

Os Sujeitos no Mundo: O Cinema de Roman Polanski e a Modernidade¹

Douglas Deó RIBEIRO²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, UFPE

Resumo

Este artigo pretende revisar alguns dos conceitos associados à ideia de modernidade – em particular aqueles relativos à sociedade e aos sujeitos modernos, além de suas relações mútuas, a partir das contribuições de alguns dos teóricos mais relevantes da modernidade – associando tais pensamentos às características narrativas, estilísticas e temáticas dos filmes do cineasta franco-polonês, Roman Polanski.

Palavras-chave: Modernidade; Polanski; Poder disciplinar; Fragmentação; Percepção.

Introdução

Num determinado momento da cena de *Quê?* (1973) em que Nancy (Sydne Rhome) conversa pela primeira vez com Alex (Marcello Mastroianni), ele pergunta: “Você ouviu de novo na noite passada? Sempre me deprime, esse som. Mesmo agora, se não fosse pelo ping-pong deles...”³ (BRACH; POLANSKI. 1973, p.10). Pouco depois, o som *off* do ping-pong cessa e Alex gesticula para que Nancy se aproxime, perguntando se ela está ouvindo. Na banda sonora, apenas os ruídos idílicos do ambiente. Nancy gesticula que não está ouvindo nada, enquanto Alex permanece atento, quase estático. “Sim, escute!”. Depois de algum tempo, o som do ping-pong recomeça e ele volta a tomar seu café, deixando a postura de escuta atenta.

Este é um dos muitos exemplos – neste filme em particular, mas em toda a obra de Roman Polanski – do isolamento perceptivo que caracteriza os personagens desse diretor. Há um claro descompasso entre o que Alex escuta e o que o público escuta – ele faz referência a um som que não ouvimos e que, aparentemente, só consegue ser ouvido por ele quando o barulho do ping-pong é interrompido. Tal isolamento audiovisual é uma das principais estratégias de representação da solidão existencial que define esses personagens:

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco PPGCOM-UFPE, e-mail: doug_deo@yahoo.com.br.

³ Original, em inglês: “Did you hear it again last night? It really brings me down, that sound. Even now, if it weren’t for their ping-pong...” (todas as traduções de língua estrangeira foram feitas pelo autor).

estrangeiros em um país hostil, viajantes num habitat que não é o seu, criaturas trancafiadas em apartamentos, casas, teatros, barcos, em embates que se subtraem ao mundo exterior.

Como ressalta Morrison, nos filmes de Polanski tem-se a “sensação de se ser curiosamente ‘estrangeiro’ em *todo* [grifo do autor] lugar do mundo [...]”. Ele acrescenta que eles “são o tipo de filme que chega à conclusão que a condição de exílio é irrevogável, que a ideia de pátria é uma fantasia sentimental, que não há *lugar* [grifo do autor] para onde se possa voltar”⁴ (2007, p.3). Ainda que nem todos os seus personagens sejam exatamente estrangeiros, em termos concretos de nacionalidade, a ideia do ‘estranho’ – do que se diferencia daqueles que compõe o seu entorno, o estrangeiro sendo uma variação desse tema – é uma das bases principais sobre a qual se constroem os conflitos em seus filmes.

Morrison (Ibid.) defende a tese de que o cinema de Roman Polanski trabalha o nó sociopolítico da repressão em narrativas que lidam com o oculto, tanto em termos de trama, quanto em de natureza humana. Essa noção de repressão estaria ligada à ideia de modernidade industrial e de sociedade utilitarista, responsáveis, a partir do século XVIII, por programas sociais meritocratas e por reconfigurações dos sujeitos externamente impostas por poderes institucionalizados – tais transformações não teriam ocorrido sem prejuízo da subjetividade. Num contexto de reestruturação social e visual que começa com a ideia de modernidade, passando pela invenção do cinema, e perdura até os dias de hoje, essas tentativas de padronização comportamental em proporções populacionais afetam inclusive as esferas privadas da subjetividade e esse seria, segundo Morrison, o terreno onde Polanski desenvolve suas narrativas.

