



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Xavier, Ismail

O nome próprio, a telaespelho, o corpo-palavra e seu duplo
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 43, enero-junio, 2015, pp. 14-39
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765820002>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



O nome próprio, a tela-espelho, o corpo-palavra e seu duplo

The proper noun, the mirror-screen, the word-body and its double

//////////

Ismail Xavier¹

¹ Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Cinema pela Universidade de São Paulo (1970), mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1975), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1980) e doutorado em Cinema Studies - New York University (1982). Professor associado da Universidade de São Paulo.

Resumo: O artigo analisa a construção do ponto de vista narrativo e a *mise-en-scène* de *Nome próprio*, de Murilo Salles, que dialoga com romances de Clarah Averbuck centrados na personagem Camila. O objetivo é caracterizar a leitura que o filme traz da experiência desta jovem protagonista, focada nas tensões entre seu investimento especial no ato da escrita, sua interação com figuras de corpo presente e sua comunicação via redes sociais, mundo em que demandas se aceleram e se entrelaçam com a invenção de identidades.

Palavras-chave: cinema e literatura; redes sociais; construções identitárias; cultura jovem contemporânea.

Abstract: This article focuses on *Nome próprio* (*Proper noun*), by Murilo Salles, which dialogues with Clarah Averbuck's novels that are centered on the young Camila. My aim is to characterize how the film reads the experience lived by its protagonist, through the analysis of its narrative point of view and its *mise-en-scène* that dramatize her special investment in the act of writing, always interwoven with her personal interactions and her involvement in the dynamics of social networks, a communication field of accelerated demands and fabricated identities.

Keywords: film and literature; social networks, construction of identity; young contemporary culture.

Dos romances ao filme

Em seu diálogo com os romances, *Máquina de Pinball* (2002) e *Vida de gato* (2004), e os textos do Blog de Clarah Averbuck, *Nome Próprio* (2008), de Murilo Salles, compõe um perfil da experiência vivida pela jovem protagonista Camila no qual, de modo distinto ao que acontece nos livros de Averbuck, ganha destaque especial a dramatização da cena da escrita, ato que se expõe enquanto se realiza, de modo a trazer para a relação com o escrever aquela tônica de intensidade e de corpo a corpo com o mundo que é bem própria à personagem. São fundamentais no filme os momentos de solidão no apartamento em que ela digita colada ao computador, com a decupagem a ressaltar a relação entre mãos, teclado, olhar e tela. Assim, a vemos a travar suas batalhas com o ex-namorado, a expandir seus contatos e, ponto chave, fazer uma reflexão sobre si e sobre a vida que se expressa em seus textos que, a partir de certo ponto, passam a ser projetados na tela ou ganham expressão na sua voz *over*. Estes momentos de monólogo interior construídos em imagem e som ganham novas conotações na medida em que o filme avança, dado o seu modo de compor a vivência propriamente literária de Camila que incide na forma como se constrói a sua figura de escritora em cena. Ênfase especial é conferida aos desdobramentos de uma subjetividade cindida cujo embate com si mesma se entrelaça com um obsessivo movimento de auto-afirmação cujos lances se multiplicam até o último plano do filme.

Há uma diferença na forma narrativa e no próprio percurso de Camila em relação aos dois livros com que o filme dialoga. Estes trazem uma narração em primeira pessoa (auto-diegética, nos termos mais precisos de Gérard Genette),² num estilo ágil em suas mudanças de registro. Neles, a narração mergulha nos momentos de vida para dramatizá-los, seja quando a narradora se dirige em seus monólogos a um tu ausente, alvo de diatribes ou objeto de paixão, seja quando dá conta de forma intensa de uma interação efetiva com namorados e amigos, passagens que prevalecem sobre resumos do passado ou outros comentários sobre variados assuntos. No entanto, tal mergulho no fluxo cotidiano se faz sem explicitar, nas passagens de tensão e muita energia, o teor da relação entre o narrado e a condição imediata de Camila ao sentar diante do computador e assumir o papel de narradora auto-diegética do romance. O leitor pode supor um teor de experiência presente no ato

² Genette procura afastar as confusões criadas pela noção de “pessoa” quando introduz o termo auto-diegético para o narrador que é o próprio protagonista da estória que ele conta, para diferenciar do narrador que se identifica para o leitor, explicita a sua relação com a estória narrada mas não é o protagonista dela (GENETTE, 1972, p. 225 – 267).

da escrita, pois este é sugerido pelo estilo e sua “presentificação” do narrado, mas a construção da cena mesma do ato de escrever não é a tônica dos livros, embora haja neles claras referências à relação entre Camila e sua condição de escritora, o que acontece de forma distinta nos dois romances.

Em *Máquina de Pinball*, Camila se apresenta ao leitor, definindo as coordenadas de sua vida, sua maneira de estar no mundo e sentir as relações de amizade, os namoros, o sexo, a sucessão rápida de relações instáveis, as viagens ao exterior e suas desventuras, a experiência da viagem ao Rio e seus deslizamentos de uma paquera a outra, os lances nas noites e bares de São Paulo, o trabalho eventual numa loja de discos, os tropeços no cotidiano solitário no apartamento que o texto descreve: a penúria, o empréstimo do espaço por um amigo, o instalar-se no quarto de empregada, as mudanças, as variações de seu estado de pobreza, os expedientes de que se vale para ir dando conta de tudo, até o desfecho do romance em que está só, exaurida, num instante de forte quebra de expectativas após ser paquerada e gozar iluminado encontro com a promessa maior chamada Daniel, que acumulara pontos no jogo com esta “máquina de pinball”, tal como se auto-define Camila. Ele havia passado no teste ao fazer os lances corretos de identidade de gostos, ao exibir charme na paquera e perfeito enlace no sexo, mas terminou por silenciar e depois recuou no cara a cara; segundo ela, conforme o mote masculino dos eternos adolescentes: “fuja de mulheres intensas”. Consumada a rejeição, vem o impasse, solidão, grau zero que requer decisões. Neste final, pela primeira vez, ela é enfática ao assumir de vez o projeto de escrever (“o grande amor de minha vida”), entendido numa dimensão que vai além da mobilização nas redes sociais.

Em *Vida de gato*, ao contrário, desde o início há a referência ao escrever, seja em conexão com a colaboração regular para uma revista, seja nas diversas formas de comentar outros aspectos de sua escrita. Uma passagem decisiva é o episódio de lançamento de um livro de sua autoria que se entrelaça com seu investimento na conquista de Antônio, por quem está apaixonada e a quem escreve (email – carta) cujo texto se insere no livro e revela alterações de estilo e impostação quando comparada ao que o leitor acompanha ao seguir a sua prosa que narra seu cotidiano. Nos dois livros, portanto, a narração auto-diegética tem como regra a hipótese de que Camila, a narradora, fala de si mesma numa inflexão auto-biográfica, e a forma literária que Averbuck adotou nos romances favoreceu um estilo veloz. Este pode apenas genericamente se relacionar com os novos meios de digitação e montagem de textos, pois vale lembrar que tal estilo não é exclusividade da nossa época. Tem seus exemplos anteriores ao uso dos computadores, o que levaria a uma discussão mais

ampla que não será feita aqui, algo que começaria pela citação reiterada da escritora às obras da geração *Beat* (Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs), à literatura de Charles Bukowski e John Fante, e à poesia de Paulo Leminski, seus preferidos, numa clara assunção das rupturas iniciadas nos anos 50-60 e da conexão intensa entre escrita e vida pessoal, sua referência maior de atitude e estilo.³

Este breve comentário sobre os romances visa marcar a diferença entre a forma literária, marcada pelo domínio de Camila como protagonista-narradora, e a construção multifocal desta personagem em *Nome próprio*, onde vale a dinâmica do olhar da câmera, a textura da montagem som-imagem e a composição das cenas onde se impõe a notável performance de Leandra Leal interpretando a protagonista. Dentro desta diferença, já destaquei na abertura deste artigo a presença muito especial do computador no seu espaço e o seu uso no dia a dia, de modo que se faça visível a relação entre Camila e o binômio teclado-monitor nas cenas em que ela está a escrever, um momento de vida que o filme vem acentuar em detalhes com forte atenção à sua interação táctil-visual com o computador. Este não é apenas inseparável companheiro de viagem, multiplicador de seus contatos com o mundo quando seu corpo e seu olhar estão emparedados nos apartamentos que, na sucessão dos atropelos, ela habita; é o depositário central de suas reflexões (fato que não dispensa anotações em papéis e outras formas de armazenar traços da memória) que visam à preparação do livro que, em momentos quase sempre muito tensos, ela vai compondo.

