

A representação do erotismo no filme *The Bubble*

The representation of eroticism in movie The Bubble

José Carlos Felix¹

Marcela Ferreira Lopes²

Resumo

A relação entre forma e conteúdo é o ponto de partida para a análise do filme *The bubble* (2006), de Eytan Fox, a partir da seleção de cenas que encenam experiências eróticas. Inicialmente, o artigo busca compreender a organização da linguagem cinematográfica e a questão do erotismo na construção da estrutura da narrativa como um conjunto de elementos indissociáveis e interdependentes. Nessa perspectiva, o erotismo será visto simultaneamente como conteúdo, por ser um dos assuntos abordados tanto na própria diegese quanto como matéria formal empregada na composição do filme, posto que é a partir da captura de imagens eróticas que a película se constitui. A discussão é embasada em referenciais teóricos que examinam os aspectos relacionados ao erotismo (Bataille; Castello Branco), como sua importância na constituição das relações interpessoais e as repressões/transgressões sociais existentes; além de autores que abordam tanto a arte, em sentido amplo, quanto o cinema em sentido restrito (Freitas; Bahiana).

Palavras-chave: Erotismo; Linguagem Cinematográfica; Imagem.

Abstract

The relationship between form and content is the starting point for the analysis of the movie *The bubble* (2006), by Eytan Fox, through scenes selection in which erotic experience is acted out. Initially the essay discusses the cinematic language conventions and the issue of eroticism in the establishment of a narrative structure as range of indissociable and interdependent elements. From this standpoint, eroticism is simultaneously content, as much as it stands as one of issues approached both in the diegesis as well as in the formal matter employed in the film's composition, considering that it is through the erotic images that film is built. The discussion is also underscored by a theoretical background examines the aspects related to

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural / UNEB.
Contatos: : jcfelixjuranda@yahoo.com.br; mlf.marcela@gmail.com

eroticism (Bataille; Foucault; Castello Branco), regarding its importance in the construction of the interpersonal relationships and the current social repressions/transgressions, alongside with authors who discuss art in its broad sense and cinema in particular (Freitas; Bahiana).

Keywords: Eroticism; Cinematic language; Image.

Introdução

O erotismo é um termo amplo cuja significação ancora-se em variados aspectos da vida e da experiência humana para constituir-se. Sua compreensão deve, portanto, ser apreendida a partir da relação que estabelece e mantém com miríade de aspectos da vida cotidiana – a exemplo do trabalho, da religiosidade, da atividade sexual com finalidade meramente reprodutiva, bem como da atividade sexual com fim em si mesma – e os sentidos oriundos dessa relação. Para melhor compreendê-lo, deve-se levar em consideração também o fato de o erotismo ser permeado de interditos, responsáveis por seu controle e pelas tensões estabelecidas entre as instâncias de poder, uma vez que está intrinsecamente relacionado ao corpo e às suas representações sociais.

Como afirma Georges Bataille (1987, p. 33), “em todos os tempos e em todos os lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas”. Nesse sentido, os interditos funcionam de forma semelhante às agências reguladoras: são criadas em função de demandas e interesses historicamente estabelecidos pela sociedade, ou, pelo menos, de parte dela, e têm por objetivo fiscalizar, regulamentar e controlar tudo o que diz respeito a seu objeto de interesse. A diferença basilar entre eles reside, a rigor, no fato de que, quando algo não está a contento, o cidadão-queixoso precisa registrar ocorrência na própria agência para que o problema seja resolvido. O interdito, por sua vez, opera em uma lógica diferente. Ele surge como um dispositivo criado para assegurar a ordem vigente ao controlar as atitudes e comportamentos dos indivíduos através do condicionamento instaurado pela experiência social. Para efetivar-se, o interdito seduz o indivíduo, estimulando-o a postergar seus desejos para um futuro completamente indefinido em benefício das obrigações sociais, responsáveis pela manutenção do sistema, entre elas, o trabalho. Nesse sistema, a realização das experiências eróticas livres jamais se efetiva em sua completude, uma vez que está subsumida a normas rígidas de controle (FOUCAULT, 2006). Dessa forma, a oposição à lógica do mundo do trabalho só é possível por meio da transgressão. Elaborada para contrapor-se às imposições dos interditos, a

transgressão cria mecanismos de ruptura possibilitando o surgimento de formas alternativas de experimentação e apreensão da realidade. Ou seja, embora esteja virtualmente inscrita no interdito da qual se origina, ela ocupa o lugar das representações sociais periféricas.

