

DE V I R ES

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

V. 7 N. 2

JUL / DEZ 2010

ISSN 1679 - 8503

DE V I R es

C I n e m a e H u m a n I d a d e s

**ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ CINEMA, ESTÉTICA
E POLÍTICA**

André Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Ana Luíza Carvalho da Rocha (UFRGS)
Cristina Teixeira Vieira de Melo (UFPE)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo Vargas (UFMG)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamim Picado (UFF)
Leandro Saraiva
Márcio Serelle (PUC-MG)
Marcius Freire (Unicamp)
Mauricio Lissovsky (UFRJ)
Mauricio Vasconcelos (USP)
Patricia Franca (UFMG)
Patricia Moran (USP)
Phillipe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)
Réda Bensmaïa (Brown University)
Regina Helena da Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade
Nova de Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

André Brasil
Anna Karina Bartolomeu
Carlos M. Camargos Mendonça
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Mateus Araújo Silva
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Leonardo Ruas

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Prussiana Fernandes

CURADORIA DE IMAGENS

Conceição Bichalho

IMAGENS

Aroldo Lacerda (págs. 14, 56, 70, 86)
Cláudio Vaz (págs. 132, 140)
Fábio Martins (págs. 98, 164)
Guilherme Franco (págs. 98, 180)
Hortência Abreu e Marina RB
(pág. 4,5)
Humberto Mundim (pág. 38)
Leonardo Ruas (pág. 118)

APOIO

Grupo de Pesquisa Poéticas da
Experiência
FAFICH – UFMG

IMPRESSÃO

Gráfica Reali

TIRAGEM

500

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
(Fafich) – v.7 n.2 (2010) –

Semestral
ISSN: 16798503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5.
Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 7 Apresentação
André Brasil
- Dossiê: Cinema, Estética e Política**
- 14 A Estética como Política
Jacques Rancière
- 38 *5 x Favela - agora por nós mesmos* e *Avenida Brasília Formosa*:
da possibilidade de uma imagem crítica
Cezar Migliorin
- 56 *Pacific*: o navio, a dobra do filme
André Brasil
- 70 Corpo, tecnologias, política: *Mistérios e Paixões* (Naked Lunch)
e *eXistenZ* de David Cronenberg
Maria Cristina Franco Ferraz
- 86 A teta assustada e a estrangeiridade no/do corpo
Alessandra Brandão
- 98 O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante
Anita Leandro
- 118 Uma paisagem, um acontecimento, um poema:
a poeira como uma forma de pensar o mundo
Eduardo Jorge de Oliveira
- 132 Do espectador crítico ao espectador montador
Consuelo Lins
- 140 Um dia na vida do outro espectador
César Guimarães
- 150 A presença de uma ausência: *A falta que me faz* e *Morro do Céu*
Cláudia Mesquita
- Fora-de-campo**
- 164 Yo, Tú, Hiroshima...
(Un comentario acerca de la imposibilidad del testimonio)
Yamila Volnovich
- 180 A perseguição no cinema: um ensaio sobre *Tropical Malady*,
de Apichatpong Weerasethakul
Marie-José Mondzain
- 194 Normas de publicação

Hortência Abreu e Marina RB





Apresentação

Na tentativa de reencontrar o sentido da palavra *política*, não sem a ironia que lhe é característica, Bruno Latour propõe “partir da idéia de que, segundo a vigorosa expressão de Mme. Thatcher, ‘a sociedade não existe’... se ela não existe, é preciso fazê-la. E se é preciso fazê-la, é preciso estabelecer os meios para isso.”¹ Eis o que deriva daí: prescindimos da política se supomos resolvida a questão da constituição da sociedade. Ela se torna imprescindível se essa constituição, assim como as mediações necessárias a tal tarefa, não estão dadas *a priori*, precisam ser, elas também, inventadas. Digamos então, na esteira de Latour, que a política *faz existir* aquilo que, sem ela, não existiria: em nossos próprios termos, o *comum*, como uma totalidade aberta, provisoriamente definida.

Nesse sentido, nada pode ser *diretamente* político, porque a política (em seu sentido instituinte, não estritamente institucional) se constitui pelo *lento*, pelo *tortuoso* e pelo *opaco*; ela nos exige percorrer com *novos custos* o movimento que vai *multidão* ao *comum* (unidade precária, constituída de diferenças). Não seria essa uma *primeira dimensão estética da política*: inventar as passagens da multidão ao comum, ou seja, exercitar as formas de relação e de mediação que nos permitam fazer essa passagem, que nos permitam, em suma, *criar o comum*?

A tarefa se complica se pensarmos - com outro autor que nos é caro - que o *comum* não se reduz ao *consenso* (este sim, a contínua reafirmação da sociedade pressuposta): ele envolve sempre um *dano* que atualiza a “cena fundamental da política”, quando “a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem parcela”.² Se a sociedade está sempre por se fazer não é exatamente porque ela não exista, mas

¹ LATOUR, Bruno. Se falássemos um pouco de política?. In: *Política e Sociedade: Revista de Sociologia Política*, Florianópolis (UFSC), v.3, n.4, 2004, p. 11-12.

² RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 26.

porque sua existência – sua instituição – é uma tarefa sem fim: ao pressuposto da igualdade é preciso confrontar constantemente as diferenças dos sujeitos e dos grupos. Haverá sempre aqueles que participam do comum e aqueles que – em suas diferenças – dele estão excluídos, nele não têm visibilidade, não têm lugar (a não ser o que lhes foi destinado por outros). Ao contrário do que sugere certo discurso de matiz humanitário, incluir nesse caso não se faz pelo apaziguamento das diferenças, nem meramente “tolerando-as”. Ao reivindicar uma política de gênese estética, Jacques Rancière nos demanda reinventar a própria cena da inclusão, recriar a cena sensível, para que – transformada – ela possa abrigar, sem apaziguamento, as diferenças (diferentes sujeitos e fazeres). Eis assim uma *segunda dimensão estética da política*: trata-se da reconfiguração do sensível (o espaço e o tempo) que define o comum de uma comunidade. Se em um primeiro momento dizíamos que a sociedade não existe (pois é preciso sempre inventar os meios para que ela exista), em seguida, complementamos: a sociedade existe por meio de uma partilha em constante litígio, há sempre aqueles que não fazem parte do comum e que passam a fazê-lo, exigindo, com isso, sua reinvenção.

Que essa partilha produza imagens, que ela se produza em imagens, essa seria, quem sabe, uma *terceira dimensão estética da política*. A política, nesse sentido, diz respeito às visibilidades, ao que se vê e não se vê, aos *modos* como se vê. Muito fortemente, ela diz respeito ao que da história resta como imagem, àquilo que resta (a despeito das forças que trabalham para sua desaparecimento). A política se inscreve na imagem como vestígio, que para Didi-Huberman é “*um operador visual de desaparecimento*”.³ Algo está em vias de desaparecer, algo é submetido à força histórica da desaparecimento, mas, no interior desse processo, apesar de tudo, restam vestígios. Vale dizer, eles resultam sempre, em alguma medida, de um processo de resistência. Por isso, em sua precariedade, o vestígio surge como um quase nada – é como se ele manifestasse em seu interior, em sua materialidade, esse trabalho da desaparecimento ao qual é submetido –, mas esse quase nada possui a espessura da história.

No domínio do espetáculo, resta dizer, a desaparecimento dos vestígios se dá menos por conta de um apagamento do que por uma ofuscação: uma luz que tudo ilumina e que, por isso, torna

³ No original: “Un operateur visuel de disparition.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 178

difícil perceber os processos que, à contrapelo, inscrevem na imagem a resistência dos sujeitos e dos grupos. Estes, escreve Didi-Huberman, são, pequenos vaga-lumes que “dão forma e lampejo à nossa frágil imanência”, a despeito dos “ferozes projetores” do espetáculo, do biopoder e do consenso.⁴

Diante da tarefa da política, o cinema é, novamente, convocado: o que ele pode? Antes de tudo, ao chamado da política ele só pode responder a seu modo: ou seja, por meio dos filmes. E, logo, uma dificuldade: a política de um filme é heterogênea – incomensurável – em relação aos outros regimes de enunciação política que, fora do filme, o convocam a ser “político”. A eficácia política de um filme nunca (ou raramente) será direta e seu alcance, a maioria das vezes, não vai além do *próximo*. Como um *vagalume*, diria ainda Didi-Huberman, a imagem passa, “minúscula e movente, bem próxima de nós”.⁵ Uma política *do* cinema (que afinal só pode ser a política *deste* ou *daquele* filme) não se restringe – deduzimos – à política *no* cinema (como se a primeira só pudesse deixar sua exterioridade em relação ao segundo tornando-se *tema*). Trata-se menos de tematizar a política por meio do filme, do que de buscar no cinema respostas a questões que são políticas (em sentido amplo), questões que dizem respeito à constituição do *comum*, àqueles que participam desse comum e que, para tal, precisam reinventá-lo; dizem respeito ainda aos dissensos envolvidos nessa reinvenção, e ao que resta – apesar de tudo – destes processos dissensuais. Os filmes não podem (muitas vezes não querem) dar estas respostas, senão, repetimos, a seu modo. Ou seja, por meio de sua própria matéria sensível e do modo específico como ela é organizada, tendo em vista um regime de enunciação específico; por meio da constituição de uma cena, engendrada – problematicamente – às outras “cenas” do mundo vivido; por meio das relações que envolvem a constituição desta cena; pelo modo como convocam os espectadores. Em sua impossibilidade de intervir diretamente no mundo, um filme pode, em contrapartida, nos colocar diante da cena da comunidade fazendo a experiência de sua partilha.⁶ Fazer a experiência de sua partilha significa, nesse caso, propor um comum que não existe, mas se deparar também com o que persiste, com o que resta destas “instâncias longínquas e figuras extintas da comunidade”. Como dirá, ainda, Marie-José Mondzain, o espectador de cinema é consumidor do

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 115.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 115.

⁶ “No original: “une communauté faisant consciemment l’expérience de son partage”. NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 2004, p. 100.

⁷ MONDZAIN, Marie-José. A Perseguição no Cinema: um ensaio sobre *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul. (Artigo publicado neste número da *Devires*).

entretenimento moderno, “mas sempre continuará, sem dúvida, a ser também participante transitório de uma cerimônia secreta na qual ele será ao mesmo tempo o predador e a presa, a fera tenebrosa e a vaca imaculada”.⁷

Sabemos o quanto este repertório de questões – vindas principalmente da Filosofia, da Teoria Política e da Antropologia – podem soar excessivas e distantes da Teoria do Cinema. Sabemos também o quanto sua simples importação não se faz sem problemas. De todo modo, estes problemas não nos levam a abandonar a interseção, mas, ao contrário, nos motivam a insistir em um trabalho metodológico para que ela seja possível. A interseção entre o cinema, a estética e a política tem, de fato, mobilizado pesquisadores de várias instituições que, reunidos em um Seminário Temático de mesmo nome, abrigado, desde 2008, no Encontro Internacional da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual, se dedicam a pensá-la, em diálogo com, entre outros, os autores acima. A continuidade dos encontros – vale mencionar ainda o seminário realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, em 2011 – nos demandou uma aproximação e um embate crescente com os filmes, intensificando a percepção de que uma política do cinema não se encontra senão a partir de uma análise formal e estilística detida. Para quem se interessa por esta interseção, boa parte do trabalho consiste, então, em achar uma medida para o que, em princípio, não tem medida comum. Afinal, trata-se de analisar a forma e a estilística do filme para arriscar a derivar daí traços de uma *política do filme*, a política que ele sugere, que ele cria com os recursos que são os do cinema. E então, confrontá-la, quem sabe, com um “fora” – a História, o vivido – que o tensiona e o atravessa, e para onde o filme, de um modo ou de outro, retorna.

Agradecemos enormemente aos autores que escreveram para esta edição da *Devires* e que se propuseram a enfrentar este desafio que é teórico e que tem se mostrado, antes de tudo, metodológico, como se verá nos textos que se seguem.

André Brasil

C i n e m a , e P o l

Estética

ítica

Aroldo Lacerda



A Estética como Política

jacques rancière

Filósofo e professor emérito da Université Paris 8 - Vincenne-Saint-Denis

Uma mesma afirmação corre por todos os lugares hoje: rompemos definitivamente, diz-se, com a utopia estética, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte e de sua capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência coletiva. Essa ideia nutre as grandes polêmicas que acusam o desastre da arte, surgido de seu comprometimento com as promessas mentirosas do absoluto filosófico e da revolução social. Deixando de lado essas querelas midiáticas, podemos distinguir duas grandes concepções de um presente “pós-utópico” da arte.

A primeira atitude parte, sobretudo, de filósofos ou historiadores da arte. Ela pretende isolar a radicalidade da pesquisa e da criação artísticas das utopias estéticas da vida nova que as comprometeram, seja nos grandes projetos totalitários, seja na estética mercantil da vida. Essa radicalidade da arte é, então, uma potência singular de presença, de aparição e de inscrição, que rasga o ordinário da experiência. Essa potência é facilmente pensada sob o conceito kantiano do “sublime” como presença heterogênea e irreduzível no cerne do sensível de uma força que o ultrapassa.

Mas essa referência se deixa, ela mesma, interpretar de duas maneiras. Uma vê na potência singular da obra a instauração de um ser-em-comum anterior a toda forma política particular. Tal era, por exemplo, o sentido da exposição organizada em 2001 em Bruxelas por Thierry de Duve sob o título *Voici*,¹ ele mesmo distribuído em três seções: *Me voici*, *Vous voici*, *Nous voici*.² A chave de todo o dispositivo era dada por um quadro de Edouard Manet, o suposto pai da “modernidade” pictórica: não a *Olympia* ou *Le Déjeuner sur l’herbe*, mas uma obra da juventude, o *Christ mort*, imitada de Francisco Ribalta. Esse Cristo de olhos abertos, ressuscitado da morte de Deus, fazia do poder de apresentação da arte o substituto do poder comunitário cristão da encarnação. Esse poder de encarnação entregue ao gesto mesmo de mostrar revelava-se, então, igualmente transmissível em um paralelepípedo de Donald Judd ou em uma apresentação de pacotes de manteiga da Alemanha Oriental por Joseph Beuys, em uma série de clichês de um bebê feitos por Philippe Bazin ou nos documentos do museu fictício de Marcel Broodthaers.

A outra maneira, ao contrário, radicaliza a ideia do “sublime” como fenda irreduzível entre a ideia e o sensível. Assim Lyotard atribui à arte moderna a missão de atestar que há alguma coisa

* RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004. p. 31-63. Traduzido por Augustin de Tugny.

¹ “Aqui está.”

² “Aqui estou eu, Aqui estão vocês, Aqui estamos.”

de não apresentável. A singularidade da aparição é, então, uma apresentação negativa. O relâmpago colorido que fende a monocromia de um quadro de Barnett Newman ou a palavra nua de um Paul Celan ou de um Primo Levi são, para ele, o modelo dessas inscrições. A mistura do abstrato e do figurativo nos quadros transvanguardistas ou a parafernália das instalações que jogam com a indiscernibilidade entre as obras da arte e os objetos ou os ícones do comércio representam, ao contrário, o cumprimento niilista da utopia estética.

A ideia comum a essas duas visões é bem visível. Mediante a própria oposição entre o poder cristão da encarnação do verbo e o interdito judeu da representação, entre a hóstia eucarística e a sarça ardente mosaica, é a aparição fulgurante, heterogênea, da singularidade da forma artística que comanda um sentido da comunidade. Mas essa comunidade se ergue sobre a ruína das perspectivas de emancipação política com as quais a arte moderna se vinculou. Ela é uma comunidade ética que revoga todo projeto de emancipação coletiva.

Se essa proposição tem alguma predileção entre os filósofos, a que hoje se afirma entre os artistas e os profissionais das instituições artísticas é outra: conservadores de museus, diretores de galerias, curadores ou críticos. Em vez de opor radicalidade artística e utopia estética, ela pretende colocá-las igualmente à distância. Ela as substitui pela afirmação de uma arte tornada modesta, não somente por sua capacidade de transformar o mundo, mas também na afirmação da singularidade de seus objetos. Esta arte não é a instauração do mundo comum mediante a singularidade absoluta da forma, mas a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo. Essas microssituações pouco diferentes da vida ordinária e apresentadas sob um modo irônico e lúdico, e não mais crítico e denunciador, visam a criar ou a recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação. Tal é, por exemplo, o princípio da arte dita relacional: à heterogeneidade radical do choque do *aistheton* que Lyotard vê no quadro de Barnett Newman se opõe exemplarmente a prática de um Pierre Huyghe, que inscreve em um painel publicitário, no lugar da propaganda esperada, a fotografia ampliada do lugar e de seus usuários.

Não quero aqui opor essas duas atitudes. Pretendo, antes, questionar o que elas atestam e o que as torna possíveis. Elas são, de fato, dois fragmentos de uma aliança desfeita entre radicalidade artística e radicalidade política, uma aliança cujo nome hoje é, supostamente, o termo "estética". Não vou, portanto, tentar separar essas proposições presentes, mas procurar reconstituir a lógica da relação "estética" entre arte e política das quais elas derivam. Para isso, vou me apoiar no que há em comum entre essas duas encenações, aparentemente antitéticas, de uma arte "pós-utópica". À utopia denunciada, a segunda atitude opõe as formas modestas de uma micropolítica, por vezes bem próxima das políticas de "proximidade" defendidas por nossos governantes. A primeira, ao contrário, opõe à utopia uma potência da arte ligada a sua distância em relação à experiência ordinária. Ambas, no entanto, reafirmam uma mesma função "comunitária" da arte: a de construir um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo comum. A estética do sublime coloca a arte sob o signo da dívida imemorial em relação a um Outro absoluto. Mas ela lhe confere uma missão histórica, confiada a um sujeito chamado "vanguarda": constituir um tecido de inscrições sensíveis em divergência absoluta com o mundo da equivalência mercantil dos produtos. A estética relacional recusa as pretensões de autonomia (autossustentabilidade) da arte e os sonhos de transformação da vida pela arte, mas reafirma, no entanto, uma ideia essencial: a arte consiste em construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum. As práticas da arte *in situ*, o deslocamento do filme nas formas espacializadas da instalação no museu, as formas contemporâneas de espacialização da música ou as práticas atuais do teatro e da dança caminham na mesma direção: a de uma desespecificação dos instrumentos, materiais ou dispositivos, próprios às diferentes artes, da convergência em direção a uma mesma ideia e prática da arte como modo de ocupar um lugar onde as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos são redistribuídos.

A própria expressão "arte contemporânea" o atesta. O que é atacado ou defendido em nome dela não é, de modo algum, uma tendência comum que caracterizaria, hoje, as diferentes artes. Em todos os argumentos trocados a seu respeito quase nunca se faz referência à música, à literatura, ao cinema, à dança ou à fotografia. Quase todos esses argumentos se aplicam a um objeto

que poderia ser assim definido: o que vem no lugar da pintura, isto é, esses ajuntamentos de coisas, de fotografias, de dispositivos em vídeo, de computadores, e, eventualmente, de *performances* que ocupam os espaços onde, há pouco tempo, podiam ser vistos retratos pendurados nas paredes. No entanto, seria um engano acusar a parcialidade dessas argumentações. De fato, “a arte” não é o conceito comum que unifica as diversas artes. É o dispositivo que as torna visíveis. E “pintura” não é apenas o nome de uma arte. É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte. “Arte contemporânea” é o nome que designa propriamente o dispositivo que vem ocupar o mesmo lugar e assumir a mesma função.

O que o singular da “arte” designa é o recorte de um espaço de apresentação pelo qual as coisas da arte são identificadas como tais. E o que liga a prática da arte à questão do comum é a constituição, tanto material quanto simbólica, de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível. A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. São duas transformações dessa função política que nos propõem as figuras às quais eu fazia referência. Na estética do sublime, o espaço-tempo de um encontro passivo com o heterogêneo coloca em conflito dois regimes de sensibilidade. Na arte “relacional”, a construção de uma situação indecisa e efêmera convoca um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto de espectador ao de ator; uma reconfiguração dos lugares marcados. Em ambos os casos, o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política.

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. Tentei, em outro lugar, mostrar como a política era o próprio conflito sobre a existência desse espaço, sobre a

designação de objetos concernentes à maioria e de sujeitos capazes de uma palavra comum.³ O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor. Mas toda a questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou passou pela constatação de suas incapacidades materiais para ocupar o espaço-tempo das coisas políticas. Os artesãos, diz Platão, não têm tempo para estar em outro lugar que não o de seu trabalho. Esse “alhures” onde *não podem* estar é, evidentemente, a assembleia do povo. A “falta de tempo” é, de fato, o interdito naturalizado, inscrito nas próprias formas da experiência sensível.

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível.⁴ A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. Esse trabalho de criação de dissenso constitui uma estética da política que nada tem a ver com as formas de encenação do poder e de mobilização das massas designadas por Benjamin como “estetização da política”.

A relação entre estética e política é então, mais precisamente, a relação entre essa estética da política e a “política da estética”, isto é, o modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, pelo qual elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular. Utopia ou não, a tarefa que o filósofo atribui à tela “sublime” do pintor abstrato, solitariamente pendurado na parede branca, ou aquela que o curador de exposição atribui à instalação ou à intervenção do artista relacional se inscrevem na mesma lógica: a de uma

³ RANCIÈRE, J. *La Méésentente*. Paris: Galilée, 1995, e *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.

⁴ RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO, Editora 34, 2005.

“política” da arte que consiste em suspender as coordenadas normais da experiência sensorial. O primeiro valoriza a solidão de uma forma sensível heterogênea, o segundo, o gesto que desenha um espaço comum. Mas esse dois modos de colocar em relação a constituição de uma forma material e a de um espaço simbólico talvez sejam as duas faces de uma mesma configuração originária, que liga a particularidade da arte a um certo modo de ser da comunidade.

Isso significa que arte e política não são duas realidades permanentes e separadas a respeito das quais se deveria perguntar se *devem* ser colocadas em relação. São duas formas de partilha do sensível suspensas, ambas, em um regime específico de identificação. Nem sempre há política, mesmo que sempre haja formas de poder. Do mesmo modo, nem sempre há política, mesmo que sempre haja poesia, pintura, escultura, música, teatro ou dança. A *República* de Platão mostra bem esse caráter condicional da arte e da política. Geralmente, na célebre exclusão dos poetas se vê a marca de uma proscrição política da arte. Mas a própria política é excluída pelo gesto platônico. A mesma partilha do sensível subtrai da cena política os artesãos que nela fariam *outra coisa* que não seu trabalho e os poetas e atores da cena artística que nela poderiam encarnar *outra* personalidade que não a sua. Teatro e assembleia são duas formas solidárias de uma mesma partilha do sensível, dois espaços de heterogeneidade, que Platão deve repudiar ao mesmo tempo para constituir sua República e a vida orgânica da sociedade.

Arte e política estão, assim, ligadas aquém de si mesmas como formas de presença de corpos singulares em um espaço e em um tempo específicos. Platão excluía ao mesmo tempo a democracia e o teatro para projetar uma comunidade ética, uma comunidade sem política. Talvez os debates de hoje em dia sobre o que deve ocupar o espaço do museu revelem outra forma de solidariedade entre a democracia moderna e a existência de um espaço específico: não mais o ajuntamento das multidões ao redor da ação teatral, mas o espaço silencioso do museu onde a solidão e a passividade dos transeuntes encontram a solidão e a passividade das obras de arte. A situação da arte hoje poderia constituir uma forma específica de uma relação mais geral entre a autonomia dos lugares dedicados à arte e seu aparente inverso: a implicação da arte na constituição das formas de vida comum.

Para entender esse aparente paradoxo que vincula o caráter político da arte à sua própria autonomia, seria útil fazer uma pequena viagem retrospectiva para examinar uma das primeiras formulações da política inerentes ao regime estético da arte. No final da décima quinta de suas *Cartas sobre a educação estética do homem* publicadas em 1795, Schiller constrói um roteiro de exposição que alegoriza um estatuto da arte e de sua política. Ele nos instala imaginariamente diante de uma estátua grega conhecida como a *Juno Ludovisi*. A estátua é, diz ele, uma “livre aparência”, fechada sobre si mesma. Para um ouvido moderno, a expressão evoca o *self-containment* celebrado por Clement Greenberg. Mas esse “fechamento sobre si” revela-se mais complexo do que o paradigma modernista de autonomia material da obra estipulava. Não se trata aqui nem de afirmar o poder ilimitado da criação do artista nem de demonstrar os poderes específicos de um *medium*. Ou, antes, o *medium* em jogo não é a matéria sobre a qual o artista trabalha. Trata-se de um meio sensível, um *sensorium* particular, estranho às formas ordinárias da experiência sensível. Mas esse *sensorium* não se identifica com a presença eucarística do *aqui está* nem com o relâmpago sublime do *Outro*. O que a “livre aparência” da estátua grega manifesta é a característica essencial da divindade, sua “ociosidade” ou “indiferença”. O apanágio da divindade é nada querer, estar livre da preocupação de se propor metas e ter que realizá-las. E a estátua extrai sua especificidade artística de sua participação nessa ociosidade, nessa ausência de vontade. Diante da deusa ociosa, o espectador se encontra em um estado que Schiller define como de “livre jogo”.

