



Gestos dos mortos: Hitchcock, Greenaway e Brakhage

Alexandre Rodrigues da Costa

Doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG

Professor de Literatura da Faculdade Pitágoras

Resumo: Este artigo analisa a presença da morte nas obras de Alfred Hitchcock, Peter Greenaway e Stan Brakhage, com o propósito de perceber de que maneira esses cineastas se utilizam do corpo como uma forma de inverter o olhar, no momento em que buscam, através do cadáver, refletir o vazio da imagem, o fundo falso sobre o qual se sustentam todas as coisas.

Palavras-chave: Morte. Cadáver. Imagem. Olhar.

Como pensar e articular a imagem cinematográfica como algo que faz do vazio a sua verdade, ao nos obrigar a permanecer em silêncio enquanto tudo nos escapa? Para Maurice Blanchot, é a partir desse vazio que resulta o lado dramático da imagem, “pois ela fala, a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós, e a nosso propósito, de menos que nós, desse menos que nada subsiste e permanece quando não existe nada” (BLANCHOT, 1987: 256). Conceber a imagem a partir do vazio que a envolve é deixar transparecer a morte como parte de um processo, no qual o ato de ver, na busca por um sentido pleno, se apaga no próprio objeto que o originou. Neste caso específico, o objeto sobre o qual nos deteremos nada mais é que o corpo, mas o corpo morto, despojo que se afasta de nós, no momento em que desaparece atrás daquilo que imita: a morte. Mas o que a morte tem em comum com o cinema? Como ela pode tornar visível isso que se perde, quando parece estar mais próximo de nós? Enfim, de que maneira a morte pode nos revelar o mundo de simulações em contraponto a um mundo de inscrições verdadeiras?

Assim, em um primeiro instante, tentaremos, a partir desses questionamentos, perceber em que medida cineastas como Alfred Hitchcock e Peter Greenaway fazem da morte uma forma de reflexão sobre aquilo que define o cinema como uma espécie de *mise-en-scène* de gestos e rituais. Depois, em um segundo instante, analisaremos como a morte, no filme *The act of seeing with one's own eyes* (1971), de Stan Brakhage, nega a ilusão da imagem e faz da total ausência de gestos a sua representação definitiva.

Diferente do que ocorre no filme de Brakhage, no qual o silêncio se sobrepõe ao mundo dos gestos, nos filmes de Alfred Hitchcock e Peter Greenaway, os gestos se tornam uma espécie de linguagem secreta das coisas mudas, uma vez que, se a palavra é traída pela sua inexatidão, eles vêm a ocupar o seu lugar dentro da imagem, revelando aquilo que até então se escondeu. Nesse sentido, o espectador se posiciona frente a um cinema cujas imagens exigem mais do que atenção: exigem que ele questione o seu lugar de espectador no momento em que se torna a presença desse outro que se encontra à sua frente. Mas antes de essa cumplicidade do espectador com o personagem ser passiva, ela é exatamente aquilo que o leva,

de maneira consciente, a temer o que o atrai, a perceber que a ação que se desenha à sua frente o tornou cúmplice de atitudes e comportamentos que até então ele desprezava. Os filmes que escolhemos para relacionar a morte à imagem cinematográfica como possibilidade representativa são *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (*The cook, the thief, his wife, and her lover*, 1989), de Peter Greenaway, e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock. Neles, as ações, que se originam a partir dos rituais em torno da comida, fazem do escatológico uma forma de o espectador encarar seus próprios medos e também questionar o espaço que o corpo ocupa a partir de seus excessos.

