

**Entre a transparência e a opacidade:
melodrama e surrealismo em *El lado oscuro del corazón*¹**

Aline Almeida DUVOISIN²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este artigo pretende refletir de que maneira o filme *El lado oscuro del corazón* (2005), dirigido pelo diretor argentino Eliseo Subiela, articula duas tendências audiovisuais diversas: o surrealismo (ARREDONDO, 2000; SANCHÉZ-BIOSCA, 2004; XAVIER, 2005) e o melodrama (MANETTI, 1994; OROZ, 1995). Busca-se entender o que ocorre quando características de um movimento revolucionário de vanguarda, que rechaçou regras de verossimilhança, e elementos de um gênero formado dentro de um sistema de estúdios, que buscava o favorecimento da ilusão, se apresentam simultaneamente dentro de uma mesma proposta estética que questiona os limites entre real e irreal, natural e sobrenatural. Para isso, recorreremos às noções de transparência e opacidade (XAVIER, 2005) sobre as que se costuma estabelecer os limites entre as estéticas cinematográficas da modernidade.

Palavras-chave

Surrealismo; Melodrama; Cinema argentino; Transparência; Opacidade.

Introdução

Elementos que foram excluídos das estéticas realistas, predominantes desde o advento da modernidade no século XIX, voltaram a ser reinseridos em representações culturais durante o século passado. Com isso, as visões de mundo fantasiosas, exóticas, míticas e românticas – que se tornaram praticamente ausentes nos meios de representação nas sociedades modernas – voltaram a aparecer em algumas manifestações do campo artístico. De acordo com Beatriz Jaguaribe (2007, p. 16), isso aconteceu em consequência de uma das postulações da modernidade tardia que percebeu que “os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens”.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, e-mail: aliduvoisin@gmail.com.

Na América Latina, os efeitos desse processo emergiram em meados do século XX através de variadas tendências estéticas que – como forma de resistência ao racionalismo que embasava as estéticas realistas – passaram a questionar os limites entre real e irreal, natural e sobrenatural. Embora o surgimento destas propostas não seja necessariamente atribuído ao subcontinente latino-americano, seu desenvolvimento aqui se relacionou com a constituição de uma ideia de “latinoamericanidade”, em oposição às identidades europeia ou norte-americana (CANCLINI, 2008). Isso foi possível, segundo Jaguaribe, porque a modernidade não se deu de forma homogênea em todas as partes do mundo. Ainda que tenha sido engendrada na Europa num contexto de expansão imperial – tecendo a definição europeia de individualidade, nacionalidade e secularização em relação aos colonizados –, chega a nosso continente mesclando-se com características das culturas locais. Aqui, “os ideários da modernidade conviveram com práticas políticas caudilhescas, e a modernização social e técnica não eliminou crenças tradicionais e visões mágicas do mundo” (JAGUARIBE, 2007, p. 19).

Com o passar dos anos, essas estéticas foram se transformando, entre outras coisas, devido ao questionamento da identidade latino-americana surgido com a nova configuração global. Todavia, deixaram marcas nos filmes realizados no continente nos anos subsequentes. Salvo algumas exceções³, essa influência pode ser percebida no cinema argentino a partir de meados dos anos 1980. Com o retorno da democracia à Argentina, algumas apostas em novos caminhos estéticos começaram a se desenvolver ainda nessa década através de um tipo de cinema classificado como de autor⁴, mas se tornaram mais relevantes e se consolidaram recém nos anos 1990.

Em decorrência de um cenário que começou a se formar no campo cinematográfico internacional na década anterior, quando as produções culturais começaram a buscar uma articulação maior com o mercado, os cineastas considerados autores na década de 1990 conseguiram traçar um panorama que se sustentou. Um dos maiores problemas enfrentados pelo cinema argentino naqueles anos era conseguir fontes de financiamento. O êxito obtido

³ Foi o caso, por exemplo, de *Invasión* (1969), dirigido por Hugo Santiago e com roteiro de Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, e *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), dirigido por Leonardo Favio.

