

## ***Sob a pele (Under the Skin, 2013), de Jonathan Glazer***

*como o de uma coisa maciça  
que ao mesmo tempo fosse oca,  
que o corpo teve, onde já esteve,  
e onde o ter e o estar igual fora.*

(João Cabral de Melo Neto, *Escritos com o corpo*)

### **A pele vestida**

As imagens de *Sob a pele* operam por um exercício de subtração: elas eximem os eventos e os gestos que mostram de seus sentidos mais comumente reconhecíveis, estranham-nos. Não há contextos explanatórios ou concatenações discursivas que apontem para algo muito mais certo que a superfície das coisas; mas essa superfície é de tal forma problemática, intratável, que parece nos desafiar a buscar-lhe um fundamento ausente – como se fosse preciso desnudar a própria pele que a protagonista, artificiosa, veste para, enfim, nos confortarmos com a evidência do que, sob o disfarce, seria o essencial. Mas o acerto maior de Jonathan Glazer é precisamente não cair nessa reificação das essências, demonstrar que o

desnudamento da aparência, da pele vestida, não consola nem revela. Provável que a maioria dos espectadores e a parte considerável dos críticos que recorrem a filmes para confirmar as próprias ideias de cinema que de antemão esperam deixarão o *Sob a pele* com a impressão insatisfatória de que seu *denouement* pouco resolve das tensões que tão gradualmente se estabeleceram ao longo da projeção. Tal seria, contudo, ignorar o fundamental que a experiência mesma do filme tem a oferecer, pois o princípio subtrativo que norteia sua forma não existe senão para apontar aquilo que lhe *falta*, e que é percebido enquanto tal (pela protagonista, pelo espectador) como carência de um sentido subjacente que, se nunca é propriamente garantido, tampouco é negado.

Tratemos do “ambiente” subtraído em que se encenam certas sequências-chave – exatamente as que envolvem o *modus operandi* extraterrestre da protagonista e que, portanto, se afastam da matéria mundana a que o filme se aferra com veemência. O espaço no qual a personagem anônima de Scarlett Johansson é primeiramente apresentada assumindo uma forma humana, vestindo-se, não nos dá qualquer noção de limites ou proporção, é completamente dominado pelo branco mais neutro, povoado apenas pelos corpos dela e da mulher morta que será

# R A M A

base para sua aparência terrena. É uma cena de nascimento que se contrapõe às cenas de morte dos homens que a protagonista “caça” no decorrer de seu percurso pela Escócia; nelas, os corpos masculinos, em uma sala tomada pelo preto, afundam na própria ausência de espaço e ali se perdem, destituídos da própria forma corpórea.

Essa extrema parcimônia visual, constituída quase por completo de vazios, com que Glazer aborda essas “abduções” (aqui entre muitas aspas, visto que tais imagens são cuidadosamente pensadas para ir de encontro aos clichês associados ao termo, tornando-o, até mesmo, impróprio para descrevê-las) em parte reforça o compromisso do filme com a superfície visível do mundo conhecido em detrimento de uma ficção científica espe-

culativa acerca da raça ou tecnologia dos seres invasores. Uma manipulação da luz e do espaço ocorre nas cenas de domínio alienígena, onde o corpo é a única presença compreensível. Porém, é verdadeiramente importante que esse recurso à subtração busque exceder a superfície – pela intuição sempre incerta de um movimento que se desenrola por sob a fachada impassível – ao mesmo tempo em que reitere sua inescapável necessidade; e é este o jogo paradoxal que *Sob a pele* propõe. Por um lado, há um naturalismo do universo diegético, porém edificado a partir da visão alheia, alienígena, da protagonista que impõe um estranhamento, no olhar espectadorial, dos elementos mais ordinários, comuns e naturais. Mas frente a esse mundo inumano e frio, a câmera obriga o espectador a



# P A N O

assumir um posicionamento em relação ao observável. Se o que ele vê é ditado pelo quadro distanciado, investigativo, que lhe nega justificáveis, simultaneamente, a superfície familiar das coisas se torna caótica, e o olhar, reflexivo, ávido por buscar o que não lhe é dado a ver. Há um necessário choque entre a objetividade do plano e aquilo que nos é permitido assumir numa postura interpretativa.

