

# América Latina: entrando no *Labirinto de Yuliet*

*La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática.*

*Mejor dicho, es el Enigma.*

Octavio Paz

No seu ensaio sobre *Cidadão Kane*, Laura Mulvey estabeleceu a analogia entre o filme e o famoso labirinto sem centro de Borges. É a ligação fundamental entre o enigma para ser desvendado e a vontade de investigar, encontro de busca incessante, ver-rever constante (MULVEY, 1996). O labirinto não é criado por nós, ele está no horizonte do filme, cristalizado na palavra-chave, falso mistério, “Rosebud”. O enigma não solucionado para a tela é a projeção para o espectador, transcendência dos personagens, criação do próprio fabular que monta o labirinto na relação com quem lê, analisa, “pensa com o filme”. O apelo ao prazer da leitura está na perversão da sua proibição, figurada nos momentos iniciais de *Cidadão Kane*, quando a câmera, desobedecendo a placa *No trespassing*, atravessa a cerca do castelo de Charles Foster Kane para adentrar no mistério.

Guardadas as devidas proporções, o filme *Afinal, que diabos é Yuliet?* (de Carlos Marcovich, 1997) pode ser encarado na mesma analogia. A película mexicana, realizada principalmente em Cuba, por um diretor argentino, é um convite ao mistério. No final do século XX, de que identidade latino-americana falamos? O que é, afinal, a América Latina? Entretanto, não só no reino da metáfora veremos “Yuliet”, mas também como metonímia, sinédoque, parte pelo todo. A ilha onde o pai e Yuliet encontram-se no final do filme é, ao mesmo tempo, metonímia e metáfora. A ilha aparece como Cuba e a família é como todo o contingente de pessoas de família fragmentada. Podemos dizer mais, pois aquela família é parte de um contingente populacional marcado pela imigração, a face obscura da globalização. A metonímia e a metáfora combinam-se para apresentar a América Latina.

O filme aparenta ser um documentário que representa o “isolamento” econômico e social, o crescimento da pobreza e a indústria cultural fazendo parte do mesmo complexo que estratifica a distribuição de riqueza sem diminuir o desejo pelo consumo, pela

vaidade, pela ascensão social. Não há, porém, um realismo documental puro e simplesmente. Em *Afinal, que diabos é Yuliet?* o paradoxo coloca-se no sentido oposto, de uma crescente suspeição da veracidade narrativa que coloca em xeque o próprio ato de representação. A contradição manifesta-se e superpõe a capacidade de narrar, contar uma história e afirmar uma identidade, na qual entram no jogo as referências metalingüísticas que constroem uma opacidade cada vez mais complexa. A construção do documento revela a fissura do discurso, a instância de produção do sentido, de produção de identidades. As dicotomias artificial-natural, representação-espontaneidade, documentário-ficção não aparecem nos moldes do que já foi geralmente proposto no estatuto da imagem e som. Pesa a afirmação de Ismail Xavier, de que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado” (XAVIER, 1984, p.10). *Afinal, que diabos é Yuliet?* coloca o limite da representação, no documento-ficção, propondo o exame ativo pelo espectador.

## **Afinal, que filme é esse?**

Examinemos, com alguma parcimônia, uma pausa no relato da história de Yuliet, na terceira parte do filme. O garoto Billy, “aquele que tem explicação para tudo”, anda à beira-mar na contraluz de um belo pôr-do-sol. Ele observa, sem parar ou olhar para a câmera: “O final do filme?... mas o que sei eu?!”. Nos próximos planos, todos de curta duração, outros personagens respondem a essa mesma pergunta: a bela Fabíola, o enigmático Don Pepe, a simpática avó Obdulia, o irmão Michel, o pai Victor, a própria Yuliet. Don Pepe observa, em tom jocoso, que nem o diretor sabe, que será um desastre e deseja que a equipe de filmagem seja presa. Obdulia deseja ir ao México. Fabíola diz que se soubesse não estaria fazendo o filme. Michel deseja um final feliz, Yuliet virando cristã. O pai espera que ao final do filme a filha entenda-o, perdoe-o e queira encontrar-se com ele.

A própria Yuliet responde à pergunta sobre o final, deitada

em uma cama, repetindo três vezes: “Que morra prostituta, mas não de fome!”. A “parada” na narração em um comentário sobre o destino da personagem central ilustra bem o modo de o filme trabalhar: uma miríade de falas e opiniões sobre a mesma coisa, colocados em justaposição e tornados complexos pela intervenção da câmera. *Afinal, que diabos é Yuliet?* expõe o seu modo e menciona o desejo de uma solução frente às dificuldades da garota, utilizando-se do humor e da metalinguagem.