⁴ A noção de autor não tem a ver aqui com a desenvolvida na Europa na década de 1960. Os cineastas argentinos enquadrados dentro do cinema de autor são bastante distintos, mas tem como elemento comum em suas estéticas cinematográficas a construção de um universo fílmico pessoal e a ruptura com o cinema que se fazia até então. De acordo com José Luis Visconti (2009, p. 191), o que transforma o diretor de um filme em autor é seu olhar, o que o torna “portador de un universo personal que puede manifestarse en diferentes elementos del film y no por el simple hecho de ostentar el cargo de director”. Ricardo Manetti (In: ESPAÑA, 1995, p. 105) aprofunda um pouco a definição, afirmando que o cinema de autor é o que “señala una presencia que pone en crisis el espacio ilusorio de la representación genérica clásica”. Por outro lado, destaca que o cinema de gêneros e o de autor não são necessariamente excludentes. “En los años 1980 se produce [...] un punto de encuentro entre los géneros y la escritura autoral: el autor reescribe las formas genéricas otorgándoles un modo propio” (MANETTI In: ESPAÑA, 1995, p. 105).

em festivais internacionais por alguns desses realizadores lhes permitiu conseguir coproduções com empresas estrangeiras. Isso possibilitou que muitos dos que buscavam novas propostas estéticas pudessem filmar com certa liberdade, qualidade técnica e tranquilidade financeira.

Dentro deste contexto, Eliseo Subiela foi o primeiro realizador argentino a explorar de forma constante uma estética própria distanciada dos cânones realistas tradicionais, questionando novamente os limites entre real e irreal, natural e sobrenatural. Com aportes do Instituto Nacional de Cinematografía e da empresa canadense Telefilm Canada, seu filme *El lado oscuro del corazón* (1992) gerou controvérsias e dificuldades de classificação. Pablo Arredondo (2000), um dos únicos pesquisadores a desenvolver um estudo específico sobre as obras de Subiela, parte de reflexões de Walter Benjamin para afirmar que este realizador argentino se rebela contra os cânones cinematográficos precedentes através de uma criação original que se percebe no uso de recursos e temáticas surrealistas de suas obras. Ricardo Manetti (1995), por sua parte, encontra no filme características do melodrama, como a busca da identidade, a redundância, a sinonímia e o excesso. Porém, o que ocorre quando características de um movimento revolucionário de vanguarda, que rechaçou regras de verossimilhança, e elementos de um gênero formado dentro de um sistema de estúdios, que buscava o favorecimento da ilusão, se apresentam simultaneamente dentro de uma mesma proposta estética que questiona os limites entre real e irreal, natural e sobrenatural

Ismail Xavier (2005, p. 166) considera que esses tipos de etiqueta “consistem na instância inicial de um debate; aquelas noções por onde a discussão começa e não a referência definitiva por onde a discussão termina”. Nesse sentido, é fundamental averiguar o que há de particular na apropriação dessas estéticas por Subiela no caso do filme em questão, ponderando tanto o que sua proposta rejeita quanto o que ela afirma. Por isso, o objetivo deste artigo é refletir de que maneira *El lado oscuro del corazón* articula características surrealistas e melodramáticas, pondo em relação as noções de transparência e opacidade⁵, sobre as que se costuma estabelecer os limites entre as estéticas cinematográficas da modernidade.

⁵ Segundo Ismail Xaxier (2005), a transparência é a ocultação do dispositivo com a pretensão de favorecer o ilusionismo e a opacidade é a revelação do dispositivo ao espectador, ambos se dão através de estratégias de linguagem.

El lado oscuro del corazón e o surrealismo

Como sustenta que as obras de Subiela são surrealistas de acordo à abordagem desta vanguarda europeia feita por Benjamin, pode-se inferir que Arredondo tem em conta o aspecto ideológico da estética desse movimento e as considera revolucionárias. Um dos problemas da análise de Arredondo é que não há nela questionamento algum sobre a possibilidade de inclusão da obra de Subiela no surrealismo, que se desenvolveu décadas antes e em outro contexto.

Em oposição às estéticas do realismo, originadas de uma visão de mundo desencantada, o surrealismo propunha seu reencantamento através do inconsciente. Os sonhos eram, para os surrealistas, uma lógica na qual se baseavam para compor a estrutura do seu discurso, que visava romper com a ideia de verossimilhança. Nesse sentido, a montagem desta corrente vanguardista cria uma cadeia associativa de imagens que rompe com as referências claras de tempo e espaço e, por consequência, com a ilusão de continuidade. Tendo em conta o filme seu mais característico, *O cão andaluz* (1928), podemos apontar algumas características especificamente cinematográficas que estão postas com os objetivos mencionados recém: com o passar do tempo num mesmo espaço surgem, sem explicações, objetos que antes não estavam ali; uma ação que começa num espaço termina em outro distante sem compensações de montagem que indiquem passagem de tempo que justifique essa mudança; a cronologia é sugerida de modo a ser imediatamente desconstruída. Ideias ou imagens que nasciam de lembranças, de seu *standard* cultural ou que tinham alguma associação consciente com ideias ou imagens anteriores eram abandonadas imediatamente por Luis Buñuel e Salvador Dalí quando conceberam este filme. As limitações morais ou racionais eram rejeitadas porque eles pretendiam que a motivação das imagens fosse irracional. Por isso, “NADA, no filme, SIMBOLIZA COISA ALGUMA. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise.” (XAVIER, 2005, p. 114).

