

**NA ILHA DOS ABSOLUTOS:
UMA LEITURA CAVELLIANA DOS IMAGINÁRIOS HISTÓRICOS,
EPISTEMOLÓGICOS E SEXUAIS EM 'IGUANA', DE MONTE HELLMAN**

Pedro Monte Kling¹

Resumo: Partindo das contribuições do filósofo americano Stanley Cavell, um dos expoentes da *film-philosophy*, em especial de sua interpretação da epistemologia moderna, este artigo realiza uma leitura do longa-metragem de 1988 *Iguana – A Fera do Mar*, dirigido por Monte Hellman, interpretando seus diversos imaginários pela lente de uma crítica sobressalente ao sujeito moderno. Na primeira e introdutória seção, faz-se breve apresentação do filme analisado e uma recapitulação das teses cavellianas acerca da teoria do conhecimento de tradição cartesiana, focadas na imagem do problema do ceticismo; na segunda, analisa-se o aspecto histórico da obra e a centralidade da ideia de alteridade no período da chegada dos europeus na América colonial; a terceira atenta para os protagonistas do filme e para suas diversas formas de perversões políticas e sexuais; na quarta, o foco se volta para a relação entre Oberlus e Carmen no centro da história, encerrando a análise com apontamentos acerca das dinâmicas de gênero que atravessam *Iguana* e a modernidade como um todo.

Palavras-chave: Cavell, Ceticismo, Film-philosophy, Modernidade, Monte Hellman

**IN THE ISLAND OF ABSOLUTES:
A CAVELLIAN READING OF THE HISTORICAL, EPISTEMOLOGICAL AND SEXUAL
IMAGINATIONS IN MONTE HELLMAN'S IGUANA**

Abstract: Taking the contributions of American philosopher Stanley Cavell, one of the exponents of *film-philosophy*, as a starting point, in particular his interpretation of modern epistemology, this paper provides a reading of the 1988 feature film *Iguana*, directed by Monte Hellman, by interpreting its diverse imaginations through the lens of an outstanding critique of the modern subject. In the first and introductory section, there's a brief presentation of the analyzed film and a recapitulation of Cavellian arguments about the theory of knowledge in its Cartesian tradition, focused on the image of the problem of skepticism; in the second, the historical aspect of the film and the centrality of the idea of alterity in the period of European arrival in colonial America are analyzed; the third focuses on the film's protagonists and their various forms of political and sexual perversions; in the fourth, the focus turns to the relationship at the center of the story between Oberlus and Carmen, bringing the analysis to a close with notes on the gender dynamics that permeate *Iguana* and modernity as a whole.

Keywords: Cavell, Film-philosophy, Modernity, Monte Hellman, Scepticism

¹ Bacharel em História no IFCH - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas (2015). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná (2019). Licenciado em História pela UNIFRAN - Universidade de Franca (2021). Mestre em Filosofia pela UFPR - Universidade Federal do Paraná (2023) com bolsa CAPES. Doutorando em Filosofia na UFPR - Universidade Federal do Paraná. Pesquisador, crítico e realizador.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3084257287327846> email: pmontekling@gmail.com

1. Introdução

Nas primeiras páginas de seu notável livro sobre a vida e obra de Monte Hellman, Brad Stevens lista uma série de razões que atestam a engenhosidade de um dos mais importantes, bem como um dos mais marginalizados cineastas americanos de sua geração. Entre elas, essa:

Hellman está entre os cineastas que possuem a habilidade de pensar visualmente, uma habilidade (...) talvez mais evidente na maneira como sua câmera é frequentemente posicionada a uma distância que implica um contexto moral sem nunca sugerir indiferença irônica, espelhando as tentativas de seus personagens de situar as ações em uma perspectiva mais ampla (como Oberlus diz em *Iguana*, "Eu odeio navios, mas amo o mar. Ele faz com que todo o resto pareça pequeno"), ao mesmo tempo em que submete essas tentativas a uma extensa crítica. (STEVENS, 2003, p. 2, tradução nossa)

A descrição de Stevens do estilo hellmaniano deixa claro que em suas obras se trata de efetivar todos os verbos possíveis em relação ao visual: pensar visualmente, narrar, espelhar, criticar visualmente. Sugere, também, que dos protagonistas de Hellman, o amargado Oberlus talvez seja seu maior veículo de reflexão meta cinematográfica, e a história de *Iguana*, talvez a chave para desvendar os procedimentos que o permitem "situar as ações numa perspectiva mais ampla". Uma obra incontornável, nesse sentido, para entender o cinema de Hellman em sua plenitude: como linguagem, como estética, como raciocínio e argumento. É com uma leitura multidisciplinar atenciosa dela, portanto, que este artigo se preocupará.

A ideia, ademais, de uma distância que implica contextos morais – uma escolha de gramática fílmica, podemos dizer, que emula a própria condição ontológica do cinema, quanto à distância essencial entre espectador e tela – traz à mente os empreendimentos filosóficos de Stanley Cavell. Pensador americano, Cavell foi um dos expoentes da chamada *film-philosophy*², tendo dedicado dezenas de escritos sobre o cinema, em especial o hollywoodiano, objeto de estudo que sempre foi de encontro a suas maiores inquietações: entender a natureza de nossa relação com o mundo, e suas implicações nas formas como podemos nele viver.

² Robert Sinnerbrink, em *New Philosophies of Film*, destaca Stanley Cavell e Gilles Deleuze como maiores expoentes da *film-philosophy*, corrente "que explora como o cinema e a filosofia respondem a problemas compartilhados" (SINNERBRINK, 2011, p. IX), e que progrediu e progride em paralelo com a mais conhecida corrente analítica-cognitivista da teoria do cinema.

Iguana começa num navio, termina no mar. Para entender o porquê da história de Oberlus o levar daquilo que odeia àquilo que ama, e como este final, o de escapar do que se despreza e conseguir apenas o que se quer, está longe de ser um final feliz, é preciso atentar para as diversas ideações visuais operadas por Hellman. Em especial, há de se investigar, com o auxílio das teses e metodologias cavellianas, os aspectos históricos, epistemológicos e sexuais de *Iguana*, a começar, como todo imaginário, pelo passado.

Poucas imagens são tão representativas de certa solidão típica da modernidade quanto aquela do arpoeiro de Everett McGill, olhando pela pequena janela circular da cabine do pequeno baleeiro, e zarpando sorrateiramente da embarcação de seus algozes, à deriva nas águas do Pacífico. A história de *Iguana*, filme de maturidade de Monte Hellman, nono longa por ele dirigido, se passa em algum momento no início do século XIX, o mais longo dos séculos, em que o ocidente se viu consolidando impulsos de longa data – dos impérios antigos, aos feudos medievais, às expansões mercantis, às colônias intercontinentais –, impulsos expansivos, bandeirantes, conquistadores. Séculos antes de Oberlus pôr os pés na areia da deserta Ilha Espanhola, sul de Galápagos, Colombo pisara nas Antilhas, Cabral avistara o Monte Pascoal, o Mayflower ancorara no Cabo Cod.

A história desses homens, que passaram de exploradores a evangelizadores, de donatários a monarcas ao longo dos séculos, não é a dos descobrimentos, mas das descobertas, como insiste Todorov, “que o *eu* faz do *outro*” (2011, p. 3). Os relatos de Colombo deixam claro que ele passa gradativamente do “assimilacionismo, que implica uma igualdade de princípio, à ideologia escravagista, e, portanto, à afirmação da inferioridade dos índios” (TODOROV, 2011, p. 64). Os missionários de *Annam*, por sua vez, “descobriam a vida dos outros” e assim “aprendiam sobre si mesmos” (BATAILLE, 1995, pp. 56-57). Colombo, do primeiro ao último dia, esteve na América às ordens da Coroa Espanhola, a propalar os seus anseios; dois séculos mais tarde, com a execução de Luís XVI e o triunfo da Revolução, os missionários franceses são esquecidos entre os vietnamitas, e só lhes resta conviver – descobrimento e autodescobrimento.