Continuemos no fragmento. Don Pepe reaparece sentado numa murada repete: “atuar, atuar, atuar”. Yuliet aparece num terraço e alterna: “atuar... atual...”. Fabíola, em Nova York, fala em escrever um livro ao final das gravações, sobre uma menina com dificuldades de viver a vida. O garoto Billy, em Havana, reaparece dizendo que não vai explicar mais nada, dando as costas para a câmera e saindo. A própria Yuliet, num plano na praia, brinca, dizendo estar cansada do filme, perguntando-se “que filme é esse?”. A película continua expondo sua fratura e o discurso é articulado como um volteio, um jogo de idas e vindas que se materializam com depoimentos díspares e elipses espaço-temporais. Os personagens colocam a questão central: atuar no atual. Na atualização da história o discurso desvela-se e remete à instância discursiva. Essa é a dinâmica do filme, que trabalha em um jogo de descobertas cujo prazer está em descobrir sem cessar, no “só-depois” da história. Estamos no labirinto.

Mas qual é a linha narrativa elementar de *Afinal, que diabos é Yuliet?* A história é, de fato, banal. No ano de 1993, a equipe de filmagem do videoclipe da música *Tonto corazón*, do cantor mexicano Benny, usa Cuba como locação para as gravações. Conhecem a ainda menina Yuliet durante a produção e fazem imagens com ela. O diretor do *clip*, Conejo Bugs, viria a ser o argumentista e diretor de fotografia do filme. A atriz contratada para protagonizar o videoclipe, ao

lado do cantor Benny, foi a modelo mexicana Fabíola, também personagem central no filme.

Temos essas informações nos momentos de retrospectão da narração, que ocorrem de duas formas fundamentais e obedecem à lógica geral: com imagens figuradas e depoimentos dos personagens. As imagens funcionam como índice, rastro daquela passagem de 1993, e o seu entendimento como auto-referência só pode ser alcançado à luz dos depoimentos. São imagens por vezes quase opacas, que vão sendo esclarecidas na primeira parte do filme: Yuliet canta com seu amigo de San Miguél do Padrón, bairro onde mora, de frente para a câmera; a câmera passeia dentro do ônibus da equipe de produção do *clip*; o próprio vídeo é mostrado



variadas vezes. Outras imagens são reiterações que retomam àquela época, apesar da sua tomada ser francamente mais contemporânea. O plano fundamental, desse tipo de imagem, é o plano-sequência que sai de um enquadramento da placa *Hotel Plaza* e vai até os pilares da parte de fora desse hotel. Voltaremos mais adiante para comentar essas imagens, parte essencial da retórica do filme.

O que interessa à câmera inquieta do filme é a identidade de Yuliet, que entra em jogo: observaremos planos da cidade de Havana, veremos fotos, entraremos pela casa de Yuliet, ouviremos depoimentos de amigos, do namorado, de familiares e conhecidos. Yuliet, quem é? Uma jovem professora primária que mora com a avó, tem um irmão, o pai é um exilado nos EUA e a mãe suicidou-se ateando fogo ao próprio corpo? Mas isso não é afirmado nem tampouco aponta o esboço das questões tratadas no filme: turismo sexual, a situação de Cuba contemporânea, os desejos da menina, as semelhanças-diferenças com a mexicana Fabíola, a intrincada relação com o pai que emigrou para os EUA. Se Yuliet deseja conhecer outros lugares fora de Cuba, o filme é a realização de um desejo. Por outro lado, a visão prospectiva da narrativa é o cerne da questão na terceira parte, o final. O que seja Yuliet já está aparentemente resolvido na retrospectiva e na sua atualização, mas o que será Yuliet? Esse momento funciona como uma exegese da própria narrativa, que aponta para si mesma e pergunta sobre o seu final: o narrar demonstra o caráter absolutamente arbitrário da construção dramática, apesar do uso de atores naturais e de um complexo de questões realmente presentes no contexto filmado.