É justamente aí, parece-nos, que *El lado oscuro del corazón* distingue-se da proposta surrealista. Por isso, voltamos a questionar Arredondo (2000) quando afirma que as imagens fílmicas partem aqui da analogia expressiva da poesia e suas construções simbólicas e que não estariam articuladas de uma maneira racional e lógica. Isso parece ter em consideração mais a classificação anterior da obra como surrealista do que o próprio filme de Subiela. O mesmo acontece quando o pesquisador argentino aponta a criação de imagens retóricas acompanhadas de discursos literários e sociais como uma das

características da proposta surrealista desse realizador. Se nos ativermos ao filme, percebemos que a forma como as imagens são utilizadas no discurso não cumprem com a análise de Arredondo.

Ainda que seja possível visualizar em algumas imagens isoladas elementos semelhantes aos do surrealismo, quando postos em conjunto essa possibilidade se desfaz. Isso acontece tanto porque há casos em que essas imagens possuem ao longo do filme um tratamento linear, racional e lógico, quanto porque são claramente simbólicas. Um exemplo disso é a cena do cabaré na que o poeta Oliverio, protagonista do filme, arranca seu coração do peito, põe-no num prato ao lado de algumas notas de dólar e entrega o prato a um garçom para que este o leve até a prostituta Ana, por quem Oliverio está apaixonado. A aparição do coração humano sobre o prato nas imagens é justificada tanto pela continuidade narrativa dessa cena, que demonstra como ele chegou até ali, quanto pela ideia de que o coração simboliza o amor.

Noutra situação, Oliverio e Ana aparecem voando durante um ato sexual. Nessa cena, a ação começa num quarto em Buenos Aires e, à medida que o casal começa a voar, passa, do nada, para a cidade de Montevideu. Se em princípio poderíamos entender essa cena como surrealista por se tratar de uma ação que começa num espaço e termina em outro distante sem compensações de montagem que indiquem passagem de tempo que justifique essa mudança espacial, essa possibilidade também tem de ser relativizada se tivermos em conta o enredo do filme. Desde o início, sabemos que Oliverio transita entre Buenos Aires e Montevideu em busca da mulher ideal, que para ele é a que saiba voar. Durante este percurso, a morte, em forma de mulher, tenta fazê-lo aceitar as normas sociais e dissuadi-lo da busca por seus ideais. Por isso, encontrar a mulher que voa, encontrar o amor, se apresenta no filme como possibilidade de vencer a morte. Essa realização do ideal do poeta se dá justamente a partir da negação do cotidiano, da inserção social e de uma ideia de realidade que se apresenta como uma limitação a que estão submetidos os seres humanos que perderam a capacidade de imaginação. Tendo isso em conta, por um lado, a cena em questão demonstra literalmente que Oliverio encontrou o que estava procurando. Por outro, o rompimento de espaço e tempo se dá justamente num momento em que se apresenta a possibilidade de vencer a morte e, conseqüentemente, a possibilidade de superar essa realidade que nos é imposta. Dessa forma, esses distanciamentos dos cânones realistas têm justificativas narrativas muito claras, portanto não parecem buscar a ativação do inconsciente do espectador como se pretendia no cinema surrealista.

Conservação e ruptura da decupagem clássica

Caberia refletir, então, se a apropriação do surrealismo por Subiela não teria alguma relação com a apropriação do surrealismo pelo cinema de Hollywood. Primeiramente, é importante constatar que esta se dá segundo uma concepção artística que “não observa o princípio de composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme” (BALAZ apud XAVIER, 2005, p. 22). Mesmo a montagem, cuja descontinuidade do corte poderia levar a um afastamento em relação à reprodução da percepção contínua de espaço e de tempo da vida real, foi superada através de um método de montagem que apresentou inclusive vantagens para o efeito de identificação. Temos aqui a aplicação de recursos utilizados no surrealismo a um modelo específico de montagem que busca neutralizar a descontinuidade elementar⁶.