Esse extenso período histórico, de obrigatórios e frequentemente frustrados exercícios de alteridade, também diz respeito a algumas questões centrais para a filosofia de Stanley Cavell. O projeto cavelliano é a todo momento determinado por uma crítica da relação entre o sujeito moderno e o mundo, que tem como cerne a problematização da ideia moderna

de conhecimento, i.e., de *conhecimento enquanto certeza* (CAVELL³, 1979a, p. 45). Para Cavell, se trata de uma concepção corrompida do conhecer, que só pode resultar em *frustração*. Quando confrontado com dúvidas hiperbólicas (como o famoso argumento dos sonhos das *Meditações* de Descartes) – segundo Cavell, ainda carentes de respostas satisfatórias – o filósofo só tem duas aparentes saídas: ou subscrever a algum dogmatismo (moral, religioso, político...) ilusório e refutável, ou abdicar de qualquer esperança de obter qualquer conhecimento, desembocando na mais cética das conclusões, a de que nada se pode saber sobre o mundo. Disto deriva a categórica afirmação de Cavell (1979a, p. 45): “nossa relação com o mundo (...) não é uma de saber, onde saber se constitui como estar certo”. Do contrário, se nossa relação com o mundo se desse por intermédio de algo impossível de ser obtido dentro das limitações humanas, ser humano seria *negar* humanidade.

O desafio cético – assim insolúvel na chave do conhecimento enquanto certeza – desenha uma imagem muito particular da relação entre o *eu* e todas as coisas que haveriam de externo a ele. Se para existir convicção em tais coisas é preciso ter certeza (de sua existência, de sua veracidade, etc.), e se, como demonstrariam os argumentos do ceticismo moderno, tal certeza é em última instância inalcançável, então isso quer dizer que as coisas com as quais interajo por meio dos sentidos (objetos, outras pessoas, etc.) podem ser meramente ilusórias, meras projeções – quer dizer que o mundo está sempre *distante*, que não faço, de fato, parte dele, que sou mero espectador. Se essa imagem é familiar ao leitor inquietado e convocado pelas imagens fílmicas, não é por acaso: essa condição, de “um mundo presente para mim do qual eu estou ausente” (CAVELL, 1979b, p. 168), é precisamente a condição do dispositivo cinematográfico. Não à toa, a compreensão desse fato é o pontapé inicial da ontologia do cinema que Cavell propõe em *The World Viewed*, que conclui ser a sétima arte “uma imagem em movimento do ceticismo” (CAVELL, 1979b, p. 179).

Um problema fatal nessa suposição moderna, portanto, é que, se Cavell estiver correto em suas colocações, então essa é uma visão de mundo na qual o *eu* se ausenta. Quer-se olhar sem ter que ver; quer-se a certeza da vigília sem ter que acordar; quer-se o mundo como se servisse a quem o indaga. É uma perspectiva tentadora, se pudermos resumir em poucas palavras, porque nos isenta de quaisquer *responsabilidades*. É precisamente sobre

³ Todas as citações de Cavell neste artigo são de tradução nossa.

esse ponto que recai a contraproposta cavelliana do conhecimento enquanto *reconhecimento* – a ideia de que da tarefa de conhecer o mundo, ou o outro, não se exclui a parcela essencial de *autoconhecimento*. "Minha condição", diz, "não é exatamente que preciso colocar a vida do outro lá; e não exatamente que preciso a deixar lá também. Eu (preciso) *responder* a ela, ou me recusar a responder. Ela me chama; ela me convoca. Eu preciso reconhecê-la"⁴ (CAVELL, 1979a, p. 84).

2. O achamento desta terra nova

A expansão europeia, enquanto projeto, passava longe de preocupações como as de Cavell. O mundo que ela buscava era o mesmo que busca o epistemólogo moderno: aquele que o serve, que se apresenta *para* ele com todas as possibilidades. Buscavam Espanhas e Portugais e França Antárticas⁵, extensões de suas terras, cheias de recursos a serem usurpados. Um Novo Mundo em que nada houvesse de novo senão o progresso e o aperfeiçoamento do Velho. Se ali houvesse outros homens, que fossem somente braços ou clones, "homens de cera, prontos a receber uma forma" (CASTRO, 1992, p. 27). Os franceses bem vestidos frente aos canibais descalçados, os mármoreiros lusitanos frente as murtas tupinambás – todos seguiram o brutal caminho de Colombo, o da *negação*, da ausência de reconhecimento. Nos latifúndios do capital mercantil, evangelismo e escravagismo são epítomes de negação do outro.

Quando emerge das águas, Oberlus desaba à beira do mar, exausto da fuga. A encenação que Monte Hellman escolhe para seu desmaio é algo como um reflexo grosseiro da *Moema* de Victor Meirelles, ambas imagens germinais, a dele de uma Colônia, a dela de

⁴ A citação segue: "[...] Eu estou tão fadado a isto quanto ao meu corpo; é igualmente natural para mim. Na vida cotidiana as vidas dos outros não estão nem cá nem lá; elas flutuam entre suas próprias inexpressividades e a minha imprecisão em responder a elas. Sinceridade não é o problema. Ou melhor dizendo, sinceridade não é nada (não é a inspiração para a confiança, deles em mim ou minha em mim mesmo) sem a coragem para e o desejo pela precisão. O ceticismo pretendia encontrar o outro, revelar os outros com certeza. Ao invés disso ele os isola."

⁵ "França Antártica" fora o nome com o qual Nicolas Durand de Villegagnon batizara a brevíssima colônia francesa estabelecida na Baía de Guanabara em meados do século XVI, antes de serem derrotados pelos portugueses na Batalha de Cabo Frio, em 1575. É notadamente como Montaigne (2010, p. 141) se refere ao Brasil em seu célebre ensaio *Dos Canibais*.

uma Nação; ele em harmonia com as tempestuosas imperfeições de sua terra⁶, ela com as perfeitas belezas de sua; ele de bruços e com as deformidades expostas, ela de peitos abertos e com o mais sublime dos corpos em evidência; ele a figura viva da morte agourada, ela a figura morta daquilo que perdura. Quando se levanta na praia, é o mundo a que Colombo almejava que Oberlus vislumbra: o *seu*. É na Ilha Espanhola que encontra, é provável pela primeira vez, algo que mereça o nome de morada, de lar. Hellman também o enxerga, o mundo de seu personagem – demora seus planos abertos sobre os recifes e rochedos, formações de pedras e erosões centenárias que tanto se assemelham à deformidade de Oberlus, a fonte de sua segregação, a origem de seu segundo nome. A ilha sempre fora sua.



FIGURA 1 - A chegada de Oberlus na Ilha Espanhola
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 05' 19")



FIGURA 2 - Moema, morta à beira-mar
(MEIRELLES, Victor. *Moema*. 1866. Óleo s. tela, 130 × 196,5 cm)

Sua primeira ação é o abraçar de duas chamas distintas. A primeira é acesa quando Oberlus descende ao coração daquele lugar, mesclando suas cores com as das rochas, seu corpo com as fendas, até descobrir uma gruta resguardada – ali queimará o fogo que fará girar engrenagens, o núcleo dessa nova Terra. Contrariamente, a segunda é acesa no topo de um dos incontáveis penhascos da ilha, de onde nada se vê acima que não seja céu, e para ele aponta Hellman. Sobre as labaredas, Oberlus rasga a palma de uma das mãos, e, derrubando seu sangue nas chamas, clama por Li Grande Zombi, por Dambalá, a grande serpente albina que, do vodu haitiano, ao tambor de Mina maranhense, até os sincretismos dos crioulos norte-americanos, atravessou culturas, mas manteve-se sempre a representação do saber intuitivo,

⁶ No romance do qual o filme é adaptado, Vasquez-Figueroa (1989, p. 12) a descreve: “Era uma ilhota rochosa e desolada, sem uma árvore capaz de oferecer uma sombra decente, sem um riacho nem fontes; corte de amor e escandaloso ninho de todas as aves marinhas do Pacífico. Dormitório de lobos marinhos que seesteavam às centenas em cada enseada, cada praia, e até no topo das escarpas, de onde subitamente se lançavam ao mar em saltos inconcebíveis”.

da criação das coisas. Se no nascer do universo católico, o universo dos opressores de Oberlus, é a lábia reptílica da serpente do Éden que concentra a tentação, o mal e o pecado, na fé de Iguana, pelo contrário, se idolatra a serpente que ostenta escamas como iguanas, a serpente que deve reconhecê-lo como igual. “Gosto de todos os livros...exceto da Bíblia”, ele dirá mais tarde.

