



## O INSTANTE ETERNO EM “PERFUME DE MULHER”

The Eternal Instant in “Scent of Woman”

CLAUDINEI APARECIDO DE  
FREITAS DA SILVA \*

El Eterno Instante em “Esencia de Mujer”

**Resumo:** Baseando-se no clássico *Perfume de Mulher* dirigido, pela primeira vez, em 1974, pela produção italiana de Dino Risi e repaginado, em 1992, pelo diretor Martin Brest, procuraremos, trazer à baila, o movimento da vida em sua fragrância feminina. Trata-se de compreender em que medida a metáfora do perfume inebria o campo perceptivo como pano de fundo desde onde a figura da mulher emerge com um protagonismo ímpar acerca da vida, ou melhor, da dança da vida. O texto termina por descrever como um instante se eterniza admiravelmente num só ritmo sendo, pois, capaz de transcender o tempo cronológico e devolver nova vida para além de nossas convenções.

**Palavras-chave:** Fenomenologia; Percepção; Cinema; Perfume de Mulher.

**Abstract:** Based on the classic *Scent of a Woman*, directed for the first time in 1974 by the Italian producer Dino Risi and redesigned in 1992 by director Martin Brest, we will seek to bring up the movement of life in its feminine fragrance. This article aims to understand to what extent the perfume metaphor inebriates the perceptual field as a backdrop from which the figure of the woman emerges with a unique protagonism about life, or rather, the dance of life. The text ends by describing how an instant is admirably eternalized in a single rhythm, capable, therefore, of transcending chronological time and giving new life beyond our conventions.

**Keywords:** Phenomenology; Perception; Cinema; Scent of a Woman.

**Resumen:** A partir del clásico *Scent of a Woman* dirigido, por primera vez, en 1974, por la producción italiana de Dino Risi y renovado, en 1992, por el director Martin Brest, intentaremos sacar a la luz el movimiento de la vida en su fragancia femenina. Se trata de comprender hasta qué punto la metáfora del perfume embriaga el campo perceptivo como fondo del que emerge la figura de la mujer con un protagonismo único en la vida, o, mejor dicho, en la danza de la vida. El texto termina describiendo cómo un instante se eterniza admirablemente en un solo ritmo, pudiendo así trascender el tiempo cronológico y dar nueva vida más allá de nuestras convenciones.

**Palabras llave:** Fenomenología; Percepción; Cine; Perfumes de Mujer.

\* Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE, Toledo, PR). E-mail: calsilva@uol.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9321-5945>.



## Introdução

Duas grandes produções homônimas marcaram as telas fixando o seu lugar honorário na sétima arte. Trata-se do clássico *Perfume de Mulher* dirigido, pela primeira vez, em 1974, pela produção italiana, *Profumo di Donna*, de Dino Risi e repaginado, em 1992, pelo diretor Martin Brest. Cumpre ainda observar que ambas as versões se baseiam no romance italiano, *Il Buio e Il Miele*, de Giovanni Arpino (1969).

Assim, tomando como referência o trabalho de Brest, um *remake* da película de Risi, pretendemos dar um passo para além da crítica puramente técnica, buscando, à luz de uma “fenomenologia do cinema”, situar, via o tema da percepção, em que medida essa obra cinematográfica ensaja, ou melhor, nos convida a uma reflexão que perpassa um interesse filosófico mais imediato.

Para tanto, o telespectador é convidado apurar o seu olfato e, o quanto possível, permitir sentir ou perceber melhor a fragrância essencial que é capaz de exalar das telas em *Perfume de Mulher*.

## “Perfume de Mulher”

Em sua segunda edição, repaginada por Brest, lancemos um olhar para o que faz de *Perfume de Mulher* um clássico! Em síntese, a história orbita em torno de duas personagens centrais. A primeira é a de Frank Slade, estrelada por El Pacino. Trata-se de um tenente-coronel aposentado, terrivelmente amargo, ranzinza e irreverente, acometido de uma cegueira tardia, contraída durante o período do serviço militar. A segunda é de Chris O'Donnell, interpretada por Charlie Simms, aluno de uma escola preparatória que trabalha como assistente de Slade. Ora, é procurando um emprego de fim-de-semana com o intuito de custear seus estudos, que Donnell decide encarar a tarefa de cuidar de Frank para a sua família, que parte em viagem num feriado de ação de graças.

Mal sabe ele que Frank tem outros planos, que incluem viajar a Nova York e se esbaldar com tudo do bom e do melhor, como que se despedindo de uma vida à qual ele não quer mais se apegar. Frank revela ao jovem Charlie seus planos: visitar sua família, comer em bons restaurantes, dormir com uma bela mulher e, depois de tudo, cometer suicídio. Forçado a acompanhar o rude e irascível coronel, Charlie tem ainda que se preocupar com uma enrascada em que se metera na escola com o amigo “filhinho de papai” George Willis, interpretado por Philip Seymour Hoffman. A escola é a da Baird, na qual, a película, de início, não registra qualquer pessoa, mas, apenas, uma sequência de composições harmônicas e estáticas da instituição. A atmosfera que circula, no colégio, é a de certa experiência atemporal, descolada da finitude. O ambiente é caricaturalmente masculino, formal, sisudo, além de uma feição convencionalmente prosaica, em sua expressão mais positivista do termo. O formalismo imperante ali, por vezes, contrasta com o soar do alarme em que assistimos certa movimentação aleatória e vozes estridentes dos alunos que se apressam ir embora.

