

Construção e destruição em Don Giovanni (1970) de Carmelo Bene



*Construction and destruction in Don Giovanni (1970)
by Carmelo Bene*

Mateus Araújo

Professor de teoria e história do cinema na ECA-USP, ensaísta e tradutor. Organizou ou co-organizou os volumes coletivos Glauber Rocha / Nelson Rodrigues (Magic Cinéma, 2005), Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil (Balafon, 2010), Straub-Huillet (CCBB, 2012), Charles Chaplin (Fundação Clóvis Salgado, 2012), Jacques Rivette (CCBB, 2013) e Godard inteiro ou o mundo em pedaços (CCBB / Heco Produções, 2015). Traduziu Glauber Rocha na França (Le Siècle du Cinéma, Ed. Yellow Now / Magic Cinéma, 2006) e uma série de autores franceses no Brasil.

Dario Marchiori

Maître de conférences em História das formas fílmicas na Université Lyon 2, e pesquisa o cinema moderno (Après la vague, no prelo pela Presses Universitaires de Rennes), as fronteiras entre documentário, filme-ensaio e cinema experimental. Organizou um volume de textos de Alexander Kluge, L'Utopie des sentiments (Presses Universitaires de Lyon, 2014), co[dirigiu o n. 3 da revista Écrans intitulado Expanded Cinema (Garnier, 2015) e o colóquio L'expérimentation documentaire (Lyon 2, 2015). É também programador de filmes.

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo examina o filme Don Giovanni (1970), terceiro longa-metragem de Carmelo Bene (1937-2002), explorando a dialética entre construção e destruição presente em sua fatura tremendamente inventiva, e discutindo com atenção, em suas duas seções, o tratamento que ele reserva 1) às fontes das quais parte – sobretudo a novela de Barbey d'Aurevilly “Le plus bel amour de Don Juan” (1867) e a Ópera Don Giovanni (1787) de Mozart / Lorenzo da Ponte, e 2) às imagens e aos sons com as quais trabalha sua montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Carmelo Bene; Don Giovanni; montagem.

ABSTRACT

The article examines the film Don Giovanni (1970), Carmelo Bene's (1937-2002) third feature film, exploring the dialectics between the construction and the destruction present in its tremendously inventive bill, and carefully discussing, in its two sections, the treatment that it develops 1) the sources from which it departs - especially Barbey d'Aurevilly's novel “Le plus bel amour Don Juan” (1867) and the opera Don Giovanni (1787), by Mozart / Lorenzo da Ponte, and 2) the images and sounds of its montage.

KEYWORDS: Carmelo Bene, Don Giovanni, montage.

RÉSUMÉ

L'article examine le film Don Giovanni (1970), troisième long-métrage de Carmelo Bene (1937-2002), en explorant la dialectique entre construction et destruction présente dans sa facture très inventive, et en discutant attentivement, dans ses deux sections, le traitement qu'il réserve 1) aux sources dont il part – notamment le nouvelle de Barbey d'Aurevilly “Le plus bel amour de Don Juan” (1867) et l'opéra Don Giovanni (1787) de Mozart / Lorenzo da Ponte, et 2) aux images et aux sons avec lesquels travaille son montage.

MOTS-CLÉ: Carmelo Bene; Don Giovanni; montage

Embora tenha canalizado seu talento multiforme sobretudo para o teatro, Carmelo Bene (1937-2002) fez uma incursão fulgurante no cinema entre 1967 e 1973, dirigindo cinco longas e três curtas (ainda hoje pouco vistos e muito pouco discutidos no Brasil), atuando em filmes alheios¹ e desdobrando de meados dos anos 70 em diante este ciclo de trabalhos cinematográficos em uma série de versões televisivas para a RAI de espetáculos teatrais montados por ele.

Observado de perto, seu cinema revela uma dialética *sui generis* entre destruição e construção. Seu elã destrutivo salta aos olhos, e parece imediatamente reconhecível: ele encontra vazão na dessacralização e na desfiguração de textos clássicos, assim como na quebra sistemática das regras do decoro teatral e cinematográfico. Sua dimensão construtiva, por sua vez, pode ser detectada na elaboração de uma dramaturgia e de um estilo nos quais o espaço, o drama e os personagens permanecem sempre indeterminados, instáveis, apenas parcialmente delineados. O trabalho dos atores (Bene à frente), a montagem disjuntiva, a fragmentação do espaço, das situações e dos gestos, a decalagem entre as vozes e os corpos, a banda sonora irruptiva, tudo se combina para criar um universo de pulsões, fantasmas e movimentos que se dispersam e não chegam a se unificar.

Em que pese a singularidade patente dos filmes resultantes, e a pluralidade de abordagens que eles permitem, cada revisão de algum deles nos convida a confrontá-los com a tradição do cinema experimental, que ele não reivindicava², mas com a qual seu trabalho estabeleceu relações factuais e convergências estéticas. Nos filmes que interpretou e nos que realizou, encontramos figuras ligadas de um modo ou de outro aos círculos do cinema *underground* italiano de então, como Paolo Brunatto, Mario Schifano, Franco Brocani e Mario Masini³. E o arsenal de operações estilísticas de seus filmes, assim como algumas das questões que eles exploram, lhes conferem feições francamente experimentais. Deixando uma confrontação direta para outra ocasião, julgamos sugestivo trazer para este dossiê da ECO-PÓS sobre o cinema experimental uma discussão atenta de um dos seus melhores e mais inventivos longas⁴.