As expressões artísticas, como a pintura, a literatura e o cinema, são, a rigor, bons exemplos de transgressão, tendo em vista que a arte ocupa um lugar privilegiado na sociedade, a saber: o lugar de uma onipresença criativa que a permite circular livremente em todos os ambientes (ainda que sob o olhar inquisidor dos interditos) para apreender a experiência humana, interpretá-la, retrabalhá-la e devolvê-la à sociedade de modo a causar no leitor/espectador certos estranhamentos que lhes foram subtraídos do cotidiano por meio de um constante processo de naturalização. Assim é que cada uma delas se apropria de um assunto segundo seus princípios, instrumentos e linguagens, transformando-o em matéria-prima singular de suas produções. Visto sob essa perspectiva, é possível observar que os modos como o erotismo e seus interditos têm sido trabalhados nas artes ao longo do tempo com a finalidade de incitar nos sujeitos um reposicionamento de conceitos e modos de experimentação e apreensão da realidade, engendrando uma experiência inaudita de desfamiliarização da experiência estética por meio das formas e estratégias não automatizadas de percepção da arte.

Para este artigo, a produção fílmica *The bubble* (2006), de Eytan Fox, fornecerá os elementos necessários à compreensão de como uma expressão artística estabelece pontos de observação da realidade, transgredindo seus interditos ao transformá-la em algo novo, não em sua temática, mas na abordagem a ela dispensada. O filme conta a história dos amigos israelenses Lulu, Yali e Noam, que moram juntos em Tel Aviv. Os três se esforçam para viver alheios aos conflitos existentes entre israelenses e palestinos, mas a situação muda quando Noam começa a namorar Ashraf, um palestino que entra ilegalmente em Israel. Os desdobramentos dessa relação somam-se aos conflitos político-religiosos local para compor a trama da narrativa.

A análise será feita mediante o processo de decupagem, por ser uma técnica que permite abordar mais efetivamente a relação entre forma e conteúdo do filme, objetivo deste estudo. Para tanto, as cenas escolhidas descrevem imagens que evidenciam experiências eróticas, não apenas explicitamente materializadas como também sugeridas em virtude de seu conteúdo relacionar-se ao tema central da análise.

A linguagem do cinema e o erotismo em *The bubble*

Segundo Lúcia Castello Branco (2004, p. 13), a arte é erótica por natureza, na medida em que a relação inicial que estabelece com seu espectador é permeada de sensualidade e sedução. Ao apreciar um objeto artístico, a obra “toca” o espectador naquilo que o agrada ou desagrada, abrindo a “possibilidade de completude”, de satisfação plena – algo tolhido de todas as formas na experiência do cotidiano. Isso é possível porque “a arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fim em si. A arte carrega a possibilidade de completude, de “androginia”; é, portanto, poderosa e subversiva. Nesse sentido, a arte pode ser duplamente “perversa” quando utiliza o erotismo, por criar as condições ideais para o gozo duplo: o estético e o erótico. Dessa forma, ela possibilita ao espectador ser tocado pela experiência estética como um fim em si mesma, mas também abre espaço para a androginia, quando o gozo estético se transmuta em erótico, sem perder a sua dimensão estética (erótica, por natureza).

Destarte, o caráter subversivo da arte é visto já nas primeiras cenas em *The bubble*. A história começa em uma área de fronteira. Nela, revistados pelos israelenses, há um grupo de palestinos tentando retornar ao seu país; entre eles, uma mulher grávida. Quando chega a sua vez na revista, o guarda a pede para mostrar a barriga para certificar-se de seu conteúdo. Preocupada com a situação, a mulher, cuja face ainda não foi exibida pela câmera, coloca as mãos sobre a barriga para só depois seu rosto ser visualizado. Ela tenta entender a ordem recebida e uma policial reforça o interesse em confirmar a gravidez. Por ser um diálogo, a cena é trabalhada em plano e contraplano. Alternadamente, vê-se a mulher desabotoar o casaco enquanto um guarda a observa. Em seguida, a barriga é exposta sob a proteção do vestido, e o guarda que a abordou inicialmente observa a barriga, confirma a gestação e encerra a revista. Em momento algum os guardas se aproximam ou a tocam.