Adaptação de uma peça de Patrick Hamilton, *Festim diabólico* não é, apesar disso, teatro filmado. Nesse filme, Hitchcock realiza o sonho de quase todo cineasta: filmar sem cortes.¹ No entanto, como cada rolo permitia apenas dez minutos de filmagens, era preciso que, ao final desse tempo, a câmera se aproximasse de uma pessoa ou de um objeto para começar no rolo seguinte a partir desse ponto. Assim, sem dissoluções ou lapsos temporais, tendo como lugar das ações um único cenário e desenrolando-se continuamente, o filme oferece ao espectador dois jogos: um que consiste em participar da montagem, em perceber como se dá a manipulação do tempo e do espaço, e outro que explora nosso olhar e curiosidade como elementos constitutivos do festim. Pois é através da movimentação em torno da comida que, mais do que jogadores, nos tornamos cúmplices das ações que se desenrolam na tela à nossa frente. Como? É necessário, antes de mais nada, saber do que trata o filme. Dois rapazes, guiados pela idéia de que um ser humano supostamente superior pode retirar a vida de outros, estrangulam um colega de escola e escondem seu corpo em um baú, sobre o qual mais tarde servirão um coquetel. Para este, convidam os pais do morto, sua noiva e um professor da universidade, em cujas teorias os assassinos se inspiraram. Ao longo do filme, seremos os únicos, além dos assassinos, a saber o que se esconde naquele baú: seremos cúmplices e *voyeurs*, saborearemos a comida, temendo que o cadáver dentro do baú seja descoberto. Como observa Noel Simbolo: “Hitchcock se coloca ao nível do homem morto e a história será mostrada a partir do ponto de vista do morto. Este último está sempre presente, e nós, espectadores-voyeurs, estamos com ele na

¹ Em uma entrevista concedida a Peter Bogdanovich, Orson Welles afirmou também esse ideal de cinema: “Peter Bogdanovich: Preminger disse uma vez que, se pudesse, não cortaria nunca. Ele gostaria de fazer um filme numa tomada só. Orson Welles: Esse tempo virá, quando o *tape* for aperfeiçoado e eles pararem de pôr filme na câmera. Quando comecei, percebi isso e até comentei com Toland: ‘Não é ridículo que o filme esteja na câmera?’ Ele concordou e me disse: ‘Um dia será apenas uma espécie de olho elétrico. Não vamos mais precisar arrastar o filme ou motor – só vamos carregar lentes.’” (BOGDANOVICH, 1995: 257-258).

mala...” (SIMBOLO, 1969: 53). Eis que, entregues à visão, nos fascinamos a ponto de não conseguirmos desviar nossos olhos, de fugir do que está à nossa frente. Reflexão que Maurice Blanchot assim desenvolve:

“Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existem ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado, e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem” (BLANCHOT, 1987: 23).

Greenaway, em *O cozinheiro...*, também não deixa de explorar o olhar, a imagem que nos seduz ao mesmo tempo em que nos incomoda. Para isso, ele se utiliza do teatro como denúncia do artifício da imagem e como pacto com o espectador. O filme começa com cortinas que se abrem e termina com cortinas que se fecham. Durante toda a exibição, os *travellings* nos oferecerão uma sensação próxima daquela que temos quando assistimos a uma peça, na qual a estrutura dos cenários, a engrenagem que os compõe, se deixa ver. Em muitas das transições de cenários, a câmera revela a parede que separa os ambientes. Parede que não sabemos se faz parte da própria estrutura do cenário ou se é onde se processa a montagem, onde um plano se liga ao outro. Dúvida que é simplesmente a afirmação de um jogo, de um pacto que aceitamos quando compramos o ingresso, e de um comentário de Greenaway sobre o artifício do cinema: “Você não pode ser real no cinema. Você faz uma decisão sobre forma e artifício a cada vinte e quatro quadros por segundo do filme” (GREENAWAY, 1991: 110). Aceitamos o escatológico que o filme nos impõe não porque ele nos impressione, mas porque ele fala de um mundo que ainda é o nosso. Mundo diante do qual nos curvamos, uma vez que, citando novamente Blanchot, “se fixamos um rosto, um canto de parede, não acontece também abandonarmos

ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva?” (BLANCHOT. 1987:256-257).

Se as imagens das coisas nos colocam num estado de submissão, o que dizer então das imagens que nos são oferecidas pelos cineastas? Tanto as imagens de *Festim diabólico* quanto as de *O cozinheiro...* são articuladas por uma montagem muito próxima dos primeiros filmes mudos, que, conforme Flávia Cesarino Costa, “em contraste com a montagem invisível e a verossimilhança dos filmes narrativos posteriores, faz alarde de sua própria presença, da manipulação que esta presença revela e de sua vinculação à construção de uma ilusão” (COSTA, 1995: 117). Nesses primeiros filmes, de acordo com Flávia Cesarino,