O caráter francamente subjetivo dos filmes de Polanski não é nenhuma novidade na discussão teórica – como ressalta Ribeiro (2013), o cinema de Roman Polanski é, em sua virtual totalidade, composto por histórias ‘semisubjetivas’ (POLANSKI, 2005a), ‘pontos de vista ambivalentes’ (BORDWELL, 2006), ou narrativas com ‘câmera ancorada’ (CAPUTO, 2012), variações terminológicas para a mesma ideia de um vínculo entre narrativa visual e ponto de vista dos personagens. Daí infere-se que o modo como essas histórias se desenvolvem, a forma como elas são encenadas, carregam sempre essa marca de subjetividades à deriva num mundo hostil – são sua afirmação, amiúde patológica e contraproducente, diante desse universo opressor.

⁴ Original, em ingles: “sense of being curiously foreign to *every* place on earth” “the kinds of movies one makes upon concluding that the condition of exile is irrevocable, that the idea of homeland is a sentimental fantasy, that there is no *place* to go back to”.

Stuart Hall (2006) tece a evolução histórica da ideia de identidade desde a primeira modernidade – onde estaria o sujeito do Iluminismo –, passando pelo sujeito sociológico, até o sujeito pós-moderno, produto humano da modernidade tardia, no século XX. A identidade nessa modernidade tardia é definida como instável, fragmentária, descentrada, deslocada; o sujeito individualizado, total, é uma fantasia no turbilhão das sociedades modernas, “por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (p.14). O Indivíduo soberano, indivisível e singular, surgido a partir do antropocentrismo do século XVI, posteriormente posto em perspectiva nas sociedades cada vez mais complexas em que estava inserido, terminou por se tornar “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (Ibid., p.32). É nesse contexto que surgem figuras como as do *flaneur* e do turista, dos personagens inseridos num mundo que não conseguem compreender e em que estão irrevogavelmente deslocados, como os de Polanski – o jovem sem nome (Zygmunt Malanowicz) de *A Faca na Água* (1962), a vigarista francesa (Nicole Karen) em Amsterdã, em *La Rivière de Diamants* (1964), e Carol (Catherine Deneuve), em *Repulsa ao Sexo* (1965), que andam sem propósito pelo mundo da diegese.

O Iluminismo e a Revolução Industrial, dentre outros, foram fenômenos históricos fundamentais para a constituição do que hoje se define por modernidade e a ideia de modernidade implica diversas transformações na organização do mundo, na constituição dos sujeitos e na relação entre estes últimos e o primeiro. Diversos pensadores trabalharam a ideia da modernidade a partir de perspectivas mais ou menos diferentes, enfocando determinados aspectos – Hall (Ibid.), por exemplo, desenvolve a questão da identidade e da identidade cultural em particular, enquanto Bauman (2001), em *Modernidade Líquida*, trabalha aspectos da organização social, dentre outros; Charney (2004) e Crary (2013) refletem sobre questões relacionadas diretamente aos sujeitos da modernidade, o primeiro a partir da ideia de deriva no mundo moderno e o segundo, das transformações perceptivas sofridas por esses sujeitos, enquanto Foucault (1987) discute a ideia do poder disciplinar institucionalizado, que tenta conter e definir externamente os indivíduos.

É possível citar diversos outros teóricos ligados ao pensamento sobre a modernidade, mas neste ensaio desenvolverei uma breve revisão dos pensamentos de alguns autores sobre a ideia de modernidade – em particular, em trabalhos de Jonathan Crary, Leo Charney, Stuart Hall e Michel Foucault – correlacionando tais ideias a características do cinema de Roman Polanski (embora alguns filmes sejam privilegiados por

esta análise, como os que compõem a chamada ‘trilogia dos apartamentos’, outras obras serão acessadas em breves análises).