No dia seguinte, entretanto, Oberlus cai em completa e dolorosa descrença quando descobre que o homem – um homem negro, emblematicamente – que o encara quando ele acorda pela manhã não é a conceção de seus suplícios da noite anterior. É apenas um dos muitos marujos do capitão Gamboa, que encontraram a ilha a bordo de uma nova expedição, e que, sem hesitações, capturam e torturam a Iguana novamente. Mais tarde, tomando proveito da inevitável embriaguez da tripulação, Oberlus escapa sem ser visto pelos homens que cantam e bebem e riem ao lado do fogo. Quando notam sua ausência, é tarde demais. De novo sozinho, longe da luz e do calor de todas as chamas, longe do domínio de seus torturadores, proclama: “De agora em diante *não obedecerei* a nenhuma lei *que não as minhas...*”, como o maior dos tiranos, “...*criarei meus próprios Deuses e Demônios...*”, como medita Descartes⁷, “...*declaro guerra à toda a humanidade*”, como devem declarar todos os que negam os limites da própria natureza⁸. Gamboa deixa um de seus homens para trás, um cozinheiro, e Oberlus faz dele seu primeiro escravo; às vítimas de um naufrágio que aparecem na costa dias depois, ele exclama: “Bem-vindos ao meu reino”, e as doma também, cordas e correntes.

Como se fatalmente destinados ao encontro, as sequências das primeiras semanas de Oberlus na ilha são interpostas pelas cenas de Carmen, em algum lugar do continente. Brad Stevens(2003, p. 149, tradução nossa) não poderia ter estado mais correto quando chamou o filme de “extraordinariamente elíptico”, e nenhuma passagem exemplifica esse caráter mais

⁷ Dois dos momentos mais decisivos das *Meditações* são a hipótese, na Primeira Meditação, de um “gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso” (DESCARTES, 1973, p. 96), e, na Terceira, a prova da existência de Deus (mais tarde questionada devido a seu caráter dogmático, notadamente por Kant na *Crítica da Razão Pura*), que “consiste em que reconheço que seria impossível que minha natureza fosse tal como é, ou seja, que eu tivesse em mim a ideia de um Deus, se Deus não existisse verdadeiramente” (DESCARTES, 1973, p.120).

⁸Cavell fala da condição do cético de formas variadas em *The Claim of Reason*, a batiza de diferentes nomes, por diferentes motivos. Entre elas estão a da tirania (CAVELL, 1979a, p. 120), que evidencia a relação corrompida do sujeito com a comunidade, e a imagem de Deus (CAVELL, 1979a, p. 236), que evidencia o desejo corrompido de onisciência e onipresença. Todas essas descrições possuem a importante característica comum da solidão, e aqui sugere-se que elas são facilmente identificadas em Oberlus, como ficará evidente no decorrer do texto.

do que o paralelismo do primeiro ato. Hellman não faz uso do recurso meramente para dar conta das longas passagens, em termos narrativos, mas para dar conta de enigmáticos personagens – da passagem de oprimido a opressor, no caso de Oberlus, e da radical constância do anseio de independência, no caso de Carmen. “Sou sua esposa, mas não posso ser *sua* escrava”, ela diz ao marido, já morto quando ela afirma “quero que sejas *meu* escravo” tempos depois para um amante; esse, por sua vez, já abandonado quando, a bordo de uma embarcação que se aproxima da Ilha Espanhola, ela desafia o noivo Diego a passarem a noite na praia sozinhos, antes da chegada da tripulação, e indaga: tens medo “das *serpentes* ou de *mim*”?

Há um evidente convite nessa dinâmica inicial do filme para que coloquemos Oberlus e Carmen lado a lado. Em especial, há um corte que justapõe dois reflexos: aquele de Oberlus, que, logo após ser chamado de monstro por Sebastian, se vê refletido como Iguana nas águas acumuladas entre as rochas (o contraste demasiado da fotografia apaga por completo sua metade descamada); e aquele de Carmen, que penteia os cabelos em frente ao espelho



FIGURAS 3 e 4 - Os reflexos justapostos de Oberlus e Carmen
(Frames de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 19' 40" e 19' 46")

e explica a Alberto⁹ que ela não é “um monstro” apenas porque viajará com o Conde Di Santo sem sua companhia. Com sua chegada na ilha, o que Hellman passa a investigar é em que medida Carmen não sabe que mente para Alberto, mas também em que medida a furiosa redução de Sebastian sobre Oberlus é injusta. Na intricada parte final de *The Claim of Reason*, Cavell é levado a discutir o *monstruoso*, impulsionado pela “preocupação (...) de que em qualquer espaço humano possa haver coisas que não se pode distinguir de seres humanos” (CAVELL, 1979a, p. 416):

⁹A título de clareza, Alberto nunca é nomeado ao longo do filme, somente nos créditos finais.

[...] Qual é o objeto do horror? O que nos amedronta dessa forma? O medo é do perigo; o terror é da violência. Eu posso fazer essas coisas, ou sofrer-las. (...) E não é verdade que não é o humano que me horroriza, mas o inumano, o monstruoso? Pois bem. Mas somente o que é humano pode ser inumano (...).

Se apenas humanos sentem horror (...), então, talvez, ele seja uma resposta específica ao fato de se ser humano. A que, especificamente, quanto a se ser humano? Horror é o título que estou dando para a percepção da precariedade da identidade humana, para a percepção de que ela pode ser perdida ou invadida, de que podemos ser, ou podemos nos tornar, algo diferente do que somos, ou de como nós nos consideramos (...) (CAVELL, 1979a, pp. 418-419)

3. Misanthropia do rei, sadismo do saber

É a declaração de guerra de Oberlus uma negação da humanidade, ou é o propriamente humano? Se misanthropia pode ser uma palavra justa para descrever o mote de *Iguana*, é apenas porque Hellman a compreende como Cavell, enquanto anseio e necessidade desesperados de *reconhecimento*. Oberlus explica para Carmen que a motivação de suas crueldades está em seu desejo de ser respeitado. Carmen o corrige e diz que o que os outros sentem em relação a ele não se chama respeito, mas medo. Ela certamente está correta, mas em algum nível, *o que* é que sentem não importa. Nem respeito nem medo são sentimentos tão deleitosos quanto amor ou admiração, mas o que importa é que eles *sejam*, que sejam sentidos, que validem presenças, que reconheçam a existência de seus sujeitos. Quando declara guerra, são desejos e delírios tão (superficialmente) repulsivos quanto (profundamente) íntimos que movem as ações de Oberlus:

“(...) suponha que haja um modo de tragédia em que o que testemunhamos é a sujeição do ser humano a estados de violação, uma percepção de que não apenas a lei humana pode ser revogada, mas a natureza humana em si. O exilado é uma figura de pena e horror; diferente de nós, e não diferente. O mistério singular na motivação de Hamlet pode ser a nossa persistência em procurar em seus eventos por um objeto de terror. Nós deveríamos olhar para ele como uma figura de horror para si mesmo. (CAVELL, 1979a, pp. 419-420)

A diferença entre Hamlet e Oberlus, como entre Carmen e Oberlus, é assim uma diferença de graus de sujeição aos seus respectivos impulsos de negação, uma diferença de

“explicitude”, digamos. Oberlus quer tomar posse das coisas, ter controle *absoluto*, não fazer parte de um mundo que o despreza, mas tornar seu um novo e desprezível mundo. Tudo e todos devem se assemelhar a ele, estarem sujeitos às suas regras, todo escravo a se tornar iguana. Um grupo de viajantes para rapidamente na ilha, entre eles uma jovem mulher que Oberlus escuta cantar. Naquela noite, sonha com ela, mas com as suas mesmas deformidades no rosto. Mais tarde Carmen lhe dirá “você não *se comporta* como uma pessoa”, ao que responderá “o que você quer dizer é que eu não *me pareço* com uma pessoa”.