Em momento algum tal choque se faz sentir de forma tão potente quanto na cena da praia, no qual o espectador é jogado a um agressivo evento no interior do quadro: um homem tentando salvar sua esposa enquanto esta tenta salvar seu cachorro, que é engolido pelas ondas. O enquadramento nega adaptar-se ao movimento dramático que se desenrola em seus limites; pelo contrário, desloca-se horizontalmente, na busca de uma simples relação causal nas ações dos indivíduos. Uma busca da lógica, a negação da motivação humana na encenação. Somente depois de um considerável período e quando já estamos tomados por essa perspectiva, vemos o contraplano (talvez desnecessário) de Johansson, que observa – é a prova maior da capacidade de imersão do filme na perspectiva inumana da personagem.

## Sob o rosto

Scarlett Johansson passa parte considerável da metade inicial do filme dirigindo uma van enquanto aborda transeuntes na rua, pedindo-lhes informações, interrogando-os para saber se estão ou vivem sozinhos, se aceitam carona etc. O que pode passar despercebido aos desavisados é que tais cenas são parte de um registro documental: vários dos homens com quem ela conversa ou interage na rua nada sabiam da filmagem, foram informados somente após sua gravação (ao que parece, 1/8 do orçamento do filme foi gasto com câmeras escondidas). À atriz coube o desafio de atuar não apenas para a câmera, mas para os homens que abordava da maneira como sua personagem o faria, em condições pouco controladas. Tais ocorrências semidocumentais se mesclam com perfeição ao filme e mal podem ser distintas da parcela de encenação ficcional, nem parecem deslocadas ou chamativas. Também reforçam o teatro de aparências que a atriz/personagem precisa sustentar: ela atua *para* os olhos de outros, deve convencê-los a entrar no jogo, a acreditar plenamente na farsa que esse ser estranho (a bela mulher que dirige a van) engendra tão somente para enganá-los.

# R A M A

O teatro das aparências será uma constante no decorrer do filme, mas não, contudo, sem sofrer um revés reflexivo que transcorre como uma espécie de movimento subterrâneo ao próprio rosto inexpressivo da protagonista. Alguns dos momentos mais bem-sucedidos de *Sob a pele* são os que parecem desafiar o espectador a decifrar a face impassível de Johansson, e Glazer torna o exercício ainda mais intrigante ao subexpor os olhos da atriz, ao cobri-los parcialmente com sombras. Nada há de vida sob esse rosto – nada –, mas só até o ponto em que o fascínio da aparência se imponha sobre quem a ostenta, e que o teatro se volte não para outros, mas para si: é quando ela mesma percebe no próprio reflexo algo que subjaz ao rosto; e o subjacente, aqui, existe como intuição, nunca como certeza – tudo é matéria, nada é evidência. Esse instante de autorrelação da personagem parece ter sido precipitado por seu encontro fortuito com um homem deformado (o não-ator Adam Pearson, que sofre de neurofibromatose) que, como ela, nunca tocara em uma pessoa do sexo oposto – até então, qualquer contato com suas vítimas fora-lhe vedado. O jogo de aparências que move a interação desses dois personagens – uma estranha revisão de *A bela e a fera* – culmina num breve e sutil toque físico cuja importância e impacto

mal podem ser descritos; é como se a personagem de Johansson só pudesse sentir sua primeira experiência tátil através desse homem que em algum sentido a espelha.