De todo modo, em que pese o ar do colégio, extremamente carregado, Charlie não hesita em tentar respirar um ar mais puro e, sob esse aspecto, além de algum complemento orçamentário, acompanhar o velho Frank, poderá lhe dar isso. Os capítulos fulgurantes do desenrolar do enredo dizem por si. A narrativa é desconcertante, imprevisível, repleta de sobressaltos inesperados. A questão é a de que se, por um lado, eles começam se odiando, com o passar dos dias, nasce um sentimento profundo de admiração e respeito mútuo. Logo, de início, Frank coloca “Evangeline”, de Emmylou Harris, no seu toca-fitas para que Charlie aprecie. A música retrata a condição de uma mulher que, a todo tempo, nutre fortemente a esperança do retorno de seu amado que, a bem da verdade, nunca volta. Uma hipótese sugerida pelo filme é a de que Frank parece encarnar “Evangeline” sendo que sua “amada”, a fonte de aroma perfeito, lhe dará prazer, o prazer de viver, há tempo perdido. O oficial de reserva do Exército, num certo sentido, parece se comportar como um proustiano: vive em busca do tempo perdido...

Esse espírito de busca não seria, contudo, possível solitariamente. Por mais que Frank seja um homem vivido, com larga experiência, absorvido em suas próprias convicções a ponto de provar tantos dissabores, ele encontra um novo alento. A cena da janela retrata bem isso no momento em que, em meio à penumbra de sua sala, em seu recôndito inconsciente, uma luz se projeta indicando provavelmente como uma boa pitada de esclarecimento, bom senso e esperança; luz essa que vem de fora e que Charlie personifica muito bem. A inocência do jovem bolsista secundarista parece realmente dar asas à imaginação de Frank que, despudoradamente, não abre mão de seu peculiar cinismo blasé no intuito de desdenhar, pra valer, um mundo à sua volta que lhe virara as costas. Os parentes que considera ultrapassados, o irmão que o odeia, o passado que o atormenta são as peças de uma trama, de uma situação-limite levada até certo ponto de Frank seriamente cogitar em suicídio.

Seja como for, é justamente nesse plano que Charlie acaba descobrindo facetas inusitadas da personalidade de Frank, o que pode ou não alterar o rumo de suas vidas durante esse breve, mas memorável período



que conviverão. Fato é que, não obstante a inexperiência de Charlie como um jovem perdido e sem rumo, aos poucos, fica visível todo um processo de amadurecimento à medida que o ego do coronel mal-educado vai descendo de seu pedestal, tornando-se uma figura mais tragável. Exímio conhecedor de mulheres e das fragrâncias por elas usadas, Frank começa a revelar inúmeras outras percepções apuradas sob sua aparência arrogante. Ele vai de momentos de genuína ternura paternal em relação ao rapaz a terríveis ataques de auto-preservação e agressividade.

Aparentemente, a trama secundária envolvendo o conflito escolar do rapaz pode soar meio descartável, mas justifica-se pela necessidade de mostrar a inevitável troca de favores entre gerações. Embora ela seja a principal responsável pela duração um pouco excessiva da película, é só assim que o distinto público cinéfilo irá saber se o instável coronel aprendeu ou não algo de seu jovem companheiro, numa jornada marcada por momentos de constrangedora sinceridade e passagens de encanto inegável.

Um desses momentos, sem dúvida, memoráveis, é a inesquecível cena no restaurante em que Frank pede licença à bela senhorita Donna (Gabrielle Anwar), pelo que parece, à espera do namorado Michael (David Lansbury), para fazer-lhe companhia. Ela, então, lhe confessa:

Bom, estou esperando alguém. Frank pergunta: Neste instante? Ela responde: Não, mas a qualquer minuto. A qualquer minuto? – questiona ele – ora, algumas pessoas vivem uma vida em um minuto (Brest, 1992).

É neste instante que, generosamente o velho Frank a persuade, como que num gesto admiravelmente encantador. Ao tentar dançar um tango, sob a regência de *Por una Cabeza* de Carlos Gardel, Frank a traz para o salão de maneira leve, doce, ou talvez mais que isso: absolutamente livre, despojado, profundamente sensível. Ele revela uma sensibilidade à flor da pele! Ao chegar ao pico de sua maturidade, sem qualquer pudor ou ressentimento do que a velhice ou alguma deficiência física pudesse limitar, Frank simplesmente se joga, ou se quiser, dança! E a sua dança, só é, por sinal, envolvente, porque ele não se reprime. Ele faz daquele minuto uma eternidade. Uma eternidade frágil, por certo, mas viva o suficiente no sentido de não perder nada, absolutamente nada. Ele se joga na imanência, na vida, como uma dança. Ele não teme as contradições, o movimento da ambiguidade como inerente ao corpo, ao olhar, ao tato, ao olfato. Ele se contagia, por inteiro, em meio àquela fragrância no ar, aquele perfume, perfume de mulher.