Como os do Deus que desprezara, eis o anseio e o ensejo de criar coisas a sua imagem – mas na terra dos homens, a criação de um mundo precisa ser a negação de outro. Criar é destruir, e assim o é no violento, cruel reinado de Oberlus. Em artigo dedicado a investigar a



FIGURA 5 - A mulher cantora, deformada como Oberlus, em sonho
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 25' 15")

per-sistência sociocultural da crueldade, a professora Isabel Capeloa Gil argu-menta com palavras que já são agora extremamente familiares. "A crueldade", ela diz, "(...) busca por uma promessa de realização e *totalidade*, e é também *compulsiva*, já que se torna uma "fantasia

sustentável", embasando o retorno contínuo à cena do desejo" (2019, p. 201, tradução e grifo nossos). Não é nenhuma coincidência, pensa-se, que o texto em questão culmine em uma leitura do *Tabu* de Miguel Gomes, outra obra cinematográfica que investiga obstinadamente as perversas crueldades humanas dos tempos coloniais.

O artigo de Gil se inicia com uma breve e conhecida citação do *Humilhados e Ofendidos* de Dostoiévski (2013, p. 280) em que Vânia diz: “É ideal demais (...) e por isso é cruel”. É exatamente a mesma passagem que dá início a outro texto largamente preocupado com a crueldade, o *Sacher-Masoch* de Deleuze. Como sugere o título, o livro trata primordialmente do masoquismo, e o faz enquanto pornologia independente, argumentando contra a clássica entidade combinada do sadomasoquismo através de uma análise atenta dos romances de Leopold von Sacher-Masoch que deram nome à prática. Não obstante, os capítulos iniciais, também atentos aos romances de Marquês de Sade, promovem algumas formulações específicas à figura do sádico – caracterização que sem dúvida dá conta das ações

de Oberlus – que também muito partilham com as inquietações de Hellman e Cavell. Deve haver, portanto, algum tipo de denominador comum entre o que Gil chama de “compulsão de crueldade”, no âmbito psicanalítico, e o que podemos nomear analogamente de “compulsão de certeza”, no âmbito epistemológico de que falávamos há pouco. Em um breve, mas revelador parágrafo, Cavell deixa aberta uma fresta nessa direção:

É de se esperar que a ideia do conhecimento como violação da privacidade (ou punição por ela) será erotizada, encenada em formas de vida sexual. Então nossa história precisará dar conta da obsessão romântica, ou teatralização, do que costumávamos considerar como perversões sexuais, em particular quanto ao sadismo e o masoquismo (...). Se falamos de perversões da existência humana, isso englobará distúrbios de satisfação não mais sexuais do que epistemológicos, e não mais isto do que políticos. (...) (CAVELL, 1979a, pp. 470-471)

A “ideia do conhecimento como violação da privacidade” é identificada por Cavell quando o objeto do conhecimento passa a ser o *outro*, quando o epistemólogo questiona não o mundo exterior, mas a outra mente. Esse impulso de violar vem daquela preocupação da qual Cavell falava, quanto a impossibilidade de distinguir o humano do inumano, que é em si fruto de noções historicamente construídas de interioridade e exterioridade com relação à mente e ao corpo, respectivamente. Cavell vê nessa concepção um “mito do corpo como um véu”, no qual “há algo que não podemos ver, não apenas algo que não podemos conhecer” (CAVELL, 1979a, p. 368, grifo nosso)¹⁰ – um mito persistente que Ludwig Wittgenstein,

¹⁰Busquemos esclarecimento em outra história: parte da incontestável força da ilustre descrição dos olhos de Capitu em *Dom Casmurro* está em poetizar este mito. A onda “cava e escura” (ASSIS, 2004, p. 54), que cresce de suas pupilas e ameaça tragar quem as vê, é frequentemente tida como a imagem de uma perigosa, poderosa sedução, fruto de certa energia misteriosa que emana de Capitu. Mas é Bentinho quem nos diz isso, como tudo diz, e ainda movido pela descrição anterior, de José Dias, que falara de “olhos de cigana *oblíqua e dissimulada*” (ASSIS, 2004, p. 53, grifo nosso), sendo o primeiro desses adjetivos desconhecido por Bentinho, ele admite. Da forma como as emprega, as palavras de Machado têm peculiaridades importantes: há ação naquela que dissimula, e há fixidez naquela que é oblíqua; ou, podemos dizer, ser oblíquo, uns mais outros menos, é ter privacidade (preservada, reconhecível), onde dissimular é enclausura-la sob disfarces. Bentinho encara os olhos de sua amada instigado por apenas um desses adjetivos, aquele que frequentemente é dirigido a mulheres, e vindo de homens (“dissimulada”). A passagem lê-se agora como uma inadmissão por parte de Bentinho de que frente à tentação, *ele* está tentado – para ser puxado pela maré, é preciso entrar na água. Parece ser o tipo de impostura que Cavell tem em mente quando diz que “[o] bloqueio para a minha visão do outro não é o corpo do outro, mas a minha incapacidade ou indisposição de interpreta-lo ou julga-lo com precisão, de realizar as conexões corretas. A sugestão é: Eu sofro um tipo de cegueira, mas eu evito o problema projetando essa escuridão sobre o outro (...)” (CAVELL, 1979a, p. 368). Não menos importante, para não ser tomado pelas ondas internas de Capitu, ao fim do capítulo, é na própria Capitu que ele se segura, nas ondas externas de seus cabelos despenteados.

segundo Cavell, teria tentado contornar (e não reafirmar, como muitos o leem) quando afirmou que “[o] corpo humano é a melhor imagem da alma humana” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 238). O desejo aqui subjacente é novamente aquele que remove o conhecedor do processo do conhecimento: quer-se saber a dor (ou a alegria, amor, angústia...) do outro (vê-la, ter certeza dela, *ali, dentro* do outro) sem que se precise reconhecer o outro, ouvir suas palavras, enxergar seus gestos, escutar o corpo para ouvir a mente.

Como qualquer violação, aquela que procede da necessidade desse tipo de conhecimento infere uma relação de poder, especificamente uma relação de *domínio* (sobre o outro, sobre a privacidade do outro, enquanto minha privacidade permanece segura, preservada). A dominação de Oberlus toma a forma de imposições corruptoras, da coação de sua ninhada de iguanas: ele sonha com suas escamas no rosto da mulher cantora; força o jovem Dominique a assassinar George, o que o leva a abandonar seu terço na beira do oceano. Os corpos dos escravizados, as mentes dos evangelizados – são meras extensões do Rei.

