

## 1. Os objetos do desejo

“Havia a civilização ateniense, houve o Renascimento,  
agora entramos na civilização da bunda.”

*Pierrot le fou*

### *O desprezo* | *A carne*

Há o mundo, e depois há o mundo do desejo. Há o rosto, o nariz, a boca, os olhos, há a mão, depois há a sua mão, seus olhos, seu nariz, sua boca. Seu rosto. Há o mundo e depois você. Quando sinto falta de você, o mundo fica vazio, ou tomado por você, depende; aliás, dá no mesmo. Quando digo que você é o objeto do meu desejo, eu devia morder minha língua. Ou a sua. Você não é um objeto como os outros. Não é um objeto dentre outros. É outra coisa, teríamos de dizer de outra maneira. Porque é como no cinema: quando você entra no campo de minha consciência, você apaga os outros objetos e passa ao primeiro plano, relegando-os ao segundo plano. Há você, depois o resto, todo o resto, que não passa de um cenário, um contexto, um casulo para você. Você muda o mundo. Sartre diz a mesma coisa, mas de maneira diferente: “Acontece com o desejo o mesmo que com a emoção: já assinalamos que a emoção não é a apreensão de um objeto

comovente num mundo inalterado; porém, ao corresponder a uma modificação global da consciência e de suas relações com o mundo, ela se traduz por uma alteração radical do mundo” (*O ser e o nada*). Sim, o desejo modifica a consciência de maneira global. O desejo não é parte de um todo, mas modifica o todo. O desejo é como uma gota de groselha num copo d’água: muda tudo. A água toda fica vermelha. A consciência inteira ganha a cor do desejo, logo, o mundo dessa consciência também muda radicalmente: há um mundo do desejo. E o que faz o cinema, senão nos mergulhar nesse mundo do desejo pelo filtro de uma consciência? Durante o tempo de um filme, partilhamos uma modificação global da consciência de um personagem e vemos o mundo através de seus olhos, ou melhor, através de seu olhar: entramos no mundo de seu desejo. O cinema nos propõe viver alterações radicais do mundo, modificações globais da consciência, com a segurança de uma moldura ao mesmo tempo espacial (a tela) e temporal (a duração do filme). Um filme é uma viagem dentro do desejo do outro, no mundo de seu desejo, uma viagem da qual retornamos sempre mais ricos, ricos de um mundo, mas sobretudo ricos de desejo.

Brigitte Bardot está nua. De bruços na cama. As nádegas, as costas, os cabelos. BB. Claro, usa outro nome no filme: Camille. Mas ninguém se ilude, trata-se de Brigitte Bardot. Nua. Totalmente nua. Oferecida ao olhar. A frase de Sartre nunca soou tão pertinente: “Acariciar com os olhos ou desejar são uma única e mesma coisa.”

– Está vendo meus pés no espelho?

*(Pergunta Camille a Paul [Michel Piccoli], seu marido, deitado a seu lado, que contempla o reflexo dela fora do campo, ou olha para outro canto, olha sem olhar e parece responder sem pensar:)*

– Estou.

– Acha bonitos?

– Acho. Muito bonitos.

– E os tornozelos, gosta deles?

– Gosto.

– E dos joelhos também?

– Sim. Gosto muito de seus joelhos.

– E das coxas?

– Também.

– Está vendo minhas costas no espelho?

– Estou.

– Acha bonitas minhas nádegas?

– Acho. Muito.

*(Nesse momento ela diz uma coisa que não se ouve. Ele responde:)*

– Ótimo.

– E meus seios, gosta deles?

– Sim, imensamente.

*(Ele quer abraçá-la.)*

– Devagar, Paul, mais devagar.

– Desculpe, Camille.

*(Ela se solta do abraço e recomeça o inventário:)*

– O que você prefere, meus seios ou o bico dos meus seios?

– Não sei. Tanto faz.

– E os ombros, gosta deles?

– Sim.

– Pois eu gostaria que fossem mais arredondados.

*(Ela fala dos ombros, mas já estamos nas nádegas.)*

– E os braços, gosta deles?

– Gosto.

