

Canijo, J. (2023). *Viver mal e Mal viver*:
Variações e amplificações do espelhamento

RAFAEL PANSICA¹



Lançados no mesmo ano pelo diretor João Canijo, os filmes *Viver mal* e *Mal viver* (2023) apresentam uma relação temporal que não pode ser caracterizada do mesmo modo que se caracterizam as sequências das produções milionárias de um cinema chamado *blockbuster*. À primeira vista, trata-se mais de uma relação espacial que temporal: ainda que mantenham certa autonomia entre si (pois é verdade que os filmes desse díptico podem ser vistos em qualquer ordem ou mesmo individualmente), é evidente também que cada um dos filmes ganha significativamente na articulação com seu par.

Viver mal e *Mal viver* são títulos espelhados e apresentam, num primeiro momento, uma relação aparentemente óbvia de sinonímia. Mas um falante mais experiente da língua portuguesa deverá concordar com a ligeira e

¹ Universidade Estadual de Campinas; Universidade Nova de Lisboa, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-5610>.

decisiva diferença estabelecida entre as duas afirmações seguintes: «fulano viveu mal» não significa necessariamente o mesmo de «fulano *mal viveu*». No uso comum, *mal viveu* não quererá dizer exatamente que fulano tenha penado ou desperdiçado vida, mas, antes, que fulano viveu pouco, morreu antes da hora. A noção de espelhamento aplicada aos títulos do díptico apresenta, portanto, uma falsa sinonímia.

Este ponto é interessante e nos leva a atentar para o uso material dos espelhos nesse díptico. Com efeito, os espelhos se multiplicam tanto em *Viver mal* quanto em *Mal viver* e são explorados das formas mais variadas e criativas nos enquadramentos das cenas. Em certas ocasiões podemos ver uma mesma personagem duplicada; em outras podemos ver frontal e simultaneamente, num mesmo enquadramento, as expressões faciais de dois interlocutores, por conta do uso de um espelho; em outra, o espelho pode ser usado como ferramenta para enquadrar uma cena de um ponto de vista mais aproximado, contrapondo-se ao enquadramento seguinte, mais distanciado, que registra uma disposição invertida dos corpos e dos objetos dentro de um quarto (penso no diálogo entre Jaime e Camila, após o jantar, em *Viver mal*), etc. O uso frequente e deliberado dos espelhos nos faz levantar a questão sobre sua importância formal na constituição estrutural do díptico enquanto emparelhamento.



Se *Viver mal* e *Mal viver* são evidentemente títulos espelhados, quais seriam os sentidos estruturais desse espelhamento não-sinonímico? Mais do que identificação, tal espelhamento parece querer apontar para o potencial criativo das variações e dos pequenos movimentos: que diferenciação, por exemplo, essa singela inversão de termos produziria e, no mesmo passo, camuflaria sob a falsa impressão de sinonímia? Ao lado da variação e de seus potenciais criativos – pois esta parece ser a questão interpretativa que os filmes nos impõem: «que relações os quatro núcleos de histórias estabelecem entre si em torno do tema das interações entre mães e filhas/filho?» –, haverá também outro sentido de espelhamento que valerá a pena explorar para a análise estrutural desse díptico: a noção de ampliação do espaço.

Sobre a variação (isto é, a diferença que emerge de uma articulação especular), atentemos sobretudo para as cenas que se repetem entre *Viver mal* e *Mal viver*. É digno de nota que nenhuma das cenas que se repete entre os dois filmes seja exatamente a mesma. Não importando a ordem do díptico, a cena que reconhecemos como já assistida nunca se apresenta idêntica no segundo filme: enquadramentos de ângulos diferentes ou variações discretas nos diálogos parecem deliberadamente inseridas na montagem do díptico para criar a percepção de variação nas/nos espectadoras/es. Nesse mesmo sentido, talvez valha a pena uma observação mais panorâmica (e óbvia). Todas as tramas apresentadas nesses dois filmes nascem de uma quebra do cotidiano: uma pequena viagem de fim de semana para um hotel em Ofir, em *Viver mal*; a chegada repentina de uma personagem nesse mesmo hotel, em *Mal viver*. Essa quebra do cotidiano motiva a emergência de conflitos pessoais e familiares que não se desenrolam em núcleos fechados ou privados, mas num ambiente público construído pelo cruzamento entre