Dentre todas as bárbaras violências de Oberlus, nenhuma é mais invasiva, mais hostil do que aquela sofrida por Carmen. Assim que desembarcam, ela e o noivo são aprisionados – Diego é assassinado rapidamente; a Carmen, Oberlus promete uma vida pacífica se ela mantiver “a casa limpa, e abrir as pernas” quando ele ordenar. Sua violação, diferentemente da dos outros escravos, é a única que leva o desejo de Oberlus de transpor as ilusórias barreiras do exterior, que ocultariam o interior, ao seu limite. É via o processo de erotização teorizado por Cavell que isso se dá. Oberlus converte sua compulsiva sede pela privacidade alheia no mais elevado sadismo: repetidas vezes, ele a estupra nos fundos da caverna, no pequeno leito que dividem, e, saberemos no terceiro ato, a engravida, enfim alcançando brutalmente o seu interior, e lá deixa uma irrevogável parte de si. Enquanto ela se recolhe em humilhação e ódio, Oberlus persiste cruel em suas violentas e explícitas palavras: “você gosta de ser minha escrava e ser fodida na bunda”.

Nas primeiras páginas de *Sacher-Masoch*, Deleuze argumenta que há uma especificidade essencial na linguagem empregada por Sade em suas obras, uma linguagem que contém a essência do impulso sádico, e que está muito além da mera descrição de atos violentos:

(...) nada está mais distante do sádico do que a intenção de persuadir ou convencer, ou seja, qualquer intenção pedagógica. É de outra coisa que se trata: de mostrar que o próprio raciocínio é uma violência (...). Não se trata sequer de mostrar, mas de demonstrar, uma demonstração que se confunde com a solidão perfeita e a onipotência de quem demonstra. Trata-se de demonstrar a identidade entre a violência e a demonstração. Assim o raciocínio deixa de ter que ser compartilhado com o ouvinte, a quem se dirige apenas o prazer, isto é, com o objeto do qual se obtém o prazer. As violências pelas quais as vítimas passam são apenas a imagem de uma violência maior que a demonstração testemunha. Entre seus cúmplices ou suas vítimas, cada raciocinador raciocina dentro do círculo absoluto da sua solidão e da sua unicidade (...).(DELEUZE, 2009, p. 14)

O argumento de Deleuze aqui, que parece de acordo, ao menos em diálogo, com o que Cavell quer expressar com “desejo pela atividade absoluta”, é que, na prática sádica, a linguagem demonstrativa tem caráter *idealista*. Em outras palavras, que é na imediata expressão do raciocinar, e nela apenas, que pode se dar o ato de violação perfeito, o domínio absoluto. Trata-se de “negar a natureza em mim e fora de mim, e até mesmo de negar o próprio eu. Em poucas palavras, é um prazer de demonstração.” (DELEUZE, 2009, p. 22). Disto procedem as numerosas cenas demonstrativas de Oberlus (a descrição das punições dada a Sebastian em seu primeiro dia como prisioneiro; a explicação das regras do bárbaro jogo imposto a Dominique e George); também a verbalização de suas intenções quando sozinho (notadamente a declaração de guerra); e a adjeção de suas violências físicas/sexuais com as verbais nas interações com Carmen. Suas palavras, a expressão de suas ideias, carregam *em si* prazer, enquanto seus atos, o concretizar dos ideais, sexuais ou políticos, são sempre em algum nível *frustrados*, incompletos. Os “heróis sádicos se desesperam e se enfurecem, vendo seus crimes reais tão diminutos” (DELEUZE, 2009, p. 21), sempre retornando a uma mesma “cena de desejo através da sugestão infundada de que desta vez a satisfação será alcançada” (GIL, 2019, p. 201, tradução nossa).

Se seguirmos a observação cavelliana quanto as “perversões da existência” serem “não mais sexuais do que epistemológicas”, então se tem de dar conta de algum tipo de *sadismo do saber*. Silenciosamente, o *Iguana* de Hellman também se ocupa dessa perversão, revelada de forma tímida na obsessão de Oberlus com o aprendizado da leitura e da escrita, bem como seu ponderado interesse pelos escritos de Dominique, seu escravo professor, que por vezes parece intimidar seu imponente mestre. Quando indagado por Oberlus o que escreve naquelas folhas, ele diz “tudo que experencio...o que eu penso, o que eu sinto”;

quando indagado sobre o porquê, o jovem responde apenas: “para que eu não esqueça”. Hellman corta rapidamente para um plano de Oberlus, que reage ao que ouve em silêncio, antes de confessar que não sabe ler. A fala carrega um peso considerável, palpável. Dominique tem seu diário confiscado, sob a alegação de que escrever seria perda de tempo, mas Oberlus o aborda mais tarde, devolvendo seus escritos, e pedindo para que o rapaz o ensine a escrever, para que ele possa ler o que fora redigido.

Os registros de Dominique representam dois elementos complementares. Primeiro, e mais evidentemente, suas memórias representam uma unidade de conhecimento, informação, um *algo* que Oberlus não sabe na terra que controla, no *seu* mundo, e não poderá saber enquanto não aprender a ler. Sem conhecer as palavras de seu escravo, a ilha dos absolutos corre risco – trata-se de um desejo de onipotência e onisciência próximo ao do epistemólogo e seu anseio pela certeza imediata e perene. Em segundo lugar, os escritos parecem consistir em uma espécie de relato de viagem, um tipo de documentação indispensável para a historiografia dos tempos coloniais. Importaneamente, Dominique parece ciente da relevância de seus relatos. Seu afirmar que escreve “para que não esqueça” soa também como “para que todos se lembrem”. Tais memórias individuais são assim também memórias coletivas; isto é, tais memórias privadas, não à toa registradas em um diário, são também a privacidade da História¹¹. Igualmente importante, Oberlus também parece tomar consciência desse caráter. Quando diz a Dominique que quer saber escrever para ler os seus relatos, há evidente irritação contida por parte do jovem, porque o propósito de seus escritos será corrompido. Mais tarde, enquanto os escravos terminam de hastear a bandeira do reino, Oberlus, já alfabetizado, volta a perguntar sobre o diário. “Você escreve sobre mim?”, ele indaga, “e o que você escreve?”. Dominique hesita brevemente, mas responde “eu escrevo a verdade”. Oberlus o encara, admira a bandeira que balança ao vento acima deles, e volta a encara-lo. “Ótimo”, ele diz.

¹¹ Sugestivamente, e como recupera o início da parte IV de *The Claim of Reason, as Investigações* de Wittgenstein também têm em um diário a complexa imagem condensada da privacidade.

O jogo de intenções que Hellman imprime nos olhares é claro: há de um lado a resistência no rosto do rapaz, a firmeza em sua resposta, como quem não se submeterá e seguirá registrando os fatos, custe o que custar; e há, de outro, a bravata no rosto de Oberlus, a ameaça nas suas palavras, como quem sabe que a “verdade” que será registrada no diário será aquela que ele violou. O que se esconde por trás desse desejo de registro? Como o do sádico, Gil



FIGURA 6 - O confronto de olhares entre Oberlus (esq.) e Dominique (dir.)
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 59' 28'')

argumenta que esse processo está também calcado e preso em uma compulsão cíclica:

Rememoração frequentemente implica um retorno compulsivo a uma cena do passado, um passado que carrega uma promessa de grandeza não realizada (...). Mas rememorar, como a psicanálise nos ensinou, conota conformação com a inabilidade de agir, conformação com o fato de que o evento reprimido pertence e é parte do passado. A compulsão de retornar, então, (...) implica o desejo de superar as contradições desse passado à medida que um gesto fantasmagórico de restituição em memória é proferido. (GIL, 2019, p. 202, tradução nossa)

Registrar é, aqui, eternizar, imortalizar. O desejo de Oberlus pelo registro da (sua) verdade dos fatos que ali se passam é, então, em alguma medida, um reconhecimento de sua própria mortalidade – na ilha dos absolutos, um grave problema para o Rei. O primeiro contato com o diário de Dominique, nos rochedos à beira-mar, acende em Oberlus o temor da finitude; mas é só com sua lanterna, nas sombras da caverna, sozinho e recluso como Descartes na lareira, no núcleo do reino, que ele perceberá aos poucos que a derrota se aproxima.

