento por essência (Bataille, 2020, p. 57).

A partir dessa comunicação pensada como vontade de continuidade em uma tematização propriamente erótica, é possível depreender relações entre o pensamento maldito de Bataille e o pensamento marginal de Bressane. De que modo Bressane conduz suas conversações eróticas a fim

de abolir a angústia e instaurar uma comunicação que é plenitude de vida? Se a linguagem captura incansavelmente as palavras, é preciso escapar de suas lógicas informativas e acordantes. Eis o porquê das paronomásias, dos trocadilhos, das brincadeiras de calar-se ou de falar-todos-ao-mesmo-tempo, de espreitar no verbo outras possibilidades de sentir o mundo, de transbordar o verbal. Vejamos como algumas ideias cinematográficas expressam singulares vontades eróticas de continuidade no âmbito da conversação.

4 Modulações da voz em *Filme de amor*

A escolha das ideias cinematográficas se orienta por uma diacronia de intensidades, em que se percebe na série de demonstrações como a conversação vai gradualmente fundindo a linguagem verbal, propondo um elo contínuo do verbo com sonoridades outras, ao mesmo passo em que distorce os contornos dos indivíduos conversantes. O que está em jogo, então, é a vontade de romper com a utilidade da linguagem em sua vocação informativa, por um lado, e o desejo de apagar o limite identitário que unifica o sujeito e sua coerência corpórea, vocal e afetiva, por outro.

Há em *Filme de amor* três corpos que revezam causos, ensinamentos e fantasias acerca do tema do erotismo. Nesta cena (Figuras 2.1 e 2.2), Matilda (Josie Antello) está descrevendo um encontro com um homem transpassada pelas interrupções de Hilda (Bel Garcia):

Matilda: Casado, bom pai, bom amigo dos seus amigos. Mas, você sabe o que é um homem infernal? Ele é in-fer-nal!

Hilda: O diabo!

M: Sabe o que ele faz comigo? Ele hipnotiza-me.

H: Meu deus!

M: Hi-pi-no-tiza-me! Hipnotizada, ele transporta-me para um circo. Transforma-me em acróbata, faz-me subir por uma corda, balança-me num trapézio, ordena-me dar várias cambalhotas e fazer con-tor-ções! Toda aberta. Agora, quer porque quer que eu engula uma espada!

H: Hipnotizada?

M: Hipnotizada! Muito, muito hipnotizada! E totalmente nua.

H: Que perigo! Ai que audácia! Infernal.

M: Completamente.

A narrativa de Matilda é permeada por tons de deboche, mas ao final do seu relato há um câmbio de coloração emotiva. Descrita a infernalidade do homem que a hipnotizou, a narradora responde com uma certa tristeza no olhar: “completamente”. É como se, uma vez contada a história, fosse possível revê-la desde outro afeto, um sentido distinto emerge da conversação num intervalo diferenciante da personagem. Vê-se bem que esse diferenciar-se se dá através de oscilações internas, mas há também uma interlocutora que a provoca – é a partir do momento em que ouve da boca da companheira a palavra “infernal” que ocorre a mudança de estado no rosto de Matilda.



Figuras 2.1 a 2.2 – Variação de tom e de estado afetivo em *Filme de amor* (Bressane, 2003, 01:04:38 - 01:07:03).

Essas complicações do sentido através do deslocamento da atenção de um verbo para um som, contudo, não chegam a configurar uma comunicação em seu sentido mais radical e soberano, já que o afastamento da utilidade da linguagem não chega a romper com a unidade dos indivíduos. Mesmo neste exemplo, onde a diferença afetiva de uma personagem é mediada pelas respostas da outra, a transformação não é mútua. Se Matilda diferencia-se de si através da palavra, revelando a possibilidade do ser de devir outro, Hilda, por sua vez, permanece a mesma ao longo de toda a conversação: responde surpresa às artimanhas relatadas pela comparsa, sempre no mesmo tom.

Dissemos anteriormente que a tese de Camarneiro (2016) pouco considerava a conversação desde o prisma erótico: não mentimos, mas há um ponto comum entre as falas e a dimensão do *sagrado mitológico* que merece ser posto em cena. Chama a atenção que Camarneiro (2016, p. 35, grifos nossos) reitere a teatralidade das poses e das entonações destacando o tom “anti-naturalista e extra-cotidiano” que a encenação produz em *Filme de amor*, incutindo num encontro mundano as sombras de um repertório mitológico.