núcleos compostos por pessoas estranhas entre si. Os quatro núcleos desenvolvidos nos filmes são divididos de forma assimétrica: três tramas paralelas, intituladas «Brindando com fogo», «O pelicano» e «Amor de mãe», são apresentadas sucessivamente em *Viver mal*; uma trama mais densa, repleta de camadas, é apresentada em *Mal viver*. Que as três tramas de *Viver mal* se articulem em torno do fato de suas personagens se hospedarem em um hotel, enquanto a trama única de *Mal viver* se estruture em torno da família de mulheres que recebe esses hóspedes em seu hotel ressalta, me parece, não só a complementação especular hóspedes/anfitriões como, outrossim, a diferença formal básica que marca o sentido especular desse díptico: três tramas intituladas se contrapõem em espelho a uma única trama não intitulada.²

Sobre a amplificação especular, gostaria de chamar a atenção para o movimento centrífugo que o díptico parece propor e realizar. Esse movimento centrífugo é um tanto quanto contraintuitivo, considerando que um

² O fato de as ações performadas pelas personagens que compõem os três núcleos de *Viver mal* serem aparentemente mais livres ou menos constringidas (alguns dirão, mais exageradas ou *camp*) em comparação às mulheres de *Mal viver*, talvez tenha um sentido social, isto é, talvez se deva ao fato de os hóspedes serem ou estarem aptos, na condição de hóspedes em um hotel, a performarem o papel de uma classe social menos socialmente constringida, quando comparada à classe social das funcionárias que trabalham para receber e servir esses hóspedes. Entre as mulheres de *Mal viver*, a única que age e performa mais livremente é Sara, mãe sem mãe viva e a dona do hotel, posicionando-se no extremo oposto de Ângela, sua sobrinha, que trabalha em todas as funções desse hotel (de camareira à chefe de cozinha) sem socializar com os hóspedes. O mesmo pode ser pensado sobre a maior «formalidade» de *Viver mal* (filme com texto de abertura e fechamento, além das já referidas três partes paralelas e sucessivas), quando comparado à forma de *Mal viver*. De todo modo, e retomando o comentário mais acima, a única maneira de dividir formalmente quatro tramas assimetricamente (ou seja, não-identicamente) entre dois lados é dispor três de um lado e uma do outro. (Essa ideia de um espelhamento não-identitário, enfim, me parece ser realmente muito interessante para explorar formalmente o díptico de João Canijo...).

dos efeitos típicos do espelhamento é o da atração mútua entre o objeto espelhado e sua imagem. Espécie de encontro fechado, não será exagero propor que toda especulação gere uma espécie de circuito centrípeto entre o objeto e sua imagem. Tal emparelhamento nos induziria a encerrar a análise dos filmes dentro dos limites do díptico, como se todas as múltiplas camadas de sentido de *Viver mal*, por exemplo, estivessem nele próprio e na sua especulação com *Mal viver*. No entanto, *Viver mal* opera um movimento explícito de abertura especular – movimento típico também, pois acontece sempre que o olhar do objeto desvia-se de sua própria imagem espelhada para atentar ao seu redor. Assim, saindo de si (e do díptico), as três partes intituladas de *Viver mal* («Brindando com fogo», «O pelicano» e «Amor de mãe») espelham deliberadamente a três títulos homônimos encontrados na obra de August Strindberg, reconhecido dramaturgo e escritor sueco que publicou seus textos entre a segunda metade do século XIX e a primeira década do XX. Sem possuir qualquer formação em literatura sueca para realizar uma leitura aprofundada dos textos referidos, a fim de procurar apontar os sentidos que a adaptação livre de João Canijo poderia trabalhar nos filmes, me contento, por ora, em chamar a atenção para esse movimento não fortuito de amplificação especular do díptico (*Mal viver* talvez sugira algo parecido quando, por exemplo, nos apresenta, no momento em que Piedade perde sua cachorrinha

Alma, um livro intitulado *Clarice Lispector* nas mãos de Sara). A especulação desenvolvida pelo díptico seria, portanto, um princípio de multiplicação das variações e das diferenças, gerando um movimento de amplificação que é um salto para fora do díptico, além de ser uma maneira, talvez, de sugerir a importância da construção coletiva dos sentidos dos filmes no diálogo artístico que a boa produção dos filmes estabelece com seu espelho, a saber, a boa recepção crítica.