Terceiro dos seus cinco longas, e o mais barato de todos, *Don Giovanni* (1970) foi rodado em alguns dias (em 16mm, transferido depois para 35mm), todo em interiores, no pequeno apartamento romano de Bene, na Via Aventina, 30. Era o seu longa de elenco mais reduzido: três atores permanentes (Bene, sua esposa Lydia

1 Dentre os quais *Edipo Re* (1967) de Pasolini e *Claro* (1975) de Glauber Rocha, cujo trabalho tardio (sobretudo *Claro* e *Idade da Terra*) trava um evidente diálogo com a poética de Bene.

2 Bene chegou a rechaçar com mau humor eventuais tentativas de críticos ou interlocutores de incluí-lo neste universo.

3 Masini sobretudo, que realizara *X chiama Y* (1965-68) e trabalhara com Mario Schifano, desenvolveu uma fecunda colaboração com Bene, para o qual dirigiu a fotografia de *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Don Giovanni*, *Salomé* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973). Em entrevista a Dario Marchiori e Federico Rossin, ele nega porém qualquer relação de Bene com o cinema *underground* ou experimental italiano (cf. Masini, 2009, p.152).

4 Este texto retoma, com modificações e desdobramentos, um primeiro ensaio nosso sobre *Don Giovanni* publicado em francês (Araújo & Marchiori, 2009) e até hoje inédito em português.

Mancinelli e Gea Marotta), além de Vittorio Bodini e do montador Mauro Contini, que encarnavam brevemente três personagens secundários. Era também o único a não retomar, de um modo ou de outro, algum espetáculo teatral anterior de Bene, que de resto não o declinará mais sob outras formas (teatro, televisão, rádio, escritos). Filme de câmara, portanto, feito rapidamente, com produção caseira, sem ascendência nem posteridade na carreira de Bene, *Don Giovanni* não é porém, e nem de longe, um filme negligenciável em sua obra. Pelo contrário.

Sua aventura estética consiste em revisitar o mito de Don Juan por meio de uma dupla desmontagem: 1) das múltiplas fontes que ele convoca, a começar pelas duas principais, a novela de Barbey d'Aurevilly «Le plus bel amour de Don Juan» (1867)⁵ e, num grau menor, a ópera *Don Giovanni* de Mozart e Lorenzo da Ponte (1787); 2) das próprias imagens do filme, que dão a ver os personagens evoluindo num *huis clos* saturado de objetos cênicos. Tentando pensar o nexos entre estas duas desmontagens, vamos sugerir aqui que elas resultam, de modo paradoxal, da acumulação excessiva de referências e de imagens: o tratamento das fontes pela dramaturgia e pela *mise en scène* do filme, assim como o tratamento dos materiais sonoros e visuais pela montagem, tendem a desfigurá-los pela saturação, fazendo implodir o mito que estava na origem da empreitada.

I. As fontes maltratadas

Como de hábito em Bene, as fontes principais de *Don Giovanni* só serão utilizadas parcialmente, de viés e, segundo a fórmula feliz de Gilles Deleuze, «amputadas»⁶. Elas serão submetidas a uma confrontação constante com outros elementos e referências literários (Shakespeare, Borges), musicais (Bizet, Prokofiev, Verdi, Donizetti, Moussorgski) e pictóricos (Ingres, Velázquez) – igualmente transtornados e fagocitados por uma *mise en scène* fortemente idiossincrática. Assim, embora guarde as marcas de suas duas fontes principais, o filme as desloca, borra seus contornos e as submete à sua própria dinâmica delirante, num movimento centrífugo que transborda o universo donjuanesco para abri-lo a outros personagens – Santa Teresa de Lisieux, Pinocchio, São Sebastião, Jesus Cristo, Dom Quixote, Alexandre Nevski, etc. Tais fontes secundárias podem vir pontualmente ao primeiro plano, mas seu destino não será diferente daquele de Barbey e Mozart. Produzindo cruzamentos inesperados, Bene tendese sempre a fazê-las colidir, usá-las a contra-pelo, transformá-las em comentário do filme⁷ ou de seus personagens.

5 Incluída em seu volume *Les Diaboliques* (1874).

6 A noção de amputação é desenvolvida no notável ensaio sobre Bene de Deleuze (1979; trad. br., 2010).

7 É bem este o caso de uma boa dúzia de monólogos *over* mais ou menos curtos, em italiano, inglês e espanhol, tratando de artistas e de suas obras, mas parecendo concernir também, por ricochete, Don Juan, o próprio Bene ou seu filme inteiro.

Não por acaso, *Don Giovanni* começa e termina respectivamente com textos de Shakespeare e Borges (estranhos a Barbey e a Mozart / Da Ponte), que parecem comentar o filme. Logo no início, à guisa de epígrafe, desfilam um a um, sob um fundo preto e em silêncio, sem identificação do título nem do autor, os oito primeiros versos do soneto 123 de Shakespeare:

«No, Time, thou shalt not boast that I do change:
 Thy pyramids built up with newer might
 To me are nothing novel, nothing strange;
 They are but dressings of a former sight.
 Our dates are brief, and therefore we admire
 What thou dost foist upon us that is old;
 And rather make them born to our desire
 Than think that we before have heard them told.»⁸

Transformado em epígrafe, este soneto já soa como um desafio donjuanesco à passagem do tempo: Bene retoma a invectiva desabusada do primeiro verso («No, Time, thou shalt not boast [não te regozijarás] that I do change»), mas não a resposta viril do último («I will be true, despite thy scythe [tua foice] and thee»), não incluído em seu filme. Inútil propor uma nova versão de Don Juan, uma revisita moderna a um mito clássico que mantém sua autoridade: «Nossos dias são breves e, portanto, admiramos /O que tu nos impõe que envelheceu». O propósito de Bene será antes o de desterritorializar o mito para encontrar seu núcleo fundamental (sobretudo o questionamento sobre a morte), e para confrontá-lo ao real: o primeiro plano é uma natureza morta exuberante, as primeiras palavras da banda sonora vem de um comentário de Ortega y Gasset (em tradução italiana, e retirado do contexto) sobre Velázquez, que «aveva fatto la scoperta più impopolare: che la realtà si differenzia dal mito nell'ambito del quale non è mai, del tutto, finita» / «tinha feito a descoberta mais impopular: que a realidade se diferencia do mito por nunca estar acabada»⁹.