O que torna, de fato, icônica essa cena, é sobre o quanto a dança é a mais pura expressão da liberdade, a verdadeira fragrância da vida. Trata-se de uma liberdade realmente cara, mas que a jovem parece ter aberto mão no justo momento em que sai do restaurante com o namorado, deixando Frank e Charlie para trás. O simbolismo cênico daí advindo parece sugerir que a jovem estivesse renunciando aos seus próprios sonhos tão envoltos naquele perfume essencial que, num primeiro instante, ela tanto exalou e contagiou. Donna já não parece ser mais dona de si, lamentavelmente; ela deixa evaporar a fragrância da vida, aquele sopro de vida necessário e único para se conformar a um papel social ou convencionalmente esperado.

Já o desfecho do filme é marcado pela acareação na assembleia do colégio. É o momento em que Charlie é posto frente a frente aos seus colegas pelo diretor Traski a fim de elucidar quem, de fato, é responsável na premeditação de uma brincadeira de mau gosto em que o próprio Traski fora encharcado ao estourar um balão ardidamente projetado. Como alibi, um dos envolvidos pelo infame e hilariante episódio, escondido no bolsinho do papai, toma como pretexto o fato de que no exato instante do incidente perdeu suas lentes de contato, ficando, conseqüentemente, cego e, desse modo, incapaz de revelar a autoria do ocorrido. Mesmo assim, Charlie se recusa veementemente a entregar seus colegas, sem ceder à pressão exercida para que confesse, além da ameaça de ter seu próprio futuro acadêmico e profissional comprometido.

Em função disso – prestes a absolver escancaradamente os verdadeiros culpados num xeque-mate a Charlie – o diretor é surpreendido por Frank que discursa contra à hipocrisia e ao elitismo da instituição. Mais que isso: para além da nababesca escola de Baird, a conexão criada entre Frank e o jovem estudante transcende o formalismo habitual da vida acadêmica; afinal, ter um diploma não é tudo. Eis aí a razão pela qual o velho coronel se mostra nada diplomático: para além de padrões e certo puritanismo acadêmico, é preciso viver a verdadeira vida em sua essência. É preciso trazer de volta aquele ar, aquela atmosfera ou fragrância que as personagens se embriagam na dança, ao som do tango. Nesse clima, a metáfora do perfume pode voltar a exalar ainda alguma fragrância neutralizada pela hipocrisia moral.

## Fragrâncias perceptivas

Afinal, que “perfume” é esse que invade o restaurante e deliciosamente também toma pé na pista do salão?

A película torna esse momento da cena realmente emblemático porque talvez ele seja o seu próprio epicentro cênico, ou seja, a metáfora do perfume comparece ali como expressão capaz de sintetizar múltiplas sensações, fragrâncias. Como vimos, ou percebemos, não é à toa que a analogia entre a “dança” e a “vida” (Silva, 2014) real torna-se peça fundamental na redenção de ambas as personagens. Sem dúvida, aqui temos um “prato cheio” para explorar uma das clássicas questões trazidas pela *Gestalttheorie* ou Psicologia da Forma



numa conjunção com a Fenomenologia: o tema da percepção. Como bem apontara Merleau-Ponty existem dois modelos de percepção: o primeiro deles é clássico e o segundo de cariz fenomenológico. No modelo clássico, há duas escolas que, não obstante suas diferenças, se confluem para uma concepção concêntrica. O empirismo toma a percepção como a “soma ou um mosaico de sensações, onde cada uma delas dependeria de modo estrito, da correspondente excitação retínica local” (Merleau-Ponty, 1996, p. 103). Já, pôr sua vez, no intelectualismo, “a percepção torna-se uma ‘interpretação’ dos signos que a sensibilidade fornece conforme os estímulos corporais, uma ‘hipótese’ que o espírito forma para ‘explicar suas impressões’” (Merleau-Ponty, 1945, p. 42). Em suma: para uma concepção, a capacidade de perceber é um poder absolutamente físico (empírico); para outra, um poder puramente espiritual (intelectual) emanado, em última instância, pelo *cogito*.

É assim que, em seu *Ensaio Sobre uma Nova Teoria da Visão* (2008), comentadas no *Tratado Sobre os Princípios do Conhecimento Humano*, Berkeley (1980, §44, p. 21) pronuncia:

As ideias de vista e tato são espécies distintas e heterogêneas. As primeiras são marcas e prognósticos das segundas. Os objetos da vista não existem fora do espírito nem são imagens de coisas externas.