Se a “livre aparência” remetia à autonomia cara ao modernismo, esse “livre jogo” agrada aos espíritos do pós-modernismo. Sabemos o lugar que o conceito de jogo ocupa nas propostas e nas legitimações da arte contemporânea. Nele, o jogo figura a distância que se toma em relação à crença modernista no radicalismo da arte e nos seus poderes de transformação do mundo. O lúdico e o humorístico estão, em quase toda parte, no centro das atenções quando se trata de caracterizar uma arte que teria absorvido os contrários: a gratuidade do divertimento e a distância crítica, o *entertainment* popular e a deriva situacionista. Ora, a encenação schilleriana nos desloca para o mais longe possível dessa visão desencantada do jogo. O jogo é, nos diz

⁵ SCHILLER, F. Von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Trad. em francês P. Leroux. Paris: Aubier, 1943, p. 205. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. [Achar a página](#)

Schiller, a própria humanidade do homem: “O homem só é um ser humano quando joga”.⁵ E ele continua nos assegurando que esse aparente paradoxo é capaz de sustentar “o edifício inteiro da bela arte e da arte mais difícil ainda de viver”. Como entender que a atividade “gratuita” do jogo possa fundar ao mesmo tempo a autonomia de um domínio próprio da arte e a construção das formas de uma nova vida coletiva?

Começemos pelo início. Fundar o edifício da arte significa definir um certo regime de identificação da arte, isto é, uma relação específica entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que permitem identificar seus produtos como pertencentes à arte ou a uma arte. A mesma estátua da mesma deusa pode ser ou não arte, ou sê-lo diferentemente conforme o regime de identificação segundo o qual é apreendida. Há, antes de tudo, um regime em que ela é exclusivamente apreendida como uma *imagem* da divindade. Sua percepção e o julgamento sobre ela são, então, recalcados pelas perguntas: podem-se fazer imagens da divindade? A divindade em imagem é uma verdadeira divindade? Em caso positivo, sua imagem está representada como deveria? Nesse regime, não há arte propriamente dita, mas imagens que são julgadas em função de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre o modo de ser dos indivíduos e da coletividade. Eis por que propus chamar esse regime de indistinção da arte de regime ético das imagens.

Há, depois, um regime que liberta a deusa de pedra do julgamento sobre a validade da divindade que figura e sobre sua fidelidade a ela. Esse regime inclui as estátuas de deusas ou as histórias de príncipes em uma categoria específica, a das imitações. A *Juno Ludovisi* é aqui o produto de uma arte, a escultura, que merece esse nome por duas razões: porque impõe uma forma a uma matéria e porque é a colocação em obra de uma representação – a constituição de uma aparência verossímil, conjugando os traços imaginários da divindade com os arquétipos da feminidade, a monumentalidade da estátua com a expressividade de uma deusa particular, provida de traços de caráter específicos. A estátua é uma “representação”. Ela é vista através de toda uma grade de convenções expressivas que determina o modo pelo qual uma habilidade de escultor, dando forma à matéria bruta, pode coincidir com uma capacidade artística de dar às figuras convenientes as formas de expressão

convenientes. Chamo esse regime de identificação de regime representativo das artes.

A *Juno Ludovisi* de Schiller, mas também o *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman ou as instalações e *performances* da arte relacional pertencem a outro regime, que chamo de regime estético da arte. Neste regime, a *Juno Ludovisi* não extrai sua propriedade de obra de arte da conformidade da obra do escultor a uma ideia adequada da divindade ou aos padrões da representação. Ela a extrai de sua participação em um *sensorium* específico. A propriedade de ser arte se refere aqui não a uma distinção entre os modos de fazer, mas a uma distinção entre os modos de ser. É isto que quer dizer “estética”: a propriedade de ser arte no regime estético não é mais dada por critérios de perfeição técnica, mas pela inscrição em uma certa forma de apreensão sensível. A estátua é uma “livre aparência”. Ela se opõe, assim, duplamente a seu estatuto representativo: ela não é uma aparência referida a uma realidade que lhe serviria de modelo. Também não é uma forma ativa imposta a uma matéria passiva. Ela é uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcadas por essas dualidades. E se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade.

É precisamente essa forma nova de partilha do sensível que Schiller resume na palavra “jogo”. Recolocada em sua definição mínima, o jogo é a atividade que não tem outro fim além dela mesma, que não se propõe a qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas. Essa acepção tradicional do jogo foi sistematizada pela análise kantiana da experiência estética. Ela se caracteriza, de fato, por uma dupla suspensão: uma suspensão do poder cognitivo do entendimento determinando os dados sensíveis segundo suas categorias e uma suspensão correlativa do poder da sensibilidade que impõe objetos de desejo. O “jogo livre” das faculdades – intelectual e sensível – não é apenas uma atividade sem finalidade, é uma atividade equivalente à inatividade. De início, a “suspensão” que o jogador opera em relação à experiência ordinária é correlata a outra suspensão, a suspensão de seus próprios poderes diante do surgimento da obra “ociosa”, da obra que, como a deusa, deve sua perfeição inédita ao fato de que a vontade se retirou de sua aparência. Em suma, o “jogador” está sem nada fazer diante dessa deusa que nada faz, e

a própria obra do escultor encontra-se absorvida nesse círculo de atividade inativa.

Por que essa suspensão funda ao mesmo tempo uma nova arte de viver, uma nova forma de vida em comum? Em outros termos: em que certa “política” é consubstancial à definição mesma da especificidade da arte nesse regime? A resposta, em sua forma mais geral, se enuncia assim: porque ela define as coisas da arte por seu pertencimento a um *sensorium* diferente daquele da dominação. Na análise kantiana, o livre jogo e a livre aparência suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade. Essas proposições filosóficas kantianas, Schiller, no contexto da Revolução francesa, as traduz em proposições antropológicas e políticas. O poder da “forma” sobre a “matéria” é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza. Se o “jogo” e a “aparência” estéticos fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que é propriamente a diferença entre duas humanidades.

É aqui que a equação que torna o homem jogador o homem realmente humano faz sentido. A liberdade do jogo se opõe à servidão do trabalho. Simetricamente, a livre aparência se contrapõe à coação que devolve a aparência a uma realidade. Estas categorias – aparência, jogo, trabalho – são propriamente categorias da partilha do sensível. Elas inscrevem, pois, as formas da dominação e da igualdade no próprio tecido da experiência sensível ordinária. Na República platônica, não havia mais “livre aparência” no poder do *mimético* do que livre jogo possível para o artesão. Nada de aparência sem a realidade que serve para julgá-la, nada da gratuidade do jogo compatível com a seriedade do trabalho. Essas duas prescrições estavam estritamente ligadas uma à outra e juntas definiam uma partilha do sensível excluindo tanto a política quanto a arte em favor da única direção ética da comunidade. De maneira mais geral, a legitimidade da dominação sempre se apoiou na evidência de uma divisão sensível entre humanidades diferentes. Eu mencionava anteriormente a afirmação de Voltaire: as pessoas comuns não têm os mesmos sentidos que as pessoas refinadas. O poder das elites era, então, o dos sentidos educados sobre os sentidos brutos, da atividade

sobre a passividade, da inteligência sobre a sensação. As próprias formas da experiência sensível eram encarregadas de identificar a diferença das funções e dos lugares com uma diferença de naturezas.

O que a livre aparência e o livre jogo estéticos recusam é essa partilha do sensível que identifica a ordem da dominação à diferença de duas humanidades. Eles manifestam uma liberdade e uma igualdade do sentir que, em 1795, podem ser opostas àquelas que a Revolução Francesa havia pretendido encarnar no reino da Lei. O reino da Lei, de fato, ainda é o reino da forma livre sobre a matéria escrava, do Estado sobre as multidões. Para Schiller, a Revolução tornou ao terror porque continuava a obedecer ao modelo da faculdade intelectual ativa que constrangia a materialidade sensível passiva. A suspensão estética da supremacia da forma sobre a matéria e da atividade sobre a passividade se apresenta, então, como o princípio de uma revolução da própria existência sensível e não somente das formas do Estado.

É, portanto, como forma de experiência autônoma que a arte atinge a partilha política do sensível. O regime estético da arte institui a relação entre as formas de identificação da arte e as formas da comunidade política de um modo que recusa de antemão qualquer oposição entre uma arte autônoma e uma arte heterônoma, uma arte pela arte e uma arte a serviço da política, uma arte do museu e uma arte da rua. Porque a autonomia estética não é essa autonomia do “fazer” artístico que o modernismo celebrou. É a autonomia de uma forma de experiência sensível. E é essa experiência que surge como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma de vida individual e coletiva.

Não há, então, conflito entre a pureza da arte e sua politização. Os dois séculos que nos separam de Schiller atestaram o contrário: é em função de sua pureza que a materialidade da arte conseguiu se propor como a materialidade antecipada de outra configuração da comunidade. Se os criadores das formas puras da pintura dita abstrata puderam se transformar em artesãos da vida nova soviética, não foi por submissão circunstancial a uma utopia externa. Foi porque a pureza não figurativa do quadro – seu aspecto plano conquistado sobre a ilusão tridimensional – não significava o que se quis fazê-la significar: a concentração da arte pictórica apenas em sua matéria. Ela marcava, ao contrário,

o pertencimento do gesto pictórico novo a uma superfície/ interface onde arte pura e arte aplicada, arte funcional e arte simbólica se fundiam, onde a geometria do ornamento se fazia símbolo da necessidade interior e onde a pureza da linha se tornava a ferramenta de constituição de um ambiente novo da vida, suscetível de se transformar em ambiente da vida nova. Até o poeta puro por excelência, Mallarmé, entregava à poesia a tarefa de organizar outra topografia para as relações comuns, preparando as “festas do futuro”.

Não há conflito entre pureza e politização. Mas é preciso entender o que “politização” significa. O que a experiência e a educação estéticas prometem não é um auxílio das formas da arte à causa da emancipação política. É uma política que lhes seja própria, uma política que opõe suas próprias formas àquelas que as invenções em dissenso dos sujeitos políticos constroem. Essa “política” deve, então, ser chamada de metapolítica. A metapolítica é, geralmente, o pensamento que tem como proposta acabar com o dissenso político mudando de cena, passando das aparências da democracia e das formas do Estado para a infracena dos movimentos subterrâneos e das energias concretas que os fundam. Por mais de um século o marxismo representou a forma acabada da metapolítica, remetendo as aparências da política à verdade das formas produtivas e das relações de produção e prometendo, em lugar das revoluções políticas que mudam apenas as formas dos Estados, uma revolução do próprio modo de produção da vida material. Mas a própria a revolução dos produtores só pode ser pensada com base em uma revolução já advinda na própria ideia de revolução, na ideia de uma revolução das formas da existência sensível oposta à revolução das formas do Estado. É uma forma particular da metapolítica estética.

Não há conflito entre a pureza da arte e essa política. Mas há conflito no próprio cerne da pureza, na concepção daquela materialidade da arte que prefigura outra configuração do comum. Mallarmé também o atesta: por um lado o poema tem, para ele, a consistência de um bloco sensível heterogêneo. Ele é um volume fechado sobre si mesmo, refutando materialmente o espaço “a si similar” e o “derramamento uniforme de tinta” do jornal; por outro lado, tem a inconstância de um gesto que se dissipa no próprio ato instituindo um espaço comum à maneira dos fogos de artifício da Festa nacional. É um cerimonial de comunidade,

comparável ao teatro antigo ou à missa cristã. De um lado, pois, a vida coletiva por vir é enclausurada no volume resistente da obra de arte; de outro, ela é atualizada no movimento evanescente que desenha um outro espaço comum.

Se não há contradição entre a “arte pela arte” e a arte política, talvez seja porque a contradição jaz mais profunda, no cerne mesmo da experiência e da “educação” estéticas. Também nesse ponto, o texto de Schiller ilumina a lógica de todo um regime de identificação da arte e de sua política, essa que ainda hoje a oposição entre uma arte sublime das formas e uma arte modesta dos comportamentos e das relações traduz. O roteiro schilleriano nos deixa ver como os dois opostos estão contidos no mesmo núcleo inicial. De um lado, de fato, a livre aparência é a potência de um sensível heterogêneo. A estátua, como a divindade, está diante do sujeito, ociosa, ou seja, estranha a toda vontade, a toda combinação de meios e fins. Ela está fechada sobre si mesma, ou seja, inacessível ao pensamento, aos desejos ou aos fins do sujeito que a contempla. E é unicamente por essa estranheza, por essa indisponibilidade radical que ela traz consigo a marca de uma humanidade plena do homem e a promessa de uma humanidade por vir, finalmente concedida à plenitude de sua essência. O sujeito da experiência estética se vê prometido à posse de um mundo novo por essa estátua que ele não pode possuir de forma alguma. E a educação artística que suprirá a revolução política é uma educação pela estranheza da livre aparência, peça estética da não posse e da passividade que ela impõe.

Mas, por outro lado, a autonomia da estátua é a do modo de vida que nela se expressa. A atitude da estátua ociosa, sua autonomia são, de fato, um resultado: ela é a expressão do comportamento da comunidade da qual é extraída. Ela é livre porque é a expressão de uma comunidade livre. No entanto, essa liberdade vê seu sentido se inverter: uma comunidade livre, autônoma, é uma comunidade cuja experiência vivenciada não se cinde em esferas separadas, que não conhece separação entre a vida cotidiana, a arte, a política ou a religião. Nessa lógica, a estátua grega é arte para nós, enquanto não o era para seu autor, porque, esculpindo-a, não fazia uma “obra de arte”, mas traduzia na pedra a crença comum de uma comunidade, idêntica a seu próprio modo de ser. O que a suspensão presente da livre aparência promete, então, é uma comunidade que será livre na

medida em que também não mais conhecerá essas separações, não mais conhecerá a arte como uma esfera separada da vida.

Assim, a estátua traz em si uma promessa política porque é a expressão de uma partilha do sensível específica. Mas essa partilha entende-se de duas maneiras opostas, dependendo do modo como interpretamos a experiência: por um lado, a estátua é promessa de comunidade porque é arte, porque ela é o objeto de uma experiência específica e institui assim um espaço comum específico, separado. Por outro lado, ela é promessa de comunidade porque não é da arte, porque expressa apenas um modo de habitar um espaço comum, um modo de vida que não conhece qualquer separação entre esferas de experiências específicas. A educação estética é, então, o processo que transforma a solidão da livre aparência em realidade vivida e transforma a “ociosidade” estética em ação da comunidade viva. A própria estrutura das *Cartas sobre a educação estética do homem* de Schiller marca esse deslizamento de uma racionalidade para outra. Se a primeira e a segunda partes das cartas insistiam na autonomia da aparência e na necessidade de proteger a “passividade” material das tarefas do entendimento dominador, a terceira nos descreve o inverso, um processo de civilização em que o gozo estético é o de uma dominação da vontade humana sobre uma matéria que ela contempla como o reflexo de sua própria atividade.

A política da arte no regime estético da arte, ou antes sua metapolítica, é determinada por este paradoxo fundador: nesse regime, arte é arte enquanto também é não arte, outra coisa que não arte. Não precisamos então imaginar qualquer fim patético para a modernidade ou qualquer explosão feliz da pós-modernidade, colocando um termo à grande aventura modernista da autonomia da arte e da emancipação pela arte. Não há ruptura pós-moderna. Há uma contradição originária que opera incessantemente. A solidão da obra traz consigo uma promessa de emancipação. Mas o cumprimento da promessa é a supressão da arte como realidade separada, sua transformação em uma forma de vida.

A “educação” estética se separa então, a partir do mesmo nódulo fundamental, nessas duas figuras ainda atestadas pela nudez sublime da obra abstrata celebrada pelo filósofo e a proposta de relações novas e interativas feitas pelo artista ou pelo curador de nossas exposições contemporâneas. Por um lado, há o projeto da revolução estética no qual a arte se torna uma forma

da vida, anulando sua diferença como arte. Por outro, há a figura de resistência da obra em que a promessa política se encontra preservada negativamente: pela separação entre a forma artística e as demais formas da vida, mas também pela contradição interna a essa forma.

O roteiro da revolução estética tem como proposta transformar a suspensão estética das relações de dominação em princípio gerador de um mundo sem dominação. Essa proposta opõe revolução e revolução: à revolução política concebida como revolução de Estado que na verdade reconduz à separação das humanidades, ela opõe a revolução como formação de uma comunidade do sentir. É a fórmula matricial resumida pelo célebre *Mais antigo programa sistemático do Idealismo alemão*, redigido conjuntamente por Hegel, Schelling e Hölderlin. Esse programa opõe a potência viva da comunidade nutrida pela encarnação sensível de sua ideia ao mecanismo morto do Estado. Mas a simples oposição entre o morto e o vivo opera, de fato, uma dupla supressão. De um lado, ela faz evanescer a “estética” da política, a prática do dissenso político. Em seu lugar, ela propõe a formação de uma comunidade “consensual”, isto é, não uma comunidade em que todos estejam de acordo, mas uma comunidade realizada como comunidade do sentir. Mas para isso é preciso também transformar o “jogo livre” em seu contrário, na atividade de um espírito conquistador que suprima a autonomia da aparência estética, transformando toda aparência sensível em manifestação de sua própria autonomia. A tarefa da “educação estética”, preconizada pelo *Mais antigo programa*, é tornar as ideias sensíveis, delas fazer o substituto da antiga mitologia: um tecido vivo de experiências e crenças comuns, compartilhadas pela elite e pelo povo. O programa “estético” é então, propriamente, o programa de uma metapolítica, que tem como proposta efetuar verdadeiramente e na ordem sensível uma tarefa que a política nunca poderá cumprir a não ser na ordem da aparência e da forma.

Todos o sabemos: esse programa definiu não apenas uma ideia da revolução estética, mas também uma ideia de revolução, simplesmente. Sem ter tido oportunidade de ler esse rascunho esquecido, Marx o transpôs, meio século depois, exatamente para o roteiro da revolução humana, e não mais política. Essa revolução que a filosofia, ela também, devia realizar, suprimindo-a, e dar ao

homem a posse daquilo do qual ele nunca teve mais do que a aparência. Ao mesmo tempo, Marx propunha a nova identificação durável do homem estético: o homem produtor, que produz ao mesmo tempo os objetos e as relações sociais nas quais são produzidos. Foi com base nessa identificação que a vanguarda marxista e a vanguarda artística se encontraram por volta dos anos 20 e concordaram com o mesmo programa: a supressão conjugada do dissenso político e da heterogeneidade estética na construção das formas de vida e dos edifícios da nova vida.

No entanto, seria muito simplista associar essa figura da revolução estética à catástrofe “utópica” e “revolucionária”. O projeto da “arte tornada forma de vida” não se limita ao programa de “supressão” da arte, tal como foi durante certo tempo proclamado pelos engenheiros construtivistas e pelos artistas futuristas ou suprematistas da revolução soviética. Ele é consubstancial ao regime estético da arte. E já inspira, através do sonho de uma Idade Média artesanal e comunitária, os artistas do movimento Arts and Crafts. Ele continua com os artistas/artesãos do movimento das Artes Decorativas, reconhecido em seu tempo como “arte social”,⁶ e com os engenheiros ou arquitetos do Werkbund ou da Bauhaus antes de voltar a florescer nos projetos utópicos dos urbanistas situacionistas ou na “plástica social” de Josef Beuys. Mas ele povoa também os artistas simbolistas, aparentemente os mais desligados dos projetos revolucionários. O “puro” poeta Mallarmé e os engenheiros do Werkbund compartilham à distância a ideia de uma arte que, ao subtrair sua singularidade, seja capaz de produzir as formas concretas de uma comunidade finalmente liberada do formalismo democrático.⁷ Não se ouve aqui nenhum canto das sereias totalitárias, mas apenas a manifestação de uma contradição própria a essa metapolítica que se enraíza no próprio estatuto da “obra” estética, no nó original que ele implica entre a singularidade da aparência ociosa e o ato que transforma a aparência em realidade. A metapolítica estética só pode realizar a promessa de verdade viva que encontra na suspensão estética ao preço da anulação dessa suspensão, da transformação da forma em forma de vida. Esta pode ser a edificação soviética que em 1918 Malevitch opôs às obras dos museus. Pode ser a fabricação de um espaço integrado onde pintura e escultura não se manifestariam mais como objetos separados, mas estariam diretamente projetados na vida, suprimindo assim a arte como

⁶ Cf. MARX, R. *L'Art social*. Paris: Eugène Fasquelle, 1913.

⁷ Sobre essa convergência, ver meu texto “La surface du design” em *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

“coisa distinta de nosso meio ambiente que é a verdadeira realidade plástica”.⁸ Pode também ser o jogo e a deriva urbana, opostos por Guy Debord à totalidade da vida – capitalista ou soviética – alienada sob a forma do espetáculo-rei. Em todos esses casos, a política da forma livre demanda que este se realize, isto é, que se suprima em ato, que suprima a heterogeneidade sensível que fundamenta a promessa estética.

É essa supressão da forma no ato que a outra grande figura da “política” própria do regime estético da arte recusa: a política da forma resistente. Nela a forma afirma sua politicidade destacando-se de qualquer forma de intervenção sobre e dentro do mundo prosaico. A arte não há de se tornar uma forma de vida. Na arte, ao contrário, foi a vida que tomou forma. A deusa schilleriana traz consigo promessa porque é ociosa. “A função social da arte é não ter função social”, diria Adorno, em eco. A promessa igualitária está contida na autossuficiência da obra, em sua indiferença a qualquer projeto político particular e em sua recusa a qualquer participação na decoração do mundo prosaico. É em razão dessa indiferença que, em meados do século XIX, a obra sobre nada, a obra “baseada nela mesma” do esteta Flaubert foi imediatamente percebida pelos mentores contemporâneos da hierarquia como uma manifestação da “democracia”. A obra que nada quer, a obra sem ponto de vista, que não transmite a menor mensagem e não se preocupa nem com a democracia nem com a antidemocracia é “igualitária” por essa própria indiferença que suspende qualquer preferência, qualquer hierarquia. Ela é subversiva, descobrirão as gerações seguintes, pelo próprio fato de separar radicalmente o *sensorium* da arte daquele da vida cotidiana estetizada. À arte que faz política, suprimindo-se como arte, se opõe então uma arte que é política, desde que preservada de qualquer intervenção política.

É essa politicidade ligada à própria indiferença da obra que toda uma tradição política vanguardista interiorizou. Esta se empenhou em fazer coincidir vanguardismo político e vanguardismo artístico em suas próprias disjunções. Seu programa se resume a uma única palavra de ordem: salvar o sensível heterogêneo que é o cerne da autonomia da arte, *portanto* de seu potencial de emancipação, salvá-lo de uma dupla ameaça – a transformação em ato metapolítico ou a assimilação às formas da vida estetizada. Foi essa exigência que a estética de Adorno resumiu. O potencial político da obra está ligado à sua separação

⁸ MONDRIAN, P. L'art plastique et l'art plastique pur, em HARRISSON, CH. ; WOOD, P. (Eds.). *Art en théorie, 1900-1990*. Paris: Hazan, 1997, p. 420.

radical das formas da mercadoria estetizada e do mundo administrado. Mas esse potencial não vem da simples solidão da obra, nem da radicalidade da autoafirmação artística. A pureza que essa solidão autoriza é a pureza da contradição interna, da dissonância pela qual a obra atesta o mundo não reconciliado. A autonomia da obra de Schoenberg, conceitualizada por Adorno, é de fato uma dupla heteronomia: para melhor denunciar a divisão capitalista do trabalho e os embelezamentos da mercadoria, ela deve ser ainda mais mecânica, mais “inumana” do que os produtos do consumo capitalista de massa. Mas essa inumanidade, por sua vez, faz surgir a tarefa do recalque que vem perturbar o belo agenciamento técnico da obra autônoma lembrando aquilo que o fundamenta: a separação capitalista entre o trabalho e o gozo.