A marcha de seu cotidiano adensa certos traços típicos da vida dos jovens independentes contemporâneos, quando sua situação permite a não inserção na ordem do tempo controlada pela esfera do trabalho. Camila recusa uma oferta de emprego que lhe é feita e explica ao amigo Márcio que precisa de tempo para escrever, decisão que exige enorme esforço de adaptação e expedientes variados de sobrevivência. O importante é criar a brecha para um uso distintivo do tempo dito livre, sendo este investido nas relações pessoais, na noite paulista ou carioca, nas postagens em blog e na interação com a literatura. Quando em casa, há sempre a opção de estar conectada, curtindo um modo de vida do qual emerge e se viabiliza o projeto de livro que, no filme, se afirma já nas primeiras seqüências. O computador pontua o ritmo da vida e do pensamento em inúmeras cenas de Camila solitária a digitar, definindo a alternância entre as “relações pessoais de corpo presente” - de euforia, senso de plenitude quando do enlace amoroso e sexual coroado por total empatia - e

³ A propósito da questão da mídia digital, Clarah Averbuck é incisiva: “Blog não passa de um meio de publicação. O autor do blog, dono e soberano do blog, faz o que bem entender com seu blog. Não existe literatura de blog. Não existe escritor de blog. Blogueiro não é escritor. Escritor não é blogueiro. Não existe escritor de blog. Existe blog enquanto meio de publicação para um escritor. Escritor é escritor. Escritor não é blogueiro” (AVERBUCK, 2003).

os momentos do “corpo confinado” – a solidão, o senso de vazio no apartamento, que ora ela supera pela “digitação conectada”, inserção na rede, partilha do ciber-espaco, ora através da absorção própria aos momentos de “escrita-reflexão” em que se recompõe pela palavra. O essencial no filme é que, na variedade de estilos conforme o objetivo da escrita, a composição gráfica do quadro e a montagem destacam a conexão entre o lugar da experiência vivida (os espaços fechados) e a dinâmica de um pensamento que se projeta como texto digitado nas superfícies disponíveis, seja a tela do computador, as paredes e chão do apartamento, incluída a superfície total do enquadramento quando as letras se sobrepõem à cena visível.

Os desencontros de Camila

Tal construção gráfica adquire seu lugar e sua força porque articulada à sucessão de desencontros de Camila, em termos dos seus desejos e grandes expectativas não satisfeitas, algo que se estende de início a fim. Logo na sua abertura, *Nome próprio* exibe com toda intensidade um embate corpo a corpo que a câmera ressalta desde a primeira imagem, já agitada, que introduz a cena da separação de Camila e Felipe. Vale a exacerbação dramática em que a agressividade dos gestos dele e a forma como a expulsa de seu apartamento encontram forte reação dela e repercutem nos demais lances da refrega que terminam por enterrar uma relação alimentada pela paixão mútua e por um projeto comum muito caro a Camila, projeto a que ela vai aludir em suas diatribes quando os dois entrarem na segunda fase do conflito, mediada por emails.

O que se impõe abruptamente na abertura é o embate direto, a fala cara a cara, as cobranças mútuas, a ação dele ao amontoar as coisas dela junto à porta para expeli-la do apartamento. São os sentimentos à flor da pele, imprecações, cobranças, exibições de objetos simbólicos da suposta empatia perdida – livros, discos (Sex Pistols). Tudo exposto por movimentos de câmera-na-mão e *faux raccords* que acentuam o drama pela sua proximidade extrema aos corpos. Isto é algo que o filme reitera nas cenas de sexo e/ou de conflito, agressão, duas intensidades nem sempre antitéticas que definem a constante de primeiríssimos planos dos corpos em movimento e em relação.

A mesma textura de epidermes ocupando toda a tela se repete, bem adiante no filme, numa tônica de tensão e prazer quando o sexo se faz como expressão de um misto de rejeição, agressão verbal, humilhação do parceiro e gradual entrega do corpo para selar uma noitada de desafogo “meia boca”, uma quebra de jejum

sem encanto, iniciada na conversa do bar com um paquerador que Camila julgou desde o início precário, até a longa, exasperante, cena no apartamento dele que vem condensar o mal estar desta moça liberada e auto-affirmativa numa fase de carência. Antes deste episódio, ela sofrera duas rejeições pesadas, ambas geradas por “flagrantes” intragáveis. A primeira foi a de Felipe que a surpreendeu em casa a transar com um desconhecido, fato anterior à explosão que abre o filme; a segunda foi a de um francês com quem ela tivera um encontro emblemático numa cena de bar em que ocorreu algo que ela sempre esteve e estará à procura: o encanto e a excitação à primeira vista, o *coup de foudre*, choque imediato gerado pelo objeto de desejo de alta voltagem.

Neste caso, o sexo na noite em que se conheceram havia confirmado a promessa, mas a perspectiva de multiplicação dos encontros no Rio de Janeiro veio a se perder numa cena de praia à noite em que ela fez sexo na areia com outro jovem, à vista de amigos, depois de uma caminhada célere em direção ao mar, onde se enredou em meio à agitação da maré, com as espumas a ocupar toda a tela. Novamente, a câmera seguiu este padrão de intimidade que se transferiu do drama de enredamento nas ondas, zona de risco, ao enlace e cópula com o jovem que veio para socorrê-la. A satisfação imediata em outra relação não estava isenta de exibicionismo, pois o novo parceiro acontecia ser o namorado da amiga Mari que esta acabara de lhe apresentar à mesa do bar, informando a ele ser Camila uma amiga “que veio ao Rio atrás do homem da vida dela, um francês de dar calafrios”. O sexo na areia teve o namorado francês entre seus espectadores (teria vindo a chamado de Mari, chocada com o que viu na praia, ou se deparou com a cena antes de entrar no bar quando chegou atrasado?). Este fim de caso deriva de um novo lance de ansiosa volubilidade de Camila que, exasperada porque o francês não deixava mensagem no celular nem chegava ao encontro, ficou espicaçada pelos beijos da amiga em seu namorado. Num rompante, se mandou para a praia e o mar revolto, em cena pontuada por sua voz over cujo lirismo, tematizando “o que não dá certo”, o vazio e a angústia do fim (“tudo se acaba... então eu me dissolvo”), trouxe um tom mais elevado, se comparado com o que seu gesto expressou nos termos mais imediatos da ansiedade e do desejo.⁴

Os desencontros de Camila se sucedem, ao longo do filme, num padrão que evidencia uma mistura explosiva da precipitada “invenção do Outro” e do ressentimento gerado pela diferença entre o roteiro efetivo da relação e o que construiu em sua cabeça. Não por acaso, tal padrão lá está na encenação das duas rupturas traumáticas que emolduram o seu percurso: a da abertura, já descrita, e a do

⁴ Camila escolhe seu objeto de desejo num impulso mediado pelo Outro (aqui, seu olhar para o namoro de Mari oferece a mediação). Esta dinâmica que René Girard, em sua análise de romances, designa “desejo mimético”, se associa às invejas, ciúmes e *embroglios* de um romantismo iludido pela ideia de autonomia e soberania do sujeito em suas escolhas (GIRARD, 1961, p. 15 – 67).

final, sobre a qual cabe antecipar um comentário. Ela envolve Daniel, personagem bem distinto de seu homônimo de *Máquina de Pinball*. Ele é agora objeto de desejo que passa pela mediação da internet, alguém que vem motivar seu último lance de paixão intensa e frustração quando se encontram num bar, no final de *Nome próprio*, fechando um arco aberto pelo diálogo entre eles que avançou pela rede, iniciado no momento em que Camila estava em sua temporada no Rio.