– E do rosto?

*(O ambiente passa do vermelho ao azul. Mudança de filtro.)*

– Também.

– Tudo? Boca, olhos, nariz, orelhas?

– Sim, tudo.

– Então você me ama totalmente.

– Sim, amo você totalmente, carinhosamente, tragicamente.

– Eu também, Paul.

Totalmente ou quase isso, uma vez que Brigitte Bardot passa em revista o corpo inteiro, à notável exceção das mãos. Subimos dos pés até as nádegas, é um travelling natural e contínuo, depois, de modo estranho, pulamos direto das nádegas para os seios, nos quais nos demoramos, dos seios para o bico do seio, antes de voltar ao caminho natural, ombros, braços, quando acontece nova omissão, eclipse das mãos, e pulamos para o rosto, detalhado, sentido por sentido. Por que essa insistência nas nádegas e nos seios? Por que esse esquecimento das mãos? “Não por acaso”, diz Sartre, “o desejo, ao mesmo tempo que visa o corpo inteiro, alcança-o sobretudo através das massas de carne menos diferenciadas, as mais grosseiramente inervadas, as menos capazes de movimento espontâneo, os seios, as nádegas, as coxas, a barriga: elas são como a imagem da pura facticidade. É por isso também que a verdadeira carícia é o contato de dois corpos em suas partes mais carnis, o contato das barrigas e dos peitos: apesar de tudo, a mão que acaricia permanece sutil, bastante próxima de uma ferramenta aper-

feiçãoada. Mas o desabrochar das carnes uma contra a outra e uma pela outra é a verdadeira finalidade do desejo.”

Voltaremos a essa mão e ao sentido da carícia. Para conhecer o desejo, precisaremos tanto de Sartre, Hegel e Deleuze quanto de Wong Kar-Wai, George Lucas ou Martin Scorsese. A filosofia e o cinema compartilham essa paixão pelo desejo, e isso por uma razão muito simples: o desejo é todo o seu ser. Filosofar é literalmente “desejar saber” (*philo*: desejar; *sophia*: saber, sabedoria). O filósofo, como Sócrates, é aquele que sabe apenas uma coisa: que nada sabe. Mas isso ele sabe bem. Sabe que amaria saber. E portanto procura, deseja, está em movimento rumo ao saber que lhe falta, mas que ele pressente. Não há certeza alguma de que essa busca será bem-sucedida, nenhuma garantia, e sim, como diz Platão, um grande risco. De forma análoga, um filme nos põe em relação com o desejo de um personagem, que por sua vez se põe em movimento em direção a um objetivo que talvez ele não alcance – do qual está separado por inúmeros obstáculos –, mas que vale o risco. E para os espectadores também vale seguir o personagem e acompanhar a linha e o movimento de seu desejo. Em ambos os casos, o movimento só é possível pelo desejo. Portanto, se o cinema é a arte do movimento, da imagem-movimento, como diz Deleuze, ele é ao mesmo tempo a arte mais apta a esposar o movimento que é o desejo e a encarnar o movimento que é a filosofia. Porém, curiosamente, embora seja uma arte filosófica, o cinema nem sempre tem consciência disso. O cinema, como diz Jean Douchet, é o próprio movimento do pensamento, ou o pensamento encarnado em movimentos; nele, o pensamento não precisa ser expresso de outra forma. Se há pensamento no cinema, ele pode permanecer oculto no conjunto dos movi-

mentos que vemos na tela. Aliás, é assim que deve ser. No cinema, o pensamento está todo no movimento. E o filme é essa estranha e poderosa máquina de pôr a alma em movimento. O filme arrasta a alma para um mundo de desejo. Mecanicamente. E magicamente. Godard, na abertura de seu filme *O desprezo*, adaptado do romance de Alberto Moravia, acolhe o espectador com uma declaração em off: “O cinema, dizia André Bazin, substitui nosso olhar por um mundo que coincide com nossos desejos. *O desprezo* é a história desse mundo.”