Nessa lógica, a promessa de emancipação só pode ser cumprida ao preço da recusa de qualquer forma de reconciliação, mantendo a distância entre a forma dissensual da obra e as formas da experiência ordinária. Essa visão da politicidade da obra traz consigo uma grave consequência. Ela obriga a estabelecer a diferença estética, guardiã da promessa, na própria textura sensorial da obra, reconstituindo, de certa maneira, a oposição voltairiana entre duas formas de sensibilidade. Os acordes de sétima diminuta que encantaram os salões do século XIX não *podem* mais ser ouvidos, diz Adorno, “a menos que tudo seja trapaça”.⁹ Se nossos ouvidos ainda podem ouvi-los com prazer, a promessa estética, a promessa de emancipação é comprovadamente falsa.

É preciso, no entanto, que um dia nos convençamos da evidência de que ainda podemos ouvi-los. E, do mesmo modo, *podemos* ver em um quadro motivos figurativos misturados a motivos abstratos, ou fazer arte tomando emprestado e reexpondo artigos da vida ordinária. Alguns gostariam de ver nisso a marca de uma ruptura radical cujo nome próprio seria pós-modernidade. Mas essas noções de modernidade e de pós-modernidade projetam abusivamente na sucessão dos tempos os elementos antagônicos cuja tensão anima todo o regime estético da arte. Esta sempre viveu da tensão dos contrários. A autonomia da experiência estética que fundamenta a ideia da Arte como realidade autônoma é aqui acompanhada pela supressão de qualquer critério pragmático que separe o domínio da arte daquele da não arte, a solidão da obra das formas da vida coletiva. Não há ruptura pós-moderna. Mas há uma dialética da obra “apoliticamente política”. É há um limite onde seu próprio projeto se anula.

⁹ ADORNO, T. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962, p. 45.

É esse limite da obra autônoma/heterônoma, política por sua própria distância de toda vontade política, que a estética do sublime de Lyotard atesta. Nela a vanguarda estética ainda está incumbida da tarefa de traçar a fronteira que separa sensivelmente as obras de arte dos produtos da cultura mercantil. Mas o próprio sentido desse traçado é invertido. O que o artista inscreve não é mais a contradição que traz consigo promessa, a contradição entre o trabalho e o gozo. É o choque do *aistheton*, que atesta uma alienação do espírito diante da potência de uma alteridade irremediável. A heterogeneidade sensível da obra não é mais a garantia da promessa de emancipação. Ao contrário, ela vem invalidar qualquer promessa desse tipo atestando uma dependência irremediável do espírito em relação ao Outro que o habita. O enigma da obra que inscrevia a contradição de um mundo se torna o puro testemunho da potência desse Outro.

A metapolítica da forma resistente tende, e então, a oscilar entre duas posições. Por um lado, ela assimila essa resistência à luta pela preservação da diferença material da arte em relação a tudo o que a compromete com os negócios do mundo: comércio das exposições de massa e dos produtos culturais que fazem dela uma empresa industrial a ser rentabilizada; pedagogia destinada a aproximar a arte dos grupos sociais que lhe eram estrangeiros; integração da arte a uma “cultura” ela mesma polimerizada em culturas ligadas a grupos sociais, étnicos ou sexuais. O combate da arte contra a cultura institui, então, uma linha de frente que coloca do mesmo lado a defesa do “mundo” contra a “sociedade”, das obras contra os produtos culturais, das coisas contra as imagens, das imagens contra os signos e dos signos contra os simulacros. Essa denúncia se alia de bom grado às atitudes políticas que pedem o restabelecimento do ensino republicano contra a dissolução democrática dos saberes, dos comportamentos e dos valores. E ela traz em si um julgamento negativo global sobre a agitação contemporânea que se dedica a turvar as fronteiras entre a arte e da vida, entre os signos e as coisas.

Mas, ao mesmo tempo, essa arte zelosamente preservada tende a não ser mais que o atestado da potência do Outro e da catástrofe que seu esquecimento continuamente provoca. O desbravador da vanguarda se torna a sentinela que vigia as vítimas e cuida da memória da catástrofe. A política da forma resistente chega, ela também, ao ponto onde se anula. E o faz não mais na

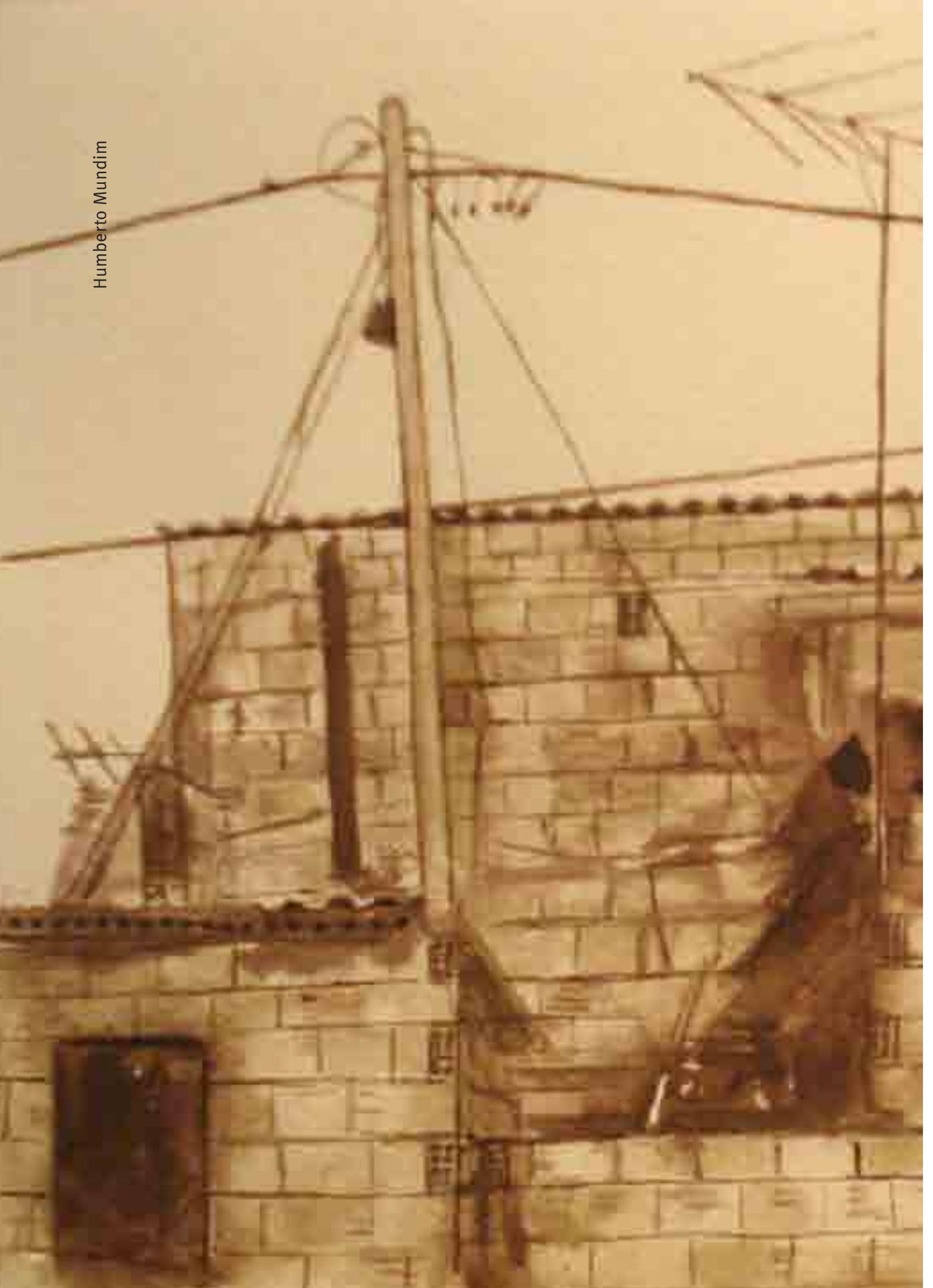
metapolítica da revolução do mundo sensível, mas na identificação do trabalho da arte com a tarefa ética do testemunho, em que arte e política são, novamente, anuladas em conjunto. E essa própria dissolução ética da heterogeneidade estética caminha de mãos dadas com toda uma corrente contemporânea de pensamento que dissolve a dissensualidade política em uma arquipolítica da exceção e leva qualquer forma de dominação ou de emancipação de volta à globalidade de uma catástrofe ontológica da qual só um Deus poderia nos salvar.

No roteiro linear da modernidade e da pós-modernidade, assim como na oposição escolar entre a arte pela arte e a arte engajada, devemos então reconhecer a tensão originária e persistente das duas grandes políticas da estética: a política do devir-vida da arte e a política da forma resistente. A primeira identifica as formas da experiência com as formas de uma outra vida. Ela atribui à arte uma finalidade na construção de novas formas da vida comum, portanto sua autossupressão como realidade separada. A outra, ao contrário, encerra a promessa política da experiência estética na própria separação da arte, na resistência de sua forma a qualquer transformação em forma de vida.

Essa tensão não vem dos comprometimentos infelizes da arte com a política. Essas duas “políticas” estão, de fato, implicadas nas próprias formas pelas quais identificamos a arte como objeto de uma experiência específica. Portanto, não há a partir daí como concluir por uma captação fatal da arte pela “estética”. Mais uma vez, não há arte sem uma forma específica de visibilidade e de discurso que a identifique como tal. Nada de arte sem uma certa partilha do sensível que a vincule a uma certa forma de política. A estética é essa partilha. A tensão entre as duas políticas ameaça o regime estético da arte. Mas é também o que o faz funcionar. Destacar essas lógicas opostas e o ponto extremo onde ambas se suprimem não nos leva, portanto, de modo algum, a declarar o fim da estética como outros declaram o fim da política, da história ou das utopias. Mas pode nos ajudar a entender as coerções paradoxais que recaem sobre o projeto, aparentemente tão simples, de uma arte “crítica”, situando na forma da obra a explicação ou a confrontação daquilo que o mundo é com aquilo que ele poderia ser.¹⁰

¹⁰ Esse capítulo extraído do livro *Malaise dans l'esthétique*, inicialmente publicado pelas éditions Galilée em 2004, foi elaborado por ocasião de um seminário sobre estética e política realizado em maio de 2002 em Barcelona, no Museu de Arte Contemporânea. Ele deve também muito ao seminário sobre o mesmo tema realizado em junho de 2001 na School for Criticism and Theory da Cornell University.

Humberto Mundim



5 x Favela - agora por nós mesmos ***e Avenida Brasília Formosa:*** **da possibilidade de uma** **imagem crítica¹**

cezar migliorin

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF

Coordenador do Kumã – Laboratório de pesquisa e experimentação em imagem e som da UFF

Doutor em Comunicação e Cinema pela ECO-UFRJ e pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumo: As favelas são parte da disputa estética e política na cidade. Uma disputa que se faz em torno do descontrole das potências vitais que ali se forjam. Privilegiamos neste artigo os filmes *5 x Favela - agora por nós mesmos* (Cacá Diegues – prod., 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2009) e com eles investigamos as possibilidades críticas, de escrituras e projetos, que operam no horizonte biopolítico do capitalismo contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Capitalismo. Crítica. Política. Cidade.

Abstract: The *favelas* (slums) are part of the aesthetic and political dispute in the city. A dispute that is done throughout the uncontrollable vital forces that are forged in the *favelas*. We have privileged in this article the films *5 x Favela - Now by Ourselves* (Carlos Diegues – prod., 2010) and *Defiant Brasilia* (Gabriel Mascaro, 2009). With then we investigated the critical possibilities of projects that operate in the biopolitical horizon of contemporary capitalism.

Keywords: Brazilian cinema. Capitalism. Criticism. Politics. City.

Résumé: Les favelas (bidonvilles) font partie d'une dispute esthétique et politique dans la ville. Une dispute qui se fait autour des forces incontrôlables et vitales qui se forment dans les favelas. Nous avons privilégié dans cet article les films *5 x Favela - Maintenant, par nous-mêmes* (Carlos Diegues – prod., 2010) et *Défiant Brasilia* (Gabriel Mascaro, 2009) pour examiner les possibilités critiques, de projets et d'écritures qui opèrent dans l'horizon biopolitique du capitalisme contemporain.

Mots-clés: Cinéma brésilien. Capitalisme. Critique. Politique. Ville.

Introdução

Ao capitalismo interessa aquilo que excede, aquilo que escapa às ordens do vivido, aquilo que pode ser produzido pelas vidas e que não pode (ainda) ser imaginado pelos seus operadores centrais – Estado, grandes empresas, redes sociais. Ao capitalismo interessam as potências e as invenções que atravessam as vidas e as formas de inventar a si e a comunidade. Este parece ser, mais que qualquer outro, o espaço de tensão e disputa no capitalismo, uma disputa que passa pelo sensível e pela estética inseparáveis dos modos de vida. Como indica o consultor de empresas Charles Leadbeater, “os consumidores estão sempre à frente dos produtores em termos de ideias”.² As ideias aqui são os mundos em que as vidas se fazem e os mundos feitos pelas vidas. Liberar, estimular e domesticar, mais do que nunca o capitalismo entendeu que suas maiores forças estão do lado de fora da empresa, no descontrolo das vidas. “O fato é que consumimos, mais do que bens, formas de vida”, diz Peter Pal Pelbart (2003: 20). Se somos consumidores de subjetividades, aqueles que exploram as subjetividades precisam liberá-las para que não parem de se multiplicar, para que criem novas e excêntricas formas de vida.

É com base nesses preceitos que alguns autores organizaram a noção de capitalismo imaterial ou cognitivo (LAZZARATO, 2006; BOUTANG, 2007). Não retomarei o debate, nem retomarei as bases das operações biopolíticas contemporâneas, apesar de a pragmática desse “novo espírito do capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1989) estar longe de encontrar seus limites.³ É nesse contexto que desejo refletir sobre duas formas como o cinema brasileiro tem, recentemente, abordado comunidades pobres de grandes cidades, mais especificamente, favelas. Estas que aparecem como a face mais dura e massacrante do capitalismo brasileiro e, simultaneamente, como o “nosso capital”. É das favelas que surge o que há de “mais brasileiro” e o que há de mais singular em termos de produção subjetiva: do samba ao funk, do turismo ao urbanismo, da linguagem ao crime. Eis “o protagonismo colorido das *periferias*”, como disse, sem nenhuma ironia, a ministra Ana de Hollanda⁴ em seu discurso de posse. Nessas passagens, entre o que não desejamos e o que buscamos avidamente, se instauramos tentativas de reflexão e representação das favelas.

Trabalhei com dois filmes brasileiros, *5 x Favela - agora por*

¹ Agradeço a André Brasil e João Dumans pelas ideias e conversas sobre os filmes aqui trabalhados. As primeiras anotações sobre o filme *5x Favela - agora por nós mesmos* apareceram na revista Cinética, em setembro de 2010, sob o título *Mundo 100% favela*.

² No original: “consumers are often ahead of producers in terms of ideas”. Palestra disponível em: <http://www.ted.com/talks/view/id/63>. Último acesso: mar. 2011.

³ Desenvolvemos essas questões em: BRASIL, André, MIGLIORIN, Cezar. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Galáxia*, v.10, p.84-94, 2010.

⁴ Íntegra do discurso de posse da Ministra da Cultura, Ana de Hollanda: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/03/posse-da-nova-ministra-2/> - última consulta em 02/07/2011.

nós mesmos, produzido por Cacá Diegues e dirigido por Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, e *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, nome da avenida aberta na favela Brasília Teimosa, um marco da intervenção do Estado no Recife. Aproximar essas duas obras não é algo que se faz com facilidade, sobretudo porque os projetos aparecem dentro de lógicas de produção muito distintas. O filme produzido por Cacá Diegues é um projeto com aspirações mercadológicas e que envolve um número considerável de pessoas. Para isso, engaja uma produção robusta em seus meios técnicos e demandas de aporte financeiro. Já o filme de Mascaro se originou de um DOCTV, programa de financiamento da TV Brasil de documentários de 52 minutos, para exibição em televisão, com aporte total de 110 mil reais. No caso de *Avenida Brasília Teimosa*, o diretor fez também uma versão com 72 minutos e finalização de som e imagem para exibição em salas de cinema. A outra dificuldade metodológica, como veremos, está na impossibilidade de analisarmos os filmes em separado de seus projetos políticos extrafílmicos, sobretudo no caso de *5 x Favela - agora por nós mesmos*.

Coloco-me o desafio de pensar os filmes como obras políticas, uma vez que de maneiras distintas abordam espaços e pessoas que lidam com algum tipo de sofrimento, algum tipo de insatisfação em relação aos seus lugares, mesmo que “coloridos”. Próximos no tema, os projetos se distanciam no modo como articulam uma possível intervenção crítica na realidade. Essa diferença entre as obras passa pelas formas como lidam com o extrafílmico, como trabalham a questão do ponto de vista e dos lugares de fala, como apresentam o filme como interventor no real, como demandam o espectador, como gerem o descontrolo – dos espaços e das vidas – e como entendem as potências da ficção e da escritura.

O território como questão política

No desafio de pensar um cinema crítico de uma certa organização das vidas e da comunidade – e aqui a palavra *comunidade* não se refere à favela, mas à forma de estar juntos em uma rede de afetos –, devemos nos perguntar sobre as operações do poder contemporâneo. Devemos primeiramente atentar para o fato de que os poderes operam por organização e gestão de visibilidades, sensibilidades e dizibilidades. Note-se que a palavra

gestão é importante, pois ela indica uma abertura das estratégias de poder para o incomensurável, para o descontrole. Seguindo a trilha que Rancière vem nos apresentando,⁵ em evidente desdobramento das construções foucaultianas⁶ que associam poder e visibilidade – organização do espaço e do tempo –, podemos afirmar que as operações dos poderes são essencialmente estéticas. Os poderes se efetivam modulando formas de ocupação do espaço e do tempo, o que configura formas específicas de sentir e atuar na comunidade, de tracejar o que é comum e o que tem pertencimento exclusivo. Assim, para refletir sobre as relações dos poderes com os indivíduos no contemporâneo, não podemos nos distanciar de seus modos de ação que atuam estimulando, modulando e gerindo essas estéticas.

Se as cidades materializam a maior distância que a vida encontrou dos paraísos naturais, do Éden bíblico, por exemplo, elas são também a marca constante do trabalho humano, do espaço em que tudo é construção. O que existe na cidade é marcado por uma certa ordem, constantemente sujeita ao tensionamento dos múltiplos poderes que a atravessam. A favela é parte dessa ordem, uma organização não apenas do espaço, mas das formas que temos de sentir, viver e dizer de nossas vidas e do mundo. Mas, distante de uma racionalidade cartesiana, a favela não é parte de uma cidade em que tudo está em seu lugar – inclusive os pobres –, mas de um fluxo, de um território instável, e não de uma cartografia. Admitiríamos então que se trata de modos de vida pouco circunscritos a uma espacialidade e, no limite, pouco restritos à própria noção de favela. Além de apresentarem um espaço (ou território), podemos dizer que nesses filmes, centrados na favela, há uma inflexão sensível que os constitui, ou seja, mais do que um espaço, mais do que uma questão urbana, a favela é um campo sensível em que certas práticas e afetos são possíveis porque a favela existe. Este enfoque distingue os filmes da vulgaridade cotidiana televisiva quando o assunto – geralmente “o problema” – são as favelas. Entre o clichê e o silêncio, o cotidiano midiático se esmera em fazer da favela o outro da urbanidade respeitável, seja pela violência, seja pelas práticas de lazer ou culturais.

Entretanto, há uma relação com o que não é favela – o asfalto – bastante distinta nos dois filmes. Uma diferença pautada pelo difícil gesto político que consiste em afirmar certas práticas de

⁵ Toda a produção recente de Rancière é atravessada pela relação entre estética e política. Para uma explicitação desta relação, ver RANCIÈRE (1996, 2005).

⁶ Sobre a questão do poder e da democracia em Foucault e Rancière, ver LAZZARATO (2011).

⁷ Não se trata aqui de retomar o debate e a crítica às políticas identitárias, nuançando as críticas e apontando sua frequente efetividade na luta pelos direitos de minorias e nas políticas compensatórias.

⁸ Segundo Rancière, “A polícia é uma forma de partilha do sensível, caracterizada pela adequação imaginária dos lugares, das funções e das maneiras de ser, pela ausência de vazio e suplemento – excesso” (RANCIÈRE, 2009: 218). Assim, a polícia atua organizando as possibilidades sensíveis, o pensável e o não pensável, o visível e o invisível de um grupo, a partir do isolamento e da independência do grupo em relação àquilo que o ultrapassa. Rancière trabalha o conceito em oposição à noção de *política*. Certo, para o francês o substantivo *polícia* não tem o mesmo peso que para um brasileiro morador de uma favela, como os personagens dos filmes; mas vale o conceito.

⁹ Avanza e Laferté (2005) marcam uma importante passagem entre uma ideia de identidade como construção, ainda nos anos 60, quando a noção é forjada em obras de autores como Peter Berger, Thomas Luckman e Erving Goffman, e um segundo momento em que a noção se apresenta como aquilo que um determinado grupo tem de não negociável, fazendo com que a noção de identidade seja usada de maneira reificadora.

¹⁰ No original: “La plus fabuleuse capacité politique jamais inventée: faire parler le monde muet, dire le vrai sans être discuté, mettre finaux débats interminables par une forme indiscutable d’autorité qui tien drait aux choses mêmes”.

trabalho, de lazer, de fala e, ao mesmo tempo, não fazer disso uma política identitária.⁷ Sob o risco de operar a resistência na mesma chave da opressão, aquela que Rancière chamou de *polícia*,⁸ o recorte identitário funciona mantendo o isolamento entre o que é e o que não é favela, homossexual, pobre, árabe etc. O limite das práticas identitárias aparece na forma como o grupo, seja ele visto de fora ou por si mesmo, legitima seu ponto de vista mediante recorte que faz de si em relação ao que é comum, ao que o ultrapassa. Se continuarmos na linha traçada por Rancière, podemos dizer que a política acaba justamente no momento em que se forja um consenso sobre a identidade, seja esse consenso operado por aqueles que desejam o isolamento preguiçoso do pobre em relação à cidade, seja daqueles que resistem a esse isolamento na chave identitária.⁹ O problema, se voltarmos à favela, não é sua especificidade, mas a forma que inventamos da favela participar do comum, daquilo que não é favela, da circulação das sensibilidades que atravessam as vidas dos pobres e da cidade como território comum. O investimento que os dois filmes fazem na constituição desse espaço, seja ele isolado ou não da cidade, político ou identitário, é a base do que os faz diferir em seus projetos e escrituras.

5 x Favela - agora por nós mesmos: a medida do sem medida

A mais fabulosa capacidade política jamais inventada: fazer falar o mundo mudo, dizer a verdade sem ser questionado, colocar fim aos debates intermináveis com uma forma de autoridade assegurada pelas próprias coisas.⁹
Bruno Latour

5 x Favela - agora por nós mesmos é composto por cinco curtas-metragens, todos tendo a favela como cenário e questão. Mais que um filme, trata-se de um projeto político de intervenção na cidade. Meses depois do lançamento do filme, o projeto ainda mantém um blogue em que podemos acompanhar a inserção profissional dos realizadores. Envolve organizações não governamentais, oficinas de realização, roteiro e capacitação, um livro, a parceria com a Globo Filmes e foi, em grande parte, financiado por Eike Batista. Podemos dizer que o filme é parte de um projeto que o antecede e o transcende, mas que tem como foco, em todas essas etapas, aqueles que fazem parte do “nós mesmos”. Foco não mais pautado pela representação, mas pela intervenção. As vidas daqueles que

participarem do filme devem sair dali transformadas. O filme é ação direta no real.

Nesse sentido, o título talvez seja o elemento mais revelador. Fora a referência ao filme de 1961, *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman), o subtítulo que segue, “agora por nós mesmos”, aponta para aqueles que fazem o filme, os cineastas da favela. É com este olhar que devemos ver o filme: não são os outros falando da favela, mas “nós mesmos”. Ou seja, o ponto de vista está explicitado e ele é real, não mediado, não contaminado. O “nós mesmos” nos dá a possibilidade de separar o verdadeiro do falso. Um alento, desde Platão.

