

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

HERVÉ GUIBERT E ROLAND BARTHES: OS FANTASMAS DO ÍNTIMO

3 e 9 de outubro de 2023

L'HOMME BLESSÉ / 1983

Um filme de Patrice Chéreau

Realização: Patrice Chéreau / **Diretores de Produção:** Claude Berri, Marie-Laure Reyre, Ariel Zeitoun / **Produtora:** Gaumont, AJO Distribution / **Argumento:** Patrice Chéreau, Hervé Guibert / **Edição de Imagem:** Denise de Casabianca / **Direção de Fotografia:** Renato Berta / **Música:** Fiorenzo Carpi / **Som:** Michel Vionnet / **Direção de Arte:** Richard Peduzzi / **Guarda-Roupa:** Caroline de Vivaise / **Interpretações:** Jean-Hugues Anglade (Henri), Vittorio Mezzogiorno (Jean Lerman), Roland Bertin (Bosmans), Lisa Kreuzer (Elisabeth) / **Duração:** 109 minutos / **Estreia Mundial:** 18 Maio de 1983, Festival de Cannes, França / **Cópia:** DCP, a cores, falado em francês e legendado eletronicamente em português / Primeira apresentação na Cinemateca.

“And when the train came it was so big and powerful

When it came into the little station

I wanted to put my arms around it

But the conductor looked at me funny”

Car Seat Headrest, Beach Life-in-Death

À data de estreia em Cannes deste **L'Homme Blessé**, distavam 5 meses da descriminalização da homossexualidade em Portugal. O filme, que nunca teve estreia oficial no nosso país (exceto, ironicamente, ao aval da Netflix) é igualmente obcecado por um crime – ele aproxima-se, revela-se, e revela-nos a personagem de Henri (numa magistral e sempre mutável interpretação de Jean-Hugues Anglade, estranhamente a lembrar um jovem Alex Turner), até aí numa frígida contenção, de olhos esbugalhados, à sombra dos pais e da irmã (como nas sequências iniciais da estação onde, por entre a correria, o enquadramento de Chéreau o situa sempre a relativa distância da família, tentando acompanhar-lhes o passo).

Esta revelação também se manifesta para o próprio: mesmo que a contenção que ilustra às primeiras intervenções no ecrã, à baila de poucas palavras, fosse já o sintoma de uma verdade não revelada (à frente confessa a Elisabeth, a história de um “amigo” que o abandonara), é certo que a aparição de Jean (porque na brusquidão de toda a deriva por esta gare francesa, de montagem cortada à faca, o que se dá é mesmo uma “aparição”) não deixa de o ofuscar. No entanto, falar de algum sentido de manifestação divina, neste filme, parece impensável – o suposto realismo (a sujidade da casa de banho, da gare, dos corpos) não permite devaneios, e a reação de Henri à portentosa figura de Jean, após sorver do mesmo gargalo da garrafa que lhe ofereceu, não é de maravilhamento, mas de um medonho espanto - um nervosismo que estrebucha num corpo inquieto, prestes a implodir.

Este “realismo” apresenta-se, no entanto, como um truque, sorumbático sublinhar desta constante binomia asco-desejo (só faltava a lama de **Ruby Gentry**, mas também nunca assistimos à entrega amorosa que o justificasse), onde os espaços se atribuem, não enquanto veículos de um contexto que se quer completamente real, naturalista (temos referentes publicitários à Coca-Cola, um anúncio que convida a descobrir Nova Iorque, *néons* reluzentes ou um cartaz do filme **Banana Joe**, por entre os destroços deste mundo, mas nunca a designação concreta desta estação, lugar simbólico que apenas sabemos em França), mas dramático, áspero, na sua constante claustrofobia – quase tudo aqui é espaço psicológico (sempre romântico, pessimista), com o real a compor-se como um meio de normalizar os referentes, torná-los narrativamente acessíveis. A casa de banho subterrânea do assalto, o lixo na estação de comboios, os interiores das casas e hotéis, onde os papéis de parede ajudam ao enlouquecimento das personagens: são eles os cenários, sempre soturnos, que nos mergulham neste negrume de juventude perdida, e tornam mais forte as posteriores catarses, estilizadas sob o choque e o *cool* (a roçarem a equivalência), adornada ao melancólico saxofone de Heart Love de Albert Spyer.

Esta controladíssima construção revelar-se-á em diversas ocasiões; apontemos, por exemplo, a enigmática figura de Bosmans, cujo nome se atribui como uma pista elucidativa ao desvendar desta trama – a partir do holandês, o apelido remete para “aquele que vive ou trabalha na floresta,” apontando a um subtexto selvagem, animalesco, espelhado nas relações entre os homens (será pertinente lembrar o posterior **L’Inconnu du Lac**, também pontuado pela relação amor/morte, sob disfarçadas expiações por entre uma densa floresta); ou a breve, mas nuclear, sequência de Henri no cinema, já submerso no mundo da prostituição, e após se envolver amorosamente com outro rapaz naquela estação de comboios, sem qualquer pudor perante o olhar dos outros (provavelmente a única sequência declaradamente apaixonada em todo o filme), onde o seu sorriso assume um alívio (também o sentimos) que nunca se dissocia de uma certa loucura (sempre a autossabotagem neste **L’Homme Blessé**), como já nos ensinara Kubrick. Porém, o modo como Henri invade esta sala de cinema, se senta sem olhar a posturas, e come aquela carne, desbragadamente, na sala, efetiva e finalmente livre, parece-se ler enquanto comentário autorreflexivo, como se a obra se mostrasse consciente do seu poder provocatório.