Já, em *La Dioptrique*, embora reconheça que a visão seja considerada o mais universal e o nobre dentre os sentidos, esse reconhecimento não traduz, em absoluto, segundo Descartes (1996, p. 81; 84), uma primazia metafísica. A visão é imperfeita quando busca imprimir as imagens das coisas. Disso advém a necessidade de seu aprimoramento pelos instrumentos ópticos ou, se quiser, o apoio do sentido do tato, já que este é, “dentre todos os nossos sentidos, aquele que é considerado o menos enganoso e o mais seguro” (Descartes, 2009, p. 5).

Pois bem, a concepção fenomenológica parte de outro princípio: a percepção não é nem um “mosaico de sensações” nem uma “análise” ou “interpretação” espiritualista, mas, sim, “uma ‘iniciação ao mundo’” (1945, p. 297), uma “comunicação ou uma comunhão” (1945, p. 370). O que isso mais exatamente significa? É a *Psicologia da Forma* ou *Gestalttheorie*<sup>1</sup> que primeiramente nos ensina uma lição fundamental, observa Merleau-Ponty (1996, p. 61): “O que é elementar, e chega antes de tudo em nossa percepção não são elementos justapostos, mas, sim, conjuntos”. Tal escola nos mostra que, no campo perceptivo, “‘sensação’ e ‘percepção’ não mais se distinguem, pois nunca temos sensações parciais, mas o que ‘sentimos’ e ‘percebemos’ é um fenômeno de organização, isto é, um sistema de configurações, uma totalidade, uma forma ou estrutura” (Silva, 2009b, p. 128). Há um equívoco, no modelo clássico da teoria do conhecimento e sua divisão dos sentidos, conforme ilustra Merleau-Ponty:

Constitui um lugar-comum dizer que possuímos cinco sentidos e que, à primeira vista, cada um deles existe como um mundo sem comunicação com os outros; que a luz ou as cores que atuam sobre o olho não atuam sobre os ouvidos nem sobre o tato. E, todavia, sabe-se, há muito tempo, que alguns cegos chegam a representar as cores que não veem por meio dos sons que entendem. Por exemplo, um cego dizia que o vermelho deveria ser algo como um acorde de clarim. Durante muito tempo, porém, pensava-se que se tratava de fenômenos excepcionais, quando, na realidade, trata-se de um fenômeno geral. Na intoxicação pela mesalina, os sons são regularmente acompanhados por manchas coloridas, cuja nuance, forma e distância variam de acordo com o timbre, a intensidade e a altura dos sons. Mesmo as pessoas normais falam de cores quentes, frias, berrantes ou metálicas, de sons claros, agudos, estridentes, rugosos ou suaves, de ruídos mortíços, de perfumes penetrantes. Cézanne dizia que se vê o aveludado, a dureza, a maciez e mesmo o odor dos objetos. Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, tácteis ou auditivos: percebo de uma maneira indivisa com meu ser total, apreendo uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos (1996, p. 63).

Na esteira da *Gestalttheorie*, Merleau-Ponty mostra que “justamente somos paradoxalmente surpreendidos pela experiência de que o olhar apalpa, o tato vê, o paladar fareja, o olfato degusta. Nossas sensações não são pontuais ou incomunicáveis intersubjetivamente, mas fenômenos intercambiáveis, enovelando-se promiscuamente uns nos outros” (Silva, 2009a, p. 167). É que, “na percepção primordial, as distinções do tato e da visão são desconhecidas” (Merleau-Ponty, 1996, p. 20). Talvez, o que faltara a Descartes, observa o fenomenólogo francês, é o de não se tirar todas as consequências acerca de um aspecto que ele tinha, em parte, razão: os cegos veem com as mãos; embora, já saibamos, não só com as mãos.

<sup>1</sup> Merleau-Ponty ao proferir a conferência *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*, capitulada em *Sens et Non-Sens*, mostra como essa “nova psicologia” – diga-se, de passagem, que é a *Gestalttheorie* – nos conduz precisamente às melhores observações dos estetas do cinema. Por que? Porque, diferentemente da psicologia clássica que trata o nosso campo visual como uma soma ou mosaico de sensações, a Psicologia da Forma evidencia de que não há paralelismo entre nossas sensações mais simples e imediatas. O nosso campo se revela como um sistema de configurações. Ao mesmo tempo, há outro contributo importante trazido por essa nova escola: ela inova outra concepção acerca da percepção de outrem. Quer dizer: “a cólera, a vergonha, o ódio ou o amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis de fora. Estão *sobre* este rosto ou *nestes* gestos e, nunca ocultos por detrás deles” (1996, p. 67). A “nova psicologia” inscreve um sentido na conduta; sentido esse perceptível intersubjetivamente, já que o amor, o ódio, a cólera não são realidades interiores inacessíveis, jamais compartilháveis. É só esse escopo mais amplo que Merleau-Ponty projeta “o filme como um objeto a perceber, uma vez que podemos aplicar à sua percepção tudo o que acaba de ser dito da percepção em geral” (Merleau-Ponty, 1996, p. 68). “Eis porque” – ainda, observa ele – “no cinema, a expressão do homem pode ser tão aguda quanto sensível; o cinema [...] nos mostra a sua conduta ou seu comportamento, ele nos oferece diretamente esta maneira especial de ser no mundo, de tratar as coisas e os outros, o que é para uns visível num gesto, no olhar, na mímica, e que põe em evidência cada pessoa que nós conhecemos” (Merleau-Ponty, 1996, p. 74).