O Mundo em Volta – Poder Disciplinar e Frenesi

A crescente complexidade das sociedades modernas, caracteristicamente marcadas por alterações estruturais que se processam rapidamente, é um dos aspectos mais relevantes para a compreensão da modernidade. Questões relacionadas ao desenvolvimento das cidades, às divisões de classe socioeconômica no contexto de produção industrial e aos poderes institucionalizados são relevantes na compreensão do universo em questão. Como defende Hall (2006), essas transformações, dentre outros fatores, são responsáveis pela fragmentação do sujeito na modernidade – tratarei da questão do sujeito mais adiante. Entretanto, se por um lado uma definição estável de sujeito e identidade se torna cada vez mais impossível no frenesi do mundo, a organização da sociedade moderna ocidental é muito marcada pela institucionalização do poder disciplinar, que tenta individualizar esse sujeito fragmentário.

Ainda no século XVIII, o jurista britânico Jeremy Bentham desenvolveu suas teorias sociais utilitárias que, com o objetivo de beneficiar a coletividade, impunham mecanismos de controle rigorosos⁵ sobre os indivíduos nas esferas públicas: “No modelo de Bentham, o utilitarismo imporia racionalidade na ordem social através da objetivação das pessoas, anulando crenças e avaliando ações de acordo com seu efeito visível na maximização do bem estar da esfera social”⁶ (MORRISON, 2007, p.6).

É importante notar que as teorias desenvolvidas por Bentham aplicavam-se aos espaços e domínios públicos, preservando, em princípio, a liberdade subjetiva nas esferas privadas. Além disso, o controle das ações dos indivíduos, o impedimento de que suas motivações particulares sobrepujassem e prejudicassem a coletividade, se dava pela vigilância inicialmente institucional que, no entanto, passou a ser progressivamente introjetada pelos próprios indivíduos – a noção de que todos estavam sob constante vigilância tornaria os indivíduos menos propensos ao descumprimento de normas e à

⁵ Como, por exemplo, o Panóptico; tipo de penitenciária desenhado por Bentham em 1785 que permitiria ao guarda observar todos os prisioneiros sem que esses soubessem se estavam sendo vigiados ou não – a dúvida sobre se estava sendo visto os tornaria mais submissos, menos propensos, por exemplo, a tentativas de fuga ou outras condutas que pudessem levar a mais punição.

⁶ Original, em inglês: “In Bentham’s model, utilitarianism imposed rationality on social order by objectifying people, abrogating belief, and evaluating actions according to their visible effect in maximizing the general well-being of the social sphere”.

manifestação ‘indevida’ de suas subjetividades. Como ressalta Hall, “o poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância e o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo” (2006, p.42). Para Morrison (alinhado ao pensamento de Foucault), inevitavelmente o utilitarismo penetrou as esferas privadas das vidas das pessoas e sua internalização “o torna cada vez menos visível e, por isso, mais prolífico”, a ponto de os programas de Bentham “não serem mais considerados como reformas, mas antes percebidos como dados, profundamente enraizados nas estruturas sociais” (2007, p.12) da modernidade.

Para Morrison (Ibid.), é especialmente essa penetração do utilitarismo na esfera privada que está em jogo nos filmes de Polanski. Ainda que em um filme como *Repulsa ao Sexo*, a expectativa sobre a personagem de Deneuve de que ela corresponda às investidas de Colin (John Fraser) para se tornar sua namorada – assumindo visualmente o papel da figura feminina tradicional do Ocidente – e num como *Oliver Twist* (2005), a tentativa institucional de supressão da singularidade de Oliver (Barney Clark) através da sua inserção no universo homogêneo e cinzento do orfanato sejam exemplos da imposição exterior e institucional de sociedades utilitaristas – a ‘instituição’ da relação conjugal, no primeiro, e o orfanato, no segundo –, a maioria dos filmes de Polanski lida com a inadequação dos personagens a suas próprias expectativas utilitaristas, em seus universos privados, sem que haja a cobrança e o olhar de uma sociedade disciplinar – ou, pelo menos, sem que haja uma representação visual abundante desse olhar.

Um exemplo evidente de internalização do utilitarismo pelos sujeitos na sociedade disciplinar é a organização da atenção em prol da produtividade na educação e no trabalho a partir do fim do século XIX e início do século XX. “No início do século XX, o sujeito atento é parte de uma *internalização* dos imperativos disciplinares por meio da qual os indivíduos são responsabilizados de forma mais direta por seu próprio uso eficiente e proveitoso em diversas situações sociais” (CRARY, 2013, p.99). O observador normativo, produto da sociedade disciplinar, deveria manter sua atenção focada naquilo que é socialmente útil e produtivo em meio à profusão cada vez maior de imagens da sociedade moderna.