Nesse sentido, grande parte do gestual dos atores é explicitamente coreografado; há uma recorrência de uma imobilidade corporal que remete a modelos que posam para a câmera (como se posa para uma pintura); *a maneira como as palavras são articuladas revela uma recitação ou declamação*. Esses aspectos colaboram para um estilo não-naturalista e extra-cotidiano, em acordo com o repertório mitológico do qual o realizador lança mão – em especial, o mito das Três Graças, aqui associadas aos três personagens centrais: duas mulheres e um homem, os “três amigos populares e suburbanos – Hilda, Matilda e Gaspar” da sinopse [do filme].

Reconhece-se aqui um maneirismo das falas, distantes do modelo dialogado das narrativas embasadas numa verossimilhança cotidiana. São *recitações* ou *declamações*, modos de empostar a

palavra a fim de fazer fugir a mera utilidade da linguagem. Mas, ao contrário de entender aí traços do extra-ordinário, inferimos justo a construção de um cotidiano outro, onde o banal não está dissociado do mitológico; e aí a economia bressaneana dos signos fônicos optaria por fazer do encontro trivial um instante soberano de comunhão dos sujeitos. Ainda, nos parece que as Três Graças exprimem antes o tema do que a forma do sagrado: esse repertório mitológico, que Camarneiro (2016) associa a uma herança renascentista na cena bressaneana, se molda a partir de noções propriamente humanistas de simetria, de equilíbrio e de harmonia; contudo, o que encontramos nas conversações é justo uma vontade de romper com a harmonia, ou melhor, de sacrificá-la em prol de um sagrado que é expressão de devir e multiplicidade, e não de identidade e concordância de si consigo mesmo. Essa sacralidade maldita só existe através da comunicação, ou seja, da continuidade entre os seres a partir do rompimento da unidade do sujeito e do desvio à utilidade da linguagem. Até aqui, porém, ainda não foi possível perceber a comunicação expressando-se em sua radicalidade nas conversações cinematográficas, pois a fuga à teleologia da linguagem não foi acompanhada por um diferenciar-se de si dos corpos em interação.

5 Sobreposição de vozes em *Filme de amor*

Vimos que o desmonte da utilidade da linguagem não faz comunicação por si só: é necessário também desindividualizar as personagens, expô-las de modo que sua identificação não seja possível, ou ainda, que sua unidade se confunda com a unidade alheia - é preciso pô-las em comunidade. No âmbito do entrecruzar de vozes há uma ideia que configura a utilidade e a unidade desde a perspectiva de um rompimento parcial. Ainda em *Filme de amor*, uma sequência de cenas é costurada visualmente a uma leitura em voz over do livro *De beneficis*, de Sêneca. Nessa locução descreve-se quem são as

Três Graças, atribui-se o número de graças a um ritmo triádico que encanta os deuses e sintetiza a gratidão em três movimentos: dar, receber e retribuir. Dentre as cenas que essa voz povoa, há esta (Figura 3), onde as três personagens dançam em roda com distintos graus de nudez e entoam uma canção. A canção é pouco reconhecível, pois o volume da leitura é mais alto e sobrepõe as vozes da canção como um obstáculo quase opaco.

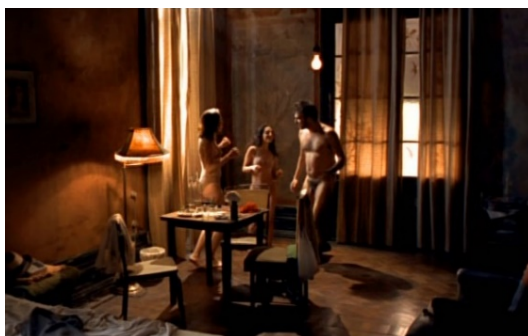


Figura 3 – Uma canção que não se ouve em *Filme de amor* (Bressane, 2003, 01:12:50 – 01:13:24)

Desde a perspectiva do círculo cantante, temos três vozes que cantarolam baixinho uma música secreta. Estão distantes do ponto de vista da câmera, o que coloca alguma verossimilhança para o volume do cantar, mas o principal é que o continuum sonoro produzido em roda tende a camuflar a identidade entre os corpos e suas respectivas vozes. Uma escuta atenta e dedicada encontra na harmonia uma distinção entre graves e agudos, mas não uma exata correspondência entre o som da voz e a imagem do corpo. Não ajuda que por cima dessas vozes cantando em uníssono há uma quarta voz que lê, essa sim, extremamente audível e reconhecível, a voz de Hilda. E, enquanto a roda gira, Hilda lê o seguinte: “As três fases devem estar ligadas como em uma dança, um coro de pessoas em roda, com suas mãos entrelaçadas. Porque a ordem do bem fazer reza que se passe de mão em mão e volte ao seu autor” (Bressane, 2003). Há, então, uma relação direta entre a leitura que descreve as Três