Daniel aparece no filme na passagem em que a vemos, no apartamento do francês, a ligar para Mari dando notícia de sua chegada na cidade. Nesta cena, desfila na tela uma mensagem dele, sobreposta à imagem de Camila vista através de uma janela que reflete o nascer do sol no horizonte, plano que confere novo papel à janela como superfície simbólica, uma constante no filme, dentro da associação que envolve tela-janela-superfície no vai e vem de olhares e reflexos. No email, ele se apresenta: “Daniel Siqueira de Pádua. 27 anos. Músico frustrado. Migrei para a literatura panfletando poemas do Bukowski nos banheiros da universidade. Sou leitor atento do blog *CamilaJam*. Proponho troca de estímulos literários com a autora”.

A imagem de Daniel, até então desconhecido, vai se construir a partir dessa retórica epistolar aí iniciada e desenvolvida adiante. Cria-se uma empatia entre os dois que levará Camila, algum tempo depois, quando já re-instalada em São Paulo, a convidá-lo para uma festa. O momento do convite é uma ocasião especial: sua maior amiga, Paula, até então não presente em cena, vem se hospedar no apartamento que Camila passou a ocupar após uma situação de penúria mais radical vivida no apartamento de Márcio, o amigo que a abrigou quando foi expulsa por Felipe.

No dia da volta do Rio, Camila encontrou o apartamento deserto, com suas coisas no quarto de empregada; procurou Márcio e não o encontrou. Pediu socorro geral e terminou por receber uma mensagem inesperada em sua caixa postal, assinada por um desconhecido, de nome Guilherme, que depois ela iria constatar ser um adolescente rico. Ele a recebeu na *garçonnière* mantida com dinheiro do pai, e ali Camila passou a viver, não só de favor, mas a partir do acordo pelo qual terminou por ser o objeto remunerado de fotografias que entraram no circuito do voyeurismo dele. A cena emblemática deste acordo foi a dele no quarto a se masturbar olhando para a tela do seu computador onde se exibia uma foto (que o víramos tirar em cena anterior) da vagina de Camila em *close-up*. Ela estava ali no quarto, nua, deitada na cama logo atrás dele que, fixado na tela, deu as costas para ela.

Estabilizado o arranjo com Guilherme, há o ensejo da visita de Paula que vem compor o episódio mais descontraído da vida de Camila, uma espécie de oásis de ajuda e carinho em meio aos vários atropelos, uma relação sem as tensões

geradas pela sua contumaz ansiedade. O re-encontro delas se celebra na conversa na mesa de bar, sob o olhar e parca intervenção de um Guilherme objeto de gozações como “*nerd punheteiro*”. No apartamento, a partilha de afeto e pontos de vista se desdobra na bem humorada ideia de enviar um email ao “sujeito epistolar” Daniel, convidando-o para uma festa que preparam com esmero. Na hora marcada, ao invés do corpo finalmente presente, elas vivem a frustração de uma ausência substituída pela entrega convencional de flores enviadas por ele. No entanto, o bom viver se mantém e as duas amigas terminam por transar com muita ternura e dormir junto sem se dar conta que o *nerd* lá comparece para uma coleta de fotos que não demora a jogar na internet, com comentários. Esta atitude vem completar o retrato deste *screenager* que sairá logo do filme, mas não antes de gerar uma tensão entre as moças em torno da circulação do “flagrante” até que Paula, pelo telefone, o convença a retirar as fotos do ar.

Temos nesta figura de Guilherme uma das passagens de comentário sobre o papel das telas e redes sociais na vida dos jovens, num inventário que ganhará seu ponto de amarração nas seqüências finais, a partir do encontro não marcado com Daniel, no qual o balcão de um bar traz a surpresa que potencializa o desejo de Camila. Novo paroxismo, nova aposta insistente no “homem da sua vida”. Desta vez, o naufrágio devolverá Camila a um duro confronto consigo mesma e com os desafios de um estilo de vida permeado de projeções e telas, textos e imagens onde tudo se re-elabora em sua cabeça com ares de concretude.

Quando compararmos o início e o fim de *Nome próprio*, vemos a passagem entre duas situações exemplares. Na primeira, temos a encenação de uma ruptura que tem como cenário o apartamento de Felipe onde ele vivia com Camila; a internet se faz presente a partir do momento em que ela se instala no apartamento de Márcio, entrando em cena como palco de uma refrega público-tribal que incluirá comentários de amigos na rede. No final, temos o desfecho da situação com Daniel cuja virtualidade de “sujeito epistolar” dera ensejo a que ela acionasse seu mecanismo de projeção do desejo e de invenção do Outro que, apoiados no aparato técnico contemporâneo, contam com novas formas de efetivação. O encontro presencial no bar leva ao sexo no apartamento que se põe como um ritual de confirmação que sela a obsessão de Camila, só dissipada quando o gesto de rejeição se renovar em mais de uma ocasião, momento em que repetirá o mote de “sua” verdade do Outro (“você me ama, esta é a sua verdade, e você está errado em não reconhecê-la”).⁵

⁵ Em *Vida de gato*, há a paixão por Antônio, figura ausente que a protagonista cultiva ao longo do livro. A Camila dos romances e a do filme possuem em comum esta convicção do enlace ideal que não se dissolve senão à custa de muita ferida. O final de *Vida de gato* traz a solução limite: a renúncia ao Antônio perdido para que o Antônio ideal se preserve em sua cabeça como “verdade” que o Antônio real não reconhece, mas ela cultiva à distância, apaixonada por sua invenção.

Tela-espelho, corpo-palavra

No início do filme, quando a briga entre Felipe e Camila se desloca para a rede, nós a vemos em cena a digitar emails furiosos, o texto aparecendo na tela do computador, inscrito no espaço da cena vista em primeiro plano. Partilhamos a experiência visual dela que se move para lá e para cá no espaço exíguo, fala sozinha (“fora você, seu merda”). No limite, sua raiva se canaliza para a guerra contra uma barata, seguida da faxina total do ambiente que vai ao delírio da limpeza do hall do prédio e de sua escada, onde tem uma queda que sela de vez o fundo do poço de sua crise. Esta perambulação confinada se entrelaça com a guerra mediada pela internet que dará motivo a uma visita de Felipe ao apartamento de Márcio para intimá-la a tirar do ar sua campanha contra ele; nova refrega corpo a corpo dá seguimento ao toque melodramático desta ruptura, pontuada por tapas e beijos, e pelo “você me ama” cuja resposta é “você é patética”. Tudo termina com a imagem dela no alto da escada com muita energia a devolver os impropérios de Felipe quando ele se retira de vez.

O caráter auto-centrado das impulsões de Camila é de mão dupla, pode ter seus momentos de auto-satisfação egoísta e seus momentos de entrega total, valendo mais o afeto e o desejo do que o cálculo; se há um “quero tudo agora” como no caso do atropelo da amiga, há também o mergulhar inteira nas relações, experiência que, re-elaborada pela sua veloz imaginação, rebate sobre sua escrita. Quando sozinha no apartamento de Márcio, suas tensões desaguam nas digitações observadas por movimentos de câmera em planos próximos: mãos que digitam, corpo colado ao computador, rosto a expressar reações. É o que acontece, por exemplo, no campo/contracampo que alterna seu olhar e imagens do texto que se compõe no monitor: (olho dela em primeiro plano)/ “A intensidade é contagiosa”/(mão que digita)/ “Eu não concebo a vida sem contágios”/(mão que digita).

Há momentos em que Murilo Salles, se valendo das potencialidades da mídia cinema, projeta o texto na própria tela do filme, sobreposto à imagem da cena com os planos em que vemos Camila a digitar: “ninguém vive a paixão impunemente... sei sobre a dor da solidão, a falta de ar e a perda de chão... sei que nada mais vai ter importância...sei que o mundo vai ficar pequeno e perder o sentido”. E também: “Felipe, para sua informação eu não sei quem era o dono do pau que estava me comendo. Você chegou na hora errada. Pior para você. O resto, estamos vivendo intensamente”.

Cito fragmentos da dinâmica entre as imagens de Camila e o texto (na

tela do monitor ou na tela do filme) para dar conta da sua atitude ambivalente, de ressentimento e vingança, agressão e busca de contato, expressão de uma paixão não superada – onde são válidos todos os meios: leitura de um poema com livro aberto ao telefone; textos com comentários sobre a relação em que ela aponta o “dois pesos, duas medidas” na licença para outra relação, tipicamente machista de Felipe. São ações cujo senso do imediato se revela não só pelas passagens em que o texto se compõe na tela, mas também pelo reiterado recurso à voz *over*.