4. Até que a morte os separe

Em um filme de ostensiva frontalidade, que tem no literal e no explícito parte do seu mote, nenhuma cena é mais desconcertante, em todos os sentidos, do que aquela em que Carmen, sendo estuprada por Oberlus, chega ao orgasmo. De onde ele vem? É na busca de uma resposta para essa pergunta que tanto este texto quanto a guerra da ilha dos absolutos

caminham para um fim. Algumas ideias são particularmente relevantes aqui: a primeira, uma importante hipótese de Cavell de que a ameaça trágica ao casamento na literatura (na ficção, como um todo) seria análoga a ameaça da conclusão cética na filosofia¹²; a segunda, a perspectiva de Brad Stevens em sua leitura de *Iguana*, acerca da relação entre Carmen e Oberlus enquanto hipérbole paródica do casamento burguês; e por último, a conclusão a que chega Stephen Mulhall, ao visitar os textos cavellianos sobre as comédias e tragédias shakespearianas, de que o ceticismo moderno/cartesiano tem algo de inerentemente masculino.

O fascínio de Cavell com a instituição do casamento (em especial do casamento enquanto interpretação da vida doméstica), sugerem os seus escritos, deriva de ao menos três fontes principais¹³, mas é sua leitura do *Conto de Inverno* de Shakespeare que nos é indispensável. Mulhall aponta que antes dela:

(...) a centralidade do relacionamento entre um homem e uma mulher no retrato de Shakespeare do ceticismo (mais evidentemente em *Rei Lear* e *Otelo*) foi lida por Cavell primeiramente em relação ao fato de que tal relacionamento simbolizava um caso ideal para conhecer (i.e., reconhecer) outras mentes, o que em si simbolizava o conhecimento humano (i.e., aceitação) do mundo exterior. O que tinha importância nesses pares de pessoas era o fato de que elas eram um par (...) (MULHALL, 1998, p. 205, tradução nossa).

Que um par precisava existir, em *The Avoidance of Love* – a primeira leitura cavelliana de Shakespeare publicada, sobre *Rei Lear* – e na quarta parte de *The Claim of Reason*, era apenas produto de que a práxis cética moderna/cartesiana necessita de uma dualidade: aquele que duvida precisa duvidar de algo ou alguém (como Otelo duvida de Desdêmona). Instruído pelo *Conto de Inverno*, Cavell se dá conta (reconhece, pode-se dizer) que nestes pares há um homem e uma mulher: ele sempre duvida, e sempre se duvida dela. Especificamente

¹² Em *The Uncanniness of the Ordinary*, Cavell explicita a questão da seguinte forma: “(...) se alguma imagem da intimidade humana, chame de casamento, ou domesticação, é o equivalente ficcional daquilo que os filósofos da linguagem comum compreendem como o comum, chame isso de imagem do cotidiano enquanto o doméstico, então a ameaça ao comum que a filosofia chama de ceticismo deve aparecer nas formas favoritas da ficção de ameaças a formas de casamento, nomeadamente, em formas de melodrama e tragédia.” (CAVELL, 1994, p. 176).

¹³ Além do *Conto*, os outros dois textos indispensáveis para compreender o papel do casamento nos escritos cavellianos são o *Autossuficiência* de Emerson, que articula a concepção do doméstico, e o *Doutrina e Disciplina do Divórcio* de John Milton, que Cavell descreve como “uma defesa do casamento na forma de uma defesa do divórcio” (CAVELL, 1981, p. 87).

na história do rei e da rainha da Sicília, trata-se de uma realidade manifesta, já que a dúvida de Leontes quanto a traição de Hermione – precisamente como a de Bentinho em relação a Capitu em *Dom Casmurro*, outra obra-prima da dúvida – toma a forma de uma *incerteza* quanto a paternidade de Mamilius, o Ezequiel de Leontes– “a dúvida de um pai, uma ansiedade masculina”, observa Mulhall (1998, p. 205, tradução nossa). A implicação dessa revelação é que o outro toma forma clara, torna-se impossível de ser evitado mesmo sem que grandes embarcações atravessem grandes oceanos: basta que o mais próximo dos outros se revele como tal. Emblematicamente para Cavell, trata-se do encontro de homens e mulheres, mas, por extensão, fala-se do encontro entre quaisquer protagonistas e quaisquer coadjuvantes da velha História ocidental.

A sugestão, assim, é que as figuras sublinhadas nas páginas anteriores, como o tirano, o sádico e o epistemólogo tradicional, são todas funções derivadas dos vencedores históricos; e que venceram é função de que oprimir, dominar e saber de todas as coisas com toda certeza são impulsos dos mais ofensivos, pertencem àqueles que anseiam pela vitória, pelas guerras ganhas. Diferente do de Bentinho, entretanto, o conto de Leontes – um romance e não uma tragédia – culmina no aprendizado da “abdicação da vingança contra o tempo em favor da felicidade na repetição; pode-se chamar de aceitação dos dias” (CAVELL, 2003, p. 192), e permite “encontrar em si a vida do mundo” (CAVELL, 2003, p. 222)¹⁴. Que a ressurreição de Hermione é a concessão de um perdão a Leontes é consequência de que ele, enfim, a reconhece, e que através do arrependimento toma ciência de sua privacidade (“Que vergonha! Não me condena a pedra / Por mais pétreo que ela?” (SHAKESPEARE, 2016, p. 1342), exclama e se pergunta Leontes, na cena final, instantes antes do retorno de sua amada). Na Ilha Espanhola, Carmen também espera o filho de um homem que cobiça a possuir, mas seu destino não é nem absolver seu par, como Hermione, nem o deixar em eterna e solitária dúvida, como Capitu. Oberlus e Carmen são personagens mais voláteis do que seus predecessores ficcionais, e a tragédia de ambos não é que persistem cegos a suas condições, mas que quando o fazem, é tarde demais.

¹⁴ Não à toa o *Conto de Inverno* é tido por parte dos estudos shakespearianos como uma das “peças-problema” do autor (LAWRENCE, 1931, p. 9), nas quais os dilemas socio-morais apresentados são tratados de forma ambígua, tanto em tom quanto em argumento, em oposição a frontalidade das tragédias tradicionais. Esse processo de aprendizado e transformação que evita o trágico servirá de gatilho para *Pursuits of Happiness* e a investigação do gênero cinematográfico batizado por Cavell de “comédias do recasamento”, tomadas como herdeiras diretas das comédias de Shakespeare.

A insinuação de que, nas profundezas da caverna, o elo que une esse homem a essa mulher não é muito diferente do elo que une maridos e esposas é explicitada prematuramente. Se dá quando, antes de decidir navegar com Diego, Carmen se encontra com o padre, segundo quem é “parte do plano divino” o “dever de uma mulher de se submeter ao marido”. Frente a relutância de Carmen, ele a alerta que é preciso “aceitar a disciplina da resignação”, já que “a alternativa é a anarquia do desejo pessoal, a ilusão de que somos livres para fazermos o que quisermos”, uma ideia, ele afirma, que não passa de “obra do Diabo”. A cena é engenhosamente justaposta, em um dos paralelismos do primeiro ato, ao igualmente imperativo momento em que Oberlus apresenta e demonstra os regramentos de seu novo reino, aproximando-o provocantemente da figura impreterível do padre.

Há duas monstruosidades em jogo em *Iguana*. Uma imposta socialmente, inconsciente, que Carmen e Oberlus compartilham no início de suas histórias. São párias, ele pelas supostas deformidades físicas e religiosas, ela pelo supostamente diabólico desejo de ser Mulher e não Esposa. A outra, ao menos em parte, escolhida racionalmente, consciente. Não a monstruosidade do segregado, mas a do segregador, não a da barbárie, mas a da civilização ela mesma, dos capitães, padres, maridos. Hellman está claramente interessado em evidenciar que a única verdadeira é a segunda, que a monstruosidade é o próprio criar dos falsos monstros como forma de isolar assimetrias, de clonar o eu através da eugenia do outro. A saída de Oberlus para sua falsa monstruosidade foi torna-la verdadeira, seu novo mundo não é nada mais do que o velho posto de cabeça para baixo –sucumbe aos males da civilização, se arma de suas impiedosas engrenagens. Stevens, guiado pela afirmação do próprio Hellman (apud STEVENS, 2003, p. 153) de que a pretensão de libertinagem por parte de Carmen é “na realidade a negação de sua sexualidade”, enxerga nela a mesma internalização, desvelada a partir de seus prazeres, em especial da ocorrência de seu orgasmo. A cena, entretanto, é fundamentalmente mais complexa do que isso, como também o é a natureza dos desejos de Carmen.