Quando a situação parece voltar à normalidade do ambiente, a tensão ressurgue, pois a mulher entra em trabalho de parto. As pessoas buscam auxílio dos guardas e Noam se oferece para ajudá-la enquanto um colega solicita uma ambulância. Não é uma ajuda bem-vinda, haja vista o fato de ser um soldado israelense assistindo a uma mulher palestina no momento do parto, em público. Mas não há tempo para pudores. Para deixá-la um pouco mais confortável, um de seus compatriotas afrouxa-lhe os véus que envolvem sua cabeça e tenta acalmá-la, informando que o socorro médico foi acionado e está a caminho.

Ela afirma sentir uma dor insuportável e então Noam decide retirar a roupa íntima que ela veste. É esboçada uma censura, mas não há alternativa, a criança precisa de espaço para movimentar-se. O trabalho prossegue com a chegada da ambulância e, ao pegar a criança, o médico observa que algo está errado. Embora ele execute os procedimentos à disposição, o bebê não sobrevive.

Alguém pode se perguntar nesse momento: o que há de erótico nesta cena? Como o erotismo não está exclusivamente relacionado ao ato sexual, essa análise é plausível na medida em que se estabelecem pontos de contato, como afirmado anteriormente. Bataille (1987, p. 14) observa, por exemplo, que o erotismo pertence ao mesmo domínio da violência e da violação, posto que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. A dissolução dessas formas de vida social, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos”. Ou seja, a mulher grávida viu sua individualidade ser violada a partir da abordagem policial. A gestação teve de ser compartilhada com todos, havendo um *continuum* entre ela e os demais (a atitude de colocar a mão na barriga denota o esforço em proteger-se dos demais, preservando sua intimidade). Essa continuidade se torna, por sua vez, ainda mais evidente quando seu corpo é despido.

O desnudamento do corpo ocorre de modo progressivo: primeiro, ela mostra a barriga sob o vestido; em seguida, tiram-lhe os véus, expondo o cabelo e todo o rosto e, por último, suas roupas íntimas são retiradas deixando seu corpo à mostra e completamente vulnerável – exatamente no momento em que o ciclo do erotismo com finalidade reprodutiva se completa. A crueza do momento é perceptível também no modo como está posto no filme. Embora haja nuvens no céu, o tempo está firme e seco; os principais sons, igualmente firmes e secos, são produzidos pelas pessoas ao redor: tiros, passos, vozes alteradas, ansiosas, sussurros, sirenes. Ao fundo, uma oração é entoada, quase como um lamento, sendo mais audível entre uma cena e outra. No momento em que a mulher começa o trabalho de parto, a música-oração é facilmente ouvida. No entanto, quando as dores se intensificam para a criança nascer, os gritos da mãe se destacam de qualquer outro som. Diferentemente de uma cena romantizada, na qual uma música suave geralmente é o único som presente, enquanto o parto é mostrado em *slow motion*, intensificando não diretamente o parto, mas o nascer de uma nova vida.

Desse modo, a narrativa do filme afasta qualquer possibilidade de estabelecer uma zona de conforto com o espectador. A intenção é exatamente inversa: subtrair-lhe do cotidiano controlado e reprimido em que vive, para

lançá-lo numa espécie de avesso desse cotidiano através do estranhamento que a circunstância modificada possa lhe causar. Uma vez que “[...] tudo o que existe na obra sofreu uma metamorfose em relação àquilo que os elementos significam na nossa experiência cotidiana” (FREITAS, 2003, p. 37), prosseguir na apreciação dessa mesma obra conduzirá o espectador fatalmente à dissolução de sua individualidade socialmente definida. Diante dessa situação, Noam volta para casa reflexiva.