No finzinho do filme, uma frase de Borges (objeto principal de sua novela «Tlön, Uqbar, orbis tertius», incluída nas suas *Ficciones*, de 1956) é dita em *over*, novamente sem nenhuma identificação do texto ou de

8 «De me fazer mudar, não te gabes, ó Tempo. / As pirâmides que de novo construístes / Para mim nada têm de novo nem de estranho / São elas do já visto a imagem disfarçada. / Os dias breves são: o arrebatado deixamos-nos / Por coisas bem senis, mas dadas como novas, / E é melhor vê-las nascer a nosso gosto / Que pensar que a nós já foram contadas antes.» (trad. de Oscar Mendes, in: W. Shakespeare, 1989, p.864).

9 «Había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada», Ortega y Gasset, 1965, p. 479. Cf. trad. bras., 2016, p.38.

seu autor, e numa tradução em inglês: «*Copulation and mirrors are abominable, because they multiply the number of human beings*»¹⁰. Retirada de seu contexto original, esta frase pode aparecer como uma espécie de comentário de dois elementos essenciais da dramaturgia e da cenografia do filme: a copulação, de que ele nos priva, e os espelhos, que ele nos prodigaliza.

Na novela de Barbey, um nobre contava à «velha marquesa Guy de Ruy» a história, que ele ouvira dias antes da boca do conde Jules-Amédée-Hector de Rvila de Ravilès¹¹ (caracterizado como um «Don Juan no quinto ato»), de uma ceia oferecida ao sedutor envelhecido por doze de suas ex-amantes, a cujo pedido ele evocava seu mais belo amor – a filha mocinha de uma outra ainda, que declarou estar grávida dele. A novela multiplicava as mediações narrativas, numa *mise en abîme* de sete relatos encadeados na ordem inversa de seu proferimento inicial: 1) o da mocinha que confessava sua gravidez ao padre da família, 2) que a contava à mãe da menina, 3) que a contava a Don Juan, 4) que evocava o episódio inteiro às suas doze ex-amantes, na noite da ceia 5) que ele conta mais tarde ao narrador, 6) que a transmite à sua interlocutora elegante, 7) e aos leitores da novela. Em Barbey, conta-se o tempo todo, e quem circula é o verbo, não o corpo – nenhuma copulação é contada, o mais belo amor de Don Juan não inclui nenhuma, e quase toda a ação contada se reduz a uma performance verbal.

No filme, trata-se também de performance, mas performance de ator: Don Juan quase não fala, a mediação narrativa está ausente e o corpo está no centro da ação – embora a copulação enquanto tal continue ausente¹². Da novela de Barbey, o filme suprime completamente os relatos encadeados (assim como os da novela de Borges, da qual Bene só usa uma frase isolada), para conservar apenas a cena da ceia num prólogo de 5 minutos, e o episódio do mais belo amor, que ocupa os 64 minutos restantes. Privados de seu ambiente narrativo, que os unificava e articulava em Barbey, estes dois blocos aparecem simplesmente justapostos no filme, as diferenças em suas composições visuais tendendo a lhes dessolidarizar ainda mais.

Quase todo em preto e branco (com a exceção de dois planos), o prólogo mostra uma paródia da ceia de Barbey, contaminada pelo som da «Aria del Catalogo» do *Don Giovanni* de Mozart e Da Ponte (Ato I, Cena 2), que vem assim se enxertar na novela. Don Juan (Bene) está mais ocupado pela comida e por seu cão, enquanto as doze amantes assumem os traços dos doze tipos de mulher catalogados na Ária, que ouvimos neste momento¹³: a loura (*bionda*), a morena (*bruna*), a branca (*bianca*), a gordota (*grassota*), a magrela (*maarotta*), a grande, a pequena (*piccina*), a velha (*vecchia*), a jovem principiante (*giovin principiante*),

10 O original de Borges dizia «... os espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres» (em *Ficciones*, citada aqui na ed. das *Obras Completas*, Tomo I, 1997, p.431).

11 Barbey empresta ao seu Don Juan seu próprio nome composto, Jules Amédée, se identificando assim a seu personagem - como fará Bene em seu filme, ao interpretá-lo.

12 Uma sequência de montagem frenética (41'-44') com Don Juan, a mulher e os bonecos, sugere uma paródia de ato sexual. O fim da última tentativa de sedução, na qual a mocinha cospe no rosto de Don Juan, produz uma inversão da ideia de ejaculação.

13 Uma tal correspondência ilustrativa entre imagem e som não reaparecerá mais no filme.

a rica (*ricca*) - única a aparecer a cores -, a feia (*brutta*), a bonita (*bella*).



1

2

3.



4.

5.

6.