Ora, é essa percepção mais ampla, de conjunto, que uma obra de arte como o cinema revive de maneira admirável. Como volta a notar Merleau-Ponty (1996, p. 74, grifo nosso): é “pela percepção que podemos compreender a significação do cinema: *um filme não é pensado, mas, sim, percebido*”. Do ponto de vista gestáltico, o que um experimento cinematográfico como o de Brest nos revela é mais que uma simples “figura”, mas um “fundo”; um fundo que atravessa o sentido último da vida, do tempo, do corpo, de outrem. É realmente um filme para ser “percebido” do que “pensado” à medida que ele é matizado, perspectivado sob diferentes ângulos, saboreado ou sentido olfativamente em diferentes fragrâncias.

O tempo é uma dessa fragrâncias, diga-se de passagem, perceptivas. Algumas pessoas vivem correndo atrás do tempo, mas parece que só o alcançam quando morrem abastecidas. Para outras, o tempo demora a passar; ficam ansiosas, como o inexperiente Charlie e até mesmo Donna e seu suposto *crush*, ansiosas com o futuro esquecendo-se de viver o presente, que é o único tempo existente. Todos dispõem de tempo. Ninguém tem mais nem menos que 24 horas por dia. A diferença está em o que cada um faz com o seu tempo, mesmo que numa fração de minuto.

É nesse sentido que a mulher ali, em cena, volta a exprimir a vida. Da mesma forma que um rosto, um contorno feminino, a vida nos dá a ver em sua inteireza, numa perspectiva que, quase sempre, perdemos de vista. E, ao perdermos, perdemos a sua essência, o seu odor característico. Deixamos simplesmente de respirar, de sentir a fragrância essencial, a sensação mais primordial daquilo que nos liga à vida em si mesma. A essência da vida nos escapa quando engessamos ela; nos tornamos indiferentes à Natureza; substituímos o seu ritmo por outro, o do relógio. Isso ocorre quase sempre quando estamos com pressa, deixando de saborear aquilo que de mais íntimo e perceptível nos une à terra. Ora, essa é a percepção fenomenológica fundamental que *Perfume de Mulher* extravasa, do início ao fim.

Tudo se passa como se o telespectador, o próprio cinéfilo, fosse transportado para o interior da narrativa ou como se, intensamente, vivesse as agruras e as contradições das personagens. Ou melhor, o filme sai da ficção para a vida; a vida tal como ela é, no dizer de Nelson Rodrigues. O filme não produz um conteúdo para ser pensado, puramente intelectualizado, mas profundamente vivido ou, na linguagem cênica sugerida, farejado por uma forma de olfato *sui generis*. É sob esse aspecto que a experiência cinematográfica é da ordem do vivido, da ordem mesma daquilo que nos desconcerta a ponto de depararmos com um eu visceralmente ambíguo, contraditório, um eu que, agora, se vê sem eira e nem beira.

Assim, a lógica do vivido é aquela que desconstrói outra: a da moral, culturalmente cristalizada no Ocidente, conforme retratada por Dostoiévski (2000) em *Memórias do Subsolo*, ou por Nietzsche (1998) em *A Genealogia da Moral*. Ora, Frank parece encarnar bem essa personagem um tanto dostoiévskiana, quer dizer, essa personagem trágica, moribunda como um homem que vive no subsolo, nas sombras e que recusa a seguir certa “moral de rebanho”, moral essa cujo protótipo é o ressentimento. Absolutamente contraditória, a personagem assume, de vez, sua ambiguidade peculiar, para a perplexidade do jovem Charlie que é conduzido pelas mãos de um “cego” a enxergar outras facetas da vida ou, se quiser, provar o quanto uma mulher pode suavizar com o seu perfume num instante que promete ser eterno.

É esse jogo entre “figura” e “fundo” que estrutura, ao tempo todo, a trama. Frank convida Charlie para experimentar o verso e reverso da vida naquilo que essa pode trazer de bom e de melhor, qual seja, a sua essência ambígua, por vezes, perdida, ingenuamente perdida. Frank não desambigua absolutamente nada. Ele vive, por dentro e por fora, sua própria incoerência, sua errância, sua ambiguidade. O velho coronel quebra a velha lógica binária entre sujeito e objeto, teoria e prática. Ele mostra a Charlie, pertencente a outra geração, que antigos hábitos ainda persistem e que, portanto, não se pode permanecer indiferente, preso aos detalhes em prejuízo do todo. É-lhe necessária a percepção suficiente para compreender a essência das coisas, o perfume que, por meio delas, exala-nos, inebria-nos, transporta-nos, transborda-nos. Sem isso, a vida se torna não só sem cor, mas sem sabor, frescor, odor.