Esta mobilização no conflito não impede que ela encaixe um momento no qual salva um texto-mensagem que, em tudo, indica Felipe como destinatário, numa pasta identificada como “livro”, sinal deste entrelaçamento (não identidade) de vida e projeto literário. De qualquer modo, não demora a haver a passagem para a postura mais reflexiva, anunciada quando ela lê um livro e escreve na própria mão: “Minha arte é meu medo” e, em seguida, ouvimos a sua voz *interior* a marcar nova inflexão: “Fico pensando que ninguém se cura de nada, nunca. Que a dor são poros por onde transpira a escrita. Tudo sobra em mim. Ao mesmo tempo, não há nada em mim. Nem ninguém. Eu sofro de nada. De ninguém.”

A partir daí, a chave epistolar ampliada pelas novas mídias passa a segundo plano, valendo mais outras formas de composição de textos que se alternam com as expressões em voz *over*. Este movimento se consolida numa seqüência no estádio do Palmeiras, construída por movimentos de câmera descentrados que, embora permitam localizar a cena na arquibancada, trabalham mais uma atenção difusa ao ambiente embalada por uma trilha sonora modulada para isolar, subjetivamente, Camila de seu entorno. Todos, e seu amigo protetor em especial, exibem aquele comportamento de torcida atenta, com a exceção dela cuja voz *over* prevalece sobre o ruído que a cerca: “Eu engoli uma pedra; tem uma pedra dentro de mim. Tem uma pedra” (vale o eco do poema de Drummond).

Sua volta ao espaço rarefeito do apartamento a devolve à solidão radical e às cenas de digitação que selam um auto-exame mais sereno e novas formas de embate com a vida, valendo aqui a Camila que segue o imperativo “preciso escrever” expresso quando Márcio a recebeu ainda traumatizada. Temos então as ações que sinalizam a própria gênese do livro cuja forma narrativa, e sua relação com aspectos autobiográficos, só se define na medida que o trabalho avança. De qualquer modo, está claro que, mesmo no limite de uma narração autobiográfica, haverá distinção entre o ponto de vista que ela vai construir em seu livro, com recursos de linguagem bem distintos face aos mobilizados no cinema, e o que se constrói em *Nome próprio*. O filme, como é comum em sua textura audiovisual, não é narrado em primeira

pessoa mesmo quando aparenta sê-lo (XAVIER, 1997). Claro que ressaltar o presente imediato da digitação reforça a conexão entre o texto e a experiência vivida que lhe é contígua, uma forma de sugerir que o livro em processo procura transfigurar tal experiência. Digo “transfigurar” porque, antes mesmo de se considerar a cisão do Eu e os desdobramentos da subjetividade, já está posta desde sempre a diferença entre o autor e o narrador-personagem que ele inventa para falar de si, quando é esta a opção. No caso, a narradora será figura interna ao livro, constituída pelo texto que Camila digita, uma diferença que não se dissolve nas situações em que se trata de texto em que autora assume o chamado “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008) com o leitor, pacto que exige soluções formais para induzir a uma leitura que nos convença de que ela fala de si mesma. Mesmo aí, resta sempre o novo torneio pelo qual se diz que o “si mesmo” é Outro quando objeto de discurso, não havendo como escapar desta dualidade identidade-alteridade entre autor e personagem-narrador mesmo num livro de memórias.

Neste jogo, o cineasta reúne ainda uma gama maior de recursos que interagem na composição da narrativa, de modo a trazer à superfície articulações de som e imagem que explicitam não apenas esse desdobramento do Eu enquanto sujeito de enunciação, mas também a presença de uma multiplicidade de outros canais que abre um leque maior de questões sobre quem institui a cena num filme, para além dos enunciados verbais. No caso de *Nome próprio* (cujo título já incorpora a questão), mesmo estes enunciados verbais explicitam uma dualidade de focos que complica o jogo ao interagir com o campo das imagens e dos sons. Lembro aqui uma cena decisiva em que esta questão do duplo se evidencia no exclusivo plano de uma construção literária, antes de ganhar uma versão mais desenvolvida, envolvendo palavra, corpo e ação, lá no desfecho de *Nome próprio*, quando a questão será o acerto ou desacerto final de Camila consigo mesma na sucessão de seus excessos.

Na cena a que me refiro, ela está a absorver sua solidão após o encerramento do episódio com o francês no Rio de Janeiro, quando da sua volta à desolação do apartamento que encontra vazio com o sumiço de Márcio e do mobiliário. A voz *over* expressa um pensamento com o verbo em primeira pessoa: “Vou sofrer dias e noites de solidão, perder o brilho dos meus olhos; meu cabelo irá cair. Eu não vou mais conseguir dormir, meus dentes azedarão. Eu vou sentir ânsia de chão”. Na montagem, os mesmos enunciados desfilam na tela, quase simultâneos à voz *over* e superpostos à imagem dela tricotando; trazem o mesmo conteúdo, mas com o verbo em terceira pessoa: “Camila sofrerá dias e noites de solidão, perderá o brilho dos olhos; seus cabelos cairão. Não conseguirá dormir, seus dentes azedarão”. Fica

suprimida no texto projetado na tela a última frase dita antes pela voz. E passamos (num toque de ironia?) para a imagem dela caída no chão do quarto de empregada onde está instalada.

A cena da auto-observação de Camila para compor a personagem do seu futuro livro estaria aqui promovendo um confronto de dois tempos, o da vivência-pensamento simultânea à cena visível (aqui, agora) e o de uma narração escrita tal como seria composta num futuro livro de Camila narrado em terceira pessoa? Ou se trata de um letreiro que não deveríamos projetar como outro momento da elaboração simbólica trabalhada pela própria Camila, mas sim como texto que, pela intervenção de outro canal da narração de *Nome próprio*, repete e desloca o lamento para lhe dar outra conotação a partir de um ponto de vista externo à personagem?

Valem, por enquanto, as duas hipóteses, pois o livro em gestação não se confunde com o filme a que assistimos, muito menos com o ato de criação dele, embora a opção do cineasta seja guardar em seu estilo e em sua textura relações sugestivas com o estilo de sua personagem apoiado na composição multifocal própria ao cinema, como será conformado no desfecho. Mesmo quando inscreve em sua cena a narração em primeira pessoa, ele dá sinais de que a extravasa pela presença de outros canais – o olhar da câmera, a *mise-en-scène*, as sonoridades - com que a voz ou o texto da personagem se entrelaçam na dinâmica de espaço-tempo em que se move a ação ficcional. Esta é quase sempre observada, neste filme, de um ponto de vista externo a Camila, mas que interage com o dela, modulando sua identificação e sua distância face à personagem, numa forma cinematográfica que Pasolini associou ao estilo indireto livre do romance moderno (PASOLINI, 1976, p. 135 – 155).

Um bom exemplo dessa modulação de focos simultâneos de enunciação entre Camila e um canal externo a ela na composição do filme se dá na cena da praia, no momento já comentado, no cotejo entre voz *over* e imagem. Na continuidade da cena, quando ela já está na areia com o namorado de Mari, a trilha sonora dá seguimento ao lirismo da voz *over* que fala em “senso de ausência, amolecimento das formas, no derramar das coisas”. A tônica desta fala é a experiência do desmaio, o suspiro sem corpo, a evocação de “um bicho, um ser em cenário vazio”, palavras que pontuam o deslizamento que vai do abraço de apoio diante da maré para a cena aberta de sexo na areia. Esta locução, que marca a ambivalência da montagem som-imagem já comentada a propósito do rompante de Camila em direção ao mar (afetação suicida? risco estratégico?), é seguida de um texto projetado na tela que se sobrepõe ao plano geral que focaliza, do alto, a sua cópula com o namorado de Mari: “nada me resta senão me perder em você, senão morrer um pouco, senão gozar sem

saber do que se goza”.

Alteridade de tempos e ritmos conciliada pela identidade-autenticidade do sujeito implicado nesta convergência entre palavra e cena muda? Ou justaposição entre palavra e cena muda para marcar o descompasso entre tal lirismo oceânico e a circunstância e o teor da experiência em foco?