Mas fazendo Lydia Mancinelli interpretar todas elas (as seis ilustradas nas fig. 1 a 6, e mais seis outras), Bene prepara neste prólogo um deslocamento da ideia mesma de catálogo, que se tornará ao longo do filme uma figura da multiplicidade – pela qual os três personagens principais estarão atravessados. Cada um dos três, como cada um dos atores, se tornará um catálogo de si mesmo e de seus possíveis, dispersando sua identidade numa multidão de máscaras que se insinuam sob seus papéis iniciais. Apesar das declarações de Bene em seus textos e entrevistas, seu filme não chega a descartar a figura do catálogo, mas lhe empresta um sentido novo: ao invés de um relatório das proezas amorosas de um indivíduo medidas pelo número de mulheres que ele possuiu, o catálogo se torna uma figura da despossessão de si, um arranjo forçosamente aberto da «massa de seus átomos», para retomarmos uma expressão cara a Bene. Ao invés de gratificar um ego pelas conquistas amorosas que lhe são atribuíveis, o catálogo assim redefinido o dissolve na vertigem de seus possíveis, como se cada pessoa, a cada instante, carregasse em si todas as outras.

A narrativa que se arma no corpo do filme é ao mesmo tempo simples e desamarrada. Ela segue

as tentativas fracassadas de Don Juan para seduzir a mocinha que lhe permanece hostil, sob o olhar ora cúmplice, ora inquieto, de sua mãe. O sedutor escuta a mocinha tocar um cravo mudo, tenta lhe oferecer chá¹⁴ e guloseimas, entretê-la com um teatrinho (na condição de marionetista, titereiro e ator), lhe oferecer objetos litúrgicos, comprá-la com um talão de cheques; em sua última tentativa, ele se fantasia de Cristo e se joga sobre ela. Essas ações principais são interrompidas ou pontualmente suspensas por alguns parênteses (como o da morte do pai da mocinha), e os personagens assumem ao longo das sequencias várias identidades¹⁵. No fim do filme, a imagem do sedutor se quebrará como a de um espelho, cujos fragmentos a mulher contempla, ora rindo ora chorando.

Assim, embora intreprète Don Juan, Bene assimila Pinocchio e Manjafogo, galopa em seu cavalo como Dom Quixote, revive o heroísmo de Alexandre Nevski (evocado na banda sonora), esgrima contra si mesmo como fariam dois duelistas (Don Juan e o Comendador, mas também Hamlet e Laerte, ou Raymond e Lorenzo em sua peça *Il rosa e il nero*, de 1966¹⁶), se deixa confundir com a figura de São Sebastião, ganha ares de um Cristo satânico. Encarna, em suma, um verdadeiro catálogo de personagens [fig. 7 a 9].



7.

8.

9.

Depois de interpretar as doze amantes no prólogo, Lydia Mancinelli interpreta ainda esta outra, a mãe do mais belo amor de Don Juan (que também aparece sob diversas caracterizações, roupas, penteados, fisionomias), além de encarnar de passagem uma banhista de Ingres [fig. 10] ou uma Vênus de Velázquez [fig. 11]¹⁷.

14 Eco direto das cenas de chá no *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard.

15 Esta dissociação da identidade do personagem beneano numa multiplicidade de *personae* que o atravessam é discutida, entre outros, por Aumont (2010, seção «La dissociation du moi», p.52-56), que se concentra porém no caso de *Nossa Senhora dos turcos* (1968), primeiro longa de Bene.

16 Cf. C. Bene (1995, pp.705-7 / Trad. fr, 2004, pp. 125-7)

17 Encarnando estas citações pictóricas, ela interpreta a relação conflitual entre a vida e a arte, central no filme e na estética beneana em geral.



10.

11.

Na tradição donjuanesca, ela remete ao mesmo tempo a Donna Anna, a filha do Comendador, único verdadeiro amor de Don Juan, e a Donna Elvira, a esposa traída (o que dá ao filme, dada a sua filmagem caseira, um ar de filme de família). Quanto à mocinha, embora corresponda ao personagem de Barbey, ela remete também a Teresa de Lisieux, cujos textos franceses ditos em *over* por uma voz feminina bem jovem, na primeira ou na terceira pessoa (9', 12', 66'), lhe são claramente associados pela montagem.

Como a das fontes, esta multiplicação dos personagens produz colisões ricas de significação. A mais espetacular é talvez a que opõe os esforços de sedução de Don Juan à resistência mística inabalável de Santa Teresa, provocando assim um curioso encontro¹⁸ da literatura libertina (a novela de Barbey) com a literatura devocional (os manuscritos autobiográficos de Teresa)¹⁹. Profanando Teresa por sua inserção na história de um Don Juan pedófilo, e ainda mais brutalmente pela sua interação com a figura blasfematória de um Cristo estuprador assumida no fim pelo sedutor (e tratada num registro marcadamente derrisório), este encontro não deixa de aproximar os dois personagens sob uma busca comum da santidade.

Da letra do texto de Barbey, resta apenas a confissão final da mocinha, da qual ela pronuncia gaguejando uma versão italiana e resumida, no único monólogo *in* de todo o filme. Se *Don Giovanni* não é um filme sem palavras, elas vem quase todas de outras fontes, em várias línguas (italiano, inglês, francês, espanhol) e nunca legendadas. De resto, elas são quase sempre ditas em *over*, proferidas por vozes desancoradas dos corpos visíveis na imagem, em monólogos que não contribuem para o desenrolar da história de Don Juan, e chegam mesmo a transtorná-la. Ao longo do filme, os personagens de Barbey raramente falam, e a mãe

18 Já presente no *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, avatar da história de Don Juan que nos parece um subtexto fundamental do filme de Bene.