“seja interpelado nos filmes de magia, seja dividindo a cumplicidade com os *voyeurs* das ficções, seja recebendo os olhares curiosos dos passantes captados pela câmera, o espectador sabe que é uma peça de um jogo tácito de ilusões explícitas. (...) Assim como o reconhecimento da presença do público não tem nada a ver com as regras de constituição de um universo diegético fechado e autônomo, da mesma maneira a montagem presente nestes filmes também não faz parte deste projeto. Ela não objetiva esconder-se a si mesma e às outras marcas de enunciação. Pelo contrário, em certos momentos, até faz alarde de sua própria artificialidade” (COSTA. 1995:121).²

Esse alarde que o cinema faz de sua própria artificialidade, da cumplicidade com o espectador, pode ser visto na penúltima seqüência de *O cozinheiro...*, quando Georgina pergunta a Richard, o cozinheiro, o que ele tinha visto nos seus encontros com o amante. Todo o seu relato é aquilo que também vimos. Nesse diálogo, percebemos que não somos apenas espectadores, mas *voyeurs*. Somos *voyeurs*, porque nosso olhar é manipulado e levado a se deter em portas que se abrem e se fecham, na comida, na louça sobre a mesa, nos gestos que podem trair os amantes. Temos prazer em ver, por mais repugnante que seja a cena. Participamos de uma mentira, a traição de Georgina, e, como em *Festim diabólico*, de um ritual, de um jogo. Por isso, não devemos estranhar que haja algumas semelhanças

² Como exemplo de uma das primeiras explicitações do ficcional e do reconhecimento da presença do espectador, Flávia Cesarino cita o filme *The big swallow*: “Em *The big swallow*, 1901, temos dois personagens: um homem que está sendo filmado e o cineasta que o fotografa. Vemos este homem enquadrado do ponto de vista do fotógrafo, que, portanto, não aparece (já que está atrás da câmera e reparte conosco seu ângulo de visão). O personagem não está gostando de ser filmado, por isso aproxima-se da câmera (e portanto de nós, espectadores) com ameaças. Como a filmagem não se interrompe, o homem, irado, aproxima-se da câmera com a boca aberta, para engolir o fotógrafo (e portanto nos engolir também). Vemos um escuro e em seguida o fotógrafo, caindo para dentro da goela do personagem. Neste momento, o cineasta passou para o campo de visão da tela e deixou de ter seu ponto de vista associado ao nosso. Em seguida vemos o homem afastando-se, mastigando o fotógrafo e sua câmera, explodindo numa gargalhada e lançando-nos olhares de cumplicidade” (COSTA, 1995: 119).

na abordagem que Hitchcock e Greenaway fazem sobre a morte, a comida e o sexo.

Em *Festim diabólico*, a comida sobre o baú, lugar onde antes se guardavam livros, agora túmulo, altar para sacrifícios, é o reflexo do corpo que se decompõe, que começa a assemelhar-se a si mesmo, no momento em que aqueles que o amam, ou fingem amá-lo, o tornam presente. O crime transformado em arte precisa ser, mais do que ritualizado, degustado, assim como o cadáver de Michael, em *O cozinheiro...*, pertencerá ao mundo da arte culinária. Não é à toa, portanto, que em *Festim diabólico* e *O cozinheiro...*, há referências à arte. No filme de Hitchcock, os quadros do apartamento de Brando e Charles, os dois assassinos, não são peças para decorar o cenário, mas uma forma de fazer com que a ação não se prenda unicamente aos atores. Logo no início do filme, após aquilo que os dois personagens consideram o assassinato perfeito, o diálogo que têm acontece numa sala onde há um quadro com uma garota chorando. A imagem desse quadro se projeta no diálogo, negando-o, apagando as comparações que Brando faz entre assassinato e arte: “Nunca faço nada que não seja perfeito. Sempre quis ter mais talento artístico. Assassinato também pode ser arte. O poder de matar é tão gratificante quanto o de criar”. Nesse sentido, a pintura, tanto em *Festim diabólico* quanto em *O cozinheiro...*, provoca um recuo do mundo, desperta como consciência, e o que antes era evento retratado apodera-se de nós. Os quadros, manipulados pelo cenário, pela fotografia, tornam opacos os personagens que estão a sua frente, interrompendo o dramático e fazendo do vazio a ambigüidade das formas. Não é o que acontece com a pintura de Frans Hals, *Banquete dos oficiais da Companhia de Milícia de São Jorge em Haarlem*, em *O cozinheiro...*? O salão principal do restaurante passa a ser o lugar onde crime e ordem convivem ao mesmo tempo. Os homens retratados por Frans Hals atuam no filme, seus olhares se projetam não apenas sobre o ladrão e seus comparsas, mas sobre nós. Estamos no abismo de suas telas, no limite onde as sombras delineiam olhares e o que subsiste é o lado brilhante da comida e sua indiferença.