De novo, estamos longe da situação mais usual em que o texto se compõe enquanto ela digita ou aparece em cenas nas quais ela está em casa a refletir, de modo a deixar clara a motivação imediata das palavras que lemos na tela do filme; nesta montagem, o efeito de sentido sugerido pela conexão entre voz, imagens da praia e texto projetado na tela se faz mais opaco. Ao espectador, resta a reflexão sobre o confronto entre uma poética de palavras flutuantes num corpo-mundo em dissolução, e o gesto de pisar no acelerador e atropelar a amiga, dentro da tônica compulsiva das vontades de Camila.

Conforme a seqüência, a relação entre o texto na tela e o pensar de Camila é variável, e a dramatização dos momentos de escrita é trabalhada com a consciência da ambigüidade implicada neste jogo de identidade e alteridade que a linguagem e o falar em “nome próprio” implicam, notadamente numa cultura marcada pela dispersão do Eu agora potencializada pela onipresença de aparatos de criação de imagem e jogos de espelhos desestabilizadores das distinções entre real e imaginário. A montagem de voz, texto e corpo visível acentua o que, na experiência da protagonista, ganha peculiar inflexão graças a esta presença central das mídias em seu cotidiano. Há um modo de estar no mundo e viver suas paixões que se expressa nesta incisiva encenação do dueto com teclado e tela em que não somente mãos e olhos, mas ela toda interage com a máquina.

Numa das primeiras encenações deste dueto, há um particular espelhamento do formato da tela do computador na retina de Camila, em primeiro plano, imprimindo a seu rosto uma feição singular. A sua projeção-introjeção da máquina-prótese ganha expressão formal, mas esta metáfora visual composta por esses reflexos não busca conotações góticas que são típicas a ficções preocupadas em denunciar a desumanização no mundo tecnológico. Trata-se de trabalhar a linguagem gráfica que configura esteticamente um dinamismo cuja compreensão e debate parte da metáfora inserida num episódio de criação, afirmativo, da personagem que vive uma experiência hoje comum, sobre a qual seria redutor projetar um sem número de determinações apocalípticas. A ênfase dada à digitação em primeiríssimo plano destaca os momentos de reflexão em que ela se volta para si mesma, exibe um processo em que o eu se espelha em novo ritmo, afetando o processo, não somente

de cognição, mas também de construção de identidade, pois a escrita é central para a recomposição de Camila. Tais momentos levam ao limite a dialética entre o élán de sujeito-conectado e o confinamento num espaço sem horizontes, em que o olhar na janela ou a saída para a área de serviço não descortinam nada além de paredes carcomidas, abandono, ambiente dentro do qual ela concentra sua energia neste ritual que tem parte decisiva em sua identidade social (no presente) e em sua identidade-projeto que lhe exige o maior empenho.

A tensão entre a Camila mais veloz que, conectada, interage em sociedade e a Camila que se concentra na escrita do livro dá ensejo aos momentos de maior afirmação de uma estética singular que faz de *Nome próprio* uma reflexão notável sobre um estilo de vida e um perfil psicológico correlatos à aceleração contemporânea do cotidiano. Tal aceleração ganha inflexão especial no caso de uma vida juvenil independente, num segmento social que está livre da heteronomia típica à vivência do tempo controlado pelo relógio e pelas demandas dos pais (ela brinca com Márcio quando este sai para o trabalho), porém não raro se enreda nos dispositivos multiplicadores das demandas compulsivas das redes sociais. Dispositivos que deflagram uma interação ansiosa que mobiliza o internauta nos circuitos de comunicação que podem alienar uma suposta autonomia, apesar da intensidade das vivências aí ensejadas, nas quais sentimentos, auto-expressão, senso grupal e energia concentrada na palavra escrita se entrelaçam (ROSA, 2014).

No dia a dia de Camila, a reiterada exposição das palavras na textura mesma da imagem é um ponto decisivo na escolha de Murilo Salles ao compor seu estilo genuíno que se vale da liberdade com que adapta os dois livros de Clarah Averbuck, seja na seleção e nas formas de apresentação das passagens que incorpora, seja na articulação do enredo em que se deslocam e se redefinem personagens, como é o caso das duas paixões de Camila, Felipe e Daniel, que emolduram o percurso da protagonista e ganham peso dramático singular no filme. A tessitura da experiência e do pensamento de Camila se inscreve num universo de discurso cujas referências incluem textos extraídos, ora do blog da autora, ora da prosa e verso de outros escritores citados, mas não nomeados, na composição das frases projetadas na tela ou trazidas pela voz *over* da protagonista. Deste modo, fica exposto um amplo material literário que vem a primeiro plano, introduzindo estilos e formas de reflexão nem sempre derivados da Camila que está nos livros, imprimindo uma feição peculiar aos momentos em que seguimos par e passo as suas frases enquanto são formuladas.

Este é um modo de trabalhar o senso agudo do lugar central das telas na cultura contemporânea e marcar, no próprio estilo do filme, esta onipresença que

encontra sua expressão maior no mundo digital e sua grafia maleável. De várias formas, o filme torna visível, em sua textura, a metáfora de Camila referida ao seu mergulho no ato da escrita como uma impulsão do seu corpo-palavra. As instâncias de montagem vertical som-imagem com que, na história do cinema, se trabalhou a conjunção entre cena visível, voz e pensamento, ganham aqui uma inversão: a imagem traz o texto-pensamento, e o som a expressividade do gesto.

Quando Camila assume o acordo com Guilherme e passa a viver com algum conforto, seu projeto de livro se consolida e a coreografia do ato de escrita fica mais desenvolta. Deste novo élan, não tardará a aparecer um sinal na rede: um email de Daniel se projeta na tela (do computador) com o elogio que de quem está bem a par das dúvidas, decisões e da nova disposição dela: “Camila, você é uma mulher de colhões (sic). É o suficiente para que eu beba em sua homenagem. Você deve ter sofrido para descobrir que escrever é mais importante do que morrer. Isto é o suficiente para eu guardar o seu nome. Um beijo. O meu melhor beijo. Daniel”. Esta mensagem se sobrepõe a uma montagem que envolve o perfil de Camila junto à janela que define o horizonte urbano de classe média de sua nova morada. Há desfoques, panorâmicas e, logo antes de aparecer a assinatura de Daniel no email, temos suave fusão que, por um lapso de tempo, exibe duas versões do perfil de Camila como se uma encarasse a outra. Aqui fica sugerida uma dimensão afirmativa do projeto, mas também o que está nele implicado: o desdobramento de Camila. Esta sequência reforça, retrospectivamente, uma das leituras da cena em que tivemos uma mesma sequência de frases em duas versões (fala *over* com verbo em primeira pessoa e texto escrito com verbo em terceira pessoa): aquela leitura que supõe sugerida, no modo de repetição das frases, a dualidade de tempos e de identidades relacionados com a protagonista, dualidade que agora se projeta na banda de imagem com estes dois perfis de Camila em confronto fugaz. Nesta interpretação, haverá cenas visíveis em *Nome próprio* que poderemos tomar como o pretérito de um futuro em que estará inscrita, como Outro, a Camila escritora. Aguardemos o desfecho.

Camila-escritora: seu momento afirmativo e um cotejo sugestivo

Recebido o email-flerte do fã Daniel que, de algum modo, reforça a decisão de Camila, ela segue na trilha assumida em que a escrita se entrelaça com a sucessão dos altos e baixos, incursões insatisfatórias na noite da cidade que culminam no já citado programa “meia boca” com Rodrigo, o paquerador precário com quem, apesar de tudo, vai para cama numa exasperante encenação de seus conflitos, de sua carência

e baixa auto-estima (sintomaticamente, ela adota aí o nome Beatriz). De volta ao apartamento, ela administra a depressão. Nua, senta no chão da sala que está mais sombria do que nunca. Ela se concentra; a voz *over expõe* o pensamento enquanto as mãos digitam: “Os dias passam. Meu corpo apodrece. Corpos apodrecem. Por isto nada sou senão palavras. Quando escrevo, me afirmo. Quando falo, ganho sentido. Quando penso, ganho corpo. Meu corpo-palavra.” O plano seguinte, em contracampo, exibe o texto no monitor (na janela do Blog) onde, entre parênteses, se acresce uma frase: “Meu corpo é letra e linha”, antes de “meu corpo-palavra”. Ela salva o parágrafo no arquivo “livro” e “cola” o novo fragmento; a tela mostra num relance que o trabalho dela avançou. Ela vai até a janela, volta a digitar, examina papéis no chão em que encontra anotações, rabisca num caderninho. O som da campainha a obriga a atender um advogado que, representando a família do pai de Guilherme, vem pedir para que assine a rescisão do contrato de aluguel. Ela se recusa com ironia, e certa impertinência de moça protegida, mas o efeito da conversa – anúncio de problema em breve - faz retornar a sua exasperação. Senta no chão, pega um livro, não consegue se concentrar, se irrita e decide: “não vou escrever porra nenhuma, vou para a rua, namorar os meus garotos...”.