O regresso de Noam revela que a narrativa será apresentada cronologicamente, com começo, meio e fim definidos ao sabor dos acontecimentos. Os personagens principais são apresentados no prólogo: Noam, que trabalha nos fins de semana vigiando a fronteira, e Ashraf, que aparece auxiliando a mulher grávida. É ele quem tenta acalmá-la e tira-lhe os véus para facilitar sua respiração. O cunhado de Ashraf, coadjuvante na história, também aparece no prólogo. Ele será um dos opositores ao estilo de vida de Ashraf, mas isso só será compreensível quando a trama ascender em direção ao clímax. Em seguida, Yali e Lulu são apresentados, respectivamente nessa ordem de entrada. O roteiro de *The bubble* segue à risca os preceitos aristotélicos sobre a arte dramática:

Na exposição, trama e personagens são apresentados. Na ação crescente (ou complicação), conflitos se anunciam e tentam ser resolvidos, com intensidade crescente até atingir um clímax, um evento em que todas as ações e os conflitos chegam a seu ápice. A partir daí a ação torna-se decrescente, com a dissolução ou resolução dos conflitos, até a conclusão final. (BAHIANA, 2012, p. 52-53).

O destino dos personagens é traçado desde o princípio. Não há, em momento algum, a possibilidade de resolução positiva dos conflitos. A todo instante, o espectador antevê o fim trágico do casal: uma mulher perde o filho na fronteira; Ashraf enfrenta a morte simbólica, sentimental, quando a irmã (Rana) o repudia após descobrir sua homossexualidade; em seguida, Rana morre em decorrência dos conflitos locais; Jihad insiste para que Ashraf mate sua liberdade em nome da tradição; Yali faz alusão constante à guerra com frases a exemplo de “O que será que aguarda um homem-bomba gay no céu, setenta mulheres virgens ou homens másculos? Será possível escolher?”; Noam e Ashraf vão ao teatro assistir a uma peça que retrata a vida de prisioneiros homossexuais nos campos de concentração; Yali, conversando com Noam sobre a permanência de Ashraf em Tel Aviv, ressalta que há algo de irreal no modo como eles têm

vivido ultimamente. Enfim, pistas lançadas para que o espectador atento adquira consciência da fatalidade que se aproxima.

Já o antagonista em *The bubble* é a própria estrutura social, na qual o grupo se insere. O chamado “mundo administrado” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) é o inimigo a ser vencido, pois é ele quem emerge instrumentalizado com todos os recursos para implantar nos protagonistas o desejo de adequação às normas e convenções estabelecidas. Os discursos político-religiosos são acionados a todo instante como um lembrete e encontram em personagens mais dóceis à manipulação do sistema (a exemplo de Jihad), o corpo ideal para combate. A sorte foi lançada. Contra um sistema que estabelece formas de uso social do corpo completamente repressoras, luta-se com a única arma possível: a transgressão a essas normas.

A transgressão está no cerne da linguagem cinematográfica, por ser esse o espírito da arte contemporânea da qual faz parte. Nesse sentido, a arte “[...] pode ser qualificada como, em princípio anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente sua forma” (FREITAS, 2004, p. 24). É uma linguagem que se constitui a partir da manipulação de imagens, mediante as quais constrói sua cadeia de significação. Em *The bubble*, imagens eróticas são o conteúdo/material empregado para subverter a ordem vigente, já a partir da composição da imagem de divulgação na capa, a mesma usada para promover uma festa realizada em defesa da liberdade, da paz e da não-violência. Os quatro amigos estão nus, tendo folhas pintadas nas cores das bandeiras de Israel e da Palestina cobrindo suas partes íntimas (Imagem 1).



Capa da edição brasileira do DVD de *The bubble*.

Já o título, *The bubble* (A bolha), coloca-os no lugar apartado da sociedade. Um não lugar em que as regras da sociedade hodierna são subvertidas. Do mesmo modo, os personagens são párias, antissociais e vivem imersos em seu próprio mundo. A mesma bolha na qual vivem todos aqueles que não se normatizam, como observa um casal de turistas no café onde Yali trabalha:

Homem: Chamam essa cidade (Tel Aviv) de bolha, porque nada aqui é real. Olhe em volta. Estas pessoas não têm conexão com a realidade.

Mulher: A vida em Kibbutz é uma bolha também. Assentamentos na Cisjordânia também são bolhas. Quem pode dizer o que é real ou não?