Pode-se argumentar, em nome da preservação de seus ideais libertários, que na cena em questão, Carmen poderia estar fingindo. Das hipóteses, é sem dúvidas a mais equivocada. Hellman dedica seu plano exclusivamente a Maru Valdivielso, a atriz que interpreta Carmen, como se implorasse o reconhecimento de sua atuação– vemos o que Oberlus não vê, e não está interessado em ver. Ali não há teatro, mas há, inequivocamente, dor aliada ao prazer. A

correlação nos leva de volta aos romancistas caros a Deleuze, desta vez a Masoch. Seria simples classificar a sexualidade de Carmen, e com isso explicar o seu orgasmo, a partir da tradicional entidade sadomasoquista, mas se concordamos com o francês, segundo quem “[n]unca um sádico de verdade aceitaria uma vítima masoquista (...) [m]as um masoquista também não aceitaria um carrasco realmente sádico” (DELEUZE, 2009, p. 32), o mistério persiste. O argumento deleuziano é que se a descrição em Sade tem caráter demonstrativo, impositivo, em Masoch ela toma formas persuasivas e pedagógicas. Não se trata da sádica negação do outro, mas de toma-lo nos braços e fantasiar:

(...) A maneira como Masoch define seu idealismo ou “suprassensualismo” parece à primeira vista banal: não se trata, diz ele em *A mulher divorciada*, de acreditar que o mundo é perfeito, mas, pelo contrário, de “criar asas” e escapar do mundo pelo sonho. Não se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia. (...) (DELEUZE, 2009, p. 25).

O sadismo parece ser a empreitada de uma solidão quase masturbatória, o outro sendo nada mais do que a mão do estímulo, enquanto o sistema independente masoquista é, para Deleuze, essencialmente educativo, e, portanto, conversacional. Não somente, é também exercício fantasioso, sem pretensões concretas quanto ao outro que extrapolem o momento suspensivo presente¹⁵. É de certo culpa parcial desse protagonismo da faculdade imaginativa que muitos filmes memoráveis foram bem sucedidos enquanto estudos do masoquismo, mas poucas grandes obras filmadas conseguiram acessar as mecânicas sádicas¹⁶.

¹⁵A incompatibilidade entre esses sistemas, e a consciência de que ambos são formas de projeções pessoais absolutistas, foi sintetizada nas telas em duas ocasiões que se espelham, ambas centradas em uma enigmática, oblíqua Isabelle Huppert. No *A Professora de Piano* (2001) de Haneke, a protagonista do título, de já evidente vocação didática, tenta educar seu aluno também nas práticas masoquistas, mas acaba por tragicamente despertar no rapaz, ao fim do filme, os mais vis impulsos sádicos. É com esses impulsos que o *Elle* (2016) de Verhoeven se inicia, e a Michèle de Huppert, em ato quase performático, toma as rédeas da violência que sofre, frustrando seu próprio abusador.

¹⁶O cinema, ao menos o de massas e quanto a seu estado atual, desenvolveu vocação muito maior a tendências suspensivas/educativas (o fantástico, a propensão ao digital, a transparência, o didatismo) do que as tendências negativas/demonstrativas (os verdadeiros realismos, o horror material, a opacidade, o intransigente). Para além de *Iguana*, e *Elle* e *A Professora de Piano* em partes, a adaptação de Pasolini d’*Os 120 Dias de Sodoma* (1975), *Zaroff, o Caçador de Vidas* (1932), de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, o *Audition* (2001) de Takashi Miike, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972) de Fassbinder e *O Jovem Törless* (1966) de Volker Schlöndorff merecem atenção enquanto grandes estudos sobre o sadismo.

É possível, e certamente há indícios em seus diálogos com outros homens, que a sexualidade de Carmen tenha traços masoquistas, mas fato é que seu orgasmo é inexplicável sob essa perspectiva. A visão da sexualidade manifestada por Hellman, note-se, é uma que abarca não apenas estímulos inconscientes, mas incentivos sociais, construções culturais e ideias racionais. A cena que nos instiga tem quatro momentos claros: o despertar do sono (1-2); o início de sua violação (3-4); o orgasmo (5-6); e os instantes posteriores (7-8). Experienciamos tudo a partir do rosto de Carmen, a “imagem de sua alma”.



FIGURAS 7 a 14 - O sono, o estupro, o orgasmo e os pensamentos de Carmen (Frames de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 46' 28" - 49' 23")

Não há representação maior da volatilidade de Carmen do que as drásticas transformações de sua expressão, que nascem, crescem e regressam com a mesma fluidez das águas do mar que a aprisiona. Abre e fecha os olhos como se alternando entre experiências diferentes, a do visível e a do pensado, a do concreto e a do imaginado, a começar pelo seu despertar de sonhos profundos por razão dos pesadelos da realidade. A pergunta impreterível, entretanto, é o que a leva da dor da violência, à enigmática e perturbadora apatia, até o prazer. O que acontece nesse processo? O que precisa ser reconhecido em seu rosto, o que Hellman faz questão de nos mostrar? Um olhar atento revelará que sua impassividade na verdade esconde diligência, determinação. Há ali uma escolha, um exercício consciente e racional, que consiste no primeiro momento do filme em que Carmen, como Oberlus, se submete, se rende às coerções civilizatórias, aos preceitos burgueses, ao plano divino – seu orgasmo (6) é seu

assassino, sua *petitemort* (7) é a temporária morte de sua individualidade. Naquele momento, faz-se Esposa. Ela retorna a mesma posição e a mesma expressão (8) que precediam sua decisão (4), termina tomada pela consciência das consequências de sua ação. A sexualidade de Carmen se encontra aqui desnorteada entre expectativas sociais quanto ao papel da mulher, e as expectativas individuais quanto ao ímpeto de realizar-se enquanto Mulher.

Agora ativamente lutando contra forças que congregam o interno e o externo, mais à frente, Carmen divide uma nova cena com Oberlus, igualmente instável: vestida, a pedido, com as roupas que trouxera da Espanha, compartilha uma conversa genuína, quase afetuosa com seu mestre, o que o leva a solta-la de suas correntes. Dormem, um ao lado do outro, em outra sujeição. Carmen desperta primeiro, vê a pistola de Oberlus, o acorda com o som do gatilho armado. “Estranho, de repente você me lembra de todos os ex-amantes mais fracos e patéticos que já tive”, diz, resistindo às escolhas da noite anterior. “A diferença entre nós é que você não consegue nem matar o monstro que te violentou, enquanto eu não teria remorso em atirar na minha mãe”, desafia Oberlus. Ela dispara. Não há munição. Como quem admite derrota, sucumbe novamente, ajoelha-se aos mandos do Rei. As tentativas de reação de Carmen ecoam nas de Huppert, bem como são simbolicamente herdadas pelas heroínas de Stanwyck, Bergman, Hepburn, Dunne, mulheres do século XX que tanto fascinam Cavell, que são fruto da “criação da nova mulher, (...) algo (...) como uma nova criação do humano” (CAVELL, 1981, p. 16) – criação que Carmen,ilhada nos momentos derradeiros do século XIX, pode apenas pressagiar.