19 Cf. Sainte Thérèse, 1972.

jamais. Don Juan só fala nun bloco notável, mas relativamente curto (34'-44')²⁰, estranho à novela, no qual ele manipula as marionetes e os bonecos para encenar diante da mocinha cenas dialogadas de *Pinocchio*, imitando alternadamente, como um ventríloquo, as vozes do boneco, de Manjafogo e da Fada Azul. A menina só abre a boca no finzinho.

Carregadíssima, resultante de um complexo trabalho de mixagem, a banda sonora mantém uma clara autonomia em relação à banda imagem. Palavras e músicas irrompem e desaparecem de modo brusco, reforçando a impressão de descontinuidade já muito forte na imagem. Os trechos musicais sinfônicos e operísticos são maltratados pela mixagem, que os fragmenta, entrecorta e mistura a ruídos de origem variada, sugeridos pela imagem (vozes, gritos, gemidos, tossidas, aplausos, tapas, rangidos de portas, trovões, ruídos do jogo de chá de porcelana, cravo, espadas em ação, espelhos se quebrando), ou estranhos ao que ela mostra (relinchos e galopes de cavalos, choro de bebê, assovios, pássaros, vento). O volume também varia muito, ora baixinho, ora bem alto. O único trecho musical reproduzido na íntegra (apesar de «coberto» por uma série de comentários verbais em *over*), é a *Aria do Catalogo* de Mozart, que acompanha o prólogo do começo ao fim. Depois disso, os outros fragmentos, aí incluídos três vindos do *Don Giovanni*, só terão direito a aparições curtas e entrecortadas, raramente ultrapassando dois minutos.

Desestabilizado pela mistura das fontes, maltratado pela banda sonora, reorientado por uma reapropriação anti-psicológica da figura do catálogo, desafiado pelo trabalho dos atores, o mito de Don Juan recebe um golpe suplementar ao nível da montagem. Utilizada por Bene para «destruir as imagens», a montagem submete a *mise en scène* do filme a uma implosão, quebrando ao mesmo tempo a unidade espacial fornecida pela cenografia e a duração da performance dos atores – mais dilatada nos filmes precedentes de Bene. Vejamos este ponto de mais perto.

II. A montagem desenfreada

A montagem leva a fragmentação ainda mais longe que a banda sonora. Esta última, apesar de bem fragmentária, permite em todo caso estabelecer uma certa continuidade entre os planos. As intervenções sonoras (trechos de música, grupos de palavras, unidades de ruído) permanecem de resto bem menos numerosas que os quatro mil planos da banda imagem²¹. A unidade mínima do som permanece mais longa

20 No prólogo, ouvimos três vezes a voz *over* de Bene - mas não no papel de Don Juan.

21 Número indicado por Aprà (1995, p.138) e reiterado pelo próprio Bene em sua longa entrevista a Giancarlo Dotto (Bene e Dotto, 2008, p.303).

do que a da imagem²², e este desacordo entre as duas bandas lhes confere autonomia recíproca ainda maior. A montagem frenética predominante no filme²³ dá a impressão de um caos absoluto, no qual uma desordem aparente esconde um trabalho bem particular de construção. Este trabalho articula dois gestos próprios ao cinema de vanguarda, caracterizados detidamente por Deville (2013) como *desmontagem* (ou *deslocamento*) e *remontagem* (ou *dissonância*)²⁴. Nele, podemos reter aqui quatro procedimentos fundamentais de Bene e seu montador Mauro Contini.

O primeiro e mais importante é a multiplicação dos pontos de vista, que impede uma percepção unitária e unívoca do espaço. De um plano ao outro, o ponto de vista muda rapidamente, frequentemente sem encadeamento espacial ou temporal exato, mas por *décalages*, elipses, repetições e intervalos. O agenciamento das cenas dramáticas visa a uma certa continuidade narrativa (as tentativas sucessivas de sedução da menina por Don Juan), mas cada sequência constrói uma situação fechada, circular, cujo espaço e cujo tempo permanecem indeterminados e fluidos²⁵. O mesmo ocorre com o ponto de vista: os planos subjetivos, semi-subjetivos e «objetivos» se misturam até a indistinção, fazendo flutuar a identificação do espectador à câmera e borrando as fronteiras entre sujeito e objeto. Designaremos pelo conceito de *disseminação*²⁶ este princípio de circulação frenética do ponto de vista e do deslocamento generalizado do olhar.

O segundo procedimento, também muito presente, é a *alternância* entre duas ou várias séries de planos correspondendo às tomadas feitas na filmagem. O filme recorre livremente à figura clássica da montagem alternada, não para criar suspense nem para gerir uma multiplicidade narrativa de um ponto de vista único (o foco da enunciação), mas antes para difratar uma mesma situação cênica numa multidão heterogênea de pontos de vista. Rotineiro no cinema industrial, este procedimento é aqui literalmente desmontado, de maneira a quebrar sistematicamente a unidade das cenas e a duração das tomadas – as «imagens» que Bene dizia querer destruir. Ele explora agora a «junção» visível e audível de que falava Brakhage²⁷, e o faz de

22 Dado frequente na tradição do filme experimental, que não raro adota uma banda sonora relativamente contínua enquanto acentua as descontinuidades da banda imagem.

23 A única exceção à vertigem visual (e sonora) do filme é a cena da confissão da menina, quase no fim: sobre fundo preto, um plano fixo bem longo, de 1'35" (enquanto a duração média dos planos não vai muito além de 1 segundo). Por seu caráter monótono e por sua duração prolongada, este plano se destaca na estrutura do filme.

24 Embora não aborde o cinema de Bene, a ampla discussão de Deville (2013, p.73-183 e 185-303) sobre estes dois gestos no cinema de vanguarda nos parece plenamente aplicável a ele.