A sequência que mostra o “erotismo dos corações” (BATAILLE, 1987, p. 15) durante uma atividade sexual com fim em si mesma, reforça a ideia acima, na medida em que “o erotismo dos corações é mais livre”. Ela deixa evidente que, a despeito do mundo administrado, a vida livre é ainda uma alternativa possível e uma utopia a ser buscada e alcançada. Noam e Ashraf, Yali e Golan, Lulu e Sharon, posteriormente Lulu e Shaul, são casais que buscam simplesmente ser quem são. Nessa busca, há todo um significado de desprendimento e entrega

envolvido, ou seja, só o sexo livre (livre de toda forma de regras e convenções) é a solução possível em uma sociedade totalmente repressora.

Esse argumento é desenvolvido, por exemplo, na cena em que Noam encontra-se no terraço do prédio onde mora e apresenta Tel Aviv para Ashraf. Ele fala sobre o erro arquitetônico cometido pelos colonizadores europeus ao construírem as edificações em ruas paralelas ao Mediterrâneo, impedindo a circulação de ar fresco na cidade. Enquanto fala, a câmera exibe a cidade (para o espectador situar-se na conversa) alternando com a imagem, em *close*, do casal. Noam demonstra nervosismo e fica sem ação diante de Ashraf, que o beija inesperadamente. Eles conversam ligeiramente sobre a ação e voltam a se beijar mais uma vez. A cena corta para Yali, que está no quarto, sentado em uma cadeira em frente ao computador. Ele liga para Golan e os dois se encontram em um bar da cidade. Abordados por um casal que elogia Yali pela camisa que está usando, Golan se irrita por achar desnecessário, diz que é “coisa de bicha”, se assume “gay, não uma mulher”. Discordando do parceiro, Yali afirma que todos são livres. Golan faz referência, de modo pejorativo, à suposta submissão da mulher durante o ato sexual, deixando claro que gosta de conduzir a relação. Yali esnoba a opinião de Golan tomando uma bebida. A câmera corta para Lulu e Sharon. A primeira coloca uma música romântica enquanto Sharon observa umas camisetas customizadas sobre a mesa. Os dois são vistos em plano americano e, à medida que vão conversando, eles se aproximam, com a câmera reduzindo o quadro para plano médio. Ao se beijarem, o telespectador os visualiza em *close*. Corta para o *close* do casal na cama. A câmera vai descendo lentamente, acompanhando os movimentos de Sharon sobre o corpo de Lulu. Quando volta a subir, também lentamente, são os movimentos de Ashraf sobre Noam que ela captura. Para em *close* no casal, que troca algumas palavras, corta para o plano médio e depois amplia para mostrar completamente o casal, envoltos até a cintura por uma coberta (Imagem 2).



Cena de sexo entre Ashraf e Noam.

Assim como os personagens estão iniciando seus relacionamentos, a forma como as imagens foram trabalhadas também inicia o espectador no ambiente erótico do filme. Seu pudor é quebrado quando Ashraf beija Noam a primeira vez. Por ser inesperado e ousado, cria-se a expectativa de que mais situações, igualmente inesperadas e ousadas, possam surgir. Em outras palavras, um filme que deseja ser um contraponto às convenções vigente do cinema comercial de orientação norte-americana não pode ficar apenas na promessa. Conquistada a confiança do espectador, a postura de Yali, em conversa com Golan, deixa claro que importa apenas o direito de ser livre (claro indício de que o filme exercerá integralmente esse direito para constituir-se). Liberdade de pensamentos, de atitudes, de realização sexual.

Em alguns momentos do filme, as palavras merecem destaque, uma vez que a linguagem é indispensável na constituição dos discursos sobre o corpo, de seus interditos e transgressões. A linguagem “não apenas reflete o que existe. Ela própria cria o existente e, com relação ao corpo, a linguagem tem o poder de nomeá-lo, classificá-lo, definir lhe normalidades e anormalidades, instituir, por exemplo, o que é considerado um corpo belo, jovem e saudável” (GOELLNER, 2010, p. 29).