Graças conectadas em canto e dança, e as três personagens que dançam e cantam no fundo do cenário – a voz over, portanto, participa da conversa adicionando sentido para o espectador, ainda que os corpos que dançam não deem notícia dela.

A conversação se vê atravessada ao mesmo tempo por duas forças: uma que atribui sentido ao que se vê (a descrição das Três Graças) através de uma voz perfeitamente audível e facilmente designável (é a voz de Hilda); uma outra força que busca dificultar a compreensão e a estabilização do sentido através de uma sobreposição de leituras e cantos, e também através de um rearranjo de vozes em baixo volume e uníssona harmonia de modo que a unificação entre voz e corpo na canção se fragilize. A linguagem e a comunicação, duas forças que se embatem na conversação cinematográfica, tornam-se assim discerníveis. Vê-se bem como a linguagem exhibe seu funcionamento informativo, o verbo in-formando a dança, descrevendo o que ocorre na cena; a comunicação, por sua vez, não é o seu oposto, não é um visual independente do verbal, ou ainda, um canto descrito que se autonomiza frente a um discurso que o descreve. A comunicação é justo o pôr em jogo da linguagem, quando a palavra de ordem falha em organizar os corpos, quando a fala se vê às voltas de um objeto que lhe escapa e que lhe leva a múltiplas direções ao mesmo tempo. Percebe-se aí que a comunicação não é a ausência de linguagem, mas o gesto de sacrificar a linguagem, de torná-la sagrada, de fazer fugir sua finalidade utilitária.

6 Comunicar pela inversão das vozes: *Cleópatra*

Se por fim retornamos às mesmas imagens e sons que dispararam essa reflexão, é por que não são mais as mesmas, e a partir do percurso aqui realizado torna-se possível traçar uma vizinhança entre

a ideia cinematográfica da inversão de vozes (Figuras 1.1 a 1.4) e a ideia teórica do erotismo comunicacional. Desde o ponto de vista do que está falado por Cleópatra e por César, é possível escutar perfeitamente as palavras e compreender a coerência interna das frases. Contudo, há um malabarismo do sentido que desponta em duas frentes. Primeiramente, o jogo de posturas corporais coloca as personagens numa cena que mistura formas eróticas, como o voyeurismo (Figura 1.1) e a meditação tântrica (Figura 1.2), modos de mostrar o sexo desde a distância entre os corpos. Não bastasse a imagem, desde o som percebe-se que as vozes das personagens estão moduladas por grunhidos, respirações pesadas e rompantes agudos que indicam um sentido sexual da conversa. A linguagem, aí, é obrigada a conviver inibida com esses corpos pletóricos.

Em segundo lugar, desde o conteúdo do que se expressa na fala, antecipa-se a disjunção que irá ocorrer ao final do ato. Cleópatra reitera que é lar de duas forças opostas, habitat de duas espécies em compelida simbiose. Se a retórica da oposição (“lógica versus magia, matemática versus mitologia”) poderia indicar uma síntese que resolve dialeticamente a tensão entre os diferentes, o que se afirma ao final é a coexistência, é uma dupla positividade: “sou Alexandria e sou Atenas!”. Mais uma vez a linguagem se vê de calças curtas, já que a oposição criada se transforma em paradoxal posituação das duas imagens de pensamento, num esforço lógico de conjunção de incompatibilidades.