É a denúncia ao *status quo*, como uma forma de vida vegetativa a ser, a duras penas, conservada pelo ressentimento moral ou sectarismo social, que Frank põe a nu em sua defesa de Charlie. A hipocrisia escolar, que aponta, por sua vez, para a perfídia norte-americana e do mundo em geral, faz o eminente mestre declarar: “Não há nada mais triste do que ter o espírito amputado; para isso não há prótese...” (Brest, 1992). Ao dar esse tom em seu discurso, Frank não deixa pedra sob pedra; ele demole os fundamentos do edifício cultural que forma nossa civilização deflagrando a vergonha de um sistema que insiste em mutilar, em cortar aqueles que nem sempre tem a mesma oportunidade dos que nascem em berço esplêndido. O ambiente colegial vivido por Charlie é sem brio: torna todos ali deficientes. O que um veterano como Frank parece mostrar é que, existem outros tipos de deficiência bem mais limitantes. Há uma legião de cegos, surdos, mudos por aí afora mais do que ele: não veem, não ouvem, não falam, não tateiam ou sentem qualquer odor. Esses preferem a vida austera do que experimentar o que há de frescor na vida mesmo que em um só instante.

Assim, em que pese a sua deficiência visual, Frank não foge de sua própria cumplicidade para com o mundo, com as coisas; ele não foge, em última palavra, de seu próprio espelho. Muito embora o seu déficit físico seja acidentalmente adquirido, a sua vivência não destoa da célebre experiência de Hellen Keller (1939) que ao nascer cega, surda e muda, aprendeu a fazer uso da linguagem e, como bem lembrara Merleau-Ponty, não deixou de viver. Mas, é claro, como vimos, essa aprendizagem não decorre de um fato puro do entendimento ou de uma atividade intelectual simbólica, nem ainda de uma mera tradução de ideias sensoriais correspon-





dentos. Ela, antes, se efetiva numa disposição corporal, ou seja, trata-se de compreender o corpo não como um objeto ou uma matéria no espaço, mas o corpo como meio exemplar e originário de expressão aberto ao mundo; o corpo como que inseparável de uma visão mais global da realidade. Sob este aspecto, o corpo fala, gesticula, sente e sente-se por inteiro, aprecia, fareja; ele é todo olfato. É nessa medida que a personagem de Frank encarna um sentido olfativo que desprende do modelo clássico cartesiano. É um faro *sui generis* que se entrelaça a todos os outros órgãos sensitivos.

Ora, pois, a experiência do corpo na dança anuncia uma “estrutura do comportamento”, para fazer coro aqui ao título da obra seminal e homônima de Merleau-Ponty (1942). Tudo na narrativa cinematográfica é coreográfico no sentido mais forte e metafísico da palavra, ou seja, é um convite à dança. *Perfume de Mulher* é um ensaio cuja estrutura é a do sentido (Silva, 2012); sentido não ascético à experiência, mas carnal já que se promiscui, se embebeda à experiência nua e crua, ao vivido. Eis porque escreve, em *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty (1985, p. 86): “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”. Isso só é possível graças também à obra de arte, seja ela, a pintura ou o cinema. A obra não sobrepõe um sentido exterior, à margem da experiência; ela não sobrevoa, mas participa, celebra esse encontro da visão, da percepção nos lançando numa encruzilhada ontológica em que experienciamos múltiplas fragrâncias do Ser; fragrâncias tais que exalam o aroma essencial da vida, do tempo, da intercorporeidade num só movimento, num só ritmo.

Frank não perde esse aroma. Ele o pressente, o sente intensamente como um bálsamo. Ora, é esse mesmo odor da paisagem sentido por Cézanne em seus quadros, como nos assegura Gasquet (1988, p. 81), que o telespectador pode sentir em *Perfume de Mulher*. O perfume deleitante de Donna é o olor da vida! Ele é o trescalo inebriante, estonteante, que uma cena também pode reviver. Por isso, seja deslumbrante pelas atuações das personagens e pelo cenário recriado, seja pelo vislumbre das perspectivas abertas de crítica filosófica ou psicológica, o trabalho de Brest cria para o público cinéfilo, tanto como adaptação cinematográfica quanto romanesca, uma ode à vida. Quer dizer, ao dar vida a sua personagem, numa atuação espetacularmente impecável, Al Pacino desvela o perfume da vida: ele é de essência feminina talvez para mostrar o sentido último de que a vida é uma dança e que, portanto, quem fica fora dessa dança, esse sim, é o verdadeiro “cego”, o miserável “mudo”; o incorrigível “surdo” que já não tateia mais, deixando escapar a fragrância mais essencialmente sedutora do mundo.