Se o cinema pretende historiar esse mundo do desejo é porque, como o cinema, o desejo é ao mesmo tempo claro e obscuro. Claro, uma vez que tudo nele é visível, e obscuro porque nada nele é explícito. Da mesma forma que o cinema encena movimentos derivados de um pensamento que pode e deve permanecer oculto, fechado no interior do visível, mas ele próprio invisível, o desejo pode permanecer cego para si mesmo, tendo, porém, ao mesmo tempo, consciência de seu poder. O desejo não precisa da razão, e a razão não pode fazer nada por ele nem contra ele. A luz do desejo não é a do entendimento, mas a de um movimento. Uma evidência cuja fonte continua desconhecida. Uma força que anda. Nada mais claro e, não obstante, como diz Sartre, nada mais turvo. “Na verdade, todos concordamos que o desejo não é apenas *vontade*, clara e translúcida *vontade* que, através de nosso corpo, visa determinado objeto. O desejo é definido como turvo. E o termo turvo pode nos ajudar a determinar melhor sua natureza: opomos uma água turva a uma água transparente; um olhar turvo a um olhar límpido. A água turva continua a ser água; conservou sua fluidez e suas características essenciais; mas a translucidez é ‘turvada’ por uma presença intangível que

a ela se integra, que está em toda parte e em parte alguma, e que atua como um espessamento da água por si mesma.” Não uma simples tinta, não apenas a cor da groselha, não apenas um filtro, mas um turvamento, um “espessamento” que muda a textura e a opacidade do líquido original. A água turvada parece opaca, passamos do vidro translúcido ao vidro fosco. O turvamento anuvia e adensa ao mesmo tempo. O turvamento é visível mas impede de ver. A luz já não passa. A vontade é clara, no fundo, clara demais, clara como uma simples necessidade, uma vontade de mijar, a vontade é claramente animal ou bestial, ao passo que o desejo carrega sua escuridão própria, seu adensamento, sua profundidade, seu risco e sua noite. O desejo não tem a inocência indiferente da vontade: “Não desejamos uma mulher nos mantendo completamente fora do desejo, o desejo me *compromete*: sou cúmplice de meu desejo. Ou melhor, o desejo é todo estabelecer cumplicidade com o corpo” (Sartre). Esse comprometimento com o corpo também pode ser entendido como uma promessa feita com o corpo, ou graças a ele. Se a cumplicidade é a virtude dos criminosos, ela realiza algo bem diferente de um crime, e pode ser entendida como a consumação de nossa natureza contraditória. Sartre continua ultracartesiano no dualismo exacerbado: o Ser e o Nada, em outras palavras, o corpo e a consciência – Descartes falava em substância extensa (*res extensa*) e substância pensante (*res cogitans*) – celebram no desejo a sua união, decerto turva, embora tangível. O desejo realiza o impossível: as núpcias do Ser com o Nada. Sartre, que chegou a ser apontado como o filósofo do engajamento, afirma que o desejo engaja a consciência no corpo, “embaçando-a”, fazendo-a decair. Percebemos que esse engajamento não lhe agrada muito, tem um gosto de bar-

ganha, de erro juvenil. Mas aí reside toda a beleza do desejo, e todo o seu turvamento. Nele, só podemos ser por inteiro. Não permanecemos no limiar do desejo: mergulhamos nele, nos arriscamos nele. Nele, a clara consciência se ilude, se turva e se agarra. Afoga-se talvez, ou se dilui, depende; enfim, encarna-se.