As tomadas de abertura de *Viver mal* e *Mal viver* podem ser interpretadas como um convite para que a recepção crítica realize um envolvimento diferente daquele majoritariamente passional que os personagens do díptico estão a realizar nas histórias. Na sequência de uma tomada inicial mais panorâmica, distanciada, a apresentar o espaço onde se desenrolarão as tramas, há uma tomada aparentemente mal visada, a focar de dentro i) um ângulo perdido de um corredor escuro em direção ao quarto de Piedade, de quem só se vê parte das pernas sobre a cama (em *Mal viver*), ou ii) o encontro de dois lances de escada a esconder a interação do casal recém-chegado com uma das funcionárias do hotel (em *Viver mal*). Essas duas cenas, aparentemente mal enquadradas, tem uma qualidade impessoal no tratamento das interações e transmite, de alguma maneira, a sensação de algo que o dito popular bem soube expressar: do ponto de vista dos

espectadores, ao menos, as paredes daquele hotel parecem ter ouvidos.

Ora, se as paredes têm ouvidos e os núcleos estabelecem claras conexões, muito me chama a atenção o fato de as personagens, nesse espaço largamente conectável onde se desenvolvem as tramas, permanecerem (e em certa medida se esforçarem por permanecer) isoladas em seus próprios dramas pessoais. A principal marca das relações interpessoais estabelecidas nesse díptico é, sem dúvida, a comunicação viciada e mouca entre personagens fechadas em si mesmas. Não que a disposição contrária possa ser caracterizada, aqui, como uma facilidade ou mesmo como uma opção real: a maneira como as relações familiares (em especial entre mães e filhas) se estabelecem dificulta muito, e no limite impossibilita, qualquer abertura pessoal. Utilizando o direito tácito tradicionalmente dado às mães de intervir e intrometer-se hierarquicamente na vida das filhas (e filho), sob a justificativa do necessário e naturalizado cuidado materno, as mães das tramas do díptico apresentam um arsenal variado de recursos de manipulação com alto potencial destrutivo sobre suas crias: vigilância e juízo das relações amorosas das filhas (e filho); dramas e doenças performadas; alianças agonísticas com os maridos e/ou filhas de suas próprias filhas (contra suas próprias filhas), etc. Um jogo de poderes social e culturalmente validados, blindados pelos defensores conservadores das tradições familiares (eis parte importante

do *hors-texte* do díptico), é apresentado a partir de seus efeitos mais violentos e destrutivos em histórias que, de tão verossímeis, nem podem ser caracterizadas como irreais. Muito pelo contrário: as mães, filhas e filhos que assistem aos filmes não apresentarão qualquer dificuldade para identificar e reconhecer-se em ações conservadoras, ainda que vinculadas a personagens que, apesar e por causa de sua classe social, estão longe de ser típica ou estereotipicamente conservadoras (ou, dito de outro modo: se o machismo e o racismo podem ser e são estruturais, o conservadorismo obviamente também o será...). A ausência completa de pais ao lado das mães desse díptico, ou melhor, a presença apenas fantasmática e idealizada desses pais, sempre a ocupar uma posição distante e intocável no seio dos núcleos familiares desse díptico, não é um detalhe pequeno e torna ainda mais fiel e verossímil o retrato daquilo que os filmes estão focando e debatendo.

A falta de comunicação desses fenômenos e núcleos claramente interconectados é evidentemente parte importante do problema recortado pelo díptico. Observemos dois exemplos para ilustrar o ponto. Há dois casais de mulheres no díptico: um público, entre as jovens Júlia e Alice; outro secreto (pois mais ou menos incestuoso) entre as primas Raquel e Ângela. Em uma cena aparentemente secundária, Judite (a mãe de Júlia) apresenta Alice à Sara (mãe de Raquel) como «a namorada de

Júlia». Sara, surpreendida pela informação, dá uma resposta monossilábica («Ah...»), ao que se segue um pequeno silêncio constrangedor e um distanciamento educado das duas mães, conforme a formalidade das simpatias sociais. Ao que parece, Sara não vê com naturalidade a relação de Júlia e Alice, e, neste ponto, não difere muito de Judite: a mãe de Júlia, em rixa com Alice, não aceita a relação homoafetiva da filha a não ser como uma passageira experiência adolescente e formativa para o desenvolvimento de sua filha Júlia como atriz. Em suma: a mãe que julga o casal de meninas hospedadas em seu hotel não sabe que sua filha também se relaciona com uma mulher — e assim as conexões estruturais não são feitas.