Talvez, menos do que uma análise detalhada da escritura, devamos estar atentos a certas opções estéticas de Cacá Diegues como produtor. A mais importante parece ser uma série de escolhas homogeneizantes que ele traduz em texto no livro *5 x Favela - agora por nós mesmos*, dizendo que “De minha parte, repito minha profissão de fé de ontem. Nunca me contentei em ficar de fora, jogando pedras no ‘castelo do mal’” (BARRETO, 2010:11). Assim, antes de tudo, o que se precisava garantir era um “padrão de qualidade”, e para isso o projeto optou por uma equipe técnica profissional, distante do “nós mesmos”, já íntima do castelo. Na equipe, a única variável entre os chefes de equipe é o diretor¹¹, mantendo-se uma unidade na fotografia, na estrutura do roteiro, na montagem, na direção de atores, na trilha sonora e na arte. A carência da favela, tema frequente do filme, felizmente não se reproduz nos meios para narrá-la. O “nós mesmos” encontrou boas conexões, boas estratégias de produção, apesar de toda a dificuldade em viabilizar o projeto, como foi frequentemente registrado na mídia. Mas esses meios não aparecem no filme sem estranhamento. No episódio *Arroz com Feijão*, por exemplo, somos surpreendidos por uma grua que percorre o espaço passando de uma horizontal até uma vertical para narrar uma ação banal, como se o único fim ali fosse a utilização do equipamento e não a sua função em uma escritura. Novamente, a função social imediata se contrapõe ao filme como escritura. O frango que falta na mesa de um trabalhador, como nos mostra o filme, estranho retrato da classe C (com o risco do eufemismo), encontra seu contraponto nessa grua. “Vejam o que há de melhor! Aproveitem!”, parece dizer a produção aos realizadores. Mas o problema é que os cineastas são os convidados, e não os anfitriões.

¹¹ Seria o caso de, em outro artigo, trabalhar a relação entre *5 x Favela* de 1961 e este de 2010. Mas cabe lembrar que no filme de 61 não havia uma rigidez tão grande na distribuição das equipes. A fotografia, por exemplo, passou pelas mãos de Mário Carneiro em *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e de Jiri Dissek em *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, enquanto os outros três episódios foram fotografados pelo turco Özen Sermet. E os roteiros de cada episódio são assinados por pessoas diferentes.

Esta última frase é uma paráfrase da crítica que Jean-Claude Bernardet fizera ao filme *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (2003). No filme, Raulino cede a câmera ao filmado, e no fim do filme enuncia que as imagens feitas por Deutrudes não tiveram “qualquer interferência do realizador”. O desejo de ver o outro se expressar sem mediação se repete, entretanto com variáveis nada desprezíveis. Em *5 x Favela - agora por nós mesmos* e em *Jardim Nova Bahia* há um gesto que se reproduz, fundado na crença de que o domínio de uma parte do aparato técnico garante uma autenticidade de expressão. Entretanto, há uma diferença decisiva entre *5 x Favela* e o gesto de Raulino, mesmo que este buscasse, como quer Bernardet, se negar como sujeito para que o outro possa se afirmar. No filme de Raulino, quando o outro se filma, há no compartilhamento dos meios uma tentativa de trazer para a obra a fragilidade do realizador que perdeu o controle de seu equipamento, porque, também isso, foi compartilhado com o filmado. Em *5 x Favela - agora por nós mesmos* trata-se de algo bastante distinto. Antes de tudo, os realizadores mimetizam seus personagens produzindo um *efeito de real* para o filme, legitimando-o por dentro. Enquanto o compartilhamento em *Jardim Nova Bahia* produz um distanciamento do espectador, justamente porque este teria que se deparar com essas imagens mais precárias e com a explicitação do gesto de compartilhamento, no caso de *5 x Favela - agora por nós mesmos*, quando o personagem – favelado – se confunde com o realizador – também da favela – o efeito é de indicialidade e de transparência; reforça-se a autoridade que lhe outorga a passagem entre os dois mundos. O favelado é uma espécie de sábio urbano que consegue ver a realidade da favela, passar a fronteira e vir aqui nos dizer como é a vida fora da “caverna”.

A favela, que no discurso e nas narrativas fílmicas e extrafílmicas pretende não ser determinante deste ou daquele modo de ser, se distanciando dos estereótipos, é determinante de um lugar de fala, um paradoxo intransponível. O “nós mesmos” deve ser destacado como um grupo que possui a originalidade intrínseca ao seu lugar (físico) de fala, como se toda condição social fosse acompanhada de um saber e de uma originalidade estética. Se a favela tem em si uma originalidade e uma produção singular, porque questioná-la? O problema passa a ser como capitalizá-la.

Para que a favela possa dizer da carência, das dificuldades e violências daquelas vidas, e fazer de seu discurso um legítimo ato de resistência, é então preciso uma separação: nós e eles. Tal ato de resistência reforça ainda outra clivagem: entre aquele que tem o saber sobre o espaço – o favelado – e o que não tem – o morador do asfalto. O morador do asfalto é aquele que não sabe que na favela falta luz, que na favela moram trabalhadores e estudiosos e que na favela não se come frango. O risco de tal separação é o princípio do esvaziamento da forma crítica. Se o objetivo é a igualdade e a desestigmatização do favelado, o filme se funda em um caminho inverso. O “nós mesmos” configura uma separação que inscreve o outro – espectadores alienados de *shopping* – na ignorância sobre a favela. Entretanto, ao que parece, os espectadores do filme sabem da violência, das carências, dos trabalhadores e estudiosos. Como a ignorância não existe, a culpa que rapidamente se desdobra em cinismo acaba por imperar, e, como sabemos, culpa e cinismo não são propriamente geradoras de ação ou resistência.

Em um ambiente pós-ideológico, uma das dimensões da gestão biopolítica é a desestabilização normativa dos princípios que regeram as divisões de classe; tal ambiente é propício a incorporar as críticas que a ela se endereçariam, sem que essa incorporação resulte em dissenso e transformação social. Isso porque o cinismo se funda em uma espécie de “distorção performativa” (SAFATLE, 2008) em que o plano dos enunciados e discursos se descola do plano das práticas. “Eu sei o que faço e continuo a fazê-lo”. Continuo a fazê-lo, agora, não mais de forma alienada, mas consciente. Uma operação que investe na quebra do enunciado em duas partes: por mim eu não consumiria, mas o mundo me obriga; por mim eu não compartilharia o mercado ou o espetáculo, mas não há outro jeito. Se o projeto é fundado na ação direta no real e é eventualmente feliz em seus resultados, quando tal tentativa se torna uma forma de escritura, baseada na denúncia e na ignorância do espectador, o resultado é óbvio: a favela não é um problema de comunicação. Não sabemos pouco sobre a favela, mas talvez sejamos pouco afetados por ela. Assim, o isolamento e a separação se responsabilizam por não deixar nenhum efeito político.

O problema da política não é a legitimação desta ou daquela identidade como lugar de fala, mas a possibilidade dos

sujeitos e grupos de fazerem escorregar seus lugares sensíveis, podendo enunciar, nas brechas em que eles deixam de ser iguais a eles mesmos, seja um “eles mesmos” que lhes é imposto pelos preconceitos, seja um “nós mesmos” que os legitima. O morador da favela existe quando uma determinada relação indica que ele o é; com a agressão policial, com a falta de serviços, por exemplo, mas é na relação que ele é “favela”, e não em seu lugar simbólico na pólis. Se à arte política fosse facultada uma garantia entre uma fala legítima e um efeito no real, seria outra história, não necessariamente melhor. Como sabemos, todos os poderes sabem muito bem responder à injustiça como discurso: estamos trabalhando, há cotas, mais vagas na universidade, a situação do pobre melhorou. A política, entretanto, está em outro lugar. Encontra-se nesse escorregar, nessa passagem do que alguém diz que sou ou que devo ser para outra situação, para outro espaço ainda não mapeado. Quando há a irrupção de formas de estar e ser no mundo que produzam deslocamentos sensíveis transindividuais.

Para a tentativa do projeto *5 x Favela - agora por nós mesmos* de agir diretamente sobre o real, o mercado como ordenador simbólico tem papel preponderante. O discurso extrafílmico ressalta o fato de que esses jovens realizadores terem chegado ao lugar em que chegaram, distante da favela – Cannes, Cuba, festivais, Jô Soares, publicidade, salas de *shopping* –, já é em si uma conquista política. Em resumo, esse lugar é o mercado. O filme se autoefetiva como agente de uma transformação ao colocar o mercado como fim. Por um lado, trata-se de ir buscar a vitalidade que garante a inserção do filme no mercado lá no descontrolado em que o mapeamento estético e subjetivo ainda não está completo. Por outro, é preciso gerir, funcionalizar, dar medida ao sem medida. Nesse sentido, o mercado é decisivo. Tal movimento é exemplar desse *novo espírito do capitalismo* que desloca o valor da materialidade da mercadoria para a imaterialidade da criação subjetiva, simbólica, cultural. Em torno da favela e suas potências, nos colocamos no centro da dimensão biopolítica do capitalismo contemporâneo, pautado pelo par estímulo/gestão. Uma economia dos afetos em que o indivíduo se vê inserido em um *processo de capitalização*. Em *5 x Favela - agora por nós mesmos*, o mercado é fundamental, justamente, para gerir, para recolocar nos eixos essa desordem criativa. Colocar

esses jovens no mercado, e ter isso como fim, é imaginar que o mercado é a única democracia possível e, ao mesmo tempo, uma maneira de organizá-los, fazer aquilo que a escola ou o país não fez. Nostalgicamente disciplinar, o mercado aparece como o limite cínico da democracia. Inserem-se os jovens no mercado, logo na pólis. Salvamos o “nós mesmos” e perdemos a favela.

Avenida Brasília Formosa: a plasticidade desejada e necessária

Tudo se faz por ressonância dos disparates.
Gilles Deleuze

Brasília Teimosa, em Recife, é um dos marcos das transformações urbanas dos últimos anos. Em 2001, a grande favela com palafitas à beira-mar, localizada na Boa Viagem, praia contigua à área em que se encontram os apartamentos mais caros da cidade, passou por um profundo processo de reurbanização. Com a transformação da comunidade, claro, as vidas são transformadas, remanejadas. O trabalho, as moradias, as relações privadas e profissionais e as circulações de pessoas e sons se alteram. Um movimento que não é exclusivo à favela reurbanizada, mas que encontra em Brasília Teimosa um momento de intensidade.

Enquanto *5 x Favela - agora por nós mesmos* se organiza a partir de lugares garantidos e da estabilidade das perspectivas, a dimensão política de *Avenida Brasília Formosa* está justamente na impossibilidade dessa estabilidade, ou seja, na própria inconsistência de qualquer ponto de vista privilegiado sobre aquele espaço. Eu, nós ou eles são pronomes que não se aplicam ao filme sem certa violência. O filme precisa se constituir na variação, no que é cambiante na comunidade e no que muda com a presença do filme no encontro das *mises-en-scènes*. Flertando com várias estratégias do campo da ficção, a imagem entra em outro regime, não mais considerada apenas em sua dimensão crítica e sintomática, ou seja, como representação daquilo que produz sofrimento e impede as potências de vida, mas como produção, como acontecimento, como forma de dar a ver e de inventar com o real. Trata-se de modos de vida em disputa, entre a circunscrição identitária e a potencialização de uma comunidade em processo de invenção, ou seja, uma disputa pelo sensível, pelas formas de

vida. A política não se encontra assim em outro lugar, mas em um campo de tensão com o capitalismo contemporâneo.

Vejamos a questão do *lugar* do espectador. Em *Avenida Brasília Formosa* o espectador habita uma escritura que se desdobra constantemente em dois tempos. Um tempo de espera e outro de intervenção do filme em um espaço previamente existente. O tempo de espera traz seqüências com baixíssima comunicação em uma narrativa fundamentalmente lacônica. O longo plano em que a câmera permanece ao nível do chão filmando uma criança que brinca com pequenos objetos é um exemplo disso. Em outra seqüência, acompanhamos o jantar em família do pescador em um plano geral no qual pouco entendemos do que é trocado nas conversas. São planos longos, tomados por certa banalidade cotidiana, que vão criando um espaço denso, nada genérico; um lugar de pertencimento para os personagens. Ao mesmo tempo, essas cenas parecem resistir à presença do próprio filme, inviabilizando a passagem da presença à informação, da linguagem como potência às palavras de ordem – tão perfeitamente adaptáveis ao descontrole, como vimos em *5 x Favela - agora por nós mesmos*. O filme parece à espera, mais compartilhando um espaço do que se colocando como narrador daquelas vidas. Ao mesmo tempo, o filme faz-se muito presente. Estamos distantes de um cinema direto, observacional, em que a mínima intervenção é a proposta. Pelo contrário. Muitas cenas são atravessadas por um estranhamento ficcional que as descola de qualquer observação neutra. Não se trata apenas de pessoas em seus cotidianos, mas de pessoas que parecem conhecer muito bem o universo no qual estão atuando e ali buscam intensamente o que lhes pertence para transformar e compor os papéis que executam, em evidente permeabilidade entre o que é a vida dos personagens e o que é a vida dos atores, até a indistinção, mas sempre dois. As seqüências com a manicure explicitam essa mistura. No salão de beleza ou nas gravações de um *videobook* para o Big Brother há um ir e vir do filme entre a observação e a participação em uma *performance* que se evidencia na decupagem e na atuação dos personagens. Menos que um paradoxo, essa coabitação entre a presença e a ausência de uma instância narrativa exterior àquele universo é próprio à ficcionalização que atravessa as vidas e a escritura fílmica.

A ausência de um realizador, diretamente presente na

imagem ou na narração, não configura uma tentativa de acesso direto ao narrado, mas uma mediação que se faz pela própria *mise-en-scène* em que os personagens são corresponsáveis. Entre a espera e a intervenção se constrói uma escritura no limite das invenções iminentes. Há nessa espera uma adequação da atenção do espectador aos gestos e sons em um espaço que não paramos de descobrir e que vai-se adensando durante o filme. Há um efeito de intimidade, não aquela voyeurista, mas de compartilhamento, mais próxima do que César Guimarães chamou de uma “estética da hospitalidade” acolhedora da “*mise-en-scène* do outro” (GUIMARÃES, 2008).

É nesse ponto que a ficcionalização ganha papel preponderante, não porque ela torna o mundo uma ficção, mas porque ela desestabiliza os pontos de vista verídicos. A ficção, como sabemos, não é o outro da realidade, mas a sua forma mesma de produzir buracos, transformar as cenas, inventar personagens bem reais. Sua força política está em se instalar e inventar o alargamento da fronteira entre o lugar que estamos deixando e aquele a que ainda não chegamos. Situação paradigmática de todos os personagens do filme. Constrangidos ou desejosos de fortes flutuações subjetivas.

A política aqui, antes de investir nas formas duras que criam a cidade – o Estado, as demandas sociais, a especulação imobiliária –, investe em sua dimensão molecular, sem, no entanto, deixar de lado as tensões molares que atravessam a cidade. Uma *pragmática do cotidiano*, poderíamos arriscar, aparece no jantar, na conversa jogada fora, no gesto do pescador com as torres de prédios ao fundo, no longo trajeto de bicicleta, no esforço da manicure em ir para o Big Brother ou no uso dos efeitos especiais na edição da festa infantil. Essa pragmática poderia nos levar a crer que o filme estaria apenas dedicado a explorar uma dimensão estética do cotidiano, da banalidade do dia a dia; entretanto, não é o que acontece. Não se trata da busca de uma *poética na banalidade*, gesto tão caro ao documentário e às artes contemporâneas. Essa escritura no cotidiano permite que façamos a mais difícil das passagens, aquela da experiência cotidiana até os poderes mais organizados e macro-operadores na cidade. Mas, como nos fechamos às alegrias e liberdades que os personagens nos apresentam nas frestas de seus enfrentamentos diários? Em *Avenida Brasília Teimosa* as vidas aparecem

reproduzindo e tensionando, nessa banalidade cotidiana, as macrogestões que vão da presença do Estado à cultura de massa. Assim, o que conhecemos é um cotidiano que não para de variar entre uma alegria e uma dureza, como se em cada personagem se materializassem microenfrentamentos com cada um desses poderes, alguns mais bem-sucedidos, outros menos.

O *videobook* da manicure não está distante do estereótipo relativo aos pobres que enxergam na hipere Exposição midiática a possibilidade de uma mudança de vida e, para isso, se submetem a uma exigente plasticidade subjetiva. Nesse sentido, o vídeo feito para o BBB é risível na ingenuidade que o torna um pastiche involuntário das emissões eróticas televisivas. No filme, ele não perde sua dimensão patética, mas tampouco é deixado de lado. Os vídeos estão ali, fazem parte da comunidade, parte do seu *habitus*. Mas são justamente a montagem com a banalidade, a dureza de todos os microenfrentamentos e a temporalidade dos planos, a espera e a intervenção, que fazem dele algo mais que um clichê risível. Aquilo que nos levaria a rir não está do outro lado do espectador ou do filme. A vida como variação não encontra no filme um olhar que funcione separadamente de outros olhares. O que vemos não é apenas a manicure sendo filmada por um morador de uma favela que tem acesso a equipamentos eletrônicos, mas um jovem que, em uma ilha de edição sobre mesa de plástico, pede uma colherada de iogurte para a sobrinha, enquanto edita um vídeo depois de seu trabalho como garçom. A manicure está longe de ser apenas a “gostosa” brega: o filme – que inclui a própria atriz em sua escritura – lhe possibilita um adensamento subjetivo que a desloca do clichê. Entretanto, não se trata de um elogio irrestrito à plasticidade subjetiva, mas de uma atenção ao que se inventa e ao que se sofre com a plasticidade necessária. Como sabemos, as constantes reinvenções subjetivas que tanto interessam ao mercado e à mídia não vêm salvar ninguém.

São essas vidas de Brasília Teimosa que vão constituindo um território no filme. Trata-se antes de encontrar os cortes e recortes que aquela configuração do espaço – as transformações urbanas – produz no âmbito daquelas vidas, sem nenhuma nostalgia das palafitas ou das identidades estáveis. O pescador, por exemplo, que aparece deixando e voltando à favela constantemente, tem sua imagem mais emblemática quando está remendando a rede de pesca com o conjunto habitacional ao fundo, distante

do mar. Uma cena recorrente nos filmes sobre pescadores que aqui perdeu o mar ao fundo e ganhou os tijolos. A *mise-en-scène*, além de convocar uma ficcionalização performativa – o que é próprio de um ambiente pós-disciplinar –, opera aproximando elementos para refletir sobre uma configuração que está se constituindo. O barco e os arranha-céus, a rede do pescador e o conjunto habitacional, o “Teimosa” e o “Formosa”. Uma política da imagem que forja e apresenta um território tentando entender o que se inventa com ele e da qual, certamente, a opressão não está excluída. Assim, o que interessa não são as coisas singulares percebidas diferentemente, em uma espécie de subjetivismo, ou de relativismo dos pontos de vista, mas multiplicidades diretamente relacionais. Difícil tarefa se coloca ao cinema que opta por se instalar nessa desidentificação, no esburacado das classificações. Favela e não-favela, asfalto e não-asfalto passam, assim, a ser parte de um mesmo corpo. Uma *desessencialização* que, longe de resolver o problema da cidade, só vem complexificá-lo.

Produção e crítica

Esse corpo tenso e informe da cidade parece ser o desafio da relação que o filme *Avenida Brasília Formosa* estabelece com o bairro Brasília Teimosa. Se há um gesto crítico no filme de Mascaro, ele se apresenta como eminentemente produtivo. À diferença de *5 x Favela - Agora por nós mesmos*, em que a crítica existe independentemente de sua efetividade, em *Brasília Formosa* ela só existe se se efetivar (certamente toda a dificuldade reside aí). A escritura, nesse sentido, é uma potencialização que só pode se atualizar com o espectador. Momento extremo do gesto político em que é necessário afirmar, aproximar elementos discursivos e não discursivos, criar continuidades ao mesmo tempo que se inventam formas disjuntivas, aproximações heterogêneas. Nessa escritura, o gesto político está ligado a uma crítica que opera por montagem e aproximações frequentemente anacrônicas, ficcionalizantes. Trata-se de uma dimensão produtiva que não indica o que fazer ou como julgar uma situação ou aqueles nela implicados, ou seja, que desautoriza o julgamento.

Nesse sentido, reconhecemos o limite da aposta crítica de Vladimir Safatle, autor de grande importância para a reflexão que temos feito sobre imagem e capitalismo. No final de seu livro *O cinismo e a falência da crítica*, ele sugere que a questão *O que*

fazer? não pode nem deve ser respondida: “a resposta é apenas uma defesa contra o trabalho de desarticulação, que pode ser executado pela pulsação demorada da questão” (SAFATLE, 2008: 204). Ora, talvez haja aí um caminho que não dirá o que fazer, mas que o *fará* em meio à insegurança e à incerteza de uma crítica que opera apartada dos seus fins. A crítica de Safatle tem ainda uma postura terrorista, como os filósofos da “lógica do pior” (ROSSET, 1989), inequívoca quando ele diz da necessidade de nos levar a um desespero conceitual. O problema é que, provavelmente, aqueles que tendem para ao desespero já o alcançaram, levando ao limite as forças negativas e as eventuais *potências do não*. Uma crítica produtiva é um movimento a partir desse desespero – ou anterior a ele. Um movimento em que tal produção crítica é uma dupla operação com as imagens: de disjunção – montagem de heterogêneos temporais, espaciais, de gênero, ficcionalizante – e de continuidade – ligação entre continuidades de forças e poderes –, que não deixam de apontar para uma percepção do presente, mas são inseparáveis das potências de vida, em disputa.

Referências

- AVANZA, Martina; LAFERTÉ, Gilles. *Dépasser la “construction des identités?” Identification, image sociale, appartenance*. Genèses, 61: 154-167, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, André, MIGLIORIN, Cezar. *Biopolítica do amor: generalização de uma prática, limites de um conceito*. Galáxia, v.10, p.84-94, 2010.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.
- BOUTANG, YannMoulier. *Le capitalisme cognitif: la nouvelle grande transformation*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.
- BARRETO, Paula. *5 x Favela - agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GUIMARÃES, César. *Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no documentário*. In: GOMES, Isabel; CORDEIRO, Renato (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio. *Une lecture parallèle de la démocratie: Foucault et Rancière*. In: *Lebensformen*, 03.2011. Último acesso: 14 de jan. 2011.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*. Paris: Amsterdam, 2009.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROSSET, Clement. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Data do recebimento:
24 de janeiro de 2011

Data da aceitação:
26 de maio de 2011



Aroldo Lacerda

Pacific: o navio, a dobra do filme¹

andré brasil

Professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG
Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ

Resumo: *Pacific*, documentário de Marcelo Pedroso, constitui-se exclusivamente de imagens dos próprios turistas, realizadas durante um cruzeiro a Fernando de Noronha. Com a estratégia, o filme nos mostra, por dentro, uma *heterotopia* marcada pelos imperativos do gozo e da performance de si. Ao receber voluntariamente imagens que não foram, a princípio, endereçadas ao filme, o diretor se vê diante de um impasse: se, de um lado, não se trata de aderir acriticamente ao universo do cruzeiro, por outro, a crítica não deve resultar de um gesto de excessivo distanciamento. Em meio ao excesso de imagens e de performances de si, entre erros e acertos, o filme busca a *justa distância*.

Palavras-chave: Documentário. Performance. Gozo. Montagem.

Abstract: *Pacific*, a documentary film by Marcelo Pedroso, is made exclusively with images produced by tourists during a cruise to Fernando de Noronha, an island off the Brazilian coast. Through this strategy, the film shows, from the inside, a heterotopy characterized by the imperative of *jouissance* and performance of oneself. When the filmmaker receives these images which were not created for the film but yet freely handed to him by its makers, he finds himself before an impasse: by one hand, the question is not to adhere in an acritical manner to the universe constituted by the cruise; by the other hand, the critical position should not result from a gesture of excessive distance. Amongst the surplus of images and performances of oneself, oscillating between succeeding and missing it, the film seeks the *fair distance*.

Keywords: Documentary. Performance. Jouissance. Montage.

Résumé: Le film documentaire *Pacific*, de Marcelo Pedroso, s'utilise exclusivement d'images produites par des touristes lors d'une croisière qui a pour destination l'île de Fernando de Noronha. Par cette stratégie, le film nous montre depuis l'intérieur une hétérotopie marquée par l'impératif de la jouissance et de la performance de soi. Quand les voyageurs lui livrent volontiers des images qui n'étaient pas adressées au film, le réalisateur se retrouve devant une impasse. D'un côté, il ne s'agit pas d'adhérer à l'univers de la croisière en renonçant à un regard critique. De l'autre, la critique ne doit pas être le résultat d'un geste d'excessif éloignement. Devant la profusion d'images et de performances de soi, parmi des choix réussis et manqués, le film recherche le *juste milieu*.

Mots-clés: Film documentaire. Performance. Jouissance. Montage.

O cruzeiro *Pacific* promete sete dias de belas paisagens, bebidas à vontade e muito, muito entretenimento para os turistas. Destino final: o paraíso de Fernando de Noronha, onde eles passam o dia, antes de voltar ao navio para a festa de Ano Novo. Durante o percurso, as câmeras fotográficas e de vídeo não param de funcionar: cada olhar extasiado, cada interjeição, cada passo de dança e cada gole de chope, tudo parece ter-se registrado.