Em todo o seu percurso posterior, a protagonista ousará realizar a intuição que esse momento tornara possível. No fim, é a luta para se constituir como sujeito no mundo dos homens, e que a atira às incertezas desse mundo. Ela não mais poderá voltar à posição anterior de observadora ideal, alheia à situação. O terço final da projeção é invadido por planos gerais que a situam num mundo que não pode controlar e seu desfecho é cerrado em imagens de uma floresta ampla e caótica, sublime, na acepção mesma do termo – um dos últimos planos do filme parece uma tela de Caspar David Friedrich, com suas célebres *Rückenfiguren*: a figura humana vista de costas que representa o ponto ideal que o espectador deve assumir para observar a vastidão natural que se desvela à sua frente. A solução de Glazer é similar à que os idealistas e românticos alemães encontraram para a condição mundana do sujeito humano: a visão do sublime que o submete ao mesmo tempo em que lhe permite um momento triunfo frente ao jugo da necessidade natural.

# P A N O

## Abstrações e artifícios

Glazer modula sua observação de superfícies materiais com sequências inteiras que tendem à abstração, pequenas experiências visuais que pontuam o filme. As primeiras imagens do filme são de movimentos de luz pura, a própria matéria do cinema, que assumem configurações perfeitamente geométricas. O que há de extraordinário nessa abertura é que suas abstrações óticas ganham gradualmente peso e volume definidos na tela, até assumirem uma forma concreta: um olho, uma aparência humana de origem artificial, alienígena (já aqui um primeiro gesto de estranhamento daquilo que aprendemos a olhar passivamente, de forma naturalizada). Presenciamos, literalmente, o processo de concreção de formas abstratas em matéria.

Logo após a intrigante cena em que o corpo de uma vítima da protagonista é completamente tragado na escuridão enquanto sua pele, arrancada, paira no vazio, o filme mergulha numa sequência em que as luzes, ao invés da perfeita geometria do começo, não assumem qualquer forma, não são imagens agradáveis ou desagradáveis, nem duram o suficiente para virarem um espetáculo incômodo ou fascinante (é o oposto, por exemplo, do *2001* de Kubrick). O desenvolvimento pleno desse motivo

advém quando, entre os vários planos da face de Johansson dirigindo sua van, os contraplanos, as imagens dos transeuntes que seu olho recebe, dão início a uma longa série de sobreposição cujo acúmulo se desdobra em cores e linhas indistinguíveis que em pouco tempo deformam completamente a imagem do quadro, retomando lentamente à face da personagem, restaurada, repentinamente, num corte que dá fim às fusões; resta seu semblante, novamente, no escuro, visível apenas com luz da cidade.

Essas sequências de artifícios visuais, talvez o aspecto mais problemático de *Sob a pele*, tanto as que operam na concreção de formas abstratas, quanto as que abstraem formas de objetos concretos, parecem estar em franco desacordo com o caráter observacional do restante do filme. O que nos parece, entretanto, é que tais intervenções de pequenos lances de artifício cinematográfico transfiguram (de maneira conscientemente imperfeita) as superfícies a que o filme firmemente se atém num segundo tipo de registro, que não as observa, porém as transforma numa realidade outra, feita dos fragmentos subarticulados de matéria já existente. Talvez seja esse o verdadeiro cine-olho no molde da ficção científica – pois devemos lembrar que a “fábrica de fatos” vertoviana em nada pretendia imitar a realidade

# R A M A

dada, mas realizá-la – representar e inventar como um mesmo e paradoxal processo, criar olhando – como um sonho do engenheiro cinematográfico: engendrar, em estado fílmico, o (ainda) impossível. Não é outro o anseio da protagonista, sua audácia e sua *hybris* trágica, senão o de tornar-se aquilo que vê na a pele que veste; vir a ser o que apenas está nessa superfície que a tanto fascina – de fora para dentro. E seu fracasso não é vão ou meramente fatalista aos olhos do diretor; antes que a queda final se consume, temos um último vislumbre de imagem compósita: Johansson dorme em meio a uma ampla paisagem de árvores ao vento; é a imagem (a única) de uma reconciliação que se realiza não no mundo, mas do puro artifício cinematográfico de uma fusão.

FERNANDO COSTA  
CHRISTOFER PALLÚ