O primeiro plano de *O desprezo* nos oferece Brigitte Bardot nua em pelo, no auge da beleza. A mulher, a que Vadim criou com *E Deus criou a mulher*, a mulher mais bela do mundo oferecida ao mundo inteiro. Como Paul observa depois, no filme: “Que maravilha é o cinema. Vemos mulheres, elas estão vestidas. Quando fazem cinema, paf! Vemos sua bunda!” Como isso acontece? Que magia faz com que as roupas das mulheres desapareçam? Magia ou perversão do cinema? Nele, nada é inocente. Em *O desprezo*, todos ou quase todos são desprezíveis, excetuando-se o diretor (aliás, Fritz Lang encenando seu próprio papel!): o produtor americano, ao mesmo tempo sedutor e escravagista, comprador de mulheres; o roteirista, ao mesmo tempo garoto de programa e proxeneta, que vende a alma a fim de comprar um apartamento para a mulher; sua mulher, ingênua e puta, mas puta por desilusão, oferecida como repasto pelo marido mercenário. No fundo, ela é menos puta do que ele, ela não é nada puta. Ele, cúmplice do produtor e fechando covardemente os olhos para a barganha sexual à qual se presta, fazendo com que ela a isso se preste. Ele a vende em troca de um contrato como roteirista. Decepcionada, ela se entrega ao produtor. Você não é um homem, dirá ao marido. Eu o desprezo. Contudo, ela, BB, vendeu o rabo ao mesmo tempo ao produtor, ao roteirista e ao diretor (não Fritz Lang, mas Godard). Brigitte



Bardot, como vemos, usa um vestido. Faz cinema, pafl! vemos sua bunda. Mas que bunda. E que graça. Sartre vem em defesa da bela: “A facticidade é então vestida e mascarada pela graça: a nudez da carne está inteiramente presente, mas não pode ser vista. De maneira que a suprema vaidade e o supremo desafio da graça estão em exhibir o corpo desvelado, sem outra roupa, sem outro véu senão a própria graça. O corpo mais gracioso é o corpo nu, cujos atos o envolvem de uma roupa invisível que rouba inteiramente sua carne, embora a carne esteja toda presente aos olhos dos espectadores.” Nada, portanto, está mais vestido que uma mulher nua, desde que seja bonita.

Em *De olhos bem fechados*, Kubrick repete a mirada de *O desprezo* de Godard, mas com Nicole Kidman. Primeiro plano do filme: Nicole Kidman, de costas, de pé no luxuoso banheiro cheio de colunas antigas, deixa cair o vestido e exhibe as nádegas ao espectador. Escultural, divina, está emoldurada pelas colunas, as cortinas vermelhas, e tem o chão de mármore como pedestal, exprimindo a universalidade ideal de sua beleza e a linhagem sobrenatural de suas formas. Um corpo de estátua. Afrodite no banho. Objeto de desejo absoluto. O equivalente de Brigitte Bardot. Mas se tivéssemos de proceder ao mesmo inventário feito por Camille, dos pés à cabeça, passando pelas massas de carne menos diferenciadas, em que lugar exatamente se encontraria o desejável? É possível localizar o que torna um corpo desejável? Não seria preciso antes invocar, como diria Vladimir Jankélevitch, um não-sei-quê, um quase nada, um “sortilégio”, que estaria ao mesmo tempo em todo lugar e em lugar algum? Ou melhor – ou pior: alguma coisa como o sorriso do gato de *Alice no País das Maravilhas* – um sorriso, mas sem gato. “Puxa, pensou Alice, cansei de ver um

gato sem sorriso, mas nunca vi um sorriso sem um gato...! É a coisa mais curiosa que já vi na vida!” Sartre tentou compreender o fenômeno: “Mas há desejo de que objeto? Diríamos que o desejo é desejo de um *corpo*? Em certo sentido, não poderíamos negá-lo. Mas temos de nos entender. Naturalmente, é o corpo que perturba: um braço ou um seio entrevisto, talvez um pé. Mas em primeiro lugar precisamos ver que nunca desejamos o braço ou o seio descoberto a não ser na presença do corpo inteiro como totalidade orgânica. ... E meu desejo não se engana quanto a isso: ele não se dirige a uma soma de elementos fisiológicos, mas a uma forma total, ou melhor: a uma forma *em situação*. A atitude, como veremos adiante, contribui imensamente para provocar o desejo. Ora, com a atitude, os entornos se revelam e, finalmente, revelam o mundo.”