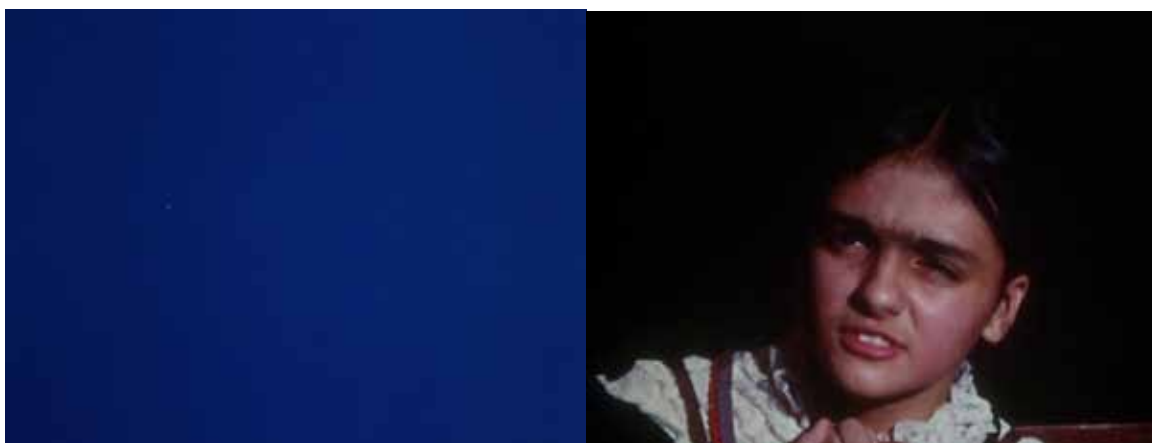
25 Nesse ponto, *Don Giovanni* radicaliza o gesto de *Hermitage* (1968), primeiro filme de câmara ao qual ele responde. A circulação de Bene no seu apartamento em *Hermitage* deixava entrever um percurso bastante claro entre o corredor externo, a sala, o quarto e o banheiro, ao passo que *Don Giovanni* transfigura a mesma locação de modo a sugerir um espaço e um tempo indeterminados, para não dizer fantasmáticos.

26 Cf. Derrida, 1969 / 1972. Para uma leitura do cinema de Bene informada por Derrida, ver Saba, 1999.

27 Ver sua discussão da junção (*splicing; splice*), por exemplo, em Brakhage, 1966 / 1982 (p.46-50 / p.62-68, trad. fr. 2003, p.12-15), numa carta a Gregory Markopoulos – parcialmente traduzida, aliás, em abril de 1967 na revista *Filmcritica*, n.176, e possivelmente lida por Bene.

modo próximo ao do cinema experimental²⁸. Além disso, os movimentos de câmera (frequentemente na mão) efetuados por Mario Masini multiplicam as possibilidades de agenciamento entre planos sucessivos, quando por exemplo duas séries de imagens alternam dois *travelling* sem direções contrárias. De resto, a mobilidade domina a *mise en scène* como um todo: o quadro e os corpos dos atores se movem o tempo inteiro, e mesmo quando a situação e a brevidade do plano os impedem de fazer isto, seus olhos não param de mexer de um lado para o outro, povoando o extracampo de uma riqueza fantasmática de chamados sem resposta. A esta mobilização total, se opõem os *tableaux vivants* e o personagem da menina: em torno dela, quase sempre estática, se multiplicam os movimentos de câmera mais elaborados, como os *travellings* circulares, quase sempre fragmentados na montagem.

O terceiro procedimento é a *acumulação*, que já informava a construção condensada dos personagens e a estruturação da banda sonora por camadas conflitantes. Ele se intensifica nas sequências de montagem muito rápida, verdadeiras cascatas de imagens. Estes momentos apresentam inserções de planos heterogêneos: detalhes ilegíveis e abstratos, planos com movimentos invertidos, monocromos azuis, como o céu que obseda Teresa de Lisieux em seus escritos, sugerindo o ultrapassamento místico do *huis clos* que estrutura o filme. Encontramos estes *inserts* azuis em dois momentos: na agonia do pai, alternados entre outros com planos brevíssimos de flores brancas (ou espinhos?) que simbolizam Teresa, e no fim da sequência dos objetos litúrgicos, perto do fim do filme [fig. 12], depois de uma panorâmica vertical acompanhada de uma *zoom-in* do Cristo na cruz, dos pés à cabeça, ao som do texto de Santa Teresa (1972, p.53): «*Ne voulant rien voir de la vilaine terre*».



12.

13.

28 Como notou de modo pioneiro Aprà (1995, pp.134 e 138).

Durante as efusões espetaculares de Don Juan marionetista, a acumulação se enriquece de uma panóplia de figuras da opacidade, notadamente as do *flo*. Várias vezes, o foco varia ao longo do plano, em particular nos planos subjetivos da menina míope e mística [fig. 13]: quando ela olha para uma espécie de ícone-pelúcia que esconde Don Juan em sobre impressão, ou na sequência dos objetos litúrgicos, por um *crescendo* místico que tende ao mesmo tempo à imagem sagrada e ao monocromo – um santo num vitral de um amarelo cada vez mais vivo, sobretudo nas partes mais transparentes (os olhos). Assim como os movimentos da câmera e dos olhos, as figuras do *flo* enriquecem o leque das variações da imagem para além da montagem. Isto ocorre também com as alternâncias de luz e sombra nos rostos dos personagens (a mulher, depois Don Juan/Cristo/Lúcifer durante sua corrida interminável, até que ele apague as velas numa espécie de figuração do Apocalipse).