A fuga dessas estratégias modernas de controle da atenção pode ser encarada como ato de resistência e deriva. Além de o indivíduo passar a ser sujeito, em lugar de alvo, do olhar na questão específica da atenção, o uso não normativo da atenção indica uma autonomia da subjetividade na sociedade disciplinar – uma associação interessante entre

essa atenção autônoma e o cinema de Roman Polanski é feita por Caputo (2012), com base na Teoria da Percepção Ativa, que discutirei mais adiante.

Embora as instituições disciplinares da sociedade moderna, bases para a concepção foucaultiana de vigilância e punição, não impeçam o descentramento do sujeito característico da modernidade – ainda que seu fundamento se aproxime de um desejo de homogeneização comportamental e até visual dos indivíduos no plano público/coletivo, cada sujeito é uma multiplicidade de identidades e nenhum se iguala a qualquer outro –, para o sujeito, seu status único, sua sensação de ser estranho em qualquer lugar do mundo (MORRISON, 2007), faz da(s) sociedade(s) a sua volta um borrão quase homogêneo, uma massa anônima que muitas vezes não consegue compreender e pela qual não é compreendido.

No cinema de Roman Polanski, essa qualidade estranha e até inóspita do universo circunjacente ao personagem é uma das marcas constitutivas da diegese. Em muitos casos os personagens se isolam do mundo durante todo o filme, ou quase isso, em um único local – como o barco em *A Faca na Água*, o castelo em *Cul-de-sac* (1966) e o apartamento em *Deus da Carnificina* (2011) –, mas nos filmes em que os personagens circulam pelas cidades, normalmente elas estão “cheias de pessoas, mas elas não são amistosas, apenas intrometidas e invasivas” (MAZIERSKA, 2007, p.74). A indiferença e até hostilidade com que os protagonistas de *O Inquilino* (1976) e *Busca Frenética* (1988) são tratados fazem parte desse panorama onde parece impossível uma relação harmônica de pertencimento por parte dos personagens.

Em grande parte, os mal estares do cinema de Roman Polanski provém do desacordo entre essa sociedade moderna – frenética, anônima, alheia e disciplinar – e os sujeitos fragmentários, isolados e estranhos de que vou tratar agora.

O Sujeito Moderno – Fragmentação e Percepção

Acima discutimos brevemente duas características do mundo moderno: o poder disciplinar institucionalizado, que visa um controle externamente imposto dos indivíduos, e o ‘frenesi’ da vida, provocado pelo crescimento das cidades e pela profusão de imagens num universo cujos movimentos são cada vez mais rápidos. Charney chama a atenção para o “clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação” (2004, p.317) do fim do século XIX. Esses fenômenos foram, a um só tempo, paralelos às transformações no indivíduo e

responsáveis por elas – as noções de identidade e as relações dos sujeitos entre si e com o mundo também passaram por inevitáveis modificações.

Hall (2006), por exemplo, defende que a identidade sofreu uma progressiva fragmentação – um descentramento do sujeito acentuado ainda mais na segunda metade do século XX. Dentre os fatores responsáveis por essa progressiva fragmentação do sujeito, estariam o poder disciplinar discutido acima e as teorias, por exemplo, de Marx e Freud, que diminuíram o papel da consciência autônoma do indivíduo ao destacarem a importância do contexto herdado em que o homem estava inserido, no primeiro caso, e do inconsciente, no segundo, para as ações humanas.

A consequência desses fenômenos é a dissolução do sujeito cartesiano, centrado, total e autônomo. A identidade passa a ser cambiante, contextual e abstrata. Uma imagem eloquente dessa de fragmentação do sujeito ocorre em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) – a jornada investigativa mostrada por um dos filmes usados por Deleuze para sua definição de cinema moderno falha em definir um Kane ao revelá-lo múltiplo e complexo e o plano que o mostra envelhecido, num misto de altivez e decadência, passando diante de um par de espelhos *vis-à-vis*, multiplica sua imagem indefinidamente.