Terá sido, provavelmente, na lógica desta intencionalidade de tom que Chéreau referiu, na apresentação do filme em Cannes, não ter feito uma obra sobre a homossexualidade, usando o argumento de que “não se trata de um documentário”, mas “uma história de amor entre dois homens.” Independentemente das opiniões que possamos ter em relação a esta declaração (que, tida literalmente, me parece uma manifesta simplificação), é quase impossível não situar, fora de campo, o fantasma da epidemia da Sida. Chéreau confessa apenas ter sabido da existência da doença aquando de uma viagem a São Francisco, no contexto de apresentação deste filme, afirmando que, se soubesse previamente da doença, nunca ousaria contar esta história; nesse sentido, afirma-o, claramente, como um filme proto-SIDA, sugerindo-lhe uma falta de sensibilidade (provavelmente no fatalismo desta relação homossexual, como se visse no amor entre dois homens uma condição sem escapatória, a meros passos da morte) à luz do assunto. E até que ponto não é nessa “falta de sensibilidade” que se situa esta, quase automática, conexão do filme com o “espectro da Sida”? Como apontou Robert Payne, numa recente monografia a propósito deste **L’Homme Blessé** (começa, agora, a ser um clássico a redescobrir), a SIDA é, retrospectivamente, uma presença espectral inevitável neste filme, porque “é impossível equacionar uma cultura *queer* da década de 80 sem recordar o impacto da pandemia.”

Há algo mais nesta relação, ainda assim: entre a “imoralidade” deste desejo (que perpassa ao espectador), **L’Homme Blessé** pode ver-se, paradoxalmente, como um filme anti-sexo: apesar da lascívia que brota por todos os poros, o sexo (pelo menos, enquanto de ato de entrega mútua), aqui, nunca figura – existe sempre um bloqueio, uma qualquer ameaça que impede a sua realização (seja a mão de Jean que bloqueia o ato, como o seu progressivo afastamento); isto, porque, quando este

finalmente se concretiza, alcançamos a morte (e, aí, apenas o exasperar de Henri, e só, depois, o silêncio), seja ela *petite* ou *grand*.

Além disso, de onde vem este, onnipresente, desejo sexual? Afinal, este é um filme sem amor (e aí profundamente bruto, “masculino”), feito de puxões e empurrões, autocastrado: o desejo não é mais do que uma paranoica obsessão, impulsiva, marginal (entre os noturnos parques de diversões e as traseiras do *club*), como se procurasse defender-se da verdade das suas emoções, limitar-se; e isso não deixa de refletir o seu contexto de surgimento – Payne define-o como uma obra pioneira, enquanto lançamento comercial a representar o desejo homossexual, sem ousar reduzir-se a critérios familiares ou normativos (porque, na verdade, apesar de seguirmos esta aventura na perspectiva de Henri, o filme nunca procura uma identificação com a personagem, encontramos quase sempre numa certa estupefação). Estas implicações são, quase reflexivamente, ditas por Jean (apesar de acompanhar a perspectiva de Henri, a tonalidade da narrativa parece derivar da mundivisão de Jean), “La haine, c’est la règle numéro un. Y’a que ça qui peut te sauver” (“O ódio é a regra número um. É ela que te irá salvar”). Parece ser na própria censura (que se concretiza na ferida) que se produz o desejo, masoquista.

Ainda assim, as ressonâncias *queer* extravasam, claramente, o contexto da SIDA. Aliás, um dos grandes triunfos deste **L’Homme Blessé** reside no quão inevitavelmente gay esta história se determina, sendo quase impossível de a transpor para uma relação heterossexual. Há sempre os comboios que vão e vêm (lembramo-nos de Hitchcock, do incontornável final de **North by Northwest**, ou até mais apropriadamente do subtexto homossexual de **Strangers on the Train**, onde se efetiva a relação penetrativa do comboio), a navalha que se retira do bolso (signo fálico masculino, submerso no perigo e na ameaça, onde a perigosa incisão conduz à morte ou, pelo menos, à tal ferida), a “troca de personalidade” entre os amantes, *twin fantasy* possibilitada pela sua operação dentro dos limites do mesmo género (olá, **Persona**, bem-vindo, **Mulholland Drive**) e a sua brutal necessidade, compulsiva, violenta, espelho de uma performatização masculina, idealizada na sua toxicidade, estereotipadamente viril - que, numa dinâmica heterossexual, facilmente se traduziria uma indesculpável agressão sexual (é daqui que emerge, também, **O Fantasma** de João Pedro Rodrigues); atente-se, aliás, como as mulheres são, neste filme, os veículos sensíveis, empáticos (Elisabeth, a mãe de Henri), contrariamente à feroz impassividade dos homens. Aliás, estará nessa desconexão entre géneros, o descontentamento da mãe de Henri em relação ao seu casamento: “Je me demande vraiment ce qu’il aime. C’est un vrai ours” (“Pergunto-me, verdadeiramente, do que é que ele gosta. É um verdadeiro urso”), diz em relação ao marido. Enfim, todos estes argumentos e contraposições, se entendermos as declarações de Chéreau literalmente; talvez, até tenha, apenas, dito, conforme sugeriu Michel Boué, que o filme não é sobre homossexualidade, porque é “intrinsecamente homossexual”, não exatamente pelo conteúdo, mas pela “sensibilidade incandescente que o nutre, habita, devora” (a partir da transcrição de Robert Payne).