Outra conexão cifrada pelo díptico dá-se entre Piedade e Júlia. Ambas são personagens mais sensíveis, divididas agonisticamente entre duas mulheres (Piedade está entre sua mãe Sara e sua filha Salomé; Júlia está entre sua mãe Judite e sua namorada Alice) e marcadas profundamente pela tendência a silenciar (e internalizar) sobre responder (e afrontar) um ataque passional a si direcionado.³ São elas que reclamam da comunicação estruturalmente mouca quando finalmente se abrem e cruamente apresentam-se amedrontadas, depressivas, em relação à vida: «Eu não sei viver...» ou «Eu não sei ser...». Mas essas duas

personagens sensíveis mal se encontram e mantêm apenas uma única conversa rápida durante as mais de quatro horas do díptico: Piedade se dirige à Júlia dizendo «Dessa vez não chegaste a comer um gelado comigo», ao que Júlia responde apenas com um sorriso simpático (a cena é repetida entre os filmes, por ângulos diferentes). O fato de Piedade, mãe de Salomé, não só exercer mas também padecer do conservadorismo matriarcal descrito pelo díptico complica e faz mais interessante toda a análise que os filmes me parecem propor.

As conexões são muitas e seus cruzamentos públicos parecem importantes para João Canijo. A escolha de um hotel como universo para as ações performadas não é fortuito e, provavelmente, tem a ver com a importância da construção narrativa de um espaço que se apresente precisamente no limiar indefinível entre as esferas pública e privada, especialmente para a família de mulheres que o administra. Se os espelhos têm um papel estrutural para o emparelhamento e abertura dos filmes nesse díptico, as tomadas (poucas, mas todas essenciais para as tramas) que se fazem através das janelas do hotel têm como efeito a sobreposição entre imagens públicas e privadas: a transparência dos vidros nos permite ver o que se passa dentro dos quartos, enquanto a reflexão dos vidros nos faz ver,

==

³ Vale a pena observar que o contraponto de Piedade e Júlia nesse sentido são, respectivamente, Raquel (irmã de Piedade) e Alice (namorada de Júlia): ambas tendem, ao contrário das primeiras, a silenciar menos e a responder mais aos ataques a si direcionados.

simultaneamente, o que se passa fora deles. Mas mais importante que a sobreposição de imagens públicas-privadas a partir das janelas talvez seja a sobreposição ruidosa das falas dos núcleos de personagens em todos os espaços do (e em todos os marcadores temporais das histórias entrecruzadas no) hotel: na convivência dos núcleos na piscina pública de manhã, passando pelo salão coletivo do jantar mais ao entardecer para, finalmente, passar pelos corredores e varandas dos quartos privados à noite (enquanto quase ninguém dormia, madrugada a dentro), há invariavelmente falas audíveis que se entrecruzam ou atravessam as paredes, conectando os núcleos entre si. O desafio nem sempre confortável ao espectador desacostumado que precisa focar sua atenção auditiva para tentar discriminar as falas sobrepostas de certos diálogos talvez se explique, para além da necessidade de estabelecer um fio temporal no qual se possa reconhecer a simultaneidade de certos eventos, pelo questionamento acerca da importância ou necessidade de se debater publicamente um problema que, para ser reconhecido como

estrutural, precisa justamente desse apontamento público, dessa articulação e desse debate coletivo.

Este, enfim, pode mesmo ser um dos convites feitos pelo díptico aos espectadores. Furar o cerco conservador que procura blindar o livre exercício desses jogos familiares tão potencialmente destrutivos não é tarefa fácil e talvez passe, inclusive, por apontar a romantização musical que os fados ajudam a estabelecer para essas tradições familiares portuguesas. O fado de Amália Rodrigues que fecha *Mal viver* nos apresenta, com a potência digna e típica dessa belíssima expressão musical, uma frase que ecoa e demora a sair da memória dos espectadores que deixam a sala de cinema: «estranha forma de vida». Esse díptico, tão delicado quanto certo em suas decisões artísticas – premiado e candidato, com razão, a compor desde já a vasta lista de clássicos do cinema português –, nos ajuda a colocar o dedo nessa ferida, isto é, nessa fratura exposta que grande parte da gente ainda acredita, me parece, ser melhor esconder dentro das casas.