O uso de espelhos em Polanski também é eloquente, particularmente nos filmes em que a estabilidade mental dos protagonistas é francamente questionável. Em *O inquilino*, por exemplo, quase todas as sequências em que Trelkovski (Roman Polanski) está só no apartamento, o mostra duplicado em espelhos – uma duplicação que se multiplica em diversas instâncias do filme, inclusive na tentativa de suicídio final, igualmente dobrada. *Repulsa ao sexo* tem um uso menos frequente do espelho, mas é relevante que a primeira visão ameaçadora de um homem dentro do seu apartamento seja partilhada por Carol com a audiência através do reflexo no espelho – ‘reflexo’ não é a melhor palavra para a situação, já que não se trata de uma replicação do mundo diante do espelho, mas a materialização imagética da imaginação da personagem. Em trabalhos mais recentes Polanski permanece fazendo uso do espelho como estratégia de representação da instabilidade identitária através da duplicação imagética do personagem na *mise-en-scène* – penso numa das sequências de *O Pianista* em que Wladislaw Szpilman (Adrien Brody) está trancafiado em um apartamento, escondido dos nazistas e se vê refletido, e naquela de *O Escritor-fantasma* que, como ressalta Caputo, evoca a cena de apresentação do apartamento ao protagonista em *O inquilino*, quando “Amelia Bly (Kim Cattrall), a assistente de Lang (Pierce Brosnan), guia o escritor-fantasma (Ewan McGregor) ao quarto do (falecido) McAra, informando que

ele agora vai dormir ali, em lugar de no hotel” (2012, p.251): o personagem do escritor, cuja labilidade identitária manifesta-se já pelo nome incógnito, aparece duplicado no espelho do quarto, na última imagem da sequência. “Tal dispositivo cria a impressão [...] do mundo como o salão de espelhos no qual todos olham para seu reflexo ou duplo”⁷ (MAZIERSKA, 2007, p.55).

Mazierska ainda chama a atenção para a fragmentação do corpo feita por Polanski em seus filmes como uma estratégia igualmente associada à fragmentação do sujeito – assim, a representação gráfica das mutilações em *Macbeth* (1971), a visão da cabeça de Trelkovski sendo usada como uma bola de jogo em *O Inquilino* e até o privilégio dado a certas partes do corpo do protagonista (os olhos de Carol em *Repulsa ao sexo*, as mãos de Paulina – Sigourney Weaver – em *A Morte e a Donzela* – 1994) “‘desmembra’ o corpo humano para iluminar o problema da identidade fragmentada e deslocada”⁸ (Ibid., p.60).

Tem-se, então, em lugar de sujeitos estáveis, identidades múltiplas:

Uma pessoa pode facilmente ser trocada por outra. O que importa é o lugar que a pessoa ocupa numa estrutura social particular [...] Nós não sabemos quem é quem, e isso dificilmente importa – porque seus comportamentos são determinados pela posição que elas ocupam⁹ (Ibid., p.63).

Para Hall, a modernidade – e em particular a globalização associada à modernidade tardia – tornou “as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (2006, p.87). As transmutações polanskianas de um escritor e um médico em investigadores, de torturados em algozes, de uma doce jovem em assassina e de Trelkovski em Simone Choule (Dominique Poulange) também dizem isso.

Em sua análise das questões relativas à atenção na modernidade, Jonathan Crary destaca não só que a neurociência e a psiquiatria encontraram desagregações e fragmentações cognitivas comuns a pacientes psiquiátricos, mas que até o comportamento considerado normal estava associado a formas de dissociação perceptiva. Na verdade, a definição de uma percepção normal está indiscutivelmente associada à normatividade do poder disciplinar moderno. As fragmentações e dissociações perceptivas participam das mesmas transformações históricas do sujeito discutidas acima e a definição de modelos

⁷ Original, em inglês: “Such a device creates an impression [...] of the world being the hall of mirrors in which everybody looks for his reflection or a double”.