O *raccord* formal²⁹ pode estabelecer relações inesperadas, como na sequência do coito parodiado: de modo evidentemente calculado, dois *closes* da mulher e da marionete da Fada se sucedem dez vezes no interior de uma profusão aparentemente desordenada de planos. O rosto da mulher permanece imóvel, enquanto o movimento da Fada (que vimos «ninar» violentamente Pinocchio e seu nariz fático) simula numa versão marionete a mecânica do coito. Além disso, os dois rostos parecem ligados como duas figuras do mesmo *feminesco* («*donnesco*»), oposto ao *feminino* da mocinha (obsessão beneana, no rastro de Kierkegaard). Efeito análogo ocorre noutra sequência, num *raccord* formal entre o rosto de Don Juan que bate na janela, ao som de uma música de filme de vampiros, e o rosto da menina, no mesmo lugar mas no interior: vindo como Drácula para vampirizar o *feminino* da mocinha, Don Juan dela se separa novamente pelo intervalo entre os planos.

O quarto procedimento, que chamaremos de *déraccord*, é a combinação paradoxal, num mesmo plano, dos princípios de continuidade e descontinuidade. O caos de Bene não se opõe, como a desordem, à ordem, mas se situa entre as duas: se há *raccords* – espaciais, de movimento e de olhar –, eles são praticados com um certo intervalo, de modo a que os planos não «colem». O *déraccord* visa ao mesmo tempo criar um liame entre os planos e negar a regra do espaço de 180° que funda o cinema dominante³⁰. O efeito desnordeante da montagem resulta amiúde de um *raccord* de 180° que inverte a perspectiva da cena filmada, e muda ainda a escala dos planos e o grau de legibilidade da imagem, passando por exemplo de um *close* frontal a um plano de costas mais afastado. O único ponto de ancoragem é o corpo do ator, ainda que disseminado de modo imprevisível de um plano a outro. Toda a sequência de Don Juan como Cristo, enriquecida no início e no finzinho pela inserção de planos subjetivos da mulher na cama, apresenta variações desta estrutura fundamental: a duração dos planos não permite apreender este espaço de 360°, que parece implodir na

29 Entendido usualmente como um corte que cria entre os planos uma relativa continuidade baseada numa parte ou no conjunto dos elementos de sua composição visual.

30 Regra segundo a qual a câmera deve se manter aquém de uma linha imaginária que liga os sujeitos da cena filmada.

montagem. Os *déraccords* de 180° são o exemplo mais claro e recorrente deste procedimento [fig. 14 e 15].



14.

15.

Pelo *déraccord*, Bene cria ainda outros efeitos desenfreados de descontinuidade, por exemplo quando vemos Don Juan avançar num plano e recuar no plano seguinte, enquanto a banda sonora inverte o fluxo da música. O anti-herói parece então preso num círculo, numa armadilha espaço-temporal que lhe condena a ficar parado, preso num movimento de ida e volta que não evolui, que não consuma nenhuma ação, mas desenha uma pura despesa de energia³¹ [fig. 16 e 17].



16.

17.

31 Para uma discussão da despesa no cinema de Bene (inspirada em Bataille), cf Boioli, 2011.

Don Giovanni opera uma implosão sistemática do campo-contracampo clássico, contrariando-o ou conjugando-o com *faux raccords*³². Na sequência da confissão da menina (baseada na alternância entre planos dela, de Don Juan, da mãe e do padre), o emprego errático do campo-contracampo torna o agenciamento dos planos não só híbrido, como frequentemente indecível. O filme apresenta vários casos de campo-contracampo, mas tende a recusar aquele entre Don Juan e a menina, que de resto raramente aparecem juntos no mesmo quadro. O fracasso da tentativa de sedução não se exprime pela palavra, mas pela imagem: a negação da menina se funda na ausência de *raccord* com o seu olhar, que recusa o espetáculo oferecido por Don Juan para se concentrar em seu cravo – ou, mais precisamente, no seu ... virginal!

No início do filme, a mulher tenta forçar a filha, contra a sua vontade, a olhar para Don Juan assentado na poltrona: quando finalmente ela vira a cabeça, ele não está mais lá, e logo um campo-contracampo se insinua graças a um *déraccord* de 180°. Perto do fim do filme, na sequência dos objetos litúrgicos, o campo-contracampo se instaura por um instante, mas contrariado e restrito a fragmentos do rosto: alternam-se em *close* acentuado um olho de Don Juan e um olho da menina, seguidos logo adiante de detalhes dos dois rostos desenquadrados = ele tendendo para baixo, ela para cima. Em geral, é a mulher que suscita o campo-contracampo com Don Juan ou com a menina, separadamente: ela procura construir as relações no espaço e se torna um elemento mediador. Logo depois da confissão da menina, a mulher estabelece, ao olhar à esquerda e à direita da câmera, dois espaços identificáveis e definitivamente separados. A Don Juan, restará apenas espalhar sua imagem nos fragmentos do espelho quebrado, e dar ainda um último olhar de um corpo que não existe mais.

Desterritorializadas, as fontes e as imagens se cristalizam, se acumulam metodicamente para estruturar o excesso formal, tal como a pilha de fragmentos luminosos que cintilam no fim do filme. Em *Don Giovanni*, o sedutor busca a santidade: só a encontraremos em seu martírio, pela inaturalidade mesma de seu mito. O corpo de Bene, síntese exuberante do trabalho de acumulação e fragmentação, encarna a implosão dos materiais originários, por uma dialética de construção e destruição. Assim se constrói a fogueira, para que arda a chama de um filme que leva ao limite a invenção formal, trilhando um caminho único e solitário, conscientemente sem saída e sem futuro em seu furor criativo. Nele, Bene reinventa o cinema sem se alinhar nem às instituições industriais nem às margens do *underground*, mas nos fazendo pensar ao mesmo tempo em outros artistas

32 Embora ainda utilizemos aqui a noção de *faux raccord*, ela já nos parece insuficiente para caracterizar a singularidade da montagem de *Don Giovanni*.

singularíssimos da história do cinema, como Kenneth Anger, Gregory Markopoulos ou Werner Schroeter³³.