A cena do orgasmo é também fundamental para Oberlus. O prazer de Carmen não o repele, como aconteceria em uma empreitada puramente sádica. Contrariamente, ele o estimula, e o leva a um orgasmo quase simultâneo ao dela. E *aqui*, o que acontece? Não vemos seu rosto, mas seu corpo fala por intermédio do gozo. Oberlus também passa por uma momentânea mutação, e enquanto Carmen retrocede de alforriada (Mulher) para cativa (Esposa), Oberlus também se transforma, de sádico (Monstro) para soberano (Marido, Homem, como os marujos do navio). Quando o plano de Carmen falha e a pistola não lança tiros, Oberlus revela que “queria ver o que [ela] faria quando [ele] a libertasse”, mas quais seriam seus intentos caso nada do tipo ocorresse? Há, como já dito passageiramente, um ensaio de afeto, sem dúvida deturpado, entre os dois, mas a tragédia de *Iguana* é a da impossibilidade desse vínculo. Na ilha, e no mundo fora dela, de onde vieram, *ser Homem é ser*

Marido, *ser* Marido *éter* uma Esposa, e fatalmente *ser* Esposa *é não ser* Mulher – entre eles, não pode haver duas individualidades ao mesmo tempo, por mais que busquem equilíbrio, e parecem em vão buscar. Sua pergunta para Sebastian, logo após a cena do orgasmo, acerca da Dulcineia de *Dom Quixote* (se ela é uma deusa ou uma prostituta), soa agora como um questionamento sobre Carmen – “posso tê-la como ela é, como quer ser, como eu agora a vejo e reconheço?”. Mas não pode, não ali, não agora. O corpo dele sobre o dela irá sempre a empurrar; e quando o dela se encontrar por cima, virá a ira do sádico, aquele que não admite ser empurrado.

Agora enxergando Carmen pela primeira vez, Oberlus vislumbra a derrota no horizonte. *Iguana* toma esse relacionamento como seu cerne porque é nele, e nele apenas, que ambos vislumbram suas individualidades, a partir do reconhecimento mútuo. Uma vez vista, Oberlus jamais deixará de vê-la outra vez. O rompimento das correntes é tanto literal quanto metafórico: ela não é mais sua escrava, não pode ser, e, lentamente, o mesmo se alastrará para os outros servos, para o mundo como um todo. Se a ilha atestava sua ontológica e natural solidão humana, então Carmen atesta que neste mundo ele estará sempre paradoxalmente acompanhado, jamais sozinho, quer queira, quer não. Uma vez visto Oberlus, de outro lado, desaparece a *Iguana* para Carmen. Sua decisão de, mesmo sem amarras, passar as noites na caverna e os dias ao lado do pai da criança que carrega é tão compulsória quanto discricionária: há, em alguma medida, aceitação do doméstico enquanto aliado da autonomia, e assim, lentamente, serão vistos também os seus velhos romances, os "homens patéticos" que tentaram tê-la. A escolha pela solidão despótica e pela radical soberania libertinasão escolhas irmãs, de invisibilidade e cegueira idealistas, uma sedentária e impositiva, a outra nomádica e suspensiva – através delas, tornam-se os monstros que eram injustamente acusados de serem.

Que ambos agora podem enxergar não é garantia de que serão vistos – não serão. No continente, os homens seguirão desejando terras novas, controles e certezas, um mundo que se mostre para um par de olhos apenas. A missão derradeira dos dois é tomar consciência também desse fato: que em terras povoadas ele voltará a ser *Iguana*, ela voltará a ser Esposa. “Se ele for como eu, jogarei do penhasco”, garante Oberlus sobre o bebê. Com o retorno dos oficiais espanhóis, ele, Carmen e os escravos sobreviventes tentam desesperadamente escapar,



FIGURA 15 - O filicídio (e o suicídio?) de Oberlus no plano final de *Iguana*
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 97' 36")

em um último suspiro de idealismo – quem sabe em uma nova terra? Quem sabe se começarem outra vez? A fuga, entretanto, é fatalmente interrompida por Carmen. O parto começa. Oberlus liberta seus últimos servos, e se põe a ajuda-la. Quando tem a criança já nos braços, o pai a encara sobriamente. “Menino ou menina?”, pergunta Carmen. Sem dar resposta, cobrindo o corpo da criança da cabeça aos pés, Oberlus caminha em direção ao mar, aos prantos da mãe. “Você não tem que sofrer como eu sofri”, sussurra para o bebê. Alguns podem ter a convicção de que a pergunta de Carmen sugere que o que motiva Oberlus em seu ato final é o fato da criança que nasce ser uma menina; outros podem conceber que o que ele vê é sua deformidade herdada. Se o que viemos falando até aqui tem alguma força, pouco importa qual das hipóteses é verdadeira, elas respondem a mesma pergunta: será essa criança um homem no mundo, ou será eternamente outro? A tragédia de Oberlus, agora compartilhada com Carmen, não é a que assombra os últimos dias de Bentinho, a que Leontes consegue evitar. A tragédia é que *não há dúvidas* sobre a paternidade da criança que desaparece nas águas alaranjadas. Ela é cria do monstro. Ela morre no colo do pai. Há *absoluta certeza*.

5. Considerações finais

Dos muitos méritos de *Iguana*, a capacidade do filme de síntese talvez seja seu traço mais impressionante – não apenas a síntese do pensamento em imagem, mas igualmente a síntese de diversos problemas em um único, fundamental. Seja pela via histórico-política, pela via epistemológica, pela via da sexualidade, trata-se de falar de nossos obscuros, porém inescapáveis desejos de dominação, de totalidade, poder.

Hellman, ao reivindicar o filosófico na tela, e Cavell, ao reivindicar o cinema nas páginas, explicitam a relação íntima entre esse impulso que integra a constituição humana, e o dispositivo cinematográfico, que por vezes parece realiza-lo, e por vezes parece alertar sobre ele. O impasse de Oberlus, afinal, não é assim tão diferente do impasse (do mistério, do encanto, do fardo) cinematográfico: este mundo, aí, em minha frente – se ele é meu, por que não posso tê-lo? Se sou dele, por que não pode me abrigar?

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Moderna, 2004

BATAILLE, Christophe. **Annam**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O mármore e a murta”, **Revista de Antropologia**. 1992. São Paulo, USP, vol. 35, pp. 21-74

CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare**. New York: Cambridge University Press, 2003

CAVELL, Stanley. **In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1994

CAVELL, Stanley. **Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage**. Cambridge: Harvard University Press, 1981

CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy**. New York: Oxford University Press, 1979a

CAVELL, Stanley. **The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film**. Cambridge: Harvard University Press, 1979b

DESCARTES, René. "Meditações". **Os Pensadores**, vol. 15. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: O frio e o cruel. Rio de Janeiro: Zahar, edição Kindle, 2009

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Humilhados e ofendidos**. Tradução: Klara Gourianova. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013

GIL, Isabel Capeloa. "The Compulsion To Be Cruel", in: RESINA, Joan Ramon; WULF, Christoph (org.). **Repetition, Recurrence, Returns: How Cultural Renewal Works**. Maryland: Lexington Books, 2019 (pp. 201-210)

LAWRENCE, William W. **Shakespeare's Problem Comedies**, New York: Macmillan, 1931; pp. 9–13

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

MULHALL, Stephen. **Stanley Cavell**: Philosophy's Recounting of the Ordinary. Oxford: Oxford University Press, 1998

SHAKESPEARE, William. "Conto de Inverno". **Teatro Completo**, vol. 2: Comédias e Tragédias. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016 (pp. 1237-1347)

SINNERBRINK, Robert. **New philosophies of film**: thinking images. New York: Continuum, 2011

STEVENS, Brad. **Monte Hellman**: His Life and Films. Jefferson: McFarland & Company, 2003

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**. Tradução: Beatriz Perroni Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

VASQUEZ-FIGUEROA, Alberto. **O Iguana**. Tradução: Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1989

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução: Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 2017

Recebido em 15/02/2024

Aceito em 10/06/2024