⁸ Original, em inglês: “‘dismembers’ the human body to illuminate the problem of the fragmented and deslocated identity”.

⁹ Original, em inglês: “One person can easily be exchanged for another. What matters is the place a person occupies in a particular social structure [...] We don’t know who is who, and it hardly matters – because their behavior is determined by the position they occupy”.

perceptivos normativos – e, conseqüentemente, dos casos desviantes – faz parte do funcionamento inerente a uma sociedade que “se reconhece e reconhece sua positividade pelas formas mórbidas e patológicas que identifica ou inventa” (CRARY, 2013, p. 119).

A percepção na modernidade está vinculada à ideia da corporeidade do sujeito, sendo muito mais complexa que a concepção monolítica da visualidade perspectivista – associada ao sujeito do Iluminismo de Hall (2006):

[...] a percepção é um *processo* constituído por eventos físicos distintos, e o reconhecimento dessa ‘duração’ [em oposição às associações estáveis e pontuais da perspectiva] é uma negação implícita da identidade estável tanto da imagem quanto do observador (CRARY, 2013, p.162).

O termo imagem pode ser estendido para mundo e o observador não é mais que o sujeito moderno. Analisando o quadro *Parada de circo* (1888), de Georges Seurat, Crary defende que essa obra comporta um dilema central no trabalho desse pintor e na percepção moderna, “a oscilação entre a ideia de uma síntese controlada externamente e imposta ao sujeito [...] e as sínteses que são invenções livres e subjetivas do sujeito autônomo e ativo” (Ibid., p.163).

Essa consciência da autonomia do sujeito está também associada às conclusões cada vez mais frequentes de que os sentidos não são estáveis e consistentes como se pensava. Essa epistemologia moderna do sujeito não permite o alcance de uma verdade objetiva através dos olhos do indivíduo: Mazierska, por exemplo, pontua que o cinema de Roman Polanski nos apresenta um universo filtrado pelo olhar do personagem e que esse olhar distorce os objetos observados:

Seus personagens não usam óculos todo o tempo (que poderiam prover sua visão de consistência), mas frequentemente os tiram, perdem-nos ou tem-nos destruídos. Polanski usa esse dispositivo narrativo para colocar um ponto de interrogação sobre suas percepções e, conseqüentemente, seu conhecimento¹⁰ (2007, p.52).

A destruição dos instrumentos de aperfeiçoamento ou correção da visão – óculos – é um indício de que aquilo que é visto pelo personagem e, por corolário, pelo público está fadado a permanecer vinculado às limitações perceptivas do primeiro.

A estratégia de *mise-en-scène* utilizada por Polanski para consolidar esse vínculo entre personagem e audiência é definida por Caputo como ‘câmera ancorada’ – “um estilo visual no qual nós, enquanto espectadores, somos conectados a um único personagem através da diegese, ao invés de vagar através do espaço diegético para assistir a ações que

¹⁰ Original, em ingles: “His characters do not wear glasses all the time (which would furnish their vision with consistency), but frequently take them off, lose them or have them destroyed. Polanski use this narrative device to put a question mark over their perceptions and, consequently, their knowledge”.

ocorrem entre uma variedade de personagens”¹¹ (2012, p.40). Entretanto, a ideia de ancoragem é mais complexa que a perfeita coincidência entre os pontos de vista factuais do personagem e do espectador; ela implica uma ‘livre’ movimentação da câmera no espaço físico em que se encontra o personagem, podendo gerar conhecimentos díspares sobre a diegese, caso o personagem não esteja olhando na mesma direção para onde a câmera está apontada. Isso implica uma complexidade perceptiva sobre a trama ainda mais acentuada já que a ligeira instabilidade do vínculo entre esses dois pontos de vista pode ser encarada como produto do estremecimento da identidade imaginada do protagonista, uma evidência da impossibilidade de apreensão integral de sua subjetividade.