Com este objetivo, o cinema hollywoodiano dava tempo para que o espectador entrasse suavemente na ficção. Para isso, antes que as imagens surrealistas aparecessem, apresentavam-se, através de procedimentos cinematográficos habituais até então nos filmes hollywoodianos, as explicações narrativas para seu uso (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004). Subiela, ao contrário, já tira o espectador da situação de conforto visual na primeira cena do filme. Nela vemos o protagonista na cama recitando um poema do poeta argentino Oliverio Girondo a uma mulher nua que está deitada ao seu lado. Imediatamente depois de informá-la, através da poesia, que pode perdoar qualquer coisa numa mulher, exceto que não saiba voar, Oliverio a descarta literalmente simplesmente apertando um botão que automaticamente a joga por um buraco da cama. No entanto, é possível pensar que a estratégia de romper com a verossimilhança já na primeira cena do filme tem como objetivo justamente a suspensão da descrença e, conseqüentemente, a manutenção da ilusão.

Além do mais, as imagens surrealistas foram incorporadas por Hollywood principalmente em cenas que demonstram sintomas de loucura e sonhos, estando subordinadas à cura ou ao retorno à realidade ao longo da narrativa. O protagonista de *El lado oscuro del corazón*, que se recusa insistentemente a aceitar uma visão cotidiana da realidade que o levaria à morte, não termina o filme aceitando essa realidade. Ao revés, Oliverio vence a morte justamente porque consegue se distanciar dessa visão restrita que as demais personagens do filme têm dessa realidade.

⁶ Usamos aqui a expressão cunhada por Ismail Xavier (2005, p. 24) para designar a “descontinuidade visual causada pela substituição de imagens”, a fim de diferenciá-la da ideia de descontinuidade narrativa.

Em Hollywood, para assegurar a compreensão do público, “el *collage* visual, con la deformación de los objetos, el carácter pictórico (heterogéneo respecto a la imagen cinematográfica) y la asociación enigmática quedan separados por marcas de puntuación” (SANCHÉZ-BIOSCA, 2004, p. 157). Em *El lado oscuro del corazón* há também certa distinção entre as cenas que isoladamente parecem surrealistas e as demais cenas do filme, o que se evidencia na plasticidade da imagem. Aquelas tendem a ser imagens ora com características pictóricas, enquanto nestas predominam imagens mais naturalistas. A diferença é que aqui há um distanciamento do realismo através de outros recursos cinematográficos sobre os que falaremos mais adiante.

Há dois momentos claros em que Subiela usa distintos tratamentos visuais da imagem para indicar estados psicológicos do protagonista. Um deles é quando, caminhando pelo campo, Oliverio escuta a voz de sua mãe, mas, quando a procura, enxerga uma vaca. A aparição deste animal e o vínculo da voz da mãe a ele deixam claro que Oliverio não encontrou de fato sua mãe, mas que a situação ocorre na sua imaginação. Essa voz pode ser a própria consciência do protagonista. O tratamento visual da cena em noite americana, único momento do filme em que se vê esse tipo de imagem, também ajuda a entender seu distanciamento em relação às cenas que representam ações do personagem. Isso acontece, igualmente, nas situações em que Oliverio conversa com suas distintas personalidades, o que claramente representa seu estado psicológico.

No entanto, a representação dos sonhos, das fantasias e da imaginação, nem sempre recebem tratamento visual distinto. As imagens supostamente surrealistas são incorporadas também a situações cotidianas da vida do protagonista. Isso faz com que as pontuações postas como distinção entre as imagens que poderiam chegar a não serem entendidas pelo espectador e as que supostamente seriam mais inteligíveis por se enquadrarem perfeitamente dentro das regras às que o espectador já está acostumado nem sempre sejam tão claras e explicativas em *El lado oscuro del corazón* como eram no cinema hollywoodiano.

Isso acontece porque Subiela não naturaliza nem a linguagem cinematográfica nem a realidade captada pela câmera. Mesmo nas cenas que tem um tratamento visual mais naturalista, Subiela insere elementos que rompem tanto com a lógica e a racionalidade da vida cotidiana – através da construção dos personagens e da desconstrução de diálogos e situações corriqueiras no nosso dia a dia – quanto com a decupagem clássica. Subiela põe em evidência a falácia da veracidade da imagem, dando destaque à construção do discurso através da montagem que quebra com as expectativas do espectador. Ana combina com

Oliverio de se encontrar na casa dela, mas quando ele chega lá, ela está fazendo sexo com outro. Primeiro, vemos parcialmente Ana numa cena de sexo, mas o plano seguinte revela que na verdade Ana está fingindo e não há mais ninguém no quarto com ela.