Para sua surpresa, o balcão do bar lhe trará Daniel, o seu admirador invisível. Nesta cena, o tema do duplo ganha nova conotação, dada a conversa na qual se engajam de imediato. Quando ele se aproxima e lhe dirige a palavra, recebe agressiva e fulminante dispensa, pois tudo sugere uma convencional paquera de desconhecido. “Irascível como a personagem”, diz ele. E cita uma passagem de John Fante que fala de Camila, personagem de um livro do escritor; duplo motivo para a criação de empatia, pois a Camila sentada no balcão é fã de Fante, como Daniel já sabe. O clima se inverte, e ele anuncia “Eu sou o Daniel”, diante do olhar de interrogação dela. Ela renova o ataque e cobra o silêncio prolongado na internet, o mistério alimentado pela recusa de encontros. Diante deste sujeito-corpo, percebe que foi longe demais na ansiosa invenção do seu Daniel. A cena do bar ameaça quebrar o encanto, dissolver as ilusões e, pela diferença entre sujeito digital e corpo presente, desmascarar o jogo de esconde-esconde dele, dissolver a invenção dela. No entanto, a rejeição intempestiva não demora a se deslocar para uma renovada atração quando ele aceita o debate sobre esta construção de personagem na rede, mostrando claro domínio da teatralização do cotidiano e da construção de um duplo como reflexo especular do desejo do Outro.

Este diálogo reafirma a ênfase do filme na tematização das relações via internet, evidenciando, de início, o controle de Daniel que atribui ao imaginário de

Camila a origem do problema. Rápida no duelo, ela lhe devolve a culpa ao lembrar que foi o silêncio dele, nada inocente, que a “obrigou” a escrevê-lo, inventá-lo. Ela diz gostar de viver dentro da sua própria cabeça e prefere ir para casa e voltar para “o meu Daniel!...não sei se quero te conhecer”. Ele pergunta: “Camila, ficção não acontece contigo o tempo todo?” E conclui: “então me re-escreve”. Está aberto espaço para a retomada da empatia em outra chave; há um súbito derrame de afeto. “Você quer casar comigo?” é a pergunta dela, antes do corte que salta para a cena dos dois na cama.

O mútuo interesse será assumido, por um e por outro, em termos distintos, pois continuará intacta a lógica do desejo de Camila no momento em que ela se empenhar nesta re-escrita do parceiro. No bar, valeram a fala e o olhar, os gestos, enfim a “atitude”, algo que lhe é bem próprio em seus encontros na noite onde, não raro, leva seus embates até o fim, na chave da empatia ou da agressão. Mais tarde, no apartamento, vem o momento especial; Daniel parece cumprir tudo o que ela esperava. Em voz *over*, diz “fica sempre comigo, não quero mais dormir sem você.... me abandonei em você”. Depois, quando só, escreve na parede: “nada nunca foi tão bom”.

Esta satisfação plena se projeta no momento que se segue à despedida. Na expectativa do próximo lance de Daniel, sua renovada promessa de vida cria um clima propício para uma reconciliação consigo mesma e um mergulho mais desenvolto na preparação do livro. Na sala vazia, trabalha num clima em que tudo parece ser superável, notadamente os impasses de sua escrita:

Hoje vou procurar a palavra que se perdeu, que escapuliu entre meus dedos, que escorreu por minhas mãos. Eu hoje vou conter nas letras esse fluxo que não para de me levar para longe daqui. Eu hoje vou ficar aqui quieta, enquanto parágrafos inteiros se fixam na tela. Alguns fogem. Eu deixo que fujam, porque sei que posso recuperá-los, melhores, adiante.

O texto agora vai se compondo nas paredes e no próprio chão da sala, enquanto, em plano mais aberto, a câmera observa Camila em meio a este desfile de palavras. Ela digita, mexe em papéis que estão no chão, prega folhas na parede (o ângulo não deixa ver o que está escrito nelas), levanta-se e passeia pela sala que ganha nova feição. Há ênfase na decoração, figuras desenhadas na parede e papéis pregados que ocupam todo um lado da sala. Há algo mais lúdico, em consonância com o momento de Camila que se agacha para escrever num caderno junto ao chão. Seu rosto expressa satisfação, esboça um sorriso envolto em seu próprio pensamento que, neste momento de total fluência, se expande pelo espaço que a cerca; as paredes,

sinal visível de confinamento, se tornam canais de expressão como se faz nas prisões, referência que trago aqui para marcar a ambivalência desta projeção do pensamento de Camila nesta superfície opaca que, magicamente, substitui a tela do monitor, embora não seja a mesma janela para o mundo que recolhe palavras e as faz circular. Nesta seqüência, o jogo de espelhos que a tela do computador propicia terá nova função, pois agora não se trata de montar o campo/contracampo (mãos, rosto, tela) para dar conta do frenesi da escrita. Há um instante raro de recolhimento, imobilidade, quando vemos Camila, sentada e com as costas apoiadas na parede, a tomar café ou chá enquanto observa a certa distância a tela do computador. Esta recolhe a sua imagem (rosto e torço) e lhe oferece um reflexo em que se vê um misto de auto-reconhecimento e expectativa. Afinal, a imagem vem do aparato em que depositou o seu impulso de criação. Há um misto de satisfação e de pergunta neste interregno em que, reconciliada, tem uma experiência bem distinta da que veremos no desfecho de *Nome próprio* em que haverá outra forma de encontro consigo mesma, momento que ela responderá frontalmente ao olhar e à escuta do espectador do filme, atravessando a barreira de câmera e microfone, a quarta parede. Neste momento afirmativo de Camila, o plano de pausa e de introspecção não é longo, mas seu contraste com as outras formas de construção da relação especular nas cenas de digitação acentua agora a feição contemplativa com que ela encara seu duplo na tela. A suspensão momentânea do fluxo dá destaque a este espelhamento introspectivo, o que permite uma sugestiva comparação com um instante vivido por uma personagem em tudo distante dela, de qualquer modo uma figura feminina que confronta uma solidão temperada pela incerteza e pela ausência dolorida de seu objeto de desejo. Lembro de Cary, protagonista de *Tudo que o céu permite*, melodrama clássico dirigido por Douglas Sirk em 1955.

No caso de Camila, a imagem na tela do monitor define uma relação especular em que ela se projeta num momento em que avança na construção de sua identidade de escritora; já encontrou neste espelho a projeção, em letras e frases, de seu movimento subjetivo, de seu pensamento. Observar seu reflexo nesse instante não exclui certa ambivalência, já presente logo antes no acento dado à escrita nas paredes do apartamento e na reiterada permanência dos impasses ao longo do filme. Sim, há distância frente à situação de Cary, mas este é o ponto sugestivo, pois o que se cristaliza nestas cenas de espelhamento introspectivo em *Nome próprio* e o no filme de Sirk expõe um dado comum: figuras femininas em confronto com sua própria imagem diante de uma tela que se faz emblema de um período específico na evolução da tecnologia da imagem em consonância com um estado de coisas na esfera dos

costumes que as afeta diretamente. A televisão dos anos 1950 é momento de inserção da mídia audiovisual no espaço sagrado da vida privada, fator de uma mudança de foco na vida social, associado ao entretenimento que, inserido na domesticidade, retém as pessoas, especialmente as mulheres, em casa. Camila, diante do aparato digital, confronta uma plataforma interativa de onde pode lançar seus manuscritos com endereço certo, numa constelação sem limites, instrumento de ação e expressão pessoal de mão dupla, aparato maior da comunicação social dos anos 2000. Além disto, ela vive um momento de esperança enquanto que Cary está no ponto mais expressivo dos duros impasses que reprimem seu investimento na relação com Roy, o jardineiro fiel no serviço da casa, numa aposta ainda incerta, menos por qualquer dúvida quanto à paixão mútua, mais pela pressão social já evidente – os amigos e pretendentes do Country Club local rejeitam o que consideram um escândalo provocado pelo atravessamento de classe (a mulher rica e o jardineiro de sua casa) e etário (ela viúva, mulher de meia idade, mãe de dois jovens universitários; ele, jovem que vive fora da cidade num sítio junto à natureza). O presente de Natal dos filhos oferece o emblema de um mesquinho impulso de preservação da imagem do patriarca morto e da reputação da família que lhes interessa tanto como capital sócio-cultural herdado. Está clara a mensagem: fique em casa, seja mais um exemplo deste movimento social de domesticação do lazer e da eliminação dos riscos trazidos por uma continuidade de élan vital e chance de novos encontros. Seja a eterna viúva.