## Considerações Finais

Imbuído de uma mensagem enaltecedora, *Perfume de Mulher* lembra que sempre há algo a aprender mesmo junto àquelas pessoas mais improváveis ou inacessíveis. O longa também reconstrói, num certo sentido, tanto a dialética hegeliana do senhor e do escravo, quanto a dialética sartriana do olhar e o jogo de espelhos de que fala Lacan. Há um fundo heraclítico aí, a ideia presente do conflito dos opostos que, incessantemente, a narrativa percorre, seja tematizando o embate de gerações, seja permeando a própria questão de gênero, a relação homem-mulher.

Sobre essa última, cabe, aqui, ao menos, uma nota de parágrafo. A película é, cabe reiterar, uma adaptação para o cinema, de um romance. O ambiente, do início ao fim, é predominantemente masculino. A narrativa que se constrói é, marcadamente, “masculina”. É verdade que não há, em primeiro plano, algum protagonismo feminino, por mais que o título incite sugerir. De início, a sobrinha do veterano abandonado marca presença apenas de relance. Até mesmo a prostituta com quem ele se aventura, no luxuoso hotel, cai no anonimato. A presença da mulher só ganha, de fato, maior evidência naquele instante, no instante essencial da cena do restaurante antes e durante a dança, mesmo assim como papel coadjuvante. É bem verdade que se pode viver muito num minuto – como retrata a personagem – se interpretarmos, do ponto de vista gestáltico, que aquela presença apareça ali mais como “fundo” do que como “figura” em primeiro plano. Na edição fílmica de 1974, ali, sim, há uma presença mais acentuada da *donna*. O drama italiano imprime seguramente um “toque feminino” a mais, seja pela inesquecível amada de Fausto, seja pela prostituta, pela camareira do hotel ou pelas demais personagens. Isso tudo, porém, é claro, sempre sob um universo masculino de narrativa.

Seja como for, a metáfora do perfume talvez possa ser interpretada como esse aroma que inebria todas as nossas sensações, num conjunto harmonioso, despertando uma percepção mais ampla, originária e selvagem como “arquétipo do encontro originário” (Merleau-Ponty, 1964, p. 210). O faro apurado de Frank se transfigura, na atmosfera cênica, como o signo desse encontro cujo tempo, mesmo numa fração de minuto, cria o “sentido da vida”, como diria Claudel (1929); sentido esse que, em momentos finais, os papéis se invertem levando Charlie a desaconselhar o seu velho mestre a praticar o premeditado suicídio. Viver é preciso...

Esse valor precioso, inestimável, é posto a toda prova porque ali fica ainda mais perceptível a fragrância do tempo. Frank e Charlie protagonizam um elogio à efemeridade temporal projetando a máxima de que “o tempo vale ouro” para além de sua feição, à primeira vista, ideológica, mercantilista. Há uma dádiva do tempo, ou seja, aquele instante que pode se eternizar à maneira dos pintores impressionistas. A fruição estética que daí flui dá a tônica essencial desse êxtase, desse eterno instante; instante fugaz, certamente, mas único, irrepetível. Por isso, a “dança às cegas” da personagem em meio ao charme de um tango vislumbra, mesmo que numa fração de minuto, o encantamento do mundo. O fascínio incontido pela fragrância arrebatadora do perfume sela, a um só tempo, esse pacto nupcial com a vida de que falava Gabriel Marcel.



Outra lição pedagógica se tira dessa obra. A experiência põe em reciprocidade uma só maestria da vida. Os protagonistas aprendem um com o outro. Não é só o jovem que aprende com o velho: o veterano coronel é também um aprendiz; talvez, um eterno aprendiz. Isso traduz a ideia de que nunca é tarde demais para aprender e, se preciso for, de acompanhar alguém a refazer seus passos. A cumplicidade, a partilha é um dom inefável, mesmo diante de situações trágicas. Nessa mútua aprendizagem o que fica é o reconhecimento do outro como um outro, mesmo em suas mais viscerais contradições ou ambiguidades. Não poderia haver companhia mais perfeita. O que se tira dessa lição é a de que a condição humana é ambígua, paradoxal. Não é possível apreendê-la lógica e coerentemente. Ou talvez, como diria Malraux (1947, p. 152), reside aí, uma espécie de “deformação coerente” incontornável. Talvez não houvesse muito o que se esperar de um ex-militar em que o seu ofício o tornara deficiente, mas que, acima de tudo, se tornara ainda mais rude, arrogante e, portanto, errante pela vida afora. Para certa crítica, talvez ele não seja a melhor referência, o exemplo que se espera para o bom menino Charlie, mas essa outra face paradoxal do velho coronel faz reconhecer um fundo obscuro que nos constitui. Essa face revela sobre o quanto somos instáveis, frágeis, trágicos.