Já há, neste discurso, um primeiro rompimento com a unidade identitária através dessa coexistência disjuntiva de opostos. Mas é na sequência do monólogo, quando ocorre a inversão das vozes, que a comunicação se estabelece por inteira. Há dois eixos por onde é possível descrever essa comunicação. Desde a relação entre a voz e o que é falado, é notório que ambas as vozes proferem enunciados na primeira pessoa. A primeira, a voz de Cleópatra, diz: “Sinto vontade de abolir o tempo, de ficar eternamente agora”. A manifestação de um sentir e de uma vontade joga a linguagem para o

colo do corpo, é uma das formas usuais com que o discurso elabora os afetos e o mundo sensível desde a primeira pessoa do singular. É uma afirmação do corpo que a voz profere. A voz de César, por sua vez, diz: “Sou Cleópatra, sou Alexandria, sou Atenas”. É a manifestação do verbo *ser*, palavra responsável pela identidade, é a identidade de si consigo próprio. E a voz declara ser três coisas: declara ser um nome e declara ser duas cidades; declara ser o nome de um outro corpo que não condiz com a voz; declara ser ao mesmo tempo duas culturas divergentes. O verbo mais identitário da linguagem, aquele que lhe confere o seu próprio ser, se vê vítima de uma zombaria sem igual, a ponto de já não poder mais identificar os indivíduos.

O segundo eixo põe em relação a voz com o corpo que aparece na imagem. Ocorre uma dupla disjunção entre imagem e som: a voz dela entoada pelo corpo dele, a voz dele entoada pelo corpo dela. Há um esforço de ligação entre voz e corpo que se dá na entonação do dizer e na expressão do rosto que diz. César olha sua interlocutora com fixação apaixonada, a cabeça voltada para cima, a boca entre sorrisos pronuncia as palavras saboreando-as e a voz caminha leve, vagarosa, sussurrante; Cleópatra fita seu interlocutor em *plongée*, a cabeça ereta e imóvel, os olhos secos, o maxilar se move rápido e preciso acompanhando a voz firme que emite as palavras roboticamente, como se proferisse uma sequência de ordens. Os afetos do som e da imagem são montados de forma harmônica, coincidindo a cor da voz e a textura da face.

O esforço de ligação entre voz e corpo reforça a disjunção, pois garante a certeza da coexistência entre o eu do corpo e o eu da voz. É necessária essa estabilização entre voz e corpo para evidenciar a instabilização entre as vozes e os corpos, para tornar visível e audível o devir-outro. Esse devir-outro que a conversação cinematográfica instala é, finalmente, a comunicação. Findada a utilidade

da linguagem e a unidade do sujeito, resta a continuidade entre os corpos em reversível deslocar-se, um tornando-se outro através das fissuras do verbal.

Considerações finais

A conversação cinematográfica torna-se uma comunicação erótica. Comunicar seria justamente sair do acionamento de significados, seria instabilizar. Em relação à linguagem, sua utilidade informativa é adiada, desviada, evitada através dos processos de desverbalização produzidos em meio aos corpos. A desverbalização encontra o erótico em pelo menos dois sentidos: num sentido temático, em que as iconizações do símbolo verbal se caracterizam por gemidos, respirações pesadas e formas acústicas que remetem à prática sexual humana, num jogo de fazer ouvir o que não é visto na imagem; mas também num sentido lógico, posto que iconizar um símbolo é desviar o hábito de um signo para outra direção, é obrigar o signo a refazer sua semiose para tornar-se compreensível, é transgredir a utilidade instituída.

Nesse desmontar de signos verbais foi necessário organizar nossa descrição de modo que esta seguisse o movimento desconstrucionista que a conversação produz em meio à linguagem e ao sujeito. Por isso destacamos três tipos de desmontagem: a modulação da voz, a sobreposição de vozes e a inversão das vozes. A modulação adia e desloca o sentido das palavras com declinações de timbre, alterações de ritmos e respirações, com mudanças súbitas de emoção e entonação; contudo, se esse maneirismo das falas complica a linguagem, não vemos ainda a abertura do sujeito na direção do devir. A sobreposição de vozes age na conversação desindividuando personagens, mas ainda mantém

discerníveis o ruído e a linguagem. A inversão das vozes que percebemos em Cleópatra configura uma operação singular, pouco generalizável, mas que expressa o que entendemos por comunicação erótica.

Em relação à unidade do sujeito, o rompimento provocado pela comunicação passa indiscutivelmente por uma não coerência entre um corpo e uma voz. Mary Ann Doane (2018, p. 385) já havia notado que estratégias como sincronização imagem-som e comentários em voz-over eram dispositivos do cinema narrativo para reforçar a ideologia do sujeito, onde “a *mise en scène* clássica se empenha em perpetuar a imagem de unidade e identidade sustentada por este corpo e em afastar o medo da fragmentação. Os diferentes elementos sensoriais trabalham em cumplicidade, e este trabalho nega a heterogeneidade do “corpo” no filme”. O erotismo comunicacional atinge sua radicalidade quando desfaz essa identidade de um corpo consigo mesmo, quando exhibe um corpo em sua multiplicidade – e aí percebemos que tampouco é a fragmentação de um corpo que é posta na mesa, como se fossem partes que se voltam contra o todo, mantendo a existência de um todo ainda que negado; o que a conversação produz é um diferir-se imanente ao corpo que só se expressa no entregar-se ao encontro com o outro.