O isolamento simbolizado na relação com este aparato e sua tela condensa a imagem da solidão indesejada; seu rosto e seu olhar refletidos na tela da TV vislumbram o horizonte de afastamento definitivo do objeto de desejo. À diferença da condição de Camila, Cary reconhece neste momento sua redução a eterna espectadora do grande mundo *out there* a que só terá acesso pela TV, diante da qual resta imóvel a observar sua própria imagem. É o anúncio da solidão como destino da dona de casa se alia ao irônico elogio da televisão feito, em 1955, pelo vendedor que, em cena, exalta o prodígio deste “mundo a seus pés” produzido pelo simples girar de um botão. O eletrodoméstico veio dar nova feição ao confinamento, avivando-o com o entretenimento disciplinado, apto a compensar os sem sabores de uma vida privada ajustada ao moralismo patriarcal. Cary não se conformará com tal destino, pois este melodrama de Sirk se fez para compor o percurso de uma mulher que encontra forças para, apesar dos preconceitos e da oposição de toda a sua *entourage* provinciana, fazer o seu desejo superar a auto-mortificação pela tenacidade de uma busca que terá suas vicissitudes, mas da qual não arredará pé.

Camila vive uma feminilidade dotada de enorme fluência que se exercita

num espaço urbano de circulação social permanente, desenvoltura nos encontros e desencontros, liberdade de condução de sua vida sexual ao sabor do desejo. Sua prática e discurso direto sobre a sensualidade em seus detalhes marca bem sua desenvoltura de jovem rebelde, performática. Seu cotidiano inclui o papel central das redes sociais em sua armação de um movimento constante que amplia suas relações, gera oportunidades. O que não impede que os seus lances de frustração e conflito - que não raro ela resolve pelo recurso ao escândalo como auto-afirmação – tragam, a seu modo, uma pitada de melodrama própria a personagens tomadas de ressentimento quando o comportamento do Outro, ressalvadas aqui as manifestações de machismo que ela bem critica, não cumpre as expectativas.

Camila e Cary vivem seu jogo de espelhos com a tela em chaves distintas. Há enorme diferença de condição social e de estilo nas interações sociais moduladas pelo desejo. Cary cultiva discrição e decoro, em conformidade com a época, mas sua disposição não é de renúncia definitiva. Camila é incisiva na expansão cujos excessos não raro a fazem oscilar entre a impertinência e o patético de quem assume o “dizer tudo” como reação impulsiva de vingança ou de auto-vitimização. Tais embarracos, no entanto, são assumidos sem prejuízo do que é um valor central para ela: a liberdade e a coragem de se expor, virtudes que ela assume de forma às vezes insensata, motivo das advertências do anjo da guarda Paula que, embora Camila diga para si mesma “Paula tem sempre razão”, não têm efeito, nem por ocasião da terna despedida no final de sua visita a São Paulo.

No melodrama de Sirk, a tela de Cary é convite à passividade; em *Nome Próprio*, a tela de Camila é ponto de ação que, além deste sentido afirmado por tudo o que ela evidenciou de seu salto para valer na criação literária, não exclui, porém, as pressões de um campo de operações saturado de demandas cujo regime de urgência engendra constrangimentos imediatos e, no longo prazo, dá uma nova inflexão ao afã por autonomia que, no seu caso, se alterna entre a sofreguidão de suas saídas noturnas à cata da excitação imediata e o mergulho nas invenções do parceiro ideal “reconhecido” à primeira vista. São duas faces de seu modo de interação que efetivamente não a liberta dos ardis de um imaginário que ganha maior potencial no circuito das redes sociais que embaralha a relação entre o eu inflado e seus limites. O mundo, que parece se expandir nas viagens, nas redes e na aceleração da experiência, reduz seu horizonte nas malhas de julgamentos sumários, ansiedade e repetição compulsiva.

Camila e seu duplo

O confronto entre Daniel e Camila, em suas três fases (reconhecimento, suposto ritual de confirmação da promessa, decepção) é o desenlace de *Nome próprio* que vem condensar seu debate sobre a formação de subjetividades a partir desta incursão no mundo da juventude contemporânea.

Camila vê seu momento afirmativo, cheio de promessas, logo dissolvido no longo sumiço de Daniel que denota indiferença ou sugere algo pior neste personagem que não dá sinais de vida.⁶ Longa espera afita, procura inútil de contato pelo telefone. De novo, recorre a Paula que prevê o desfecho: ela já teria “dançado”. Camila nega. Insiste na esperança-angústia da espera e, quando chega ao fundo do poço, a voz *over* novamente dá o tom: “estou vazia, o apartamento está vazio, São Paulo está vazia”; “estou morrendo de amor; seca...”.

A intensidade dos sentimentos se traduz em passagens literárias cuja tonalidade lírica vai se transformar em rancor e vingança na ocasião de um novo não marcado encontro com Daniel, quando ela se depara com a alteridade irredutível do Outro que, provisoriamente abolida no primeiro momento, ganha toda força na seqüência final. A rejeição é inaceitável, e sua teimosia produz duas cenas constrangedoras. No bar, ela o desafia na frente de todos ao se dar conta de que ele tem outra relação ao vê-lo numa mesa ao fundo com a “namorada” e um grupo de amigos. O “barraco” que apronta é precedido do solilóquio raivoso em que, depois de vê-lo e ainda sentada junto ao balcão, de frente para a câmera, anuncia: “eu não vou ser vítima deste cara; ele é que vai ser minha vítima”. Na mesma noite, ao saber que ele foi para uma festa com os amigos, lá comparece para reiterar seu inconformismo e tomar satisfação. Desta vez, ele a chama de lado para um cara a cara sem o vexame público que ocorreu no bar. Ela insiste, mas não consegue convencê-lo de que está equivocado em sua fixação na ex-namorada, Aurora, com quem está em crise. Deveria estar atento ao “auspicioso” encontro recente que tivera com ela, Camila, prenúncio de uma relação que ele não estaria tendo coragem de assumir. Diante da insistência, o comentário dele é categórico: “o que houve entre nós rolou aí mais na sua cabeça”. Mas ela não aceita qualquer explicação que fira a lógica que a acomete em suas maquinações apaixonadas, e a não confirmação do vínculo que ela supunha

6 A reversão das expectativas de Camila pode remeter o espectador à última cena ligada ao primeiro encontro (um plano rápido e na aparência sem importância). No retrospecto, se insinua o toque de cinismo subjacente à “simpática” brincadeira que sugeriu cumplicidade no encontro rápido à luz do dia, em frente a uma loja. Sozinha em quadro, ela o espera; ele entra em campo e lhe entrega um dinheiro em gesto rápido enquanto sorri e a abraça, dizendo com carinho “pra você, minha putinha”. Ela sorri com ternura e o longo beijo parece celebrar um vínculo que virá se mostrar puro engodo.

já assumido reciprocamente não tem outro desfecho senão o da acusação. Daniel estaria lhe retirando um último pilar de sua vida afetiva: a capacidade de confiar. A conversa se dá junto a uma janela que descortina lá embaixo as luzes dos veículos em movimento na avenida que se revela ser o anônimo destino de Camila quando, finalmente, o retorno do tema da identidade dele como produto da escrita dela se desdobra na frase definitiva de Daniel: “o livro acabou...todo livro acaba”. Nada há a acrescentar e, arrasada, ela se retira da festa.