As idas e vindas do filme são elipses espaço-temporais entre planos, sempre com a câmera em movimento, em todos os sentidos do termo: ela movimento-se dentro do plano, movimenta-se em saltos temporais absurdos, muitas vezes difíceis de serem resolvidos até mesmo pela análise. A câmera movimenta-se também em saltos espaciais sem nenhuma conexão aparente, oscilando entre Havana, Nova York, Cidade do México, Michuacán (México), Los Angeles, Tzintzuntzan (México). Afinal, o que se assume como pressuposto é o nexos possível entre Fabíola e Yuliet, entre a menina do interior do México que realizou seus sonhos morando em Nova York e a menina de Havana que deseja ser livre e realizar seus desejos. O nexos suposto vai sendo estabelecido na intrincada rede de problemas: os pais das duas meninas, as relações com os familiares, a presença e a ausência da mãe, a beleza, a sexualidade, o “comércio” do próprio corpo, a relação com o diretor do filme. Por trás dessas questões, entre linhas, a situação de Cuba frente aos EUA, a relação entre representante

(filme-discurso) e representado (Yuliet-personagem), o processo de forjar o discurso, a dinâmica da forma-mercadoria, o sistema da moda. Afinal, que diabos é Yuliet, senão as próprias dinâmicas de identidade na América Latina contemporânea?

### **A narrativa interminável: o hoje entre o ontem e o amanhã**

O labirinto é o centro do labirinto. A passagem do epílogo, no final do filme, indica-nos tal asserção. Se ao final a resposta da pergunta inicial repousa na afirmação da identidade cubana, a dinâmica da pergunta é restabelecida, numa espécie de dialética na qual a interação pergunta-resposta resulta em uma nova pergunta. O centro do labirinto é um novo labirinto, armando um círculo da interpretação da dinâmica da identidade. Face à fragmentação do mundo contemporâneo, *Afinal, que diabos é Yuliet?* é um libelo de busca contínua e incessante de um lugar. Face à globalização que gera elipses espaço-temporais estrondosamente absurdas, o filme traz à tona o movimento contínuo do desejo na sexualidade cultural ou mercantilizada, explorada pelo turismo sexual, glamourizada pelo mundo de fantasias da moda, da TV e da publicidade. A sorte de Yuliet, afinal, está determinada pelo novo giro da moeda. Inserida no contexto recente de recuperação da economia local pelo turismo, Yuliet teve o seu destino determinado por um encontro casual, após mil encontros fortuitos em troca de um almoço ou alguns dólares. Quantos labirintos dentro de labirintos há na América Latina? Quantas “Yulietes” virão, uma após a outra? Quantas Fabíolas não terão seus destinos alterados pela rota do “mercado de desejos”?

Vejamos uma passagem exemplar. Apesar da seqüência narrativa começar anteriormente, iniciaremos a partir da cena da visita de Yuliet à agência de modelos de Glenda Reyna. A representante de modelos abre a porta já cheia de carinhos para com Yuliet, que demonstra algum embaraço e bom humor. Glenda conduz Yuliet até a mesa e começa a dizer que a considera uma garota de muito talento, que se parece muito com Fabíola. O início da cena já aponta o inusitado para Yuliet. Se Glenda parece passar por mais um dos seus momentos corriqueiros do trabalho, o sorriso no canto da boca de Yuliet revela o “teatro” que se monta. A câmera, a partir disso, trata a cena em uma escala muito próxima do rosto de Yuliet, pegando detalhes da mão nervosa e acentuando a *mise-en-scène*. Quando a agenciadora pergunta: “você gostaria de ser modelo?”, Yuliet dá meia risada e balança levemente a cabeça,

indicando que sim. Glenda emenda, em *off* (o quadro é de Yuliet): “Seria famosa, conheceria gente importante...”, e ainda: “Você é disciplinada?... Você aceita e vai até o fim? Você cumpre os compromissos?... Gostaria que eu a representasse?”. Yuliet balança a cabeça positivamente e responde: “Gostaria”. Glenda completa: “Significa ficar no México...”. Um som extradiagético parece estalar na cabeça de Yuliet e a voz de Glenda ganha eco, continuando: “Teria de fazer muita coisa, transformar você, cortar o cabelo...”. Yuliet fica um pouco mais séria. Corte seco para um trecho de *O beco dos milagres*, ainda durante a última frase de Glenda. Na cena, Alma, a personagem central, apanha do seu cafetão, que grita e ameaça: “... comportar-se! Você não tem família, não tem nada, nada!!...”. Volta o plano de Yuliet, ainda Glenda falando, mas já sem eco: “Há um mundo grande por trás de uma modelo”.