Indiferença que se torna vingança. Pois pela palavra se morre, pela palavra o ato se consome. No filme de Hitchcock, os dois estudantes, levando as palavras do professor a termo, praticam o assassinato como uma espécie de união espiritual, uma prova de que são superiores e uma tentativa de criar uma obra de arte: o crime perfeito. No filme de Greenaway, Michael morre sufocado pelas páginas dos livros que ama. Georgina, para vingar a morte do amante, segue o desejo de Albert, obrigando este a cumprir aquilo que prometera em seu acesso de fúria: “vou matá-lo e depois comê-lo”. Essa vingança, que usa a palavra como artifício, está também em *Festim diabólico*. É a vingança do professor revoltado com a interpretação que suas palavras assumiram, atirando contra as trevas, jurando aos assassinos que eles serão mortos. Em ambos os casos, a vingança se realiza através das palavras, seja as de Albert, que Georgina segue literalmente, seja as do professor, que evoca o código penal. Há diferenças, no entanto, que devem ser assinaladas. Para sua vingança, Georgina utiliza-se das mesmas armas de Albert. Ao matá-lo, ela subverte o poder, e seu crime, em vez de ser algo hediondo para nós, torna-se aceitável, uma vez que ela mata não um simples ladrão, mas um canibal. Já em *Festim diabólico*, o professor que entrega seus dois ex-alunos talvez seja tão culpado quanto eles, pois “não passaram de instrumentos do espírito do professor e realizaram um gesto até então teórico. Sua loucura permite ao professor tomar consciência de seu erro, mas pagando o preço do sacrifício humano” (SIMBOLO, 1969: 53). Assim, é sem opções e à força de procriar novos erros que Georgina e Rupert conquistam sua humanidade. Condição sobre a qual nos pergunta E. M. Cioran:

“Como escapar ao absoluto de si mesmo? Seria preciso imaginar um ser desprovido de instintos, que não portasse nenhum nome e a quem fosse desconhecida sua própria imagem. Mas tudo no mundo nos devolve nossos traços; e a própria noite nunca é bastante espessa para impedir que nos miremos” (CIORAN, 1989: 67).

Noite que encontra semelhanças nos dois cineastas. Em *Festim diabólico*, a revelação do crime acontece quando as cores lutam umas contra as outras, quando a morte, o horror e o vício aprofundam, na noite, o desespero. Em *O cozinheiro...*,

apesar dos dias que separam um acontecimento do outro, a fotografia usada no salão do restaurante garante unidade temporal e psicológica, intensificando a violência que aí se realiza através de uma cor que vai do vermelho até o negro. Nessas duas seqüências finais, o corpo dentro do baú e o corpo estendido sobre a bandeja apontam para um horror impreciso, quando as coisas e a comida ganham tanta primazia quanto os corpos. Comer à mesa, evocando os alimentos através de seus nomes, é uma forma de se sentir superior aos demais, de fugir à animalidade. No entanto, se as regras de comportamento à mesa não são obedecidas, retornamos a essa animalidade e a comida perde sua aura ritualística. Toda a violência praticada por Albert possui conotações com a comida: as fezes que seu devedor, nu e humilhado, se vê obrigado a comer; o menino cantor forçado a comer os botões de sua própria roupa, para depois ter o umbigo arrancado pelo ladrão; a morte de Michael, o amante, que é sufocado pelas páginas de seu livro predileto sobre a Revolução Francesa.

Em *Festim diabólico*, a superioridade dos dois jovens não resulta do ato de terem tirado a vida de alguém, mas de comerem em silêncio o corpo daquele que mataram. Comer torna-se uma arte teatral: para tanto, é necessário conhecer as regras que dominam o palco. Por isso, no filme de Greenaway, a superioridade de Georgina e de seu amante sobre Albert não advém simplesmente de traí-lo, mas da compreensão das regras culturais e do prazer que ela tem em degustar tanto os pratos do cozinheiro quanto em traír Albert. Toda essa engrenagem só é possível graças à maneira como cada fotograma se revela: um quadro onde os costumes e os hábitos em volta da comida apontam para a morte. Como revela Richard, o cozinheiro, numa das seqüências finais do filme:

“Cubro muito por tudo que for preto: uvas, azeitonas, amoras. As pessoas gostam de lembrar a morte. Comer coisas pretas é como se comessem a morte. É como se dissessem: ‘viu morte, estou te comendo!’”