Ao sair do edifício, toma um ônibus no qual a cena de sua entrada e busca de assento traz sobreposto na tela um texto que narra, em terceira pessoa e com o verbo no passado, o próprio desenrolar das ações (ouve-se o som de digitação): “Camila foi embora da festa tentando disfarçar a sua dor. Logo que ficou sozinha, chorou. Chorou no elevador, chorou no corredor e na rua. Caminhou até o ponto de ônibus...”. Esta cena traz de volta a presença deste outro foco de enunciação em terceira pessoa que já se manifestara anteriormente. Quando Camila chega ao apartamento, este outro foco ganha corpo visível com a rápida inserção de um plano da Camila-escritora, sentada à mesa do computador, que olha em direção à recém chegada e digita. A Camila-personagem se aconchega no pufe, procurando assimilar o desastre, introspectiva. Novo corte e vem o plano geral da sala, visto através da janela, no qual lá estão as duas Camilas, uma sentada no pufe, de olhos baixos, depois caminhando pelo apartamento, até se aquietar olhando o vazio; outra à mesa, a fumar e voltar a escrever. A regra em toda esta cena é a Camila-personagem não reconhecer a presença de seu duplo. Está só.

Camila-escritora resume no texto e ação visível na tela, como se estivéssemos a ler o trecho final correspondente a esta cena no futuro livro, trecho que se pode ler na tela do computador que ocupa todo o quadro: “...ponto de ônibus mais próximo. Pegou o primeiro que a deixasse perto de casa. Chorou no ônibus. Em casa, sentou, e acolhida pelo pufe, aquietou.”

Encerrado o texto, voltamos à Camila-personagem que termina por caminhar na direção da câmera, sendo logo seguida pelo duplo que vem se posicionar ao seu lado, ambas em plano americano. Perfiladas, lado a lado, o rosto de frente para a objetiva, formam um par solidário nesta presença frontal, embora Camila continue a não reconhecer a presença do duplo. Não são idênticas as fisionomias, talvez porque no caso da Camila escritora, a dor expressa com mais firmeza ao encarar a câmera sinalize o momento futuro desta aflição já mediada pela linguagem, algo impossível para esse outro corpo da Camila contraída, de olhos baços, submersa no momento traumático.

Neste desdobramento se condensa a dialética do filme em torno da protagonista, pois o encontro das duas não resulta em fusão dos corpos, embora estejam juntas neste momento em que reconhecem o olhar do espectador, neste lado de cá onde se encontra um “tu” genérico, anônimo. Modo de sustentar ainda uma identidade, apesar do visível desdobramento. A voz *over* repõe a primeira pessoa do verbo: “Algumas vezes quebram minha pernas, chutam a minha cara, pisam em meus dedos. Eu sobrevivo, tenho sobrevivido. Sou marcada, sim, mas faço valer cada uma das minhas cicatrizes”.

Crises, ansiedades, contradições, dilaceramentos não fazem menos incisiva esta auto-afirmação (no) singular. No entanto, ela é de recepção problemática para esse “tu” genérico, o espectador que, mesmo quando solidário, a observa do outro lado da câmera-janela e já está de posse das duras referências que projetam toda a interrogação do mundo sobre seu futuro e sobre o que haveria de lucidez nesta declaração pautada pela sua postura guerreira, porém não isenta de ressentimento, que efetivamente deu a tônica à sua travessia e seus combates. Esta fala desafiante renova a potência de sua voz *over*, sem corpo, que conecta os dois corpos mudos em cena e recompõe uma identidade de que, não tanto o “nome próprio”, mas a “voz própria” se faz o atestado maior.

Não se trata, portanto, aqui de final típico de um romance de formação que, em retrospecto e com maior distância da experiência relatada, enunciaria os termos de uma superação ou de um senso de se ter cumprido todo um ciclo agora ultrapassado por uma sabedoria que orienta a análise e coloca o passado em perspectiva. Aqui, a passagem da inocência para a experiência se expressa no tom assertivo com que ela assume um modo de estar no mundo, convicta de sua força para sustentá-lo nos embates futuros como já sustentou no passado, sem ponderar o sentido dessas cicatrizes em seu percurso feito sob o primado da intensidade e, no limite, da voracidade na captura de objetos de desejo, o Outro ajustado à sua medida. Neste sentido, Camila assume dois movimentos que recolhem as tensões próprias a seu estilo de vida: há o empenho da reflexão que marca a escritora e requer os intervalos de recuo, suspensão do fluxo da comunicação, mesmo quando a escrita se mostra colada à vivência mais imediata e ao confessional; e há a sofreguidão das interações sociais que atropela o *carpe diem* que, em princípio, seria o seu mote, sufocando experiências preciosas na ansiedade. Vide sua relação fóbica com o silêncio (ela diz “o silêncio mata”) e sua pulsão de repetição que compromete o valor das “intensidades”.

Estas tensões compõem a zona de risco em que ela mergulha na voragem de

um circuito que, para muitos, se liga a uma disponibilidade permanente como forma compulsiva de expulsar a solidão. Dinâmica que, para Rémy Rieffel, favorece a “fuga para frente” de uma construção identitária atrapalhada por uma dispersão de si que não favorece o recuo reflexivo. Este, como já observei, tem sua presença no cotidiano de Camila, apesar dela exibir a agitação de espírito apontada por Rieffel como própria a uma expressividade por demais embaralhada em aparências, o que, para este autor, comprometeria uma efetiva prática das “técnicas de si” (FOUCAULT, 1994, vol. IV, p. 783 – 813; 1985, p. 43 – 73) que tem como horizonte alcançar a sabedoria e o bem estar (RIEFFEL, 2014, p. 81 – 113).

Neste cruzamento de perfis e tendências, o retrato de Camila se desenha em *Nome próprio* a partir da configuração de uma das experiências possíveis no horizonte de uma juventude em maior ou menor grau imersa em interações mediadas pela tecnologia e por uma ordem de coisas em que a compressão do tempo dissolve referências e favorece um senso de auto-invenção que resta problemático. Ao se movimentar neste terreno, a personagem de Murilo Salles exibe um perfil de conduta mais interessante e revelador em sua inquietude do que aquele próprio a uma subjetividade totalmente ajustada ao modelo da dispersão de si e da disponibilidade permanente. Em Camila, a presença de um impulso de reflexão genuíno impede que ela seja observada como uma simples ilustração de um diagnóstico amargo do contemporâneo. Sua forma de viver desejo e afeto não se reduz a um puro reflexo do estilo de demandas e interações aceleradas pelos aparatos da ordem digital. Embora esta, sem dúvida, catalise a sua ansiedade, ela afirma sua diferença em mais de uma ocasião em que expressa a sua não identificação com as opiniões e comportamentos de “amigos” da rede. Esta diferença tem seu papel na conformação dos seus embates em que reitera uma postura peculiar de fricção com o mundo, não raro embalada por um bem contemporâneo regime de urgência.

O desfecho vem acrescentar uma ferida a mais em seu percurso e renovar a pergunta sobre o futuro desta curiosa confluência de índole reflexiva, afetação romântica e individualismo de intensidades.

Referências bibliográficas

- AVERBUCK, C. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad Livros, 2002.
- _____. *Vida de gato*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- _____. <http://brazileirapreta.blogspot.com.br/>. Último acesso 09/06/2003.
- BOUTON, C. *Le temps de l'urgence*. Lormont: Le Bord de L'Eau Éditions, 2013.
- FOUCAULT, M. “Les technologies de soi-même”. In: *Dits et écrits*, Vol. IV. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- _____. *História da sexualidade III, o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- GENETTE, G. *Figure III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset Éditions, 1961.
- LEJEUNE, P. O *pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- OCTOBRE, S. *Deux pouces et des neurones: les cultures juvéniles de l'ère médiatique*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication – Département des études, de la prospective et des statistiques, 2014.
- PASOLINI, P. P. “Le cinéma de poésie”. In: *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Payot, 1976, p. 135-155.
- RIEFFEL, R. *Révolution numérique, révolution culturelle?* Paris: Éditions Gallimard, 2014.
- ROSA, A. *Aliénation et accélération: vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris: Édition La Découverte, 2014.
- XAVIER, I. “O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifre da história em São Bernardo”. *Literatura e Sociedade*, v. 2, 1997, p 127 – 138.

submetido em: 18 maio 2015 | aprovado em: 25 jun. 2015.