Cabe dizer ainda que o erotismo não é uma apologia do primitivo. Em Bataille por vezes há a sensação de uma vontade de retorno a uma certa animalidade pré-verbal, como se o destino da comunicação fosse uma regressão antropológica a um tempo quando o ser estava mergulhado em uma imanência total do cosmos, como no enunciado “o animal está no mundo como a água na água” (Bataille, 1993, p. 13). O filósofo chega a dizer, em certo momento, que a comunicação se movimenta pela vontade de uma continuidade *perdida*, ou seja, uma continuidade que se encontra no passado. Ocorre que, e aqui vemos que a filosofia maldita se alinha com as semióticas aqui estudadas, a continuidade é *primeira* e o comunicar revitaliza o continuum. Comunicar é seguir a força de um devir na

medida em que desestabilize os códigos languageiros e assujeitadores que cercam e capturam as potências comunicativas, direcionando-as para um fim pré-determinado transcendentemente. A conversação cinematográfica se faz comunicação através do erotismo, produzindo ao mesmo tempo uma continuidade verbivocovisual e uma transgressão da linguagem e da identidade.

Percebe-se que é possível expressar a comunicação através do cinema, em especial quando o verbal não é negado, mas apresentado desde suas gagueiras, desde seus deslimites. Bressane não abdica do verbo: não grunhe um puro urro dos corpos, e mesmo as declinações timbrísticas das vozes estão sempre em relação com a fala e suas operações simbólicas. O cineasta, isso sim, revela o verbal em seu sacrifício. Oferenda-se a palavra ao mar revolto da semiose, afogada em correntes de som e imagem, alçada à ordem sagrada onde os signos misturam-se sem cessar, numa comunicação que desfaz a unidade na qual o mundo teleológico da ação e dos códigos a cerceou.

Referências

- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. L&PM.
- Bataille, G. (1993). *Teoria da religião*. Ática.
- Bataille, G. (2015). *História do olho*. Cosac Naify.
- Bataille, G. (2016). *La experiencia interior: suma ateológica I*. El cuenco de plata.
- Bataille, G. (2020). *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Autêntica.
- Bressane, J. (Diretor). (2003). *Filme de amor* [Filme]. TB Produções.
- Bressane, J. (Diretor). (2007). *Cleópatra* [Filme]. Filmes do Rio de Janeiro.
- Bressane, J. (2011). *Deslimite*. Imago.

- Camarneiro, F. D. (2016). *Cinema inocente: Artes Plásticas e Erotismo em Filme de amor, de Julio Bressane*. [Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo] Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.
- Campos, H. (1995). Vieira / Venera / Vênus. In: Vorobow, B.; Adriano, C. (Orgs.). (1995). *Julio Bressane: Cinepoética*. Massao Ohno Editor, p. 27-42.
- Cardoso, I. (1995). Breve introdução à História de um olho. In: Vorobow, B.; Adriano, C. (Orgs.). (1995). *Julio Bressane: Cinepoética*. Massao Ohno Editor, p. 119-126.
- Chnaiderman, M. (1995). Filmes que olham. In: Vorobow, B.; Adriano, C. (Orgs.). (1995). *Julio Bressane: Cinepoética*. Massao Ohno Editor, p. 63-67.
- Derrida, J. (2017). *Gramatologia*. Perspectiva.
- Doane, M. A. (2018). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In Xavier, I. (Org.). (2018). *A experiência do cinema*. Paz e Terra, p. 371-387.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Macedo, L. (2024). *Conversações cinematográficas no deslimite do verbal*. [Tese de doutorado, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul] Lume UFRGS Repositório Digital.
- Mattoni, S. (2016). Prólogo. In: Bataille, G. *La experiencia interior: suma ateológica I*. El cuenco de plata, p. 5-13.
- Pignatari, D. (2004). *Semiótica & literatura*. Ateliê Editorial.
- Preciado, P. B. (2018). *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. n-1.
- Vorobow, B.; Adriano, C. (Orgs.). (1995). *Julio Bressane: Cinepoética*. Massao Ohno Editor.