Comer seria então uma forma de aprender a morrer? Para Michel Serres, “a mesa, como o corpo, abrilhanta-se de pequenas represas e ânforas e taças, garrafas, copos, pratos, ninguém come completamente o tempo que corre.

São necessários estoques intermediários. Pequenos lagos de memória, os copos” (SERRES, 2001: 182). Assim, se o corpo se assemelha à mesa, o tempo que se represa sobre ela é o da memória, que torna presentes os gestos daqueles que mataram pelo amor e o prazer de degustar essa morte repetida. Mas o espaço que se abre na mesa também é o da morte nos ensinando a nomear cada um dos prazeres que encontramos à nossa frente, incluindo, aí, a vaidade, a memória que nos aprisiona nesse amor por nós mesmos. Não é esse o motivo que levou os holandeses, por exemplo, a construírem, através de suas naturezas-mortas, toda uma reflexão sobre a morte? A comida nas pinturas holandesas funciona como um aviso sobre a brevidade da vida. Nesse caso, temos, ao mesmo tempo, uma obra de arte e um sermão visual. Para aqueles que são obcecados pela comida, a morte não tem espaço, o futuro e a decomposição não os incomodam. Mas se, ao contrário, temos uma obsessão pela morte, uma fome de morte? Citando novamente Cioran:

“Contra a obsessão da morte, os subterfúgios da esperança revelam-se tão ineficazes como os argumentos da razão: sua insignificância só faz exacerbar o apetite de morrer. Para triunfar sobre este apetite só há um único “método”: vivê-lo até o fim, sofrendo todas as suas delícias e tormentos, nada fazer para escamoteá-lo. Uma obsessão vivida até à saciedade anula-se em seus próprios excessos. De tanto insistir sobre o infinito da morte, o pensamento chega a *gastá-lo*, a nos enojar dele, negatividade demasiado plena que não poupa nada e que, mais do que comprometer e diminuir os prestígios da morte, desvela-nos a inanidade da vida” (CIORAN, 1989: 20).

Mas eis que sempre nos perguntamos: ainda não é muito cedo para morrer? Ao servirem o coquetel, Charles e Brando se traem com suas próprias palavras – “Matamos pelo prazer do perigo e de matar. Estamos vivos. Verdadeira e maravilhosamente vivos” –, pois eles, tão concentrados em seu intento de se excluírem do mundo, esquecem que, em seu plano, a comida, em suas infinitas combinações, resiste ao fluxo que a dissolve, a mistura. Não percebem que, de repente, em vez deles, cada uma das formas que ela aparenta ter torna-se o centro do mundo e os mantém mais próximos da morte.

No entanto, ou o corpo apodrece em silêncio, sob olhares que não podem atingi-lo, ou se exhibe como refeição. Na verdade, a imagem, “possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra” (CIORAN, 1989: 65). Em ambos os casos, não se diria que, ao contemplá-lo, pudesse extrair dele grande coisa, pois o corpo escondido só pode servir de trunfo para os assassinos, se estes o exibirem como obra de arte, e o corpo exposto como refeição, se nos livrarmos daquilo que nos impede de abraçar o canibalismo: o nojo. Conforme Cioran, “a aproximação do nojo, dessa sensação que nos separa fisiologicamente do mundo, revela-nos quão destrutível é a solidez de nossos instintos ou a consistência de nossos laços” (CIORAN, 1989: 65). Aos vivos, resta apenas se deter frente a essa imagem que é a ausência do objeto, o corpo perto da condição de coisa, quando “o cadáver é o reflexo tornando-se senhor da vida refletida, absorvendo-a, identificando-se substancialmente com ela, ao fazê-la passar do seu valor de uso e de verdade para algo incrível – incomum e neutro” (BLANCHOT, 1987: 260). O corpo se dissolve no corpo assim como Narciso se atira nas águas.