Curioso quanto a estas imagens, Marcelo Pedroso, diretor de *Pacific* (2009), pediu aos turistas o material captado por eles próprios para compor seu documentário. Ao longo de três viagens, vários cederam as imagens, permitindo ao diretor uma investigação em torno do universo da classe média, em suas planejadas e parceladas férias no cruzeiro.

Ao assumir a tarefa de montar imagens que não foram feitas para o filme, o diretor se coloca e nos coloca em uma região de *limiar*, limiar ético e político: até onde deve ir o gesto de montagem? Agora que as imagens me foram voluntariamente cedidas, concretamente, o que fazer com elas? Que armadilhas me reservam? Estas são, afinal de contas, questões caras ao domínio do documentário, mas que se apresentam aqui de maneira complexificada. Uma primeira aproximação de *Pacific* nos levaria a inseri-lo, adequadamente, na genealogia dos filmes que se utilizam de imagens domésticas, em um trabalho de apropriação e re-escritura. Nesse caso, o filme se torna o lugar de publicização de performances não endereçadas a ele, performances de foro íntimo que, a princípio, não foram realizadas para serem publicizadas em esfera mais ampla. Alarga-se o seu alcance, mudando o endereço do privado ao público, por meio da mediação do documentário. O que faz a tradução de um ao outro – do privado ao público – está longe de ser um gesto neutro, tratando-se antes de uma intervenção autoral que se exerce, prioritariamente, na montagem.

Se nos atentamos para a natureza das imagens em *Pacific*, contudo, veremos que essa mediação torna-se ainda mais complexa, algo que, a nosso ver, reforça a relevância do documentário. Como discutiremos com mais cuidado, as performances dos turistas não podem ser pensadas comodamente a partir do crivo entre os domínios privado e público, operando justamente em seu *deslimite*: diríamos – e essa é uma das hipóteses deste artigo – que elas participam de um processo de intensa reconfiguração destes domínios.

¹ Uma discussão preliminar, que resultou neste artigo, foi apresentada no XIV Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Universidade Federal do Pernambuco, Recife, outubro de 2010.

Suspendamos brevemente a discussão ética em torno da qual se polarizou a reação a *Pacific*, para nos questionar, antes, sobre as *condições de possibilidade* do filme. Algo que nos levaria a perguntar, muito simplesmente: o que torna possível este filme, hoje, tal como ele nos é apresentado? Em que presente cohabitam as imagens realizadas pelos turistas e a montagem feita por Marcelo Pedroso? Que questões se impõem, então, ao documentário, as mesmas questões de outrora, questões já outras?

A resposta a estas perguntas nos exige passar da política à estética e desta à política, em um mútuo engendramento. Trata-se de lidar, por meio do filme, com questões que o ultrapassam, não sem antes atravessá-lo. Como o filme lida esteticamente com as questões políticas que o atravessam? Ele responde sintomaticamente a elas, mas esta resposta se elabora em seus próprios termos, em uma escritura que lhe é particular. Para além do diagnóstico que ele permite, o filme deve ainda avançar em uma política que lhe é própria, aquela que se liga a sua forma e a sua escritura. Diante do diagnóstico, diante da teoria, o filme produz, então, algo como um *desconcerto*.

Pensando nisso, são dois os percursos que pretendemos seguir em nossa abordagem do documentário: o primeiro se atenta a *Pacific* (o cruzeiro), nos fazendo ver ali uma espécie de *heterotopia*, caracterizada pela *excessiva visibilidade*: tudo nos parece interior à imagem, à encenação e à performance de si. O segundo nos demanda investigar como *Pacific* (o documentário) lida com esta dificuldade, quais impasses ele precisa enfrentar e como eles intervêm em sua escritura? Que montagem é possível, ali, em meio ao excesso de imagens que, mais do que *representar*, se constituem como o *lugar onde se performam* as subjetividades?

Turismo bombado

Uma bela imagem encerra o texto de Michel Foucault sobre as heterotopias: “o navio”, ele nos diz ao final de sua célebre conferência, “é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que se fecha sobre si e ao mesmo tempo se lança ao infinito do mar”.² (FOUCAULT, 2001:1581) O navio será para nossa civilização, ao mesmo tempo, um instrumento de desenvolvimento econômico e uma enorme reserva de imaginação. “Nas civilizações sem navio, os sonhos secam, a espionagem substitui a aventura e a polícia, os corsários.”³

² Escrito na Tunísia, em 1967, *Des espaces autres* só será publicado por Foucault tardiamente, em 1984. No original: “c’est un morceau flottant d’espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l’infini de la mer (...)”

³ No original: “Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l’espionnage y remplace l’aventure, et la Police, les corsaires.”

Diante do cruzeiro *Pacific*, somos tentados a nos questionar acerca dessa estranha civilização – a nossa! – na qual o desenvolvimento econômico se realiza fundamentalmente por meio do investimento sobre as reservas de imaginação e em que os sonhos parecem ter-se tornado o lugar prioritário de gestão da vida.

As heterotopias são utopias realizadas, transcendências tornadas pragmáticas, e, como tal, podem ser paradigmáticas para se observar a passagem entre *tecnologias de poder* e *modos de ser*, entre *dispositivos de visibilidade* e *modos de subjetivação* (BRUNO, 2004). Mais do que isso, elas são um *locus* privilegiado para se perceber a dimensão não apenas coercitiva mas principalmente produtiva do poder, tal como insistiu Foucault ao longo de sua obra.

Uma heterotopia, continua o autor, justapõe espaços de natureza e funções diferentes, espaços, muitas vezes, incompatíveis, incomensuráveis. Poderíamos nos lembrar fortuitamente da comparação feita por Foucault entre o sistema legal francês e as máquinas entrópicas de Jean Tinguely: “mais Heath Robinson do que Audi, cheias de partes vindas de outros lugares, estranhos acoplamentos, relações acidentais, engrenagens e alavancas que não funcionam – e que ainda assim ‘funcionam’, no sentido de que produzem efeitos, possuem sentido e consequências para nós” (ROSE, 2006: 145).⁴ Ali se articulam então elementos heterogêneos e heterocrônicos, que não deixam de se configurar como um sistema, mesmo que móvel, aberto, falho, descontínuo.

São assim os navios, eles justapõem espaços heterogêneos, descontínuos, espaços abertos e fechados: quartos, corredores, salões, casas de máquinas e convés; fazem conviver a mobilidade da viagem com os encontros casuais; o rumor do mar aberto àquele das intrigas; neles se atravessam – em um lugar provisório, flutuante – o lazer dos turistas e o trabalho dos tripulantes, a aristocracia de uns, os desejos, os segredos e os silêncios de outros, os corpos que se expõem e os corpos que se esquivam. De fato, de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) à *Um Filme Falado* (Manoel de Oliveira, 2003), uma ampla e diversa genealogia do navio no cinema poderia se elaborar.⁵ Nos filmes, veríamos o navio ceder ao peso da história, à trama sutil ou burlesca das relações sociais. Mas, seria na cena clássica *d’E la Nave Va* (1983), de Frederico Fellini, que – em um gesto irônico de efeito crítico-

⁴ No original: “more Heath Robinson than Audi, full of parts that come from elsewhere, strange couplings, chance relations, cogs and levers that don’t work – and yet which ‘work’ in the sense that they produce effects that have meaning and consequences for us”.

⁵ Com suas imagens precárias captadas por celulares e câmeras portáteis, em um cruzeiro, *Filme Socialisme* (2010), de Jean-Luc Godard, já se apresenta, quem sabe, como ruptura em relação a essa genealogia.

reflexivo – um *travelling* nos revelaria a um só tempo o *dispositivo* do cinema e o *dispositivo* do navio, este que, agora, flutua sobre um mar de plástico, exposta sua intrincada maquinaria, sua heterogênea artificialidade. Cena que nos devolve – de forma enviesada, mas inevitável – às esculturas de Tinguely.

Quão distantes estamos aqui deste dispositivo – deste espaço cênico – onde os personagens se criam entre o que se revela e o que se esconde, entre os salões e os corredores, o convés e o quarto, sob o pano de fundo da história; história que é aquela de uma aristocracia, ao mesmo tempo culta e burlesca, à beira da decadência. Como nos parece outro mundo este de *Pacific*: nele, os personagens são inquietos, hiperativos, acompanhados de suas câmeras portáteis, com as quais não param de produzir imagens. Eles estão imersos em um fundo azul golfinho que promete uma vida saudável, aventureira, em meio a paisagens deslumbrantes, protegidas do mundo sufocante do trabalho. Mas, como vamos percebendo ao longo do filme, o descanso insiste em não chegar. E se ele não chega é porque, aqui, o lazer é uma espécie de continuação do trabalho: descansar, nesse caso, soa como um ato de insubordinação. Afinal, mesmo disfarçada de entretenimento, a ordem do dia, que organiza o roteiro dos turistas no navio, em ao menos um ponto fundamental, se assemelha às obrigações diárias do trabalho: é preciso estar em atividade, seja ela qual for. Da aeróbica ao jantar com o comandante, da piscina com ondas às atividades lúdicas conduzidas pelos monitores (não sem um quê de perversidade, aos moldes dos *reality shows*), os turistas são, permanentemente, demandados a participar e a interagir.

Pacific é uma heterotopia cujas formas de vida se constituem diante de dois imperativos, que – em contraface à noção de *risco* – são o fundamento do capitalismo avançado de consumo. O primeiro nos demanda: *goze!* E o segundo: *performe!* Ou ainda: *performe-se!*

Como nos mostra Vladimir Safatle (2008), na esteira de Lacan, o imperativo do *gozo* move uma sociedade cujos investimentos se deslocam da produção ao consumo. Se o capitalismo da produção se vinculava à ética do ascetismo, da acumulação e à estabilidade identitária manifesta na vocação para atividades profissionais específicas, o capitalismo avançado precisa “da procura do gozo que impulsiona a plasticidade infinita da produção das possibilidades de escolha no universo do consumo” (SAFATLE, 2008:126).

Um dos sustentáculos do consumo, o gozo o será justamente por se tratar de um imperativo impossível de ser satisfeito. Da produção ao consumo, passamos “de uma sociedade da satisfação administrada para uma sociedade da insatisfação administrada” (SAFATLE, 2008:133), na qual o gozo se desvincula de todo conteúdo substantivo, importando menos o objeto do que a reiteração deste imperativo abstrato. Algo que talvez explique essa espécie de turismo “bombado”, no qual o objeto de desfrute – as férias, o descanso, a bela paisagem, o exercício físico, a comida, o convívio com a família, ou seja, a experiência da viagem – desaparece quase completamente diante do desejo, ou melhor, da ansiedade por desfrutá-lo.

Frente a essa insatisfação ilimitada, a essa promessa que não poderia nunca ser cumprida, resta-nos a “ironização absoluta dos modos de vida”. Como ressalta ainda Safatle, “ninguém realmente acredita nas promessas de gozo veiculadas pelo sistema de mercadorias (já que são postas para serem descartadas), a começar pelo próprio sistema, que as apresenta de maneira cada vez mais auto-irônica e ‘crítica’” (SAFATLE, 2008:133).

O segundo imperativo do capitalismo avançado de consumo explicaria o fato de que boa parte da intensa atividade no navio se defina por produzir imagens. A cena inicial nos convida a entrar no universo de *Pacific*: um grupo de turistas, dos quais apenas ouvimos as vozes, tenta ver os tão esperados golfinhos que costumam brindar os visitantes, circundando as embarcações. Ver, nesse caso, significa, antes, fotografar, filmar. Finalmente satisfeitos com a quantidade de golfinhos que surge diante de suas câmeras, eles exclamam: “Agora valeu!” “Vai tirando foto, Ronald.” “Agora sim, já ia pedir meu dinheiro de volta.” “Filmou ele?” “Filmei, lógico.” Logo depois da cena, antes de se anunciar o título do filme, alguém testa uma câmera de vídeo, procura desvendar seu funcionamento. Assim, se dá nossa entrada no espaço heterotópico de *Pacific*, aquele em que experiência e produção de imagens se constituem mutuamente e na qual *experienciar* significa acionar o mundo por meio de um *zoom* ansioso (*acionar*, no caso, em seu duplo sentido: acessar o mundo e colocá-lo em funcionamento).

São estas imagens – e nenhuma outra – que vão compor a montagem do documentário de Marcelo Pedroso. Seria redutor vê-las como um mero registro da experiência das férias. Elas são,

antes, o mecanismo – o maquinismo – de seu *acionamento*: as câmeras constantemente ligadas tornam a imagem um espaço constituinte e produtivo, no qual a viagem se experiencia. Elas não apenas atestam que determinada experiência efetivamente foi vivida, como a *produzem*, esta que existe, em grande medida, como performance para a câmera.

Por um lado, temos, então, a intensificação de uma *ética do ver* – muito cedo, identificada por Susan Sontag em seu ensaio sobre a fotografia – que se sustenta na persuasão de que “o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados” (SONTAG, 2004:21). Por outro lado, percebemos uma mudança, que nos levaria a um regime de visibilidade já transformado, a uma *ética do ver* diferente: a imagem, nesse caso, consiste não apenas no registro, no inventário de objetos e experiências, mas se torna fortemente o *lugar* de sua constituição: como se a viagem só existisse ao se transformar em imagem e como se os processos de subjetivação ali se efetuassem – não antes – mas *juntamente* ao ato de sua *exposição* para a câmera.

O imperativo de *performar-se* – uma espécie de *culto à performance* – foi diagnosticado por Alain Ehrenberg, em sua trilogia sobre o indivíduo contemporâneo⁶: no domínio do liberalismo avançado, ele é demandado a se tornar “empreendedor de si mesmo”, em um processo de privatização das escolhas outrora compartilhada com as instituições. Escolhas que, de maneira crescente, devem ser feitas em um cenário de intensa instabilidade e incerteza. *Performar* aqui ganha uma dupla dimensão: a primeira, como vimos, nos diz de uma subjetividade que se constitui no ato de sua exposição, de sua exteriorização, o ser que se forma – não antes – mas no mesmo momento de seu aparecer. A segunda dimensão diz de uma performance que é constantemente pressionada pela necessidade de auto-superação: aqui, ela assume um sentido marcadamente *atletico*. Desse ponto de vista, não são fortuitas as crescentes relações entre empreendedorismo e esporte, especificamente, o esporte de aventura (algo que se realiza de maneira mais bem acabada em alguns *reality shows*). Como bem resume Ehrenberg (1991), o *esporte para além do esporte* se torna uma técnica de fabricação da autonomia, ele é uma maneira de se encarregar de si mesmo, diante da mudança e da incerteza constantes. Trata-se de se superar, contando senão com a própria autonomia e a

⁶ Trilogia constituída pelos livros *Le culte de la performance* (1991), *L'individu incertain* (1995) e *La fatigue d'être soi* (1998).

capacidade de lidar com as situações de maneira flexível. E aqui encontramos a explicação, em novos moldes, para a indistinção entre tempo livre e tempo de trabalho definidora do capitalismo contemporâneo: não importa se estou trabalhando ou de férias, o desafio superação constante exige-me manter ativo, alerta, ansioso.

A figura da subjetividade que habita os quartos, corredores e plataformas de *Pacific* se caracteriza por essa constante performance de si, se aproximando, assim, do *indivíduo incerto*, que para Ehrenberg é tão mais inseguro e ávido por reconhecimento quanto mais autonomia lhe é garantida. Em uma *sociedade da desinibição* (EHRENBERG, 1995), a imagem será o lugar onde essa performance se desenvolve, como forma de inserção nas redes de entretenimento, informação e consumo, como lugar para a conduta de si, no momento em que as instâncias de decisão foram profundamente privatizadas. Como resume Fernanda Bruno, na esteira de Ehrenberg, trata-se de uma forma de “assistência” ao indivíduo, intensamente demandado em sua autonomia (BRUNO, 2004:119). Se a imagem pode ser vista como um lugar de *assistência* é porque, para além de sua dimensão representacional, adquire uma função propriamente *performativa*. Ela constitui performativamente a subjetividade, tornando-se o lugar de sua *experimentação epidérmica* (SIBILIA, 2008:110).

Gozo e performance de si constituem, em suma, as *formas de vida* no capitalismo avançado, este que se desenvolve sob a égide do consumo e que, para tal, deve criar estratégias regulatórias, que o sejam sem limitar sua expansão. Trata-se assim de um modo paradoxal de exercício do poder, característico das sociedades pós-disciplinares, cujos processos de normatização social dependem de sua constante flexibilização; cuja regulação das condutas resulta do constante estímulo ao excesso.⁷

Montagem epidérmica

Pacific é um filme que resulta deste contexto, buscando, ao mesmo tempo, inventar uma maneira de pensá-lo. Trata-se de documentário de superfície, que modula uma topologia, digamos, *imanente*. Nesse sentido, se ele trabalha com os arquivos, este trabalho se refere menos a uma memória histórica, dialética (memória de matiz benjaminiano, por meio da qual o passado visaria o futuro como possibilidade de redenção), do que uma

⁷ Essa é, para Safatle (2008), a chave do *cinismo*, forma de racionalidade própria ao capitalismo avançado de consumo.

espécie de *memória do presente*, que dificulta o ponto de vista distanciado. Aqui, a experiência é, rápida e permanentemente, transformada em arquivo e a montagem só pode se efetuar *no interior* deste *presente contínuo*, no qual o próprio montador parece imerso. Trata-se assim, mais uma vez, desta topologia contemporânea em que o ser, constantemente, se engendra no parecer, em contínua dobragem.

O filme, ele também será uma *dobra* nessa complexa topologia, interferindo aí por meio de uma *modulação*. Em um trabalho atento à dificuldade imposta pelo material bruto, Pedroso nos faz acompanhar o cruzeiro, evitando o excessivo distanciamento crítico, sem, contudo, aderir acriticamente ao mundo que aborda. *Pacific* se cria em uma linha tênue, estreita: por um lado, ao se valer de um repertório de imagens cedidas pelos turistas do cruzeiro, ele nos apresenta, *por dentro*, o cotidiano deste *turismo assistido*, algo que não deixa de provocar, de incitar nosso julgamento crítico. Por outro lado, as opções de montagem do filme, vão, pouco a pouco, nos demandando outro tipo de engajamento, em uma escritura que privilegia a duração das cenas, que não segmenta excessivamente as ações e não abstrai os personagens de seu *habitus*. Ou seja, os eventos e as performances inscritos nas imagens não são decupados por um gesto categórico, mas se preservam ligados à rede de ações e enunciações – algumas bastante banais e aparentemente insignificantes – constituintes da experiência da viagem.

Se *Pacific* parte de *mise-en-scènes* inicialmente não endereçadas ao filme (está é a principal questão ética que se impõe ao diretor), será então a montagem o operador *relacional* do documentário: ela se constrói sobre a instabilidade das imagens das câmeras portáteis, privilegiando sua duração. Uma montagem imanente – próxima à matéria sensível do mundo – não significa, sejamos enfáticos nisso, ausência de *mediação*. Se, em um primeiro momento, o corte do diretor parece se confundir com o corte da tomada, torna-se discreto a ponto de quase desaparecer, percebemos logo que se trata, antes, de um trabalho intenso de mediação, que se esforça por fazer emergir as performances, os personagens e as relações *de dentro* dos arquivos pessoais. Para tanto, é preciso perceber no material filmado as mínimas individuações que o povoam.

Pacific nos faz hesitar frente a este mundo, diante do qual

nos mostramos, até agora, tão convictos. Mas, se ele o faz, será por meio das imagens, de sua articulação em uma escritura que não se pretende totalizante e que não se desprende totalmente da experiência sensível, superficial, dos corpos e dos afetos. O filme é um trabalho de *limiar*, que se constrói entre dois pólos. Por um lado, o diretor recusa a articulação frouxa das imagens, a pura aglomeração *aquém* da montagem. Por outro, evita a síntese de um argumento por demais cerrado, em um *além* da montagem (a confirmação de uma tese estabelecida *a priori*). Entre um e outro, Pedroso faz suas opções, em um movimento de aproximação e distanciamento, marcado pela dúvida. Se não se trata de aderir ao mundo do filme, o gesto crítico não pode surgir de um distanciamento extremo do material bruto (afinal, estou lidando com imagens do outro, que me foram voluntariamente cedidas). Trata-se assim de se buscar a *justa distancia*, esta que não está dada, mas que é propriamente *relacional*. Neste trabalho melindroso, em determinados momentos esta distância é acertada, em outros, ela se excede. Não se trata, contudo, de um trabalho exclusivo do diretor. Afinal, a distância – constituinte do mundo que se nos apresenta *no filme* – é resultado do encontro entre três perspectivas: uma delas, já múltipla, é formada pelas tomadas dos turistas, materializadas em imagens amadoras, *imagens de dentro*; a segunda, a perspectiva do diretor, materializada em uma montagem, repetimos, de caráter imanente, que não se exime, por outro lado, de ser uma mediação, de se *pôr em relação*; por fim, a perspectiva do espectador (nós com nossas próprias expectativas), desestabilizada no decorrer do filme. Diríamos, em complemento, que, no curso de sua montagem, pouco a pouco, *Pacific* desloca a posição do espectador: aquele que *vê* o mundo do outro passa a ser, quem sabe, aquele que *se vê vendo* o mundo do outro.⁸

Precisaríamos, assim, rever nossa afirmação e, mesmo, o que nos levou a afirmá-la: se *Pacific* permite uma espécie de descrição de uma heterotopia em alto mar, ele o fará, mais efetivamente, quando nossas teorias e nossos conceitos *a priori* forem confrontados às imagens do filme, quando eles se mostrarem inadequados diante de um mundo que é e não é o nosso.

Se, inicialmente, a estridência e a instabilidade das tomadas – que fazem deste um mundo ansioso – geram a expectativa de um filme homogêneo, à medida em que ele avança, a *mise-en-*

⁸ Há nessa aqui ecos da formulação de Jean-Louis Comolli, em *Ver e Poder* (2008).

scène dos turistas, assim como o “estilo” que eles imprimem às filmagens, vão-se nuançando. Gradativamente, vamos conhecendo os personagens, que se subjetivam por meio de suas próprias imagens. Em momentos raros, rarefeitos, mas fundamentais para definir nossa relação com o filme, a estridência cede ao silêncio, a performance ganha algum desajeito, o gozo é tomado por certa exaustão ou por breve melancolia. Esses afetos que se insinuam na imagem estão, muitas vezes, *fora de campo* – e se nós os percebemos é de maneira elusiva. Ao diretor, cabe deixar que atravessem o filme, sem enfatizá-los demasiadamente. Residuais, eles nos soam como *afetos de fim de festa*.

Ao final de uma das inúmeras celebrações no cruzeiro, um grupo de turistas volta, em silêncio, para o quarto. Fantasias tropicais já desfeitas, duas senhoras parecem cansadas – da festa, da câmera constantemente ligada? – e pedem para que o companheiro pare de filmá-las. Entram na cabine, onde a avó dorme, embalada pela televisão que permanecera acesa e que soa incrivelmente silenciosa nesse momento. No salão, a festa continua, com os últimos resistentes. Um dos casais passeia pelas dependências do navio até o convés. No caminho se depara com dois funcionários, estes que são responsáveis por manter – dia e noite – os serviços do navio e que, apesar de numerosos, aparecem pouco nas imagens dos turistas. O namorado, que geralmente faz gracejos para a câmera, se desarma um pouco (não totalmente), em um giro embriagado e afetuoso com a namorada. A cena de fim de festa é levemente sublinhada por um dos únicos *fades* do filme e por uma tela em preto que dura pouco mais do que o esperado. O dia chega devagar, com a ilha despontando no horizonte.

Esta matéria sensível ao fundo de toda estridência, de toda ansiedade, oferecendo certa densidade à abstração do gozo e ao imperativo da performance de si, seria ela também constituinte das subjetividades e das relações em *Pacific*? Como a montagem lida com sua extrema fragilidade?

O que, no filme, nos desconcerta, não sabemos ao certo. Pois o desconcerto se provoca pelo que apenas se insinua na imagem: entre uma e outra aeróbica, entre inúmeros *drinks* e festas, esses afetos “inadequados” constituem o limiar de um possível *fora*, em um mundo onde tudo parece pautar-se pelo gozo e pela performance. Este *fora* é difícil, quase inexistente, e, ao final de *Pacific*, estamos ainda em dúvida se nossa leitura do filme foi por

demais determinada pelo desejo de que ele seja possível. Afinal, seria demasiado asfixiante constatar que o navio – essa reserva de imaginação e de infinitude de que nos fala Foucault – tenha sido totalmente tomado pela gestão da vida, realizada em imagens que encerram em si mesmas sua própria possibilidade.