O diálogo entre Golan e Yali é exemplo de como a linguagem constrói discursos, mas é a conversa entre Ashraf e Jihad, após este flagrá-lo aos beijos com Noam, que chama atenção. Ashraf retorna um pouco mais cedo à Palestina para o casamento de sua irmã, Rana, por ter tido sua identidade clandestina revelada em Tel Aviv. Preocupados, Noam e Lulu vão ao seu encontro, disfarçados de jornalistas franceses. Fingindo interesse em gravar a casa da família de Rana e os preparativos para o casamento, Lulu pede que Noam (o cinegrafista) acompanhe Ashraf para fazer algumas filmagens do local. Noam segue Ashraf até a área de serviço para conversarem mais à vontade. A sós, Ashraf demonstra estar preocupado com a presença dos dois em Nablus, pois a família pode causar-lhes problemas. Após um breve desentendimento, o casal sela o reencontro com um beijo. Enquanto estão se beijando, a câmera movimenta-se, deslocando a atenção do espectador do casal para mostrar uma porta de acesso ao andar superior. Ela está aberta e é possível observar Jihad se aproximando. Ele está acima do casal e sua figura aparece enquadrada em *contra-plongée*. Jihad para na porta, observa os dois do alto (*plongée*) e fica a olhá-los por alguns segundos até ser visto por Ashraf (*contra-plongée*), que se afasta de Noam e sobe as escadas atrás de Jihad.

O enquadramento explicita a desvantagem de Ashraf. Inferior em relação à figura de Jihad, maior que ele até na própria tela, Ashraf vai atrás do cunhado em busca de proteção, ou, pelo menos, para evitar um escândalo até o casamento. Jihad, por sua vez, assume a superioridade que a ocasião lhe confere, diminuindo Ashraf cada vez mais. Primeiro através da sua disposição no quadro em relação ao cunhado. Depois, pelo discurso reproduzido. A conversa começa com os dois subindo um lance de escadas até pararem no muro em frente à rua. Eis o que eles conversam:

Ashraf: Espere. Você não pode dizer a ninguém.

Jihad: Nunca pensei que você fosse um desses.

Ashraf: Prometa-me que não vai contar!

Jihad: Eu não vou estragar o casamento da sua irmã. Você os trouxe aqui?

Ashraf: Não. Eles já vão sair.

Jihad: Tire-os daqui agora mesmo!

Ashraf: Prometa-me...

Jihad: Até o casamento. Depois disso, somente Alá sabe. Escute. Minha prima Samira vai estar no casamento. Se você se casar com ela, talvez eu esqueça o que vi hoje.

Ashraf: Pra que fazer isso?

Jihad: É a única saída.

Na conversa com Ashraf, Jihad recorre a dois elementos fundamentais na constituição dos interditos sobre o erotismo. Primeiro, a negação do diferente como algo positivo, quando afirma “Nunca pensei que você fosse um desses”. Um desses quem? O outro é tão desprezível que nominá-lo equivaleria a tirá-lo da margem a que é submetido e constituiu-o como um sujeito que ocupa um lugar positivo na sociedade organizada. É preciso, então, que este outro seja desqualificado para sua voz não ser ouvida. Esse discurso é replicado, por exemplo, na voz de Golan, que, embora assuma a homossexualidade, estabelece diferenças e se coloca em posição superior a outros ao dizer “sou gay, não uma mulher”. E também em Rana ao afirmar que não se importaria se Ashraf “namorasse uma mulher divorciada”. Em seguida, fica furiosa quando ele confessa amar Noam: “está confuso” ou só pode ter “ficado louco” é o que ela responde em troca, encerrando a conversa. Nessa cena, Ashraf também está numa posição inferior à da irmã, reforçando a sua pequenez ante o gigantismo da ordem vigente.

Segundo, a referência ao casamento. Jihad vê uma possibilidade de “corrigir” a “falha” do outro, conduzindo-o ao matrimônio. Uma das organizações sociais mais influentes na manutenção dos interditos, o casamento serviria para Ashraf ajustar-se a seu grupo social. Ele seria responsável por uma família, teria filhos, ou seja, as obrigações recebidas ocupariam todo o seu tempo, eliminando assim toda sorte de transgressão.