A analogia na instância psicológica da personagem central, Yuliet, é didatizada para nós, os espectadores. O sistema da moda está comparado ao mundo da prostituição e o filme trata com certa ironia a fala, sem dúvida muito natural, de Glenda Reyna. Um mundo grande de vaidade apresenta-se para Yuliet, como uma escolha, com regras de comportamento bastante codificadas. Yuliet pergunta: “Mas é para sempre?”. Glenda diz que sim. O plano abre-se para o conjunto da sala. Yuliet agradece, mas recusa: “Gostaria de fazer tudo, mas não deixar Havana”. Entra um plano de Yuliet correndo, em *slow-motion*, na praia, ao som do mesmo barulho de mar que marcou todo o filme. O filme finalmente enuncia o *telos* da sua personagem central e celebra a sua visão prospectiva: ficar em Cuba, não sair de sua terra.

O paralelo de destino e o *telos* do local frente ao global alcança também a outra personagem central. O próximo plano é de Fabíola, de costas para um rio num barco em movimento, num plano médio fechado. Ela diz, em voz *over*: “Fabíola não encontrou Marc, mas encontrou a si própria”. Logo saberemos que a modelo está conduzindo Victor, pai de Yuliet, ao encontro dela numa ilha fluvial. A voz de Fabíola continua *over* e entram cenas de ela participando da festa de 12 de dezembro, da Virgem de Guadalupe, na Cidade do México, enquanto diz: “Abriu portas que havia fechado anos atrás... complexos de inferioridade... e ficou bem”. As imagens mostram Fabíola observando a festa com alegria, posando para foto junto à Virgem. Ela fala na terceira pessoa, assumindo a instância narrativa propriamente dita. O *feel-good* de *Afinal, que diabos é Yuliet?* trata da identidade mantida ou redescoberta. Se um mundo que se abre para Yuliet é recusado, outro mundo, das raízes culturais, é percebido

por Fabíola. É importante lembrar que Fabíola passou boa parte do filme retendo as suas memórias em busca do pai, revisitando os lugares de sua infância, reunindo os elementos de si mesma. Entre Nova York e Havana, Fabíola redescobriu o lugar de sua origem, o pequeno povoado Parangaricutirimincuar, no estado de Michoacan, México.

Finalmente, Yuliet e seu pai encontram-se em uma ilha fluvial, na metáfora de Cuba. O encontro, apesar de estremecido, é carinhoso. O fragmento encerra-se com um plano aéreo da ilha, seguido de um plano de Manhattan (semelhante à Havana no início), terminando com um *travelling* de recuo, que mostra Yuliet dormindo em sua casa em Havana. Segue-se o prólogo, um remate de curta duração. Yuliet está em Cuba, no terraço de uma casa de onde vemos um horizonte. Don Pepe dança com sua esposa, ao som de uma música tradicional, observados por Billy e Yuliet. Michel, enquanto trabalha, afirma que reencontrou o pai em Cuba. Yuliet e Billy dançam sensualmente. O final traz planos semelhantes, uma reiteração do *travelling* que vai do escrito na placa *Hotel Plaza* até uma garota encostada na pilastra, uma nova Yuliet.

Se o filme não se encerra, ele cerra suas escolhas. Apoiado na sua própria fragmentação - *clip*, publicidade, documentário, ficção, naturalidade, arbitrariedade - o todo articula-se numa coerência admirável. A miríade de imagens e indicações desfaz-se no *ethos*, um discurso que se apropria, retoma elementos da paródia latino-americana, trata com humor as boçalidades do discurso hegemônico, sem deixar de propor o diálogo. A América Latina, tomada na sua parte e no seu todo, metonímia e metáfora, reconstrói a sua identidade.

O levantamento final da análise de *Afinal, que diabos é Yuliet?* remonta-nos ao problema da parcialidade analítica. Temos consciência da dificuldade de estabelecer, pela leitura, um horizonte sintético emoldurado e acabado. Isso se intensifica quando propomos uma leitura rápida, quase esquemática de um filme complexo. A parcialidade, fruto das posições frente ao objeto, mérito da pluralidade de perguntas possíveis e da abertura da obra, é o “terminável-interminável” na leitura das imagens, encontro do objeto singular pleno de sentido e do desejo de cada analista de preenchê-lo. Quem, afinal, não percorreria com prazer o labirinto de Yuliet?

Pedro Plaza Pinto  
pedroplaza@bol.com.br