A quebra da expectativa também acontece na montagem paralela e na simulação do plano e contraplano. No primeiro momento em esses recursos de montagem juntos, Oliverio está comendo num restaurante e Ana comendo na casa dela. Os primeiros planos intercalados dão a ideia de que eles estão se olhando, embora saibamos que estão em lugares diferentes. Logo eles se encontram, confirmando as expectativas geradas pelo uso da montagem paralela. Entretanto, este recurso também é usado para estabelecer o distanciamento entre essas duas personagens. Enquanto Oliverio está comprando um brinquedo para si mesmo numa loja em Buenos Aires, Ana está em outra loja em Montevideú adquirindo uma boneca para sua filha. Se não houvesse planos das fachadas de ambas as lojas, poderíamos chegar inclusive a pensar que eles estão dentro da mesma loja e que em qualquer momento vão se encontrar. Mas Subiela desconstrói essa lógica naturalizada, mostrando uma Ana vista socialmente como uma mulher madura, que tem uma filha para criar, a quem se direciona sua maior preocupação. Oliverio, ao contrário, brinca como uma criança.

O mesmo acontece no final do filme, quando a montagem paralela marca a separação entre ambos. Ele está num café conversando com a morte e, na sequência aparece uma imagem de Ana com sua filha no aeroporto, embarcando num voo para Madri. Como no exemplo anterior, os rostos de Oliverio e Ana aparecem em primeiros planos intercalados, como se ele estivesse falando diretamente com ela. A cena enfatiza a praticidade e o esquematismo da vida de Ana, quem prefere abandonar seu amor a arriscar a esperança que tem no seu futuro com sua filha na Europa. Enquanto isso, Oliverio continua lutando contra a morte através do amor e da recusa à inserção social.

Em outro momento, Ana, na margem oriental do Rio da Prata, e Oliverio, na margem oposta do mesmo rio, conversam um com o outro. Todas essas situações rompem tanto com as limitações de continuidade ou simultaneidade de espaço e de tempo. Em nenhum desses casos, a montagem paralela indica que as situações vividas por Ana e Oliverio em planos intercalados acontecem ao mesmo tempo ou o plano e contraplano aparece de forma a indicar um diálogo que de fato ocorreu.

Com respeito às personagens, a morte neste filme é tão humana quanto o resto. Aliás, ela aparece como um contraponto ao poeta porque tem preocupações humanas

completamente distanciadas das preocupações de Oliverio. É a morte quem não vê sentido nem valor na poesia, que se preocupa com a existência de Deus, que se apaixona pelo poeta que tem que matar, que quer que ele se insira no mundo do trabalho, que deixe de ser criança e que abdique do amor porque este não passa de um mero mecanismo perpetuador da espécie. Ao contrário do protagonista, a morte é o humano subjugado pelo sistema social.

A desconstrução de diálogos e situações cotidianas surge principalmente através das palavras e das ações de Oliverio. Ela aparece na apropriação de textos poéticos de variados autores uruguaios e argentinos através da palavra do protagonista, que busca usá-los como substituição aos diálogos cotidianos comuns. O protagonista cita partes de poemas, ora de sua própria autoria ora alheios, em situações rotineiras como se a própria poesia fosse parte – ou pudesse fazer parte – dos diálogos habituais que ocorrem nessas situações.

Exemplos disso são as situações nas que Oliverio puxa assunto com as pessoas citando poemas: quando fala pela primeira vez com Ana, quando entra na loja de sapatos e se direciona ao vendedor, quando se aproxima de uma bilheteria e dirige a palavra à atendente. Mas a tentativa de Oliverio de inserir diálogos poéticos no cotidiano se vê totalmente frustrada ao se deparar com o esquematismo da vida das demais personagens que ou não entendem o que ele diz ou se recusam a participar do diálogo nos termos que ele havia proposto, pedindo que se adapte corretamente aos contextos nos que se encontra.

Outro momento evidencia a dificuldade as pessoas de ver além do contexto no qual estão inseridas. É o caso da garçonete a quem Oliverio pergunta se conhece Benedetti. Ela pensa que ele está perguntando por alguém que trabalha no bar no qual eles estão, mas Oliverio está se referindo ao escritor uruguaio. Essa desconstrução de atos corriqueiros no ocorre também no comportamento do protagonista numa reunião de trabalho e na reação de seu chefe. Aquele não age da maneira que se espera na reunião, sai da sala no meio de uma discussão e se despede com um peido. Seu chefe tampouco reage a essa situação da forma como estamos acostumados a vivenciar no cotidiano. Diante da falta de respeito com os clientes, o chefe de Oliverio informa que vai contratá-lo para um novo trabalho.

Não obstante, apesar desses rompimentos com a estrutura predominante no cinema de Hollywood, não há um total favorecimento da opacidade em *El lado oscuro del corazón*. Por um lado, Subiela evidencia a construção de seu discurso através de vários elementos da linguagem cinematográfica, por vezes, confundindo o espectador que tem que ordenar certos elementos por sua própria conta. Por outro, mantém uma base narrativa linear

completamente clara e transparente sobre a que trabalha a opacidade num segundo nível. Isso talvez se deva à aplicação dessas rupturas dentro de fundamentos básicos da estrutura do gênero melodramático.