Aquele que pratica o canibalismo não olha para os lados, mas lambe a própria ferida, mutila a própria carne, sem aguardar a promessa de uma felicidade gustativa. Nesse sentido, para Brando e Charles, de *Festim diabólico*, e para Albert, de *O cozinheiro...*, o canibalismo não é identificação nem incorporação, mas repulsa por aquilo que não se consegue obter: uma refeição à sua imagem e à sua semelhança. Daí, curvarem-se sobre o corpo à frente como se estivessem fazendo uma oração. Oração que é também daquele que está morto:

“Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue” (LISPECTOR, 1982: 93).

“O olhar dos mortos é sempre um tanto deprecatório” (CALVINO, 1994: 109). Recusa-se o nome, mantém-se

a indecisão, e tudo que excede, corpo mutilado, carne despedaçada, inverte o olhar. Não é tão fácil fingir-se de morto. Ainda mais para aqueles que estão vivos e nutrem-se dos mortos. Talvez por isso, outro cineasta, não tão preocupado com a narrativa quanto Hitchcock e Greenaway, decida filmar cadáveres sendo dissecados, para mostrar um olhar que vem a ser, que, enfim, se descobre, a partir da morte do corpo. Em seu filme *The act of seeing with one's own eyes*, Stan Brakhage filma exatamente isso, nada mais que corpos de homens e mulheres mortos, nus, sendo cortados, tendo suas faces colocadas ao avesso, suas roupas manipuladas com a frieza daquilo que é próprio da morte. Cada parte do corpo, seu sexo ou suas vísceras, se apresenta como algo novo, já que não mais pertence ao mundo dos vivos, mas das coisas idênticas a si mesmas. Junto com as mãos que manuseiam esses corpos, a câmera penetra na carne até alcançar o ponto em que esta se torna quase que abstração. Conforme Blanchot, “o cadáver é sua própria imagem” (BLANCHOT, 1987: 260), pois, assim como a arte, ele não se perde no mundo da utilidade, do uso, mas, ao contrário, faz do nada sua semelhança, sua imagem. Daí os desenhos dos músculos, agora expostos à luz, se revelarem como imagens insondáveis, abismos que não podem representar nada, pois nada mais se esconde à sua frente.

Os planos dos corpos, no filme de Brakhage, põem em foco o gesto fixado pela metade, insinuado nesse jogo que não é mais o seu. Diante desses corpos, é preciso renunciar às próprias imagens ou, então, aceitar nada senão o que é óbvio, a imobilidade do que, às vezes, nos é mortal, e que se repete através do que se oculta diante do puro prazer da perda. Talvez, por isso, sejamos levados a um novo aprender a ver³ no momento em que os enquadramentos se configuram como forma de fazer o olhar se afastar de si mesmo, de se aproximar daquilo que escapa ao sentido. Pois, se o movimento da câmera busca ultrapassar o tempo, para fazer deste não a rejeição para fora da vida, mas a vida que se contrai sob a morte, é porque os gestos, aí, encontram-se sedimentados, enterrados em uma história que não pode ser mais contada.

Nesse sentido, a própria noção do que seria o cinema é colocada em questionamento. Nos filmes de Brakhage, ao contrário dos de Hitchcock e de Greenaway, quase não há

³ Em seu texto “Metáforas da visão”, o próprio Brakhage já chamava a atenção para a necessidade de se libertar do medo de ver o mundo como se fosse a primeira vez: “Ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo. Uma vez a visão doada – aquela visão que parece inerente ao olho da criança, um olho que reflete a perda de inocência de forma mais eloqüente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver” (BRAKHAGE, 1983: 341).

atores, o que predomina é o trabalho solitário com a câmera e o pequeno orçamento, que permitem ao cineasta criar sua obra sem a interferência dos grandes estúdios. Esse tipo de atitude parte de uma insatisfação de Brakhage em relação ao cinema do século XX, no qual a manipulação da imagem tem como objetivo a mera ilusão do espaço tridimensional e a narrativa de fatos reconhecíveis: “o absoluto realismo da imagem cinematográfica é uma ilusão do século vinte, essencialmente Ocidental” (BRAKHAGE, 1983: 349). Estamos diante de um cineasta cujo conceito de cinema é bem diferente daqueles defendidos por Hitchcock e Greenaway, já que, para Brakhage, um cinema que impede o espectador de perceber, de acordo com suas palavras, “o truque dos vinte e quatro quadros” é um cinema que funciona como sedativo:

“Oh, espectador de olhos lentos, a máquina do cinema tritura sua existência! Seus relâmpagos são fabricados através de fotogramas totalmente brancos interrompendo o fluxo das imagens fotografadas; seus dramas reais se compõem de um jogo vivo de formas e linhas em duas dimensões; a linha do horizonte e as configurações de fundo bombardeiam a imagem do cavaleiro enquanto a câmera se move com ela; as curvas do túnel explodem longe do perseguido (a câmera o segue) – a perspectiva do túnel converge sobre o perseguidor (a câmera o precede); o sonho do beijo em *close-up* se deve à pureza linear dos traços faciais em oposição à desordem do fundo; o xarope consolador do filme no seu todo é o sedativo da repetição imagética, um sentimento semelhante ao de contar carneiros para dormir”(BRAKHAGE, 1983: 348-349).

O trabalho sobre o fotograma se origina, portanto, como uma forma de romper com essa repetição imagética, com as formas transparentes da tridimensionalidade. Nesse sentido, os filmes de Brakhage levam o espectador a ter outras experiências que não aquelas condicionadas pelo cinema tradicional, uma vez que o que predomina em seu discurso é a imagem bidimensional, a superposição, os ritmos estabelecidos dentro das próprias imagens, seja através da montagem, seja através da pintura realizada sobre o fotograma. Daí a ausência de trama, de fatos objetivos, que possam ser narrados, pois é exigida do espectador uma participação bem diferente do que a simples comunhão com os personagens que se movem à sua

frente. Como observa Fred Camper: “De maneira semelhante ao que ocorre com a obra de arte moderna e diferente dos entretenimentos de massa, os filmes de Brakhage se dirigem mais ao espectador como indivíduo do que como membro de um grupo. Para assistir a um filme de Brakhage, é necessário estar profundamente só: só consigo mesmo, só no processo de descobertas do próprio eu” (CAMPER, 2003: 5). Ao rejeitar a continuidade espacial e temporal, o cineasta estabelece com o espectador um outro tipo de pacto: o de questionar suas experiências e percepções acerca do mundo visível que o rodeia. Para Brakhage, não há distinção entre percepção e visão, já que “ver é fixar... contemplar” (BRAKHAGE, 1983: 341). Daí que, em muitos de seus filmes, os objetos e o espaço que estes ocupam não são reconhecidos. Isso porque Brakhage oferece ao espectador uma visão sem preconceitos, livre dos parâmetros determinados pela sociedade, similar à da criança antes de sofrer as coerções e imposições da linguagem. Se a identidade dos objetos é destruída em favor de um cinema voltado para a valorização da superfície bidimensional e da textura da imagem, o espectador tem a chance de perceber como sua interação com o filme não se dá mais pelos artifícios da ilusão, pelas convenções que controlam a percepção, mas por um olhar voltado para a própria consciência, capaz de entender que a compreensão está além da mera representação.

Em *The act of seeing with one's own eyes*, o que temos é a afirmação de um olhar que não representa nada, uma vez que a plenitude da morte não é assinalada somente pela precisão do corte nos cadáveres, mas pelo silêncio que domina todo o filme. Se a palavra torna-se excessivamente suficiente, ordenada, para existir, estamos sempre na iminência de, por um momento, tudo perder o sentido. É o sentido que se quer aqui parecer ser o da instabilidade, do silêncio prestes a desabar, a nos soterrar com algo que é simplesmente a certeza definitiva. Os enquadramentos dos cadáveres fazem com que a imagem venha a exaurir a si mesma, deixando a sensação de que o espaço da tela só pode se configurar através desse silêncio que nos encerra. Pois, envolvidos por ele, percebemos que a ausência se torna presente, palpável como a medida de um corpo abandonada na pausa de nosso olhar.