Maltratando suas fontes por sua destruição inventiva, agredindo os protocolos habituais de representação por novas figuras da montagem, Bene afirma uma visão vanguardista do cinema que se exprime pelas potências da negação e reencontra a inocência da criação. Aqui, a tensão fundadora da modernidade entre *tabula rasa* e sobrecarga de referências conduz a uma experimentação com um nível raro de exigência, que ainda hoje nos espanta e desconcerta.

33 Semelhanças entre os filmes de Bene e os trabalhos de Anger, Markopoulos (e Brakhage) são sugeridas pontualmente por Aprà (1995, p.138). Confrontações dos filmes de Bene com os de Schroeter aparecem, entre outros, em Bayne (1974) e Simsólo (1982).

- APRÀ, Adriano. « Carmelo Bene oltre lo schermo ». In: VVAA. *Per Carmelo Bene*, Milano: Linea d'ombra, 1995, p. 131-164.
- ARAUJO SILVA, Mateus & MARCHIORI, Dario. « Don Juan au bûcher ». In: BAX, Dominique & BÉGHIN, Cyril (Dir.). *Marco Bellocchio / Carmelo Bene* (Coll. Théâtres au Cinéma, Tome 20). Bobigny: Magic Cinéma, 2009, p.181-183.
- AUMONT, Jacques. *Notre-Dame des Turcs (Carmelo Bene, 1968)*. Lyon: Aléas éditeur, 2010.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « Le Plus Bel Amour de Don Juan ». In: *Les Diaboliques*. Texte présenté, établi et annoté par Jacques Petit. Paris: Gallimard (coll. Folio classique), 1973, p.85-110.
- BAYNE, Joris. «Le cinopéra, une nouvelle avant-garde: à propos de Carmelo Bene et de Werner Schroeter». *Écran 74*, n.23, mars 1974, p.42-48.
- BENE, Carmelo. *Opere*. Milano: Bompiani, 1995.
- _____. *Théâtre (Oeuvres Complètes II)*. Traduits de l'italien et préfacé par Jean-Paul Manganaro. Paris: P.O.L., 2004.
- BENE, Carmelo & DOTTO, Giancarlo. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani (edizione tascabile), 2008.
- BOIOLI, Paola. *Carmelo Bene: Il cinema della dépense*. Alessandria: Falsopiano, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, Tomo I (1923-1949)*. Barcelona, Emecé Editores, 1989.
- BRAKHAGE, Stan. "A moving picture giving and taking Book". *Film Culture*, n.41, Summer 1966, p.39-56. Republicado em Stan Brakhage, *Brakhage Scrapbook – Collected Writings 1964-1980*. (Ed. By Robert Haller). New Palz, Documentext, 1982, p.53-77. Trad. francesa de Christian Lebrat: *Manuel pour prendre et donner les films*. Paris: Les Cahiers de Paris Experimental, 2003.
- COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio: História de um boneco*. Trad. brasileira de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DELEUZE, Gilles. «Un manifeste de moins» (in: C. Bene e G. Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p.85-131. Trad. bras. em DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*, organizado por Roberto Machado. Rio: Jorge Zahar, 2010.

- DERRIDA, Jacques. «La dissémination», *Critique*, nº261-2, 1969 (incluído depois em *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972).
- DEVILLE, Vincent. *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- KIERKEGAARD, Soren. *Diário de um sedutor*. Trad. bras. de Carlos Griffo. In: Kierkegaard, col. Os Pensadores. 3a Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p.1-105.
- MASINI, Mario. «Le théâtre est magie, le cinéma est illusion» (Entretien avec Mario Masini, par Dario Marchiori et Federico Rossin). In: BAX, Dominique & BÉGHIN, Cyril (Dir.). *Marco Bellocchio / Carmelo Bene* (Coll. Théâtres au Cinéma, Tome 20). Bobigny: Magic Cinéma, 2009, p.152-155.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Introducción a Velázquez* (1943), in: *Obras Completas*, Tomo VIII (1958-1959). Madrid: Revista de Occidente, 1965, p. 457-487. Trad. brasileira em José Ortega y Gasset, *Velázquez*, trad. e org. de Célia Euvaldo, São Paulo: Martins Fontes, 2016, p.7-50.
- SABA, Cosetta. *Carmelo Bene*. Milano: Il Castoro Cinema, 1999.
- SAINTE THÉRÈSE de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face. *Histoire d'une âme*. Paris: Ed. du Cerf, 1972.
- SHAKESPEARE, William. «Sonnet CXXIII». In: *The Complet Works of William Shakespeare*. London / New York / Sydney / Toronto: The Hamlyn Publishing, 1970 (13th impression), p. 1058. Trad. bras. de Oscar Mendes in: William Shakespeare. *Obra Completa*, Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1989, p.864.
- SIMSOLO, Noël. [Propos de Noël Simsolo recueillis par Gérard Courant]. In: COURANT, Gérard. *Werner Schroeter*. Paris: Goethe Institut / Cinémathèque Française, 1982, p.117-9.
- VVAA, *Per Carmelo Bene*, Milano: Linea d'ombra, 1995.