El lado oscuro del corazón e o melodrama

Como queria dar apenas uma ideia geral da obra inteira de Subiela, Ricardo Manetti não se propôs a analisá-la com profundidade em seu artigo, mencionando apenas algumas características melodramáticas pontuais que são evidentes em muitos dos seus filmes. O pesquisador não se concentra muito na estrutura narrativa que nos parece central para entender o que dá certa linearidade, racionalidade e lógica a *El lado oscuro del corazón*.

Silvia Oroz (1995, p. 82) afirma que o melodrama cinematográfico representa histórias de desejo que “sintetizan la narración de una obsesión, que, en general se concentra entre un amor y/o ascenso social”. Essas duas obsessões vão gerar as ações do filme que estamos abordando. Oliverio almeja encontrar um amor que dê sentido a sua vida. Ana, sua amada, deseja conseguir juntar dinheiro suficiente para deixar o trabalho de prostituta e ir morar na Europa com sua filha. A maior parte das ações do protagonista é motivada pela busca do amor, enquanto quase tudo o que Ana faz tem o objetivo de alcançar seu desejo de melhorar de vida.

Segundo a autora, a essência desse gênero é o conflito do drama clássico e sua forma está relacionada com a da tragédia na medida em que utiliza uma estrutura tripartite - começo, desenvolvimento e desenlace (OROZ, 1995, p. 35). O começo se caracteriza por um forte antagonismo que ocasionará, na segunda parte, um enfrentamento cujo desfecho homologará o triunfo do bem sobre o mal. Ora, com pequenas diferenças, essa é justamente a estrutura que se encontra em *El lado oscuro del corazón*.

O antagonismo aparece entre a morte e Oliverio. Sabe-se desde o princípio do filme que o protagonista está em busca do amor e, quando a personagem da morte surge pela primeira vez, fica bem claro que vai tentar dissuadi-lo de sua busca. Enquanto o encontro entre Oliverio e a mulher que voa vai se aproximando, o que é indicado em vários momentos ao longo do filme, o enfrentamento entre ele e a morte vai se acentuando.

Embora aqui o maniqueísmo característico dos melodramas não apareça tão claramente, ele se constrói pontualmente em alguns diálogos do filme e em relação com a sociedade. Em seu primeiro encontro com Oliverio, Ana lhe diz: “em geral, um cara que gosta de poesia não pode ser um cara mau”, definindo assim o poeta como uma pessoa de

bem. A morte, por sua parte, é vista como algo negativo na nossa sociedade e assume também seu papel negativo na narrativa na medida em que representa a estagnação social combatida pelo protagonista. Fora isso, existe uma clara oposição entre paixão e dever – um dos núcleos de conflito da tragédia – que pode ser vista na oposição existente entre essas duas personagens. Ora, no final, Oliverio vence a morte – personagem que cobrava durante todo o filme que ele cumprisse com seus deveres sociais – através do amor.

A personagem de Oliverio também parece estar construída a partir do arquétipo do herói. Este simboliza a união das forças terrestres e celestes, tendo uma força sobrenatural e abdicando de seus valores morais para enfrentar uma situação excepcional. “C.G. Jung, en los símbolos de la libido identificaba al héroe con el poder del espíritu” (OROZ, 1995, p. 91). Oliverio se encontra pessoalmente com a morte e a vence a partir de uma força espiritual que supera as limitações das outras personagens que estão presas à racionalidade do dia a dia. O herói do melodrama não é imortal, pois que tem uma vida a oferecer em troca de algo superior (OROZ, 1995).

A possibilidade de ver Oliverio como um ser mortal porque está sendo rondado pela morte encontra-se limitada quando a morte o teme por sua visão poética do mundo e por sua crença no amor. Dessa maneira, desde o princípio do filme, o protagonista se mostra imortal e somente se tornaria mortal se deixasse de acreditar na poesia e no amor. O objetivo da morte é justamente tornar Oliverio mortal como as demais personagens. Nesse sentido, pode-se entender que ela assume o papel do vilão contra quem o poeta triunfará no final. Além disso, a morte não é irremediável e, por isso, o protagonista não entrega sua vida por algo superior. Sua vitória sobre a morte apresenta uma saída individual. Suas ações não geram mudanças sociais substanciais e não afetam a vida dos demais.