Caputo (Ibid.) analisa principalmente sete filmes de Polanski – *Repulsa ao sexo*, *O Bebê de Rosemary* (1968), *Chinatown* (1974), *O Inquilino*, *Busca Frenética*, *O último portal* (1999) e *O Escritor-fantasma* – a partir do conceito de câmera ancorada e da Teoria da Percepção Ativa (TPA), ligada às obras do neurocientista R. L. Gregory. O papel ativo do sujeito nessa teoria contraria a noção do olho como receptáculo passivo da imagem literal do mundo; através de um mecanismo de *hipotetização*, o verdadeiro órgão da visão – o cérebro – confronta as informações recebidas a partir da retina ao repertório simbólico do indivíduo para confirmar, ou não, associações que produzam, então a imagem vista. Parece haver semelhanças entre a TPA e o conceito de contingência de significado de Saussure, em que

a relação entre significado e significante não é fixa, mas antes surge da interação dos signos através do sistema. Signos vivem entre outros signos, textos, entre outros textos; e eles influenciam uns aos outros. A relação do sistema com o signo é dinâmica, como a cultura que produz signos e seus ‘locais’ vive num estado de fluxo contínuo¹² (MAZIERSKA, 2007, p.54).

Há uma nítida instabilidade na relação entre o objeto e sua percepção – ou melhor, o objeto só parece existir enquanto construção perceptiva do sujeito e fatores de sua subjetividade, como a memória, são influência inevitável nesse processo.

O que quero ressaltar aqui da discussão de Caputo (2012) é a conclusão do papel decisivo do sujeito na construção daquilo que é percebido. Sua análise chega à conclusão de que as duas trilógicas de Polanski – a dos apartamentos e a da investigação – apresentam uma diegese que o protagonista elabora ativamente e cuja veracidade é posta em xeque pelos afastamentos precisos entre espectador e personagem possíveis graças à mobilidade

¹¹ Original, em inglês: “a visual style in which we, as spectators, are connected to a single character within the diegesis, rather than roaming through diegetic space to watch action that takes place between a variety of characters”.

¹² Original, em inglês: “the relation between signified and signifier is not fixed, but instead arises out of the interaction of signs across the system. Signs live among other signs, texts among other texts; and they influence each other. The relation of system to sign is dynamic, as the culture that produces signs and their ‘home’ is in a state of continuous flux”.

limitada da câmera ancorada: na primeira trilogia, o absurdo das histórias seria produto de mentes patológicas e, na segunda, as mentes hiperperceptivas seriam responsáveis pelas tramas intrincadas dos filmes.

Conclusões

Traçando um panorama – inevitável e propositalmente parcial – da noção de modernidade, busquei no presente artigo fazer associações entre determinados conceitos associados às ideias de sociedade e sujeito modernos e os filmes de Roman Polanski. Apesar de as comparações serem pontuais, é possível estendê-las em análises mais aprofundadas dos filmes. O que pretendo com este artigo é traçar uma correlação – também panorâmica – entre os personagens desse diretor, seus universos e fados, e os fenômenos associados à modernidade.

A despeito da estrutura frequentemente claustrofóbica de seus filmes – alguns chegam a se desenrolar inteiramente num único ambiente –, é igualmente notória a constituição de um universo circunjacente ameaçador e hostil, que reverbera a ideia de frenesi das cidades modernas, onde o anonimato e a indiferença são características perenes. A própria claustrofobia pode ser lida como uma doença da modernidade em reação a esses exteriores inóspitos – um exercício interessante seria analisar os filmes com três ou quatro personagens trancafiados em pequenos espaços sob essa ótica.

Há, por outro lado, uma interação entre a sociedade e o sujeito – no mundo, nos filmes – através das instituições disciplinares. Tais instituições tentam objetivar as pessoas através de padronizações comportamentais externamente mensuráveis, punições e supressão da subjetividade em prol da eficácia e da produtividade socialmente útil. O cinema de Roman Polanski apresenta sujeitos que, incapazes de recalcar suas interioridades em prol desse poder disciplinar, constroem narrativas fortemente ancoradas a suas subjetividades.