Como toda obra de arte, um filme dá margem a várias impressões ou interpretações. Aqui, sugerimos uma, em especial, matizada com um viés mais fenomenológico. Seguramente há muitas outras facetas a serem exploradas: o filme pode ser focado à luz da filosofia ou psicologia da educação, da filosofia do direito, da ética, da estética, da teoria do conhecimento e mesmo da saúde pública. Sobre essa última, a película poderia dar vazão, por exemplo, à crise pandêmica instalada desde fins de 2019. Não é só o senso comum que se alimenta do esnobismo, do obscurantismo até porque a ciência não está imune à mentira, ao *fake news*, à toda sorte de manipulação ou corporativismo em nome de algum paternalismo elitista. Por isso, o filme brinda uma ode à vida no sentido mais sanitário do termo. Afinal, não é só a covid19<sup>2</sup> que pode provocar a perda do olfato, do paladar, da visão e do tato (contato) em função também de uma política preventiva concernente ao contágio. Há uma crise mais profunda que assistimos, em nossa época, por vezes invisível, insensível, que se traduz em toda forma de negacionismo e irracionalismo. O sentido da vida aí é fatalmente negado, conspurcado. Muitos preferem praticar a dança da morte do que a da vida. Ignoram, fazem vistas grossas à dor alheia. Há muito que se perdeu o aroma essencial que só uma vida em plenitude é capaz de devolver. Se conserva o velho; velhos padrões. Há certa apologia a um conservadorismo que nada cria, avança ou emancipa. Também não se dança quando se cede ao proselitismo acadêmico, à ostentação colegial em função de uma austeridade, por vezes, patriarcal, cada vez mais histérica e hipócrita. Esse é uma espécie de subterfúgio que torna o ar carregado, irrespirável. A vida na academia, muitas vezes, opta pela reclusão entre as quatro paredes de uma sala do que o passeio peripatético do jardim, jardim da existência.

A vida exala aromaticamente. As fragrâncias são como essências que experienciamos não só nos corpos, mas que tecemos junto às coisas, nas relações com outrem. Cada um desses lugares não são fóruns equidistantes como se formassem a soma das partes de um todo, mas exprimem o próprio todo manifesto em suas partes. Aqui, está presente a ideia de perspectivismo inerente à percepção como arquétipo, mas também o movimento de ambiguidade que atravessa continuamente aquelas múltiplas faces encarnadas em cada personagem que se entrecruzam num só instante, o eterno instante.

<sup>2</sup> O coronavírus (COVID-19) é uma doença causada pelo vírus SARS-CoV-2 que uma vez espalhado pela boca ou pelo nariz de uma pessoa infectada, apresenta, entre tantas reações, a perda do olfato.



## Referências

- Arpino, G. (1969). *Il buio e il miele*. Milano: La Scala/Rizzoli.
- Berkeley, G. (1980). *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano*. Trad. A. Sérgio. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).
- Berkeley, G. (2008). *Um ensaio para uma nova teoria da visão*. Trad. José O. A. Marques. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, (Clássicos da Filosofia; Cadernos de Tradução, n. 16).
- Brest, M. (Dir.) (1992). *Perfume de mulher*. EUA: Universal, 156min (gênero: drama).
- Claudel, P. (1929). *Art poétique*. 9. ed. Paris: Mercure de France.
- Descartes, R. (1996). *La Dioptrique (VI)* (ed. Adam et Tannery). Paris: Vrin.
- Descartes, R. (2009). *O mundo ou O tratado da luz*. Trad. César A. Battisti. Campinas, SP: Editora Unicamp, (Col. Multilíngues de Filosofia, Série A, Cartesiana II).
- Dostoiévski, F. (2000). *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Editora 34.
- Gasquet, J. (1988). *Cézanne*. Paris: Cynara/Bernheim-Jeune.
- Keller, H. (1939). *A história de minha vida*. Trad. J. Espinola Veiga. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Malraux, A. (1947). *Psychologie de l'art*. Genebra: Skira.
- Merleau-Ponty, M. (1942). *La structure du comportement*. Paris: PUF.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, F. (1998). *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Risi, D. (Dir.) (1974). *Profumo di donna*. Roma: Paris Filmes, 99min (gênero: drama).
- Silva, C. A. F. (2009a). *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo, RS: Nova Harmonia.
- Silva, C. A. F. (2009b). "Percepção e cinema em Merleau-Ponty". In: GENTIL, H. S.; PIVA, J. (Org.). *Ensaio sobre a filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: Alameda Editorial, p. 123-141.
- Silva, C. A. F. (2012). "A estrutura do sentido: Goldstein e Merleau-Ponty". In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 35, n° 3, set/dez, p. 133-156. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/2622>
- Silva, C. A. F. (2014). "A dança da vida: Buytendijk e a fenomenologia do encontro". In: *Estudos Filosóficos*, São João Del-Rey: UFSJ, n. 13, p. 73-86. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/estudosfilosoficos/article/view/2122/1439>

Submetido em 01.10.2022 – Aceito em 16.01.2023