Apesar do perigo em procurar um encadeamento entre obra e autor, conhecendo-se a abordagem autoral de Hervé Guibert, cuja produção escrita procurou, reiteradamente, uma correspondência entre o ficcional e o biográfico, é difícil resistir à tentação de transpor o argumento deste **L’Homme Blessé** para uma vivência pessoal – ainda por cima, ao saber-se que Guibert se terá envolvido romanticamente com Chéreau.

Alguns escritos e entrevistas de Guibert vão nos oferecendo pistas para esta possível transposição: por exemplo, confessando a sua admiração prévia pelo trabalho do realizador, Guibert recordava numa entrevista à extinta magazine *Globe* (um ano antes da sua morte, em consequência da SIDA, que veio a contrair) que conhecer Chéreau terá sido, para ele, como “uma obsessão, que lhe despertara uma extraordinária energia” (“Connaître Patrice Chéreau, ce fut un obsession qui déclencha en moi une énergie incroyable”). Também a escrita do argumento, em colaboração com Chéreau, terá demorado cerca de seis anos, porque, nas considerações de Guibert, era necessário “deixar as nossas duas

vidas desenrolarem-se paralelamente, despertar o melhor das nossas emoções, para dar vida às nossas duas personagens” (“en écumant, au fur et à mesure de nos deux vies, parallèlement, le meilleur de nos émotions pour en faire vivre nos deux personnages”). Não é certo qual dos dois terá escrito determinada parte do argumento (Guibert assume, ainda assim, que terá sido Chéreau que incluiu a personagem de Elisabeth na história, e escreveu as restantes personagens femininas), mas parece pertinente esta designação das “nossas duas personagens”. Será forçoso ver no nome de Henri, um espelho de Hervé? Ambos estão “obcecados” por uma figura que admiram, nitidamente mais velha que, perante os outros, parece anunciar sempre um certo deslocamento em relação à sua sexualidade (esta transposição para a realidade é já totalmente especulatória da minha parte – baseia-se no facto de Chéreau nunca ter admitido publicamente a sua homossexualidade ou bissexualidade, mas essa privacidade não tem de ser, necessariamente, indicadora de qualquer tipo de conflito interno).

Ainda assim, assume-se que a destrutividade da relação amorosa do filme, nunca se tenha projetado na realidade - pelo menos, com estes contornos. Sabe-se que Guibert e Chéreau se afastaram pouco depois da estreia (Chéreau chegou, aliás, a receber o César de melhor argumento para o filme, sem mencionar sequer o nome de Guibert, que o acompanhava no palco), e só se voltaram a aproximar, muito mais tarde, quando Chéreau soube que Guibert estaria doente com SIDA. Pertinentemente ou não, a próxima (e última) vez que Chéreau viria a usar uma relação homossexual como foco central de um filme seria em **Mon Frère**, uma história entre dois irmãos que se reencontram, quando um deles, assumidamente homossexual, é diagnosticado com uma doença incurável.

Como sabemos, a doença neste **L' Homme Blessé**, ainda não é essa: em Henri, a sua consequência (a ferida) anuncia-se entre a duplicidade da sua cabeça ensanguentada (em desespero amoroso), e o precedente abraço a Jean, pouco depois, à sombra das animadas bancas daquela feira de diversões (à margem da sociedade); em Jean, nunca diretamente declarada, parece efetivar-se na sua relação com uma masculinidade hegemónica, que atrai e repele, ou na sua ambivalente relação com a prostituição, que o faz olhar o ódio como a única salvação possível. “La sueur, le sperme et le sang” como mandaria a santíssima trindade de Jean Genet (que muitos autores consideram de menção fundamental numa abordagem comparativa a este filme) são os ingredientes da tragédia, onde toda a sujidade (“Tu t’es pas lavé, aujourd’hui,” assinala a mãe) é apenas espelho da perceção de uma sociedade heteronormativa para com estes corpos abandonados, delinquentes. Nos puxões e empurrões deste assalto, a agressão raramente magoa, antes, excita – mesmo que o gancho que prenda Henri seja um ato de violência gratuita; aquele em que Jean pontapeia um homem inconsciente e, por entre os ladrilhos ainda brancos daquela jaula, o rapaz, feito cachorro indefeso, seja levado a uma fatal perdição.

Mentira, não sejamos ingénuos. O “crime” aqui é outro (sinónimo de transgressão).

Miguel Pinto