Por fim, digamos apenas que este *fora* não deve ser visto, facilmente, como oposto ao *dentro* (a visibilidade como exterior à interioridade): trata-se antes de um complexo imbricamento, que faz de um, não exatamente o limite, mas a dobra do outro. É o que nos lembra Deleuze, em seu livro sobre o amigo: “Dentro como operação do fora: em toda a sua obra, um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar” (Deleuze, 1988:104). *Pacific* lida com esta situação: a do *ser* que se dobra e desdobra no *parecer*. Se este movimento dificulta, complexifica o trabalho de crença, o filme não deve encerrá-lo: sem ansiedade, ao espectador cabe continuar o trabalho.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser. *Revista Famecos*, Porto Alegre, no. 24, jul. 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- EHRENBERG, Alain. *La fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- _____. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995.
- _____. *Le culte de la performance*. Paris: Hachette, 1991.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- ROSE, Nikolas. Governing “advanced” liberal democracies. In: SHARMA, A. e GUPTA, A. (eds.) *The anthropology of the state: a reader*. Blackwell Publishing, 2006.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011



Aroldo Lacerda

Corpo, tecnologias, política: *Mistérios e Paixões (Naked Lunch) e eXistenZ*, de David Cronenberg¹

maria cristina franco ferraz

Professora do Departamento de Comunicação Social da UFF
Doutora em Filosofia pela Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)
e Mestre em Letras pela PUC-Rio

Resumo: O artigo investiga relações históricas entre corpo, tecnologias e política nos filmes de Cronenberg *Mistérios e paixões* (1991) e *eXistenZ* (1999). No primeiro, a abordagem do inconsciente se desdobra nas máquinas literária, política, erótica. Em *eXistenZ* é explorado outro tipo de máquina, ligado à cultura *somática*, à lógica empresarial e ao mundo dos *games*. Afastando-se de falsos debates (adeptos do “real” X seguidores do “virtual”), esse filme destaca a questão política do caráter programável inerente à cultura, inclusive ao cinema.

Palavras-chave: David Cronenberg, Corpo. Tecnologias. Cultura somática. Subjetividade contemporânea.

Abstract: The article investigates the historical relations intertwining body, technologies and politics in Cronenberg’s films *Naked Lunch* and *eXistenZ*. In *Naked Lunch* the unconscious is related to three machines: literary, political, erotical. *eXistenZ* explores another kind of machine, connected to the *somatic* culture, to the logics of enterprises, to the world of *games*. *eXistenZ* eludes a false debate (adepts of the “real” X those of the “virtual”) and emphasizes the political question of the programmable character of any culture, cinema included.

Keywords: David Cronenberg. Body. Technologies. Somatic culture. Contemporary subjectivity.

Résumé: L’article investigate les relations historiques complexes entre corps, technologies et politique à travers les films de Cronenberg *Naked Lunch* et *eXistenZ*. Dans le premier, l’inconscient articule trois machines : littéraire, politique, érotique. *eXistenZ* explore une autre machine, renvoyée à la culture *somatique*, à la logique des entreprises, au monde des *games*. *eXistenZ* ironise le faux débat entre adeptes du “réel” ou du “virtuel”, mystification de la vraie question politique du caractère “programmable” de toute culture, et donc du cinéma lui-même.

Mots-clés: David Cronenberg. Corps. Technologies. Culture somatique. Subjectivité contemporaine.

Os filmes de David Cronenberg não cessam de incitar à discussão acerca dos vínculos entre corpo, tecnologias e política. Suas imagens surpreendentes, ao um só tempo precisas e enigmáticas, convocam o gesto de apreensão, funcionando como um convite à proliferação das interpretações. A proposta deste ensaio é a de aceitar tal desafio, recusando ao mesmo tempo movimentos interpretativos que neutralizem o aspecto inquietante e o potencial disruptor de dois desses filmes : *Mistérios e paixões (Naked Lunch)*, de 1991, e *eXistenZ*, de 1999. Não pretendo nem explicar nem esgotar tais filmes, mas traçar certos percursos, salientando alguns nexos que neles se evidenciam e evitando, sobretudo, leituras psicologizantes ou de cunho simbólico.

Cabe, em primeiro lugar, esquivar a associação imediata entre os filmes e o plano onírico remetido ao simbólico. O gesto, nesse caso, articula-se à leitura que Deleuze e Guattari propuseram acerca de Kafka, uma das referências literárias explícitas de *Mistérios e paixões*. Por outro lado, não pretender esgotar um filme não implica aplicar a ele qualquer chave teórica nem recair no meramente aleatório. O próprio *Mistérios e paixões* fornece, nesse sentido, pistas claras, como procurarei mostrar mais adiante. Antes de passar à abordagem dos filmes, vale entretanto lembrar um trecho do livro de Deleuze e Guattari sobre Kafka: quer pelo que é salientado quer pelo que é recusado, essa citação funcionará como baliza para minha abordagem:

“Cólera de Kafka quando era tratado como um escritor intimista: assim, desde o início das cartas a Felícia, sua reação violenta contra os leitores ou os críticos que falam, antes de mais nada, em vida interior. [...] Não é por acaso que toda interpretação de tendência neurótica insiste ao mesmo tempo em um lado trágico e angustiado e em um lado apolítico. A alegria de Kafka, ou do que Kafka escreve, não é menos importante que sua realidade e seu cunho políticos. [...] Não dispomos de qualquer outro critério para o gênio senão a política que o atravessa e a alegria que ele comunica. Chamamos de interpretação vil, ou neurótica, toda leitura que transforma a genialidade em angústia, em trágico, em ‘assunto ou questão individual’. Por exemplo, Nietzsche, Kafka, Beckett, tanto faz: os que não os lêem com muitos risos involuntários e com frêmitos políticos, deformam tudo.” (DELEUZE e GUATTARI, 1975: 75-76, minha tradução)

¹ Uma primeira versão, reduzida e parcial, deste ensaio foi publicada no catálogo referente ao ciclo “Cinema em carne viva: David Cronenberg”, ambos organizados por Tadeu Capistrano, na Caixa Cultural RJ, em 2009.

Mistérios e paixões

Esse filme de 1991 remete diretamente à obra homônima do escritor Williams Burroughs. Em sua abertura, é citada a seguinte frase de Burroughs: “Desafiadores do mundo, há uma Marca insuperável (*unbeatable*): a Marca interior”. Que não nos extravie, entretanto, essa menção inicial à *interioridade*: em *Mistérios e Paixões*, ela não está meramente referida a uma instância psicológica isolável. Trata-se de uma interioridade propriamente *maquínica*, na qual dentro e fora, indivíduo, cultura e momento histórico se imbricam necessariamente. O filme fornece certas pistas desse tratamento do inconsciente como maquínico, barrando a via a interpretações psicologizantes. Por um lado, pela própria presença de máquinas de datilografia vivas e mutantes, que falam e escrevem no lugar dos escritores. Por outro, de modo ainda mais explícito, na irônica frase do protagonista, William (Bill) Lee, dirigida à máquina Clark-Nova, quando esta lhe fala de culpa: “Guarda a psicanálise para teus amigos gafanhotos!”. Essa chave de leitura é assim, se não de todo rasurada, ironicamente posta em derrisão no próprio filme.

Conforme já apontado, outra referência fortemente presente no filme é Kafka. Quando Joan, mulher de Bill, se droga com veneno de barata, eis como se refere a suas *viagens* kafkianas: “*A Kafka high: you feel like a bug*” (uma viagem kafkiana: você se sente como um inseto). No conhecido texto de Kafka “A metamorfose”, em que Gregor Samsa acorda inseto, o termo utilizado é *Ungeziefer* - não necessariamente uma barata, mas um inseto com carapaça, tal como a máquina datilográfica Clark-Nova. *Ungeziefer* alude, etimologicamente, a um ser tão vil que não pode sequer ser inserido na lógica do sacrifício, o que remete à figura do *homo sacer* (o banido insacrificável), à vida nua, que Giorgio Agamben (AGAMBEN, 1998: passim) enfatizou para discutir a radical desumanização inerente à esfera do político. Banhado em uma luminosidade cor de âmbar, o filme dá ainda outra pista de sua atmosfera kafkiana: em certo momento, refere-se ao “âmbar translúcido dos sonhos”, apontando para seu clima alucinatório que, tanto quanto na obra de Kafka, pode dispensar leituras simbólicas e interpretações psicologizantes.

No filme, o inconsciente maquínico é atravessado por engrenagens da máquina literária, da máquina política e da máquina erótica, elas mesmas indissolivelmente entrelaçadas.

Sigamos o rastro de cada uma delas e vejamos como se embaralham e se interceptam umas às outras.

A máquina literária: escrever é muito perigoso

Bill Lee está, no início, encrocado com a profissão de exterminador de insetos, pois sua mulher (Joan) se droga com o inseticida, e por isso seu material de trabalho acaba antes que ele consiga concluir os serviços de dedetização. Bill vai então a um bar e encontra amigos. Um deles sugere que Bill escreva pornografia, pois isso dá garantidamente dinheiro. Lembremos que o livro de Burroughs *Almoço nu* (*Naked Lunch*, publicado em 1959) foi alvo de um processo judicial, primeiro em Massachusetts e depois em outros estados americanos, justamente por *obscenidade*. O caso judicial foi marcante, tendo sido, nos Estados Unidos, o último processo desse teor com relação à literatura escrita. Na ótica apresentada no filme, ser obsceno é outra coisa, é escrever sob a batuta do mercado: isto é que seria verdadeiramente pornográfico. *Mistérios e Paixões* articula, em vários planos, censura (auto-censura e perseguição política), bloqueios e dificuldade de publicar, problemas em realizar a passagem da criação para a circulação do produto cultural como mercadoria.

A escrita em *Naked Lunch* (tanto no filme quanto no livro) não diz respeito a um suposto sujeito autor, mas a máquinas de certo modo autônomas. Cronenberg faz aqui uma referência precisa a Burroughs, que desenvolveu o método de *edição* (*cut-up*, por si só cinematográfico), almejando anular a função *escritor-autor*, em favor de uma *base mecânica* para a criação literária. A trilha sonora inicial do filme, de cunho jazístico, com evidentes marcas de improviso caras à época, ecoa musicalmente esse eclipsamento da função autoral, convocando apropriações artísticas do jogo com o acaso.

Quem escreve no filme? Quem é o escritor? Desde o início, a máquina-inseto Clark-Nova se autonomiza e dita o texto. Ou, em sua versão *alien* – que tanto significa *estranho* quanto *estrangeiro* –, secreta substâncias viscosas, embriagantes, quando goza com o escrito. Ou ainda é ela que cria quando há “bloqueios”, o que sucede no caso da máquina Martinelli, pertencente ao outro escritor da trama, encontrado no norte da África. De todo modo, quem escreve se desumaniza, se torna estrangeiro, *alien* a si, qualquer que seja a máquina ou o mecanismo em jogo: censura,

bloqueio ou mesmo, como diria Fernando Pessoa, processos de *outramento* (GIL, 2000: passim) que a escrita pode disparar.

Ainda a respeito de escrita e, mais especificamente, de jogos de linguagem, há no filme uma passagem bastante elucidativa: Lee conversa com outro escritor, em um mercado ao norte da África. Ocorre então uma disjunção entre o dito e o não dito, entre o que se diz e o verdadeiramente expresso. O que realmente está se dizendo é percebido como que por telepatia, lido nos lábios, o que é cinematograficamente muito bem realizado, dessincronizando-se a voz em *off* das imagens dos lábios do personagem. Eis o que a voz, além ou aquém do movimento dos lábios, afirma: relações amorosas facilmente se confundem com crueldade, assassinato e canibalismo, como é aliás o caso de algumas espécies de insetos.

O escritor diz “telepaticamente” para Bill (e para os espectadores) que sua relação com a mulher (a mesma Joan) é um processo de “destruição constante e suave de sua auto-estima e sanidade”. Mas é preciso saber ouvir isso, ou melhor, perceber a disjunção fala/imagem operada nessa sequência, o que também tem por efeito trazer por instantes à consciência do espectador o caráter ilusório e artificial da verossimilhança cinematográfica (junção sincrônica, por exemplo, da voz com a imagem de lábios movendo-se). Significativamente, a mulher, Joan, também ela escritora, é a única que só escreve à mão, pois, como afirma, as máquinas a intimidam – não à toa.

Há ainda outra passagem-chave sobre a máquina literária: uma conversa entre alguns amigos e Lee em um bar. Nessa conversa, o próprio filme tece, de modo explícito, o fio da leitura aqui sugerida. O que está em questão na conversa: o sentido de se reescrever interminavelmente um texto, entendido como expressão de um desejo de controle e de equilíbrio. Para um dos presentes, esse impulso é visto como pecado ou culpa, por impedir a emergência de “pensamentos mais *reais, honestos, primitivos*”. Reescrever equivaleria, nesse sentido, a trapacear. Ainda uma vez, o filme presta tributo a Burroughs, ao pôr em questão o controle e ao pleitear uma escrita que escape à consciência, à racionalidade. Fugindo a todo equilíbrio previamente garantido, aí sim se estaria *fora da cena* socialmente partilhada, introduzindo-se uma outra inflexão – já agora positiva - para o termo *obscenidade*.

Juntando-se ao grupo de amigos nessa discussão, William Lee se diz um “exterminador do pensamento racional”. Como seu

trabalho é o de dedetizador, fica sugerida a equivalência entre o pensamento racional e o reino algo asqueroso dos insetos. Trata-se, de fato, de um “exterminador letrado”, de um exterminador das Letras bem pensantes. Ao contrário da obscenidade dessa visão visceral e incontrolada da escrita, pornografia equivaleria a ser cúmplice do *status quo* bem-pensante, que se contrapõe ao que é “real, honesto, primitivo”.

A empresa de exterminadores de insetos em que Lee trabalha se chama, significativamente, *Automat*. Na esteira das discussões sobre escrita levantadas no início do filme, pode-se relacionar o nome dessa empresa à proposta (cara a Burroughs, mas também ao surrealismo) de uma escrita anti-racionalista, capaz de colocar automatismos e alucinações a serviço dos fluxos menos racionalizáveis da vida e do corpo. Ainda nesse caso, o filme presta tributo, de modo claro e sutil, a Burroughs, realizando cinematograficamente vários aspectos de seu projeto criador e de sua escrita.

A máquina política: Nova York, 1953

A trama do filme gira em torno de controle policial, perseguições, em um mundo em que pululam agentes infiltrados e um clima kafkiano, com seus inspetores, funcionários, toda uma legião fervilhante de insetos: seres que se escondem, sobrevivem a tudo – dizem que até a bombas atômicas –, minando sempre numerosos por fendas, frestas, por detrás de móveis. Não se pode perder de vista, nesse sentido, as marcas de local e data que abrem o filme – Nova York, 1953. A data coincide com as experiências de Burroughs em Tânger, quando o autor escrevia, em um quarto alugado em um prostíbulo homossexual, os textos que chamou de *Interzone*. Estava-se na era do macarthismo, de uma infatigável caça às bruxas em meios literários, artísticos, midiáticos, em um contexto de histeria anti-comunista durante a Guerra Fria. Com efeito, nessa campanha radical direitista promovida nos EUA sobretudo entre 1950 e 1954, intimidações e delações atingiram, em larga escala, meios artísticos e intelectuais.

O escritor e jornalista Fernando Peixoto considerou o macarthismo como uma máquina paranóica, uma máquina de traição e medo. Para se ter uma noção do terror generalizado e de suas implicações, leia-se um trecho de um importante discurso de Dalton Trumbo no Sindicato dos Escritores dos EUA, referido

² Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Peixoto

ao sombrio período: “... cada um de nós sentiu-se compelido a dizer coisas que não queria dizer, a fazer coisas que não queria fazer [...]”. Daí porque nenhum de nós – direita, esquerda ou centro – emergiu sem *pecado* daquele longo *pesadelo*.”² (grifos meus).

Há no filme uma densa atmosfera persecutória, um clima paranóico geral que remete à historicidade, não ao meramente alucinatório ou psíquico: mundo de agentes e contra-agentes, evidenciado por vários elementos do filme. Por exemplo, o primeiro inseto falante sai de uma caixa de papelão na própria sessão policial de Narcóticos. Bill se torna ele mesmo um agente. Em outra cena, máquinas-agentes lutam sangrentamente entre si. A escrita é usada como ferramenta em uma rede cerrada de vigilância e perseguição: a polícia dá a máquina a William Lee para que ele produza relatórios. A própria empresa *Interzone Incorporated* fabrica e vende drogas, mostrando de que modo o comércio internacional de drogas está vinculado à polícia, desde o início, e também à indústria farmacêutica. De fato, é o médico (dono disfarçado de *Interzone*) que propõe a Bill trocar a droga anti-baratas por uma outra ainda mais potente, extraída de centopeias gigantes... brasileiras.

Há algumas referências ainda mais explícitas ao clima macarthista, persecutório e opressivo. Bill deve fazer, por exemplo, o relatório das supostas atividades subversivas de Joan Frost, a mulher amada. Em certa cena, a máquina-agente alienígena diz que ele está se saindo tão bem como agente que bem poderia fazer carreira na CIA. Bill Lee repete essas letras em sua condição simplesmente fonética, dizendo que soam bem, e que esta poderia de fato ser uma boa carreira. Acrescenta, entretanto, que integrar a CIA seria “desistir de mim para ser escritor”.

Tampouco se pode esquecer – memória recente em 1953, ano em que se passa o filme – que homossexuais, judeus, ciganos e dissidentes haviam sido eliminados nos campos de concentração da Segunda Guerra, por gaseificação com um inseticida (Ziklon B), concretizando a lógica implacável de sua equivalência a insetos. Há pelo menos dois personagens de *Interzone* (Hans e Fedela, disfarce do Doutor Benway) com sotaque alemão, remissão à então recente memória histórica. Perseguição política a escritores “obscenos” converge, no filme, com outras caças às bruxas históricas e se funde à perseguição a homossexuais, articulando-se à nossa terceira máquina.

A máquina erótica: falos e envaginações

Mistérios e paixões também trata do tema da ambivalência sexual e do horror à homossexualidade, tomada como um estigma, como “marca interior” que não se consegue apagar. A sexualidade alia-se à viscosidade de mucosas: a máquina Clark-Nova é um inseto com carapaça, por baixo da qual se expressa uma espécie de boca/ânus/vagina, de aparência avermelhada, viscosa, esponjosa. Bill Lee nega em vários momentos ser *fag* ou *queer* (gírias equivalentes a *veado*), até ir para a cama com meninos nos trópicos africanos. A ambiguidade também permite a associação barata/mulher/vagina, desde o vício de Joan, que se droga com o pó amarelo anti-baratas. Quanto à droga tirada da centopeia gigante brasileira, esta é mais diretamente vinculada à homossexualidade masculina, tornando-se o duplo vício de William Lee. Na relação com a escrita também se manifesta, com humor (que, como em Kafka, atravessa toda a obra), a ambiguidade sexual: em uma cena, a máquina Clark-Nova diz para Bill Lee: “não seja mariquinhas: bata forte”. Explicita-se, de modo auto-irônico, a superposição entre bater à/na máquina e a violência do jogo sexual.

É nos trópicos colonizados e empobrecidos que eclode a homossexualidade. Acompanhemos três passagens encadeadas. Na primeira delas, Lee revela a Cloquet, suíço e homossexual, seu horror e nojo à homossexualidade, tomada justamente como *sub-humana*. Lee conta seu encontro fundamental com um travesti que lhe transmitiu o *dever* de “viver e suportar o *fardo* orgulhosamente, para todos verem”. Narra, a seguir, a história do fim desse travesti, cujas hemorróidas explodiram, e que foi destripado até restar apenas a carcaça.

Na segunda passagem, no carro com Kiki (um garoto de programa) e Cloquet, William Lee conta a cômica história do cu falante que começa a exigir direitos iguais e quer tomar o lugar da boca, para conquistar o direito de ser beijado. Auto-suficiente (por falar, comer, defecar), o reivindicativo ânus termina selando a boca e tornando o cérebro impotente para dar ordens - antes de eliminá-lo de vez. Aqui, a homossexualidade assumida e vivida parece, por fim, tomar a palavra. Não por acaso, a atmosfera se torna então mais leve e o humor ganha fôlego, solto de suas amarras culpabilizantes. Na sequência dessa cena, porém, já na casa de Cloquet, o homossexual que enraba o garoto de programa revela-se uma imensa centopeia canibal e vampiresca.

À máquina homoerótica associam-se, portanto, temores (ser literalmente comido; explodir pelo ânus), repugnância e viscosidade, anulação do corpo do outro na relação anal, medo de ser invadido (por trás), morto e literalmente devorado. Mas, ao mesmo tempo, de modo mais leve e bem humorado, anuncia-se que um dia o anal virá a público exigir seus direitos, calando bocas e ordens ditadas pela razão, comandadas pelo cérebro.

Há no filme outro elemento revelador, ligado à máquina erótica: a máquina de escrever árabe que Joan dedilha, tateia e acaricia. Aos toques e carícias dos dedos da mulher, a máquina abre suas entranhas e vísceras, respira, põe para fora seu membro viscoso e vigoroso, saltando sobre os corpos dos amantes, até ser chicoteada pela empregada em uma cena com toques (claramente indiciados pelo vestuário) sado-masoquistas. O estranho corpo-tronco se suicida, atirando-se pela janela. Ao se estilhaçar no chão, recupera sua forma inicial: máquina de *datilografia*. Realiza-se a literalidade inscrita na própria palavra, de origem grega, que nomeia esse tipo de máquina: escrita com os dedos, quer sobre os corpos, quer sobre o papel.

Vimos então como as três máquinas – a máquina literária, a máquina política e a máquina erótica – se entrelaçam e interceptam em *Mistérios e Paixões*. Repugnância, abjeção, secreções, viscosidade, estranheza: vísceras. Culpa, medos, censura, perseguições, polícia, drogas, gozo e prazer. Grande homenagem a William Burroughs e farto banquete para aqueles que se dispuserem a se desnudar de suas carapaças humanas (demasiado humanas) e se expor em sua condição *real, honesta e primitiva*.

Trilhado esse percurso, façamos um salto em direção a outra aventura cinematográfica cronenberguiana: o filme *eXistenZ*. Vejamos como nele se desdobra, em outro tempo, essa trama entre política, corpo e tecnologias.

eXistenZ

Nesse filme do final do século XX não mais se trata de controle policial, de censura, dos visgos de uma suposta “marca interior”, ligados à culpa, à *perversão* sexual, ao pecado, como em *Mistérios e paixões*. *eXistenZ* põe em cena certo *futuro*, sem se valer de imagens convencionais que em geral caracterizam o gênero ficção científica. Nesse tempo *futuro*, o controle já não se

dá principalmente de modo policial, encontrando-se mais ligado ao mundo (empresarial) dos jogos virtuais.

RPG - *Role Playing Games* – não é uma droga injetável, mas um brinquedo acoplável ao corpo, mais precisamente à medula. O filme salienta e explora a lógica da empresa, diversa da repressão e da perseguição política ou policial. Em vez de serem perseguidos, os personagens são inicialmente convocados a participar, como ativos consumidores, desses novos jogos de poder, que se confundem com prazer e entretenimento.

Observem-se algumas das curiosas conexões tecnológicas exploradas no filme. À diferença da centopéia orgânica que, em *Mistérios e paixões*, enraba e empala o rapaz, a conexão maquinica se dá agora diretamente na medula daquele que deseja jogar. O console da nova máquina apresentada tem a textura de um material emborrachado que lembra um útero, imbricação orgânico/inorgânico ainda mais reforçada pelo cordão umbilical (*Umbi-cord*) conectável a um *bioporto* inserido na base da coluna vertebral.

Essa nova máquina e o *bioporto* convocam várias leituras, podendo ser remetidos ao conceito de biopoder, proposto por Foucault na década de 70 para dar conta das relações entre poder, sexualidade e corpo na modernidade, e atualizado por diversos autores (cf. HARDING, 2000 e ROSE, 2007), na virada do século XX ao XXI. As hibridações orgânico/inorgânico, carne/tecnologias, corpo/máquina apontam para relações já não viscerais (como no filme de 1991 situado em 1953), mas medulares, ligadas ao cérebro. Nos desdobramentos do biopoder, em sua versão contemporânea explorada por diversos autores inspirados no método genealógico foucauldiano, delineiam-se, na atual *cultura somática*, novas versões para aquilo que somos.