A prostituta mãe solteira, tão característica dos melodramas mexicanos, reaparece em *El lado oscuro del corazón*, embora em outro contexto. O surgimento desse arquétipo tem relação com as classes baixas, mulheres pobres majoritariamente imigrantes rurais, nas que havia poucas opções laborais. Mas Subiela não explora neste filme nem as questões de classe que eram características das histórias melodramáticas nem as questões raciais que no melodrama apareciam claramente posicionadas na organização social. Vê-se o apagamento do passado vinculado às prostitutas, corroborando a ausência de inserção dos personagens numa organização social classista e racista. Não se sabe exatamente qual é a origem de Ana porque ela se recusa na maior parte do tempo a falar do passado. Revelá-lo a Oliverio representa concordar em ter certa intimidade com ele que poderia ser um obstáculo para o

futuro que almeja. Quando fala sobre seu passado, em seguida põe-no em dúvida. Ana conta a Oliverio que seu marido foi preso durante a ditadura, desapareceu e ela precisou fazer qualquer coisa para comer e manter sua filha.

Isso nos leva a pensar que a prostituição, neste filme, está relacionada às consequências sociais deixadas pelos regimes autoritários. Mas, contraditoriamente, Ana afirma não ter se tornado puta porque causa dos milicos. “Estes deixaram muita gente puta, mas não decidiram minha carreira”, afirma. Aqui a prostituição, então, poderia ser tanto atribuída à necessidade de sobrevivência a que Ana faz referência no diálogo como a uma opção pessoal desta personagem. Ainda durante a mesma conversa com Oliverio, Ana lhe diz que não importa se o que é ela conta é verdade ou mentira porque sempre se duvida de uma puta. O espectador também não sabe se Ana está sendo sincera ou não porque sempre a vê do ponto de vista do protagonista. Percebe-se aqui uma das características particulares de Subiela, que desmonta parte da estrutura do melodrama. O espectador quase nunca tem vantagem em relação ao herói. Como vê o mundo, em quase todo o filme, desde sua perspectiva, não sabe mais do que ele. A exceção é a cena em que Ana finge estar fazendo sexo com outro.

O melodrama se baseia em arquétipos, muitas vezes estereotipados, a fim de buscar a identificação dos espectadores com uma ou outra personagem. Oroz (1995, p. 90) recorda que os arquétipos são modelos de referência dos valores ocidentais e ajudam a comprovar a ideia de mundo do espectador. Aqui não se parece buscar a identificação do espectador com o protagonista posto que o poeta é representado através de um estereótipo que será sempre julgado moralmente pelas demais personagens que, como grande parte dos cidadãos médios, precisam se inserir socialmente para garantir sua sobrevivência. Nesse sentido, o poeta, que está em decadência nas sociedades modernas devido ao desencantamento do mundo que levou a predominância de uma visão racional, é uma figura distante da cotidianidade dos espectadores e é tratado no filme como um adolescente ou como uma criança que não quer enfrentar a vida adulta.

Apesar de buscar comprovar a visão de mundo dos espectadores através de arquétipos facilmente identificáveis, é preciso ter em conta que o melodrama também rompe com essa visão de mundo dos espectadores ao utilizar elementos inverossímeis, possíveis ou impossíveis (OROZ, 1995). A inclusão desses elementos na narrativa tem como objetivo apresentar uma solução para problemas que existem na sociedade real na que vivem os espectadores de uma época. Em *El lado oscuro del corazón*, dois problemas

presentes nas sociedades modernas se apresentam: a morte que se avizinha e a mediocridade da vida cotidiana.

Vencer a morte através do amor é algo impossível de se concretizar na vida real, embora seja o que acontece no filme. A forma como o protagonista vence a morte nada mais é do que uma metáfora para mostrar que sua vida tem sentido e que ele não é um morto-vivo como os demais. Apesar disso, a mediocridade da vida cotidiana não parece ser de todo solucionada, já que está também vinculada a aceitação condições de vida impostas socialmente. Oliverio simplesmente se recusa a aceitar essas condições, preferindo viver como um marginal que mendiga ao lado dos pobres e encontra um lugar onde pode pagar comida com suas poesias. Neste caso, parece predominar a visão de que realmente não há uma saída possível: ou o ser-humano se adapta à mediocridade ou está condenado a viver na marginalidade.

Considerações finais

A partir de reflexões de Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 265), a questão mais importante “não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas”. Segundo estes autores, não é suficiente evidenciar a construção do discurso, mas é preciso averiguar para quem ele está construído e com base em que ideologias e discursos. Nesse sentido, a reutilização em obras mais recentes de recursos característicos de estéticas desenvolvidas em outro período não necessariamente implica no favorecimento da mesma ideologia das estéticas de origem.