Por isso, talvez soe estranho encontrar artigos que abordam *The act of seeing with one's own eyes* como um documentário, justificando tal classificação a partir das palavras com as quais Brakhage descreve a si mesmo: “eu sou o mais metuculoso documentarista do mundo, porque eu documento o ato de ver assim como tudo aquilo que a luz me traz” (BRAKHAGE, 1982: 188). Embora os movimentos da câmera, em *The act of seeing with one's own eyes*, lembrem a maneira como os documentários tradicionais se detêm sobre a realidade, ou seja, poucos cortes, tomadas longas com o intuito de fazer o espectador vivenciar o assunto como se estivesse no momento da filmagem, o filme de Brakhage parte para outra direção: a de, na ausência de fatos objetivos, de um narrador onisciente expondo informações, levar o espectador a se confrontar com aquilo que ele define como realidade. Alguém poderia argumentar que esse é o objetivo de quase todo documentário, mas, no caso de Brakhage, não podemos esquecer que, conforme Jacques Aumont, “o cinema não é interessante nem como linguagem nem como expressão vigorosa da realidade visível (expressão vigorosa que não passa de uma forma de linguagem, mais opressora e mais banal ainda que outras), mas somente como sítio de visão” (AUMONT, 2004: 65). Se Brakhage insiste em afirmar que todos os seus filmes são documentários,⁴ é porque o entendimento que ele possui dessa categoria de filme passa pela noção de representação do ato de ver como percepção. Nesse sentido, o mundo para Brakhage é o mundo visual, no qual a morte não surge como acontecimento a ser temido, fato a ser isolado, mas como parte integrante da percepção, no momento em que os cadáveres são contemplados a partir das suas formas internas, das gradações de cor que surgem de cada músculo e nervos que o compõem.

⁴ É o que o próprio Brakhage expõe em uma de suas entrevistas: “Eu acho mesmo que meus filmes são documentários. Todos eles. Eles são minhas tentativas de conseguir, de forma mais precisa o possível, a representação do ato de ver. Eu nunca fantasio. Eu nunca inventei algo apenas com o objetivo de fazer uma imagem interessante. Eu sempre lutei com muito esforço para conseguir chegar o mais perto de um equivalente, em filme, daquilo que realmente vejo” (BRAKHAGE, 1973: 10. *Tradução do autor*).

Assim, em *The act of seeing with one's own eyes* não há comentário, voz em *off* a nos narrar fatos trágicos, mas apenas a carne aberta a tal ponto que só lhe resta tornar-se, como Medusa ao olhar seu próprio reflexo, um simulacro de si mesma. Para o corpo esvaziado de todas as suas promessas, não há significado, não há palavra que se possa usar, pois o peso da carne se cobre com o olhar do espectador. Este, transformado no mais mórbido dos *voyeurs*, assiste à nudez de seu próprio despedaçamento, do olho que se inquieta com feridas mortas que não podem ser cicatrizadas.

Não seriam essas imagens, oferecidas pela câmera de Brakhage, uma forma de dizer que nossas faces refletidas no espelho já não são suficientes? Que, próximo dos mortos, seríamos como eles? Talvez só haja uma certeza, a de que não há como fugir de coisas incrustadas em nossa carne, uma vez que a câmera volta-se para nós, à espera do momento apropriado, daquilo que o olho não consegue ver, mas ainda assim o fere. ■■■■

Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Viera. São Paulo: Globo, 1995.

BRAKHAGE, Stan. Seminar. *Dialogue on Film*. New York: American Film Institute 2, n. 2: 1973.

BRAKHAGE, Stan. Stan and Jane Brakhage (and Hollis Frampton) Talking. In: *Brakhage Scrapbook*, ed. Robert A. Haller. New Palz, New York: Documentext, 1982.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPER, Fred. *Stan Brakhage's films*. In: *By Brakhage – an anthology*. The Criterion Collection DVD, 2003.

CIORAN, E. M. *Breviário de decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

GREENAWAY, Peter. *Interviews*. Edited by Vernon Gras and Marguerite Gras. University Press of Mississippi/Jackson, 1991.

HITCHCOCK, Alfred. In: TRUFFAUT, François. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*. Trad. Maria Lucia Machado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIMBOLO, Noel. *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*. Tradução de Maria Lucia Machado. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Résumé: Cet article analyse la présence de la mort dans les travaux d'Alfred Hitchcock, Peter Greenaway et Stan Brakhage, dans le but de percevoir comment ces réalisateurs utilisent le corps comme une forme pour inverser le regard, au moment où ils cherchent, au moyen du cadavre, à refléter le vide de l'image, les fausses apparences sur lesquelles se basent toutes choses.

Mots-clés: Mort. Cadavre. Image. Regard.

■■■■

Abstract: This article analyzes the presence of death in the works of Alfred Hitchcock, Peter Greenaway and Stan Brakhage, with the purpose of perceiving how those directors use the body as a form to inverting the look, at the moment in that they seek, through the cadaver, to reflect the emptiness of the image, the fake bottom on which all the things are born.

Keywords: Death. Corpse. Image. Stare.