Nesse novo contexto, nosso “interior” passa a ser cada vez mais reduzido ao cérebro e a redes neurais. Uma forte ênfase também recai sobre os hormônios (reguladores do cérebro) e os genes. Esses três vetores – cérebro, hormônios e genes – encontram-se evidenciados e articulados no filme. A operação para abrir um *bioporto*, por exemplo, é chamada de uma *neural-surge* - algo como “cirurgia neural”, em paródico jargão medicinal. A ênfase no sistema hormonal comparece de modo mais sutil, mas não menos evidente. Por exemplo, na luta entre duas empresas que competem violentamente por novidades e

copyrights, no auspicioso mercado dos *games*: a já bem situada Antenna Research e a mais nova e audaciosa *Cortical Systematics*.

A alusão à esfera bioquímica do corpo e à lucrativa indústria farmacêutica também pode ser lida no próprio nome da *game designer*, *Allegra* (personagem central da trama), nome comercial de uma conhecida droga anti-histamínica, que não deixa de prometer estados de ânimo mais positivos e espertos. Quanto aos genes, conforme ficamos sabendo mais perto do desfecho, os novos consoles apresentados são fabricados a partir de ovos fertilizados por anfíbios mutantes, a partir da alteração do DNA de algumas espécies hibridizadas.

A expansão da cultura somática caminha ao lado de um progressivo declínio da cultura letrada e de seu sujeito, o homem dotado de interioridade, em constante conflito com pressões sociais de toda ordem - repressão, opressão, perseguição tanto política quanto moral. Essa configuração moderna do homem vai-se alterando, acoplada a novas conexões imediatas máquina/cérebro. Certo índice do declínio da cultura letrada, identificada, dentre outros autores, por Zigmunt Bauman (BAUMAN, 1998), se inscreve no próprio título do filme, que é igualmente o nome do *game* apresentado na sessão (também de cinema). X e Z, letras finais do alfabeto, signos convencionais do que se mantém sob a égide do enigma ou de equações a serem solucionadas, são visualmente enfatizados em *eXistenZ*. Atravessando mudanças históricas, parece persistirem os enigmáticos X's e o Z's dos mais diversos jogos políticos e culturais.

Essas letras deslocam-se sutilmente no nome do jogo virtual concorrente que aparece no final do filme: tranScendenZ. Os enigmáticos e finais X's e Z's se defrontam com um dos problemas-chave - enunciado pelo menos desde o final do século XVIII, pela voz do poeta Hölderlin (LACOUÉ-LABARTHE, 2000: 221) – de nossa herança cultural: o esvaziamento de toda transcendência, também diretamente aludida em *eXistenZ*, na conversa com o personagem Gás, funcionário de um posto de gasolina.

O que está em jogo no filme, nos *games* e nas práticas empresariais é, desde o início, a *programação* dos homens. A estratégia de marketing do novo produto, do novo *conceito* de jogo é cinicamente auto-referente: “As pessoas são *programadas* para aceitar muito pouco, mas as possibilidades são enormes”. Ousar, *libertar-se de velhas programações* é o que este novo programa

quer vender. Ou seja, trata-se de novas programações. O filme converge com uma oportuna e breve observação deleuziana³, no início dos anos 90, acerca do aspecto ridículo dos jogos televisivos, que se confundem com jogos empresariais. No filme de Cronenberg, a associação entre jogo, empresa e *reality show* é ressaltada: os personagens principais, saindo vitoriosos do jogo testado, são convidados a integrarem o “time” de *Antenna*.

Com relação ao policiamento, trata-se também de outro tipo de controle. Por exemplo, o rapaz que se prepara para praticar o atentado, no início do filme, é escaneado na entrada do auditório. Já não está sobretudo em jogo o temor de uma luta de cunho político-ideológico; a preocupação policial está mais voltada para o terrorismo empresarial: roubo de novas idéias e máquinas, por meio de gravação oculta. Curiosamente, a arma utilizada pelo rapaz, no lugar do frio metal dos revólveres, é feita de ossos, restos de carne, sangue e dentes – estes últimos servindo como balas. O sentido é claro: trata-se da cruzada das forças da carne contra os novos “demônios”, chamados de “Inimigos da realidade”. O mesmo personagem que pratica um atentado entra na igreja reciclada, na qual a empresa *Antenna* apresenta o novo jogo, portando um console de game já obsoleto (apesar de seus constantes *upgrades*), intitulado de *Meta-flesh (Metacarne)*, de onde retira a arma-mandíbula.

O *game* apresentado e jogado no filme se vende como um modo seguro de liberar os homens da vida mesquinha, banal e tediosa “desse plano baixo”. A vida em *games* seria mais excitante e aventureira, sem comprometer a segurança ou pôr em risco o jogador⁴. Enquanto *Allegra*, a poderoso *game designer*, é por isso venerada como uma deusa, deus se torna um “Mecânico”, segundo o personagem Gás. É oportunamente lembrado no filme que ninguém mais esquia fisicamente – ou seja, todas as experiências foram alçadas ao plano da virtualidade, lembrando uma conhecida observação de Zizek:

“Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... E a lista não tem fim: o que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo [também no filme: sexo virtual, mediado por um novo sistema de jogo, com mini consoles, fabricado pelo *Cortical Systematics*]; da doutrina de Colin Powell da guerra sem baixas (do nosso lado, é claro), uma guerra sem guerra; da redefinição contemporânea da política como a arte da administração

³ “Se os jogos de televisão mais idiotas têm tanto sucesso é porque exprimem adequadamente a situação de empresa.” (DELEUZE, 1992: 221) E, naquela época, ainda não havia o formato *reality show*!

⁴ Inevitável lembrar aqui os prazeres, agruras e tragédias do *Jogador* de Dostoiévski.

competente, ou seja, a política sem política; ou mesmo do multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade [...]?” (ZIZEK, 2003: 24-25).

O filme, entretanto, está longe de afinar-se com qualquer crítica de cunho banal à virtualidade. Ao final, percebemos que todo ele se tratava de um *game* dentro de um *game* dentro de um *game*, em um ardiloso processo de *mise en abîme* do qual fica difícil se escapar. Como nos games apresentados e propagandeados no filme, o próprio *eXistenZ* (o jogo E o filme) se joga sem se conhecerem previamente as regras. Com efeito, é explicado no filme que o jogo não tem regras pré-determinadas e que só se pode conhecê-las jogando, como aliás no manuseio das máquinas atuais, dos computadores aos celulares. O final do filme confirma a expansão dos *games* e, portanto, a indecidibilidade entre experiência e virtualidade: desse modo, também no filme só se conhece o jogo jogando.

Em *eXistenZ*, o jogo do qual se vai participar reduplica a luta entre os “adeptos da realidade” e as empresas de *games*, estereotipados como deuses ou demônios, o que fica ainda mais reforçado pelo fato de a cena inicial de apresentação do novo jogo se passar em uma antiga igreja transformada em auditório. Tudo está inerentemente programado, como se pode observar no jogo *eXistenZ* jogado (como só descobrimos no final) dentro de outro. Todos se tornam, dentro e fora do filme, como no jogo dentro do jogo, avatares agindo sob a batuta da lógica interna dos *games*, pré-programada, que em geral reduplica sistemas binários, dicotômicos e simplificadores.

Em vez então de entrar no jogo armado pelas empresas (opondo adeptos *do real* a seguidores *do virtual*), em vez de nos limitarmos a acentuar o jogo de indecidibilidade entre real e virtual (caminho mais óbvio, passada mais de uma década e após *Matrix*, também de 1999), o que o filme revela é a cilada política, a extrema astúcia dos jogos e da lógica da empresa. Sobretudo na medida em que traga para o seu próprio campo supostas “resistências”, que poderiam manter-se perigosamente fora dele. Como mostra o filme, a trama central dos *games* repousa justamente na luta entre dois partidos opostos: “realistas” contra “inimigos da realidade” (o que equivale a “adeptos da virtualidade”). Limitar-se a jogar esse jogo equivaleria a permanecer preso em suas malhas.

Cronenberg nos convida, assim, a nos afastarmos de falsas discussões e a aguçarmos a reflexão crítica. A questão política

poderia se recolocar nos seguintes termos: se *games* incorporam e desenvolvem, em suas tramas redutoras, temas anti-*games*, capturando possíveis movimentos de oposição e deles se nutrindo, talvez coubesse pensar novos modos de se lutar contra esse jogo, menos passíveis de serem *programados*, menos *programáveis*. Pelo que o filme sugere, em primeiro lugar esquivando-se da prisão em dicotomias estereotipadas (a que o cinema também nos acostumou), não encampando a falsa batalha entre o suposto *real* e o *virtual*, que aliás, como bem o mostrou Bergson (BERGSON, 2006: passim), sequer se opõem, definindo-se o virtual como “*real* sem ser atual”. Por outro lado, sugere que estejamos atentos a todo tipo de programação, a começar pela crença na partilha nítida e transparente entre filme, “realidade”, jogo. Colocar tais questões parece crucial e urgente, sobretudo na situação contemporânea, sem fora ou saídas fáceis, previamente traçadas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua: homo sacer*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BURROUGHS, William. *Almoço nu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – pour une littérature mineure*. Paris: Ed. Minuit, 1975.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um jogador*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará (Coleção Conexões), 2000.
- HARDING, Jennifer. Bodies at risk: sex, surveillance and hormone replacement therapy. In: PETERSEN, A.; BUNTON, R. (orgs.). *Foucault, Health and Medicine*. Londres/Nova York: Routledge, 2000.
- HARDT, M. e NEGRI, T. *Império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- KAFKA, Franz. Die Verwandlung. In: *Das erzählerische Werk I*. Berlim: Rütten & Loening, 1988.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ROSE, Nikolas. *Politics of life itself*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real! : cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Aroldo Lacerda



A teta assustada e a estrangeiridade do/no corpo

alessandra brandão

Pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Realização Audiovisual da UNISUL

Resumo: O artigo propõe uma leitura de *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009), a partir da perspectiva de Jean-Luc Nancy sobre a estrangeiridade (em *L'intrus*). Como o coração transplantado para Nancy, a batata que Fausta carrega no ventre desperta a discussão sobre o corpo e sua relação com a exterioridade. Na fronteira que borra o dentro e o fora, a estratégia de imunização de Fausta (aqui pensada segundo Esposito) engendra uma subjetividade que se articula entre um devir-batata e um devir-flor.

Palavras-chave: Imunização. Estrangeiridade. Corpo. Fronteira. Devir.

Abstract: The article aims at reading *The milk of sorrow* (Claudia Llosa, 2009) according to Jean-Luc Nancy's perspective on strangeness (in *L'intrus*). Like the grafted heart for Nancy, the potato Fausta carries in her womb calls attention to the relationship between the body and its exteriority. In the threshold between the inside and the outside, Fausta's immunitary strategy engenders a subjectivity that is articulated between a becoming potato and a becoming flower.

Keywords: Immunization. Strangeness. Body. Border. Becoming.

Résumé: Cet article propose une lecture de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) dans la perspective ouverte par Jean-Luc Nancy sur l'étrangeté (dans *L'intrus*). De même que le coeur transplanté pour Nancy, la pomme de terre que Fausta porte dans le ventre éveille la discussion sur le corps et son rapport avec l'extériorité. Dans la frontière qui dejoue le dedans et le dehors, son stratégie d'immunisation (pensée ici selon Roberto Esposito) engendre une subjectivité qui s'articule entre un devenir-pomme de terre et un devenir-fleur.

Mots-clés: Immunisation. Étrangeté. Corps. Frontière. Devenir.

Um vão aberto no peito recebe um novo coração para garantir a vida de um corpo, cujo órgão original já não pulsa sadio. O coração do sujeito que Jean-Luc Nancy descreve em seu *L'intrus* torna-se, “pelo seu defeito — quase que por rejeição, se não dejeção” (NANCY, 2002: 3)¹, um estranho/estrangeiro dentro do seu corpo. O coração defeituoso passa a ser seu próprio estrangeiro exatamente porque está dentro e sua estrangeiridade não podia vir de fora, mas emerge do seu interior mesmo. O novo coração transplantado, por outro lado, não é menos intruso. Intimamente ligado ao sujeito que o recebe, é a um só tempo seu e de outro, o dentro e o fora entrelaçando vida e morte. Um intruso contra o qual o corpo naturalmente se imunizaria, não fosse a habilidade médica a baixar a guarda da fronteira, reduzir a imunidade do organismo para que o aceite, estrangeiro que é, a desestabilizar aquilo que é inerente ao sujeito, que é próprio à sua vida, sem perder de vista que, para Nancy, a verdade do sujeito é a sua exterioridade (NANCY, 2002: 13).

¹ Todas as citações de NANCY, Jean-Luc (2002) são traduções livres da versão em inglês traduzida por Susan Hanson do original em francês.

De um modo parecido, Roberto Esposito descreve a gravidez também a partir dessa relação do corpo com sua exterioridade/estrangeiridade. Para Esposito, a gestação pode ser pensada como um sistema produtivo de imunização que é desencadeado pelo corpo materno em relação ao feto, corpo estranho que é ao seu, e que, no entanto, não é expelido, mas curiosamente acolhido e nutrido pela maternidade. Isso se dá porque, durante a gravidez, a mãe paradoxalmente se autoimuniza contra o que Esposito chama de ‘excesso de imunidade’ e que poderia destruir, rejeitar o seu feto em gestação. Esse processo de neutralização do sistema imunitário, portanto, se dá justamente pelo alto grau de exterioridade ou ‘estrangeiridade’ do feto em relação ao seu corpo, preservando a vida, a despeito da diferença, que, no corpo da grávida, é marcada pela presença de um “outro”.

Em *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009), Fausta, a personagem central, carrega dentro de um si não um coração ou um feto, mas uma batata. Cravado em sua vagina, a espalhar-se rizomaticamente no útero e por entre as pernas, o tubérculo é o intruso que ao mesmo tempo a protege de possíveis estupros, imunizando-a contra o falo violento – memória que traz desde o ventre de sua mãe – e também a ameaça, corpo estranho que é ao seu, ao alimentar-se como feto, sugando-lhe a potência de vida. Como o coração transplantado de que fala Nancy, a batata

que Fausta gesta é aquilo que a “infecta ou afeta” (NANCY, 2002: 12). Assim, como em um desdobramento do paradoxo tratado por Esposito, Fausta passa a gestar um corpo estranho, mas não está apta a se autoimunizar como uma grávida, e o tubérculo, pensado como estratégia imunitária para blindar seu corpo contra possíveis estupros, torna-se uma ameaça, um indício de morte.

No filme, a morte ronda a vida de Fausta desde o início. E morte e vida se entrelaçam na presença do intruso, como propõe Nancy (2002: 6). Aqui, intrusos também os estupradores da mãe e assassinos do pai de Fausta. Ela conhece, pois, a força violenta do falo não acolhido por vontade do corpo feminino e, portanto, intruso, quando ainda no ventre de sua mãe. E também testemunha, emudecida no escuro da placenta, a morte cruel do pai, cujo pênis, extirpado pela violência terrorista, a mãe fora obrigada a ingerir. Acolhida pelo dispositivo paradoxal da imunização materna, potencializadora da vida a despeito da diferença entre os corpos, Fausta também sobrevive ao estupro, força fálica que impõe um corpo estrangeiro, exterior à relação mãe/feto. Desde então, convive com o medo, anulando qualquer possibilidade de uma vida sexual, já que só a conhece violenta, intrusa, indesejada. De acordo com a crença que percorre em sua vila – o mal da teta assustada que dá título ao filme –, a menina Fausta herda o medo através do leite materno. E cresce como batata, escondida na terra úmida, à sombra da memória terrível da mãe que passa a ser sua própria memória. Na tradição da vila, diz-se que quem sofre do mal da teta assustada já nasce sem alma, pois a alma se esconde debaixo da terra, como um tubérculo, como a batata plantada no escuro de Fausta.

O início do filme traz o relato pungente desse passado violento. Sufocado na tela preta que abre o filme de Llosa, o canto melancólico da mãe narra em Quechua sua história de dor. O escuro da tela é o escuro da terra, do ventre que guarda a batata, é o escuro da memória, da noite do estupro, da morte iminente da mãe, do medo, do futuro incerto de Fausta. A imagem que emerge desse escuro dá continuidade ao relato melódico. A mulher idosa e moribunda, em primeiro plano, entoia sua dor em conversa com a filha, que cuida de seu conforto na cama e junta-se à mãe na canção, pedindo que continue a “refrescar sua memória murcha”. A memória das duas vai sendo tristemente modulada nas notas que inventam para narrar sua história. É preciso lembrar, afinal,

para que não se afrouxe o laço da dor, não se enfraqueça diante do inimigo, não se baixe a guarda e se esqueça do mundo dos homens intrusos e da necessidade de imunizar-se.

A morte da mãe se dá em seguida, fora de quadro, após esse último lamento. Uma morte que não vemos, senão no semblante apavorado de Fausta, que a câmera busca enquadrar na moldura da janela. Ao fundo, o claro ocre e seco da periferia de Lima, onde as duas moram com o tio, em contraste com o escuro do interior e do rosto de Fausta, sombra emoldurada contra a luz que vem de fora. Um corte seco introduz novamente a tela preta que em alguns segundos se preenche com o título do filme. Se antes a mãe surgira desse escuro, na primeira imagem do filme, agora a imagem de Fausta é engolida pela tela escura. No entanto, a janela aberta, fronteira vazada entre o mundo de dentro e o mundo de fora, já antecipa sua passagem.

A teta assustada constrói-se, assim, como um jogo de forças, um entre-lugar entre a morte e a vida, o dentro e o fora, o escuro e o claro, que metaforizam a trajetória de Fausta entre um devir-batata, sua existência anulada na invisibilidade do tubérculo enterrado no ventre, e um devir-flor, desabrochar de sua subjetividade após a morte da mãe, libertação da memória ressentida que herdou para viver agora sua própria história. Mas “o mundo não é um lugar seguro para se viver”, diz Gloria Anzaldúa, pois “uma mulher não pode se sentir segura quando sua própria cultura e a cultura branca a criticam, quando homens de todas as raças a caçam como presa” (2007: 42).²

De origem indígena, Fausta é essa mulher: estranha/ estrangeira na própria cultura, que a vê sem alma, contaminada desde menina pelo mal da teta assustada; vinda do interior, é estranha/estrangeira na cultura branca de Lima, marginalizada pelo discurso dominante que dá ao branco os privilégios da classe e do poder; e estranha/estrangeira em si mesma, dominada pelo medo, contaminada por uma memória que não é sua e, no entanto, é, como extensão da violenta experiência materna que fora dividida na cumplicidade da gestação. Como propõe Anzaldúa, “estrangeira em sua própria cultura e estrangeira na cultura dominante, a mulher de cor não se sente segura nem mesmo em seu próprio ser. Petrificada, ela não consegue responder, seu rosto preso nos interstícios, no espaço entre os dois mundos que habita” (2007: 42). Os dois mundos que se bifurcam e se encontram

² Todas as citações de Gloria Anzaldúa são traduções livres do original em inglês.

não apenas no mundo externo do convívio de Fausta, mas em seu próprio corpo, como uma fronteira, onde os obstáculos e as passagens se entrelaçam e se rejeitam, assim como o passado e o presente na memória.

Assim, Fausta habita uma zona fronteiriça, onde a estrangeiridade/exterioridade se anuncia nos dois horizontes que se encontram na paisagem. As fronteiras são zonas de instabilidade e incertezas, espaços de indefinição que guardam o seguro e o inseguro, e trazem, como o deus Jano, duas faces que se voltam ao mesmo tempo para dentro e para fora. Do mesmo modo, como lugar de passagem e simultaneidades, a fronteira também produz um “constante estado de transição” (ANZALDÚA, 2007: 25), um entre-lugar que quero pensar aqui na perspectiva política do devir, que, como as linhas mutantes do rizoma, pensado por Deleuze e Guattari, espalham-se “sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua” (2005: 210).

Como a mutação da batata que germina dentro de Fausta, ramificando-se para dentro e fora de seu útero já inflamado, também ela agoniza – sua alma perdida embaixo da terra – na clausura do medo, de um outro tempo e lugar, buscando, ainda que sem se dar conta, uma brecha na própria terra, ou um sulco que a permita emergir, chegar à superfície, como flor, transmutada na passagem de um devir para outro³. Importa ressaltar aqui, no entanto, que essa passagem não pressupõe uma polarização dos devires em valências opostas, como uma equação que reduz a batata ao pólo negativo e a flor ao positivo, já que essas valências, se assim forem tomadas, se tocam e se repelem no movimento dos devires. Um devir, dizem Deleuze e Guattari, “não é concebido como o resultado de uma transformação, é o próprio processo, um meio, ou seja, uma zona de indiscernibilidade onde os termos implicados numa relação são arrastados pela própria relação que os une” (MENEZES 2006:1). Desse modo, é possível pensar a transmutação de Fausta, também a partir do conceito de trânsito que, para Mario Perniola, implica deslizamento e simultaneidade, é “um estado de provisoriedade e de indefinição, no qual o aspecto estático e o aspecto dinâmico da existência tendem paradoxalmente a coincidir [é] uma passagem do presente para o presente, da presença para a presença, do mesmo para o mesmo. [...] O trânsito é um “movimento do mesmo para o mesmo”,

³ Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari nos lembram o que André Dhôtel diz sobre o devir-vegetal de seus personagens: “não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas logo passa de um para outro” (1996: 225).

onde, porém, “mesmo” não quer dizer “igual”, porque implica a introdução de uma diferença, de uma mudança (PERNIOLA, 2000: 24-28).

Estranha, estrangeira em Lima, tendo migrado do interior, à sombra da mãe, para morar na casa do tio, Fausta precisa sair deste refúgio/clausura para trabalhar como empregada doméstica no centro da cidade, modo de pagar a viagem para enterrar a mãe na vila de origem, como que a garantir o fechamento de um ciclo, seu retorno à terra onde a morte já se antecipara na viuvez e no estupro. O tio não dispõe de dinheiro para ajudar na missão, já que financia, a duras penas, a festa de casamento da filha. É preciso, pois, enfrentar o estranho, transpor a fronteira, limite da janela que a convidava ao mundo de fora no início do filme. No trânsito pela cidade, anda sempre rente aos muros, sem dar as costas aos homens que cruzam o caminho e sem jamais andar desacompanhada. Na vila, diziam que era preciso andar rente ao muro para não ser pego por almas perdidas e morrer. Assim perdera seu irmão, acredita. E segue margeando as ruas com(o) os muros. Como nos lembra Anzaldúa, “cada incremento de consciência, cada novo passo é uma travessia” (2007: 70). O muro é também uma fronteira, um limiar entre a vida e a morte, um campo de força que protege e imuniza contra um outro, carregando em si a ambivalência do seguro e do inseguro, do dentro e do fora, do estranho e do familiar, da passagem e do obstáculo.

Com pouca mobilidade de câmera – percebida em alguns planos fixos e na sutileza de pans vagarosas e travellings suaves – e com um predomínio de planos-sequência, a estrutura do filme de Llosa se constrói nesse interstício entre a mobilidade e a imobilidade de Fausta, no entre-lugar de sua metamorfose. Ao valorizar o plano-sequência, o filme parece recusar o corte para investir no movimento como um contínuo, trazendo na forma a ideia de passagem que permeia a narrativa. Ressalta o real, se pensarmos bazinianamente, naquilo que tem de fluxo. Ainda em relação à forma e sua sintonia com a trajetória de Fausta, *A teta assustada* articula um jogo de aparecer e desaparecer da personagem, que percebemos na alternância entre luz e sombra que a fotografia privilegia. Na casa de Aída, compositora solitária e em decadência para quem Fausta vai trabalhar, seus movimentos são pontuados por entradas e saídas de vãos escuros, corredores

sombrios, cômodos com pouca luz e, do lado de fora, um jardim iluminado que antecipa seu devir-flor.

A casa, portanto, guarda semelhança com o escuro da terra, onde se escondem a batata, a alma, o medo. Mas também se configura como zona fronteira ou ‘zona de contato’, para lembrar o termo de Mary Louise Pratt (1999), marcada pela presença branca, europeizada de Aída, e a existência mestiça, subjugada de Fausta. Na relação entre patroa e empregada, reproduz-se a dicotomia colonizador/colonizado. Aída apropria-se da canção que Fausta entoava timidamente pela casa, uma melodia inventada como aquela que inicia o filme. Se antes a música era pura memória cantada entre mãe e filha, agora é estratégia imunizadora de Fausta no mundo de fora, um antídoto contra o medo, contra as ameaças desse mundo, do desconhecido, do intruso. “Devemos cantar coisas bonitas para esconder o medo, fingir que ele não existe”, ela canta baixinho na cozinha para onde foge amedrontada logo após o primeiro encontro com Aída.