Convencido de que não há saída, Ashraf vai à festa *rave*, como uma espécie de despedida, dos amigos que fizera e do amor que perderá para sempre. Ele tem consciência de que seu retorno a Nablus será definitivo e, por isso, experimenta uma vez mais a liberdade que julgava conquistada. Ashraf leva consigo o espírito da festa, quando retorna à casa de Noam, finalizando esse ciclo com o erotismo dos corações. A sedução começa quando os dois ficam a sós no quarto de Noam. Depois de algumas conversas introdutórias, que parecem ter um fim em si mesmas, Ashraf pede a Noam para dedilhar uma música no violão. Quando de fato começa a tocar a música, o enquadramento do casal é feito em *close*, ora exibindo a ambos no mesmo quadro, estando um deles em primeiro plano e o outro em segundo, ora mostrando um de cada vez. Em um determinado momento, Ashraf sussurra algumas palavras no ouvido de Noam. Quando termina de falar, Ashraf sai de cena e Noam reflete por alguns segundos no que ouvira e olha para o companheiro, que não aparece na tela, ao mesmo tempo em que para de tocar. A música continua sendo ouvida ao fundo. Corta para o plano de detalhe do travesseiro sobre o qual Ashraf se deita em seguida (em *close*). Corta para o *close* de Noam sobre Ashraf. Corta para o plano americano, para mostrar o casal. Dessa vez, sem censura. Corta para o *close* em Noam que diz a Ashraf que ele pode desistir se quiser. Momento limite, no qual tanto Ashraf quanto o espectador têm a oportunidade de parar ou seguir adiante. Eles conversam mais um pouco e, como não há desistências, a cena prossegue, com imagens em movimento do casal sendo exibidas em *close* de seus rostos, em *superclose*, mostrando detalhes da face de cada um deles, e em planos de detalhes de algumas partes de seus corpos.

As imagens capturadas para a cena descrita acima são conspícuas acerca da apropriação do erotismo como conteúdo/material em *The bubble*. Enquanto material, o quadro geral (Noam e Ashraf nus, preparando-se para um ato sexual) é decomposto em pequenos fragmentos, para ampliar e intensificar a percepção do espectador, associados a outros materiais como a música e a iluminação do ambiente. O conteúdo, por sua vez, se materializa na significação inscrita nas próprias imagens e na trajetória que levou o casal a esse momento. Nesse

sentido, pode-se inferir que significa tanto a fusão dos corpos entre si quanto o exercício pleno da liberdade que a sociedade se esforça tanto em reprimir.

Considerações finais

Antes de ser uma simples transgressão, a liberdade experimentada pelos três amigos e seus pares deve ser vista como instrumento de contestação do sistema vigente, na medida em que insere o erotismo no centro da discussão sobre a sociedade, seus interditos e transgressões. Há que se questionar, no entanto, até que ponto o fim trágico do casal é uma resposta a essa sociedade ou se é apenas a transgressão mais radical permitida por ela mesma, uma vez que já se encontrava virtualmente associada ao interdito quando de sua origem.

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, esse final era previsto, pois, como afirmado no início do artigo, as pistas foram deixadas ao longo da história, cabendo ao espectador a tarefa de juntar as peças. Nesse sentido, *The bubble* traduz as regras definidas por Aristóteles para a tragédia que, incorporadas pelo cinema, se desdobram em alguns temas-chave, entre eles a impotência do indivíduo diante de seu destino. Assim, “mais que a tragédia clássica, o drama cinematográfico acredita no que tem que ser, na fatalidade, no acaso, na necessidade de cumprir uma missão predeterminada” (BAHIANA, 2012, p. 146). Essa missão foi traçada no momento da escolha do material, do assunto, do resultado esperado.

As discussões apresentadas no filme corroboram a afirmação inicial de que o erotismo significa quando em associação com outros elementos. Dessa forma, só é possível apreendê-lo, na medida em que se compreende a organização social em seu conjunto. Como parte integrante dessa organização, a arte desestabiliza a ordem, na medida em que abre espaço para o gozo (estético e erótico), veementemente reprimido no cotidiano como forma de manutenção do sistema.

Por fim, o processo de decupagem revelou alguns detalhes da organização do filme em relação ao erotismo. Os cortes e montagem constituem os elementos-chave da unidade formal da obra. Através desses elementos é possível observar as tensões, anseios e conquistas vivenciadas diariamente pelos personagens, na medida em que o olhar do espectador é conduzido para um ou outro aspecto. Incluem nesse processo o emprego de outros materiais, a exemplo da iluminação, da trilha sonora e da caracterização dos personagens.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 99-138.
- BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FOUCAULT, Michael. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. Cap. 2, p. 28-40.

Data da submissão: 02/09/2015

Data do aceite: 22/10/2015