No entanto, esses sujeitos não imperam como individualidades sólidas e estáveis, consciente e voluntariamente donas de suas histórias. Está em jogo nos filmes um descentramento identitário fortemente associado à ideia do sujeito moderno – múltiplo, líquido e até contraditório. A ambiguidade das personalidades dos personagens de Polanski encontra, inclusive, ressonância imagética nas fragmentações das composições dos planos e nas multiplicações dos frequentes espelhos da diegese.

Se existe a impressão de uma identidade unívoca guiando a narração é porque os personagens criam uma ficção de si mesmos. À semelhança da ideia de identidade nacional de Hall (2006), a estabilidade esboçada por esses personagens não passa de uma fantasia de si, uma identidade imaginada – e ‘ineficazmente’ imaginada a ponto de o espectador perceber o caráter fragmentário de sua natureza. Polanski utiliza a questão da nacionalidade nesse sentido:

A maneira pela qual [ele] explora essa questão da identidade nacional provoca questões sobre a significância de termos como ‘nacional’ ou até ‘transnacional’ e, por fim, propõe uma forma mais complexa de abordar a identidade através do âmbito (legal) da nacionalidade ou até conceitos pessoais de nacionalidade¹³ (CAPUTO, 2012, p.25).

O estado de estrangeiros frequente de seus personagens é uma forma de criar uma atmosfera de não-pertencimento, de compor um sujeito estranho aos que partilham da identidade local (ilusória) – e Morrison ainda defende que essa é uma metáfora da condição humana, de se ser estranho *partout*. Os estrangeiros de Polanski têm menos a identidade cultural de seus países de origem que a condição de sujeitos fragmentados, que não se identificam com a identidade cultural presumida do lugar a sua volta, nem com a de parte nenhuma do mundo.

De modo semelhante, a apreensão do mundo por parte desses personagens padece de igual processo de pulverização e instabilidade. A percepção que esses personagens têm do mundo e da qual, enquanto espectadores, partilhamos é uma construção que implica suas participações ativas – e sem as quais, é provável, nada dos filmes poderia existir. Além disso, a própria constituição lábil e fragmentaria desses sujeitos perceptivos frequentemente gera narrativas que não podem, elas próprias, ser sintetizadas de maneira simples e coerente.

A associação do cinema de Roman Polanski a esse conjunto de ideias sobre a modernidade é um exercício interessante, embora não seja inédito. Ele, no entanto, sempre fez questão de ressaltar que não se preocupa em fazer ‘cinema de arte’ – se podemos inferir as reflexões do presente texto e tantas outras de suas obras, isso parece ocorrer porque ele próprio faz parte dessa modernidade tardia de que fala Hall e transpõe esse universo para seus filmes. Antes mesmo da popularização do termo ‘globalização’, Polanski se estabeleceu como diretor internacional, filmou em diversos países e enfrentou as agruras de ser ‘estranho’ em culturas diferentes e hostis – até quando estava na Polônia, sua família

¹³ Original, em inglês: “The manner in which [he] explores the issue of national identity provokes questions about the meaningfulness of terms like ‘national’ or even ‘transnational’ and ultimately proposes a more complex way of approaching identity by (legal) frameworks of nationality or even personal concepts of nationhood”.

sofreu com os horrores do nazismo por descender da comunidade (imaginada) judaica. O ideário utilitarista de Bentham, por exemplo, já foi muito associado às estratégias de contagem usadas pelos regimes nazifascistas no subjugo de suas vítimas – dizer que o cinema de Polanski é a afirmação de subjetividades complexas, insubmissas às premissas utilitárias da sociedade moderna, não seria entender sua obra como um protesto continuado e tácito do próprio diretor contra os horrores de que tomou parte?

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BRACH, Gérard; POLANSKI, Roman. *What?*. New York: Third Press, 1973.
- CAPUTO, Davide. *Polanski and Perception – The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Chicago: Intellect, 2012.
- CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O Cinema e A Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção – Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- MAZIERSKA, Ewa. *Roman Polanski – The Cinema of a Cultural Traveller*. New York: I.B. Tauris, 2007.
- MORRISON, James. *Roman Polanski*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- RIBEIRO, Douglas Deó. *Crise na Obra de Roman Polanski*. Recife: O Autor, 2013.