Ideologicamente, as potencialidades a que poderia chegar a evidência da construção do discurso em *El lado oscuro del corazón* parece encontrar seus limites no momento em que esbarra na construção arquetípica das personagens. Neste filme, os arquétipos são mais restritos do que os dos melodramas, que se dividiam em classes sociais, raças, nacionalidades, e ainda se modificavam de acordo com os contextos sociais nos quais os filmes eram produzidos. A obra que analisamos apaga boa parte dessas diferenças, construindo seus arquétipos com base em características universalizadas. As personagens do filme de Subiela se enquadram em apenas duas grandes categorias: mortais e imortais. Há uma clara oposição entre a visão de mundo do poeta e a dos “cidadãos comuns”. Ao limitar os arquétipos a dois grandes grupos, Subiela também restringe as possibilidades de identificação do espectador com diferentes personagens. A visão de mundo do poeta e a das

demais personagens se tornam incompatíveis por estarem separadas pela imortalidade daquele frente à mortalidade dos outros.

Com isso, a utilização da estrutura melodramática torna ideologicamente impossível definir a obra de Subiela “como una “iluminación profana”, un acto revolucionario de carácter social, que presupone la concepción de otra realidad posible” (ARREDONDO, 2000, p. 93) tal como Benjamin definia o surrealismo. Os surrealistas se baseavam no onírico, sabendo que seu discurso não era um sonho. Por um lado, porque este é individual e solitário, enquanto o discurso surrealista pretendia ser “uma experiência social e inconsciente” (XAVIER, 2005, p. 114). Por outro, porque buscavam uma visão integral da realidade, através da “transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta” (XAVIER, 2005, p. 112).

A impossibilidade de dissolução entre real e fantasia em *El lado oscuro del corazón* surge da evidência das limitações da concretização dos sonhos do protagonista através da visão de mundo das demais personagens com quem possivelmente grande parte dos espectadores se identifica. Nesse aspecto, o sonho que inspirava os surrealistas de maneira a promover “uma experiência social”, aqui volta a ser algo individual e solitário. O filme de Subiela cai justamente no que criticavam os surrealistas quando afirmavam que “o cinema dominante trai as suas raízes inconscientes e representa a vitória da autoridade e do conformismo sobre o “senso de liberação” e sobre o desejo de subversão da realidade, afirmados na experiência onírica” (XAVIER, 2005, p. 114).

Não obstante, também são evidentes as limitações de aproximar ideologicamente *El lado oscuro del corazón* dos melodramas. As características particulares que ganharam esse gênero no nosso continente transformavam certas visões generalizadas da cultura local, buscando a formação dos arquétipos com base em referências claras à realidade social da época na região. Embora muitas vezes estereotipadas, as personagens se criavam com base em grupos sociais claramente identificáveis na América Latina de forma geral ou em particular em cada um dos países onde se produziam os filmes. Isso tinha relação com um contexto no qual se cunhavam as ideias de nação e de identidade latino-americana. O filme argentino em questão, ao contrário, foi produzido dentro de um contexto do século XX em que a nova configuração global dificulta a distinção entre o que é centro e periferia (CANCLINI, 2008).

A proposta cinematográfica de Subiela, que põe em xeque os limites entre transparência e opacidade, talvez possa ser entendida como uma atualização da maneira

como apareciam nas obras as ideias desencantamento e reencantamento do mundo. Na modernidade, embora complementares, elas se encontravam separadas em estéticas opostas desenvolvidas de forma paralela. Aqui, disputam espaço dentro de um mesmo filme. Isso talvez seja fruto da “combinação eclética de estilos, imaginários e tradições culturais desancorados de vivências históricas e práticas coletivas” (JAGUARIBE, 2007, p. 39) que Fredric Jameson afirmou ser característica da arte pós-moderna, não mais regida pela novidade como eram as produções modernistas.

Referências bibliográficas

- ARREDONDO, P. **Sobrevivir entre imágenes y palabras:** literatura y cine en Eliseo Subiela. San Miguel de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 2000.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.
- JAGUARIBE, B. Modernidade cultural e estéticas do realismo. In: JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MANETTI, R. Cine de Autor. In: ESPAÑA, C. **Cine argentino en democracia.** Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- OROZ, S. Melodrama y cultura de masas. In: OROZ, S. **Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina.** Ciudad de México: UNAM, 1995.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **Cine y vanguardias artísticas.** Buenos Aires: Paidós, 2004.
- STAM, R. & SHOHAT, E. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: STAM, R. & SHOHAT, E. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VISCONTI, J. L. **La senda tenebrosa:** una aproximación a la imagen de la mujer en el cine argentino. Buenos Aires: Simurg, 2009.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.