Situação, atitude, assim Sartre chama o sorriso do gato. E se a graça pode impedir a visão da nudez, a situação pode impedir a visão da beleza. É o que acontece com a própria Nicole Kidman, sempre escultural, mas numa posição menos gloriosa: vestida, de óculos e sentada no vaso onde acaba de urinar. Seu marido, Tom Cruise, que também se prepara para sair, entra no banheiro. Enquanto se enxuga, ela pergunta como está. Sem olhar para ela, ele responde que ela está maravilhosa. Ela pergunta a mesma coisa em relação a seu penteado. Ele responde sem olhar, ocupado em verificar a gravata-borboleta no espelho. Ela chama a atenção dele para isso. Ele se volta, se dá ao trabalho de avaliar o penteado, beija-a no pescoço e diz: “Está lindo. Você está sempre linda.” Os corpos com os quais ele esbarrará mais tarde numa misteriosa cerimônia orgiástica, onde conseguiu penetrar de maneira ilegítima, não serão mais belos que o de sua mulher. Mas serão idealizados

pela *mise-en-scène*, pela teatralização da carne, pela complexidade e o risco da situação. De certa maneira, poderíamos dizer que ele tem a mesma coisa em casa, mas é incapaz de ver. É mais sutil que isso. Nunca é a mesma coisa em casa. Por quê? Maldição doméstica? Nicole Kidman nua no banheiro não é a mesma coisa que Nicole Kidman nua numa cerimônia? Pois muito bem: não, pois não é o corpo, mas o corpo em situação, que desejamos. “Por outro lado, estamos ao mesmo tempo no antípoda do simples prurido fisiológico: o desejo estabelece o mundo e deseja o corpo a partir do mundo, e a mão bela a partir do corpo. ... não desejamos o corpo como puro objeto material: o puro objeto material, na verdade, não está *em situação*.” Não é Nicole Kidman no absoluto que é desejável, mas Nicole Kidman em situação. O corpo em si mesmo não passa de puro objeto material. É sua atitude, sua situação, que fará nascer o desejo. “E decerto o Outro desejado deve também ser apreendido em situação; é uma mulher *no mundo*, de pé *perto de uma mesa*, nua *numa cama* ou sentada *ao meu lado* que eu desejo.” E Brigitte-Camille Bardot, em *O desprezo*, é muito mais perturbadora e misteriosa quando critica o marido por tê-la deixado muito tempo em companhia do produtor, que dá em cima dela, do que quando está nua, exibida como um puro objeto capaz de se fragmentar, pedaço a pedaço.

O desejo não resulta da soma das partes, por mais belas que sejam, mas da atitude, que é a do todo, e da situação, que supõe um contexto e uma concatenação singular.

Enquanto Camille entedia-se no banho, Paul, na sala, lê em voz alta o texto de um livro de afrescos eróticos que Camille

pouco antes folheava: “Fui juiz, sozinho, de um concurso de nádegas entre três beldades, elas é que me haviam escolhido como árbitro e me mostraram a deslumbrante nudez de seus corpos. No caso da primeira, viam-se florir a alvura e a maciez do dorso marcado por covinhas redondas. A segunda abriu as pernas, e sua carne de neve assumiu um tom mais avermelhado que uma rosa púrpura. A terceira, ao contrário, mantinha a imobilidade de um mar sereno, apenas longas ondulações desenhavam-se sobre a pele delicada, agitada por arrepios involuntários.”

Três beldades que lembram as três graças. Por outro lado, três atitudes radicalmente diferentes, que põem em situação “a deslumbrante nudez” e a singularizam. Na sala do apartamento mobiliado onde Paul lê, vemos uma estátua de mulher nua. Mas a nudez de uma estátua não seria capaz de despertar o desejo de alguém, pois a situação de uma estátua é sempre a mesma, sua atitude é cinzelada no bronze, sua divina eternidade coloca-a fora do desejo. Já Camille, por sua vez, coberta de espuma no banho, continua infinitamente plástica, e Paul espregueia suas mudanças de posição como espregueamos o mar ou o céu antes da tempestade ou da estiagem. Nesse momento, o tempo está fechado. Ela não o ama mais, ele percebe isso:

- Só nos restará fazer uma hipoteca quando o dinheiro acabar.
- Alguma coisa faz você pensar que eu não amo mais você?
- Sim.
- O quê...? O quê?
- Tudo.
- Sim, mas o quê, por exemplo?
- Antes me diga se é verdade.