Parecendo mostrar interesse pelo universo da jovem, em uma falsa aproximação afetiva, a pianista promete pérolas para que Fausta cante mais vezes. Ironicamente, a letra da canção fala de músicos que fazem acordos com uma sereia para que sua música seja ouvida para sempre, oferecendo-lhe um punhado de quinino, cujos grãos serão contados como cada ano de vida da obra. Do mesmo modo, Aída oferece suas pérolas como se fossem os grãos de quinino da canção. Assim, parecendo cumprir uma sina embutida no nome, Fausta vende-se – o canto rasgando-a por dentro – em troca de pequenas pérolas que serão usadas para financiar a viagem e o enterro da mãe. A traição de Aída, que não cumpre os termos do acordo, após ser ovacionada pela canção que, sabe, não compôs, é uma forma de estupro que Fausta não conhecia e contra o qual a batata não a imuniza, é preciso criar outras estratégias de sobrevivência.

É na casa de Aída que conhece o jardineiro Noé, primeiro homem de fora da família de quem Fausta se aproxima e em quem passa, paulatinamente, do seu modo esquivo, a confiar. Homem que lida com a terra, conhece-lhe as entranhas e as formas vegetais que cada solo germina, Noé é uma espécie de mediador na travessia dos devires vegetais de Fausta. É também a partir da relação que estabelece com Noé que ela desperta para seu devir-flor e parece querer expulsar a batata. Confusa e sufocada,

agonizando com o a presença intrusa do tubérculo-feto, contra o qual não tem imunidade, mas precisa manter dentro de si, revés de um parto, Fausta começa a perceber as forças conflitantes que a constroem e apavora-se diante do desconhecido. O desejo por Noé faz germinar a flor, mas a mãe, ainda não enterrada, não deixa murchar a memória do estupro perpetuada na presença intrusa da batata entranhada na vagina de Fausta. Há um momento em que explode essa incerteza e ela desafia Noé ao perguntar-lhe porque só cultiva flores e não batatas. Essa sequência do filme evidencia os conflitos internos de Fausta, que exterioriza, no desabafo, sua resistência autoimunizadora em relação ao jardineiro não mais como força fálica intrusa de qualquer homem como ameaça no mundo, mas no que ele próprio se configura como um intruso em sua vida. Noé, no entanto, penetra no interior de Fausta de uma outra maneira. Sem ser convidado, como o intruso para Nancy, chega sorrateiramente e se instala no limiar entre um e outro devir de Fausta. E diz que não cultiva batatas porque estas são “baratas e florescem muito pouco”.

Para Noé, “as plantas dizem a verdade, não são como as pessoas” e assim parece perceber a “verdade” de Fausta, seu devir-vegetal. “No caule”, diz para ela, “você pode ler tudo. Sua vida, suas lembranças”. É a partir dessas conversas com Noé que vai se permitindo a transformação. Numa sequência em que vai abrir o portão para ele, Fausta aparece no quadro com uma enorme flor vermelha presa entre os lábios, o rosto tomado pelas pétalas grandes que lhe escondem as feições, deixando apenas um olho a espiar para fora de sua metamorfose. A flor sai pela boca como se fosse um avesso do tubérculo que, tendo tomado todo seu corpo por dentro, germina em outra forma, boca afora. Mas antes de abrir o portão para Noé, Fausta deixa cair a flor, para que ele não a veja na passagem, e imuniza-se, mais uma vez, na sua forma batata.

Corpo a um só tempo intruso e imunizador, para voltar aos termos de Nancy e Esposito, a batata, no filme de Llosa, também está intimamente relacionada à noção de terra como território, metáfora do nacional. Símbolo do Peru, de onde foi levada por europeus à época da colonização, a batata carrega, ainda, o vínculo com a fertilidade e com a maternidade. No filme, está associada também à tradição do casamento. Há uma passagem em que Máxima, a prima de Fausta que está prestes a casar, passa

por um ritual em que precisa descascar uma batata inteira diante do noivo e da família sem deixar que a casca se parta. No quadro vemos a casca cair por entre as pernas de Máxima, uma analogia que Llosa faz aos ramos de batata doente que Fausta apara da vagina em um outro momento do filme. No paradoxo de Fausta, a batata que gesta é símbolo do infértil, da morte. É preciso livrar-se dela para revalorizar a vida, sua própria vida.

De algum modo, a morte da mãe, a traição de Aída e a serenidade de Noé contribuem para sua passagem, assumindo uma subjetividade que carrega a memória da batata e sua potência como flor. No último plano do filme, vemos o rosto de Fausta beijando uma flor de batata que Noé deixara na sua porta. No mesmo vaso, a existência dupla de Fausta, seus devires cuidadosamente cultivados em um só corpo. Um no outro, dentro e fora formando um mesmo. É pois, quando consegue expulsar o tubérculo e devolvê-lo à terra, e, paralelamente, enterrar o corpo da mãe, que seu corpo se ressignifica, ressoando o que diz Deleuze: “o corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2005: 227).

Do mesmo modo, podemos pensar com essa leitura da trajetória de Fausta, corpo feminino em trânsito, uma metáfora para o próprio cinema latinoamericano no contexto contemporâneo. Um contexto em que a “ausência de um enraizamento que confira uma identidade não é mais percebida como uma falta a ser preenchida: somos estrangeiros na nossa terra e, vice-versa, sentimo-nos em casa em qualquer lugar” (PERNIOLA, 2000: 24). A flor de batata que desabrocha em *A teta assustada* parece sugerir, pois, um cinema que, sem deixar de conter a raiz, já não pressupõe um vínculo sufocado na identidade (i)mobilizadora⁴, fechada em si mesma, ainda que por estratégia de resistência anti-imperialista, com nos idos anos 60 e 70, e passa a reconhecer a complexidade das trajetórias subjetivas, as vidas em trânsito, abrindo para o transnacional e suas possibilidades políticas. Um cinema do pequeno, do particular, das singularidades, das passagens. Um cinema-devir.

⁴ Aqui, reconheço que a noção de identidade no cinema latinoamericano também tem força mobilizadora, especialmente se levamos em conta o contexto de resistência terceiro-mundista dos movimentos contra-hegemônicos de meados do século XX em quase todo o continente. No entanto, a necessidade de se buscar uma estratégia identitária, justificada pela vontade de descolonização e reinvenção de uma cinematografia própria fortalecedora de uma expressividade nacional, não isenta esses cinemas revolucionários de uma propagação homogeneizadora da noção de identidade. Questões de gênero, raça, etnia e sexualidade, por exemplo, estiveram presentes mais no que interessavam às questões mais gerais de recuperação do elemento nacional do que nas especificidades de sua complexidade marginal, como minorias, ou no que elas próprias poderiam servir de questionamento desse 'nacional'.

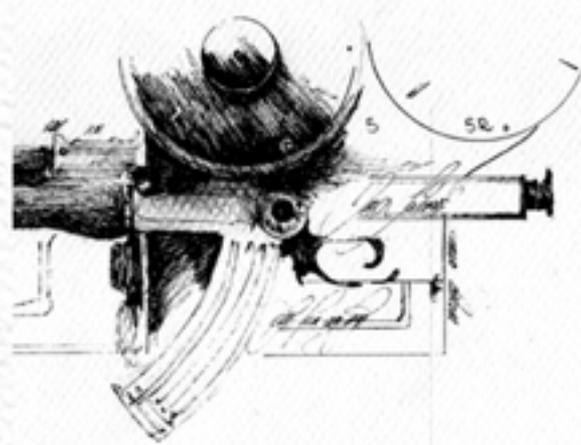
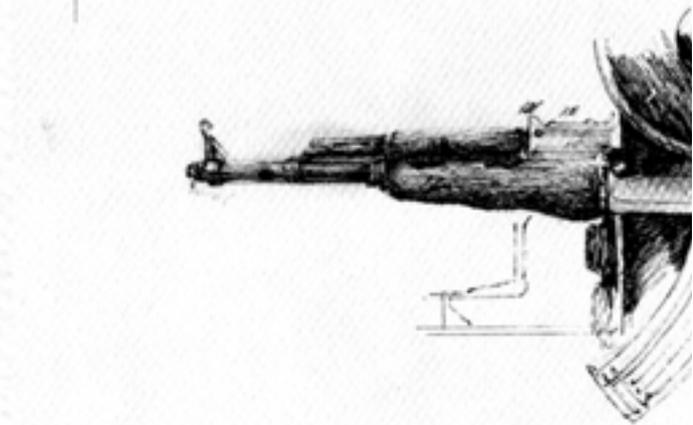
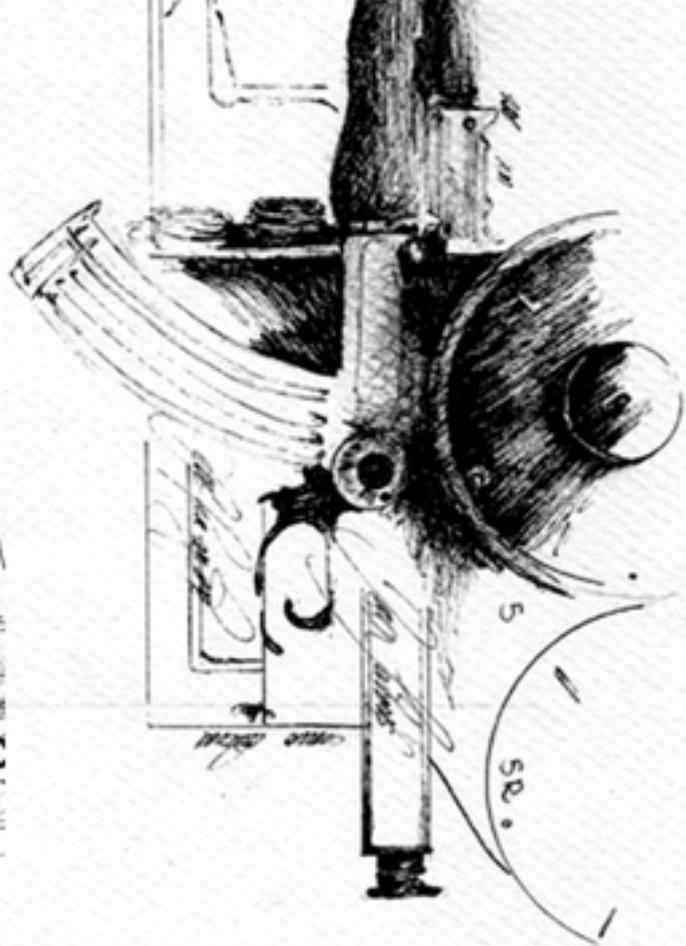
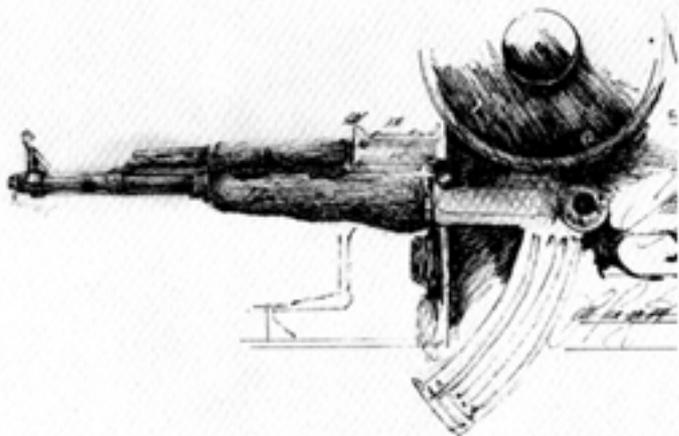
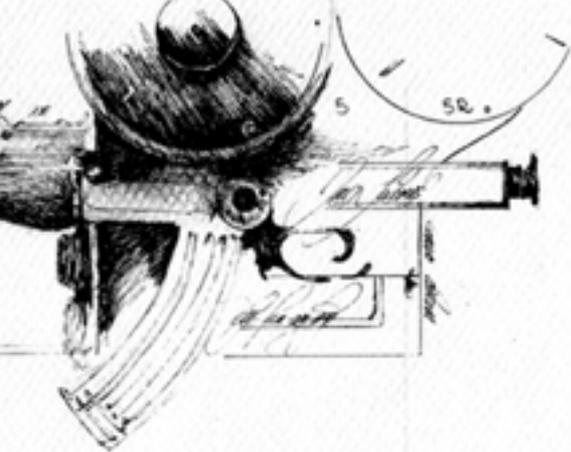
Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1996.
- ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires/Madrid: Amorrourtu Editores, 2005.
- MENEZES, Rodrigo Carqueja de. Devir e agenciamento no pensamento de Deleuze. *Comum*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 26, jan/jun 2006, p. 66-85.
- NANCY, Jean-Luc. Eintrus. (Trad. Susan Hanson). *The New Centennial Review* - v. 2, n. 3, Fall 2002, p. 1-14.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte e mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Fábio Martins e Guilherme Franco



O tremor das imagens

Notas sobre o cinema militante

anita leandro

Professora da Escola de Comunicação da UFRJ

Mestre e doutora em Cinema pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumo: Entre 1968 e 1974, os operários franceses pegaram em câmeras como se pega em armas, e realizaram quatorze filmes militantes. Retomamos aqui algumas dessas obras, buscando na estética dos Grupos Medvedkine, como ficaram conhecidos, ensinamentos sobre a história política recente.

Palavras-chave: Grupos Medvedkine. Cinema militante. Montagem de arquivos. Testemunho.

Abstract: From 1968 to 1974, French workers used cameras as weapons and made fourteen activist films. This paper reviews some of the films made by the Medvekine Groups, as they came to be known, with a view to what how they may help understand recent political history.

Keywords: Medvedkine Groups. Activist cinema. Assembly of archives. Testimony.

Résumé: Entre 1968 et 1974, les ouvriers français ont fait de la caméra une arme, en réalisant quatorze films militants. Nous revenons ici sur quelques unes de ces oeuvres, en cherchant dans l'esthétique des Groupes Medvekine, comme ils étaient connus, un éclairage sur l'histoire politique récente.

Mots-clés: Groupes Medvedkine. Cinéma militant. Montage d'archives. Témoignage.

“Por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?”. A pergunta é formulada numa breve sequência de *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker (1977), documentário em que o cineasta, servindo-se de imagens rodadas por mais de cinquenta cinegrafistas militantes, faz um balanço da história das lutas sociais no mundo entre os anos 1960 e 1970. Sobre imagens da repressão policial a manifestantes na França, na Tchecoslováquia e no Chile, ouvimos três respostas diferentes à pergunta de Marker, dadas por vozes masculinas de três cinegrafistas que comentam, alguns anos depois, os documentos de arquivo que eles haviam produzido no calor dos acontecimentos: “Comigo, isso aconteceu em maio de 68, no Boulevard Saint Michel”. “Comigo, foi em Praga, no verão de 68. Quando eu vi as imagens, elas tremiam. Eu tinha dominado minhas mãos, mas a câmera captou tudo”. “Em Santiago do Chile, a câmera colocou-se, sozinha, em *slow motion*, decerto por emoção, diante daqueles jatos d’água que tantas vezes eu vi serem utilizados contra manifestantes de esquerda em Berlim, Louvain e nos Estados Unidos”. Da sequência de Marker sobressai a qualidade do engajamento político dos entrevistados. O posicionamento de suas imagens na guerra remete a um gesto assumido por vários outros cineastas militantes naquele momento crucial da história.

O tremor que o comentário dos cinegrafistas de Marker traz para o primeiro plano está relacionado a um novo tipo de ação política que emerge no final dos anos 60, um novo modo de militância, que “transforma em cinema” aquilo que era apenas discurso militante teleológico (COMOLLI & RANCIERE, 1997: 19). Diferentemente da voz *off*, eficaz e totalizante dos filmes ligados a sindicatos e partidos, o tremor das mãos que filmam e das vozes que comentam as imagens retomadas por Marker, assinala, ao contrário, a manifestação de uma fragilidade, de uma marca de subjetividade que viria redefinir o cinema militante. O tremor dessas imagens feitas às pressas, muitas vezes clandestinamente, é a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira “comunidade cinematográfica”, como a “comunidade literária” que Bataille convocou para substituir o comunismo moribundo de Stalin. Essa “comunidade dos que não têm comunidade”, mas que responde a uma “exigência de comunismo” (BLANCHOT, 1983: 9), não se coloca mais a serviço das ideologias, não se deixa

mais instrumentalizar. Ao serem justapostas na montagem, as imagens de arquivo acessadas por Marker evocam a ação coletiva de diferentes cinegrafistas num projeto comum de resistência por meio do cinema.

Colocar em evidência o tremor das imagens é a forma encontrada por Marker de tornar sensível o apelo distante da imagem de arquivo, abordada em seu filme como uma testemunha ainda viva do passado. Ao atribuir àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, sem o recurso do discurso informativo, Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante. Numa cartela que aparece no final de *O fundo do ar é vermelho*, ele lembra que os verdadeiros autores desse filme, embora a maioria não tenha sido consultada sobre a utilização nele feita de seus documentos, “são os inúmeros cinegrafistas, operadores de som, testemunhas e militantes cujo trabalho se opõe, sem trégua, ao dos Poderes, que prefeririam que não tivéssemos memória”.

Os efeitos de montagem de arquivos de Marker enfatizam o tremor das imagens, sua fragilidade e, ao mesmo tempo, assinalam o compromisso do cinema político com a memória. Mesmo quando se trata de obras coletivas ou anônimas, as imagens militantes testemunham sobre o engajamento de quem filma em relação ao seu tempo. O tremor das mãos que a imagem capta e a montagem reforça não é uma questão ideológica nem tampouco um problema puramente estético. Ele remete à gravidade do instante filmado e a uma escolha ética do cinegrafista diante do trágico. É por isso que toda a filmografia dos chamados “Medvedkine”, grupos de cineastas-operários que surgem durante as greves de 1968 em Besançon e Sochaux, na França, se apresenta, hoje, como um documento histórico da maior importância sobre a luta pelo controle das mãos no sistema capitalista: de um lado, o trabalho na linha de montagem industrial, que lesa os tendões e amputa os dedos; do outro lado, a produção independente de um cinema feito por operários, que libera o potencial criador de suas mãos atrofiadas.¹

A forma que o tremor das mãos condiciona é a manifestação visível de uma tomada de posição no combate por parte de quem filma. É o sentido que Marker deu aos títulos das duas partes de *O fundo do ar é vermelho — As mãos frágeis e As mãos cortadas —*,

¹ O nome dos Grupos Medvedkine foi uma homenagem dos operários franceses ao cineasta bolchevique Alexandre Medvedkine, a quem Chris Marker dedicou dois filmes: *Le train en marche* (1971) e *Le tombeau d'Alexandre* (1993). O cineasta russo foi o criador do Cine-trem, experiência coletiva de cinema itinerante, feito com operários e camponeses. Nos anos 30, a equipe de Medvedkine percorreu a União Soviética num trem, no interior do qual havia laboratórios de revelação de películas e mesas de montagem, o que permitia projetar imediatamente o material filmado nas fábricas e colcozes.

reafirmando sua crença no projeto político de uma década revolta. Mais tarde, as mãos serão ainda o tema de dois outros grandes filmes políticos do século XX, inteiramente apoiados na montagem de arquivos: *Expressão das mãos* (Harun Farocki, 1997), repertório de atitudes e gestos manuais que o cinema registrou, e *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), cujo penúltimo capítulo é dedicado ao poder de ação das mãos. Muito antes do cinema, Kierkegaard viu no tremor das mãos o sintoma de uma fé inabalável. Essa é a conclusão a que chega o filósofo a partir de um estudo dos gestos de Abraão preparando o sacrifício a Deus de seu filho mais amado. Tremor e temor são os dois lados da fé daquele que acredita sem jamais duvidar, mesmo diante do absurdo (KIERKEGAARD, 1979:120). O novo cinegrafista militante tem uma fé similar, mais forte do que o medo e do que as ideologias. Sua crença no futuro é o que o leva a vencer o tremor e a arriscar sua vida a cada tomada, produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história.

Mãos dadas

As cidades de Besançon e Sochaux formavam, nos anos 60, um importante polo industrial europeu. Entre 1968 e 1970, em meio às fortes greves, surgem ali os Grupos Medvedkine, estrutura de produção cinematográfica inteiramente livre, criada pelos operários, que vai permitir a realização e a distribuição de uma dúzia de filmes feitos por eles mesmos durante seis anos. A organização dos proletários em torno de programações e reivindicações culturais havia começado no final da segunda guerra mundial, com a participação de três membros da Resistência francesa: André Bazin, que, antes de fundar a revista *Cahiers du cinéma* fazia fichas de filmes para o grupo Povo e Cultura; Chris Marker, que ia de vez em quando a Besançon mostrar filmes aos operários; e Pol Cèbe, um dos responsáveis pelo Centro de Cultura Popular de Palentes-les-Orchamps e pela primeira biblioteca criada por operários da região dentro de uma usina.

A convite de Pol Cèbe e em parceria com o cineasta italiano Mario Marret, Marker realiza, em Besançon, *A bientôt, j'espère* (1967-1968), filme em torno de uma greve na Rhodiaceta, primeira usina a ser ocupada pelos operários franceses desde 1936. *A bientôt, j'espère* passa na televisão francesa, a ORTF, no

² O debate de Marker com os operários em torno da primeira projeção de *A bientôt, j'espère* (1968), documento sonoro encontra-se em *La charnière* (1968), documento sonoro que figura no dvd *Les Groupes Medvedkine. Le film est une arme*, lançado por Editions Montparnasse em 2006.

dia 5 de março de 1968, com muita audiência, e no dia 27 de abril o filme é projetado em Besançon para os operários (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 330). Apesar da grande cumplicidade entre os dois lados da câmera nesse filme, os operários não gostam do resultado, considerando que o olhar sobre a classe operária é ainda distante da realidade que querem mostrar. Marker sugere, então, que eles comecem a fazer seus próprios filmes.² Juntamente com Bruno Muel e outros técnicos e cineastas, como Godard, por exemplo, Chris Marker organiza oficinas de realização para os operários e, ao final de seis meses de formação, já iniciados nas técnicas de filmagem e montagem, eles criam o Grupo Medvedkine de Besançon.

Os Medvedkine ganham rapidamente autonomia, adquirindo uma câmera e uma mesa de montagem. A SLON – Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles, criada por Marker em 1967, fornecia película, transferência do som, revelação, cópia de trabalho e mixagem. Tudo isso era feito à noite, gratuitamente, pois a SLON não tinha nenhum financiamento. Marker é o mecenas pobre desse novo gênero, o de um cinema feito por operários, que nasce das mobilizações sociais da época. Num texto posterior, em homenagem a Mario Marret, Chris Marker refere-se ao “ambiente de perfeita igualdade entre filmadores e filmados” em *A bientôt, j'espère* (MARKER, 2006: 11-19). Bruno Muel, que assina mais tarde uma das obras primas dos Grupos Medvedkine, *Avec le sang des autres* (1974), define como uma utopia essa aventura comum que reuniu operários, cineastas e técnicos num momento histórico da maior importância (MUEL, 2000: 15). Até então, alguns cineastas achavam que deviam trabalhar para os operários, fazendo filmes militantes. Os operários, por sua vez, pensavam que deviam se virar sem os cineastas. “Nós estávamos à flor da pele, desconfiávamos de todo mundo, particularmente dos parisienses, que chegavam carregados de películas e de câmeras”, diz Georges Binetruy, operário-cineasta. “Mas a partir dos primeiros estágios, compreendemos que eles não vinham nos dar lições mas apenas transmitir uma formação técnica que iria liberar nosso espírito através dos olhos” (BINETRUY, 2006: 5). O cinema operário militante dos Grupos Medvedkine surge como uma terceira via, baseada naquilo que Rancière chamaria, a propósito da produção intelectual dos proletários franceses do século XIX, de “igualdade de inteligências” (RANCIERE & FAURE, 2007: 342).³

³ Entre a revolução de 1830 e o golpe de estado de 1851, os proletários franceses produzem uma grande quantidade de textos militantes que transmitem o desejo de emancipação operária. Uma seleção desses textos, intitulada *La Parole ouvrière*, foi organizada por Jacques Rancière e Alain Faure e publicada pela primeira vez nos anos 70.

Como diz Binetruy, a partir do momento em que se põe os olhos atrás de uma câmera, a pessoa não é mais a mesma, seu olhar muda. Uma experiência de transformação do olhar começava, efetivamente, naquele instante. Henri Traforetti, grevista da Rhodiaceta e membro fundador do Grupo Medvedkine de Besançon, explica da seguinte forma a relação dos operários da época com a estética: “Nós não tínhamos tido abertura ao belo, à cultura do belo: belas palavras, bela literatura, belas imagens, era um mundo inteiro que tínhamos dificuldade de identificar e que víamos como algo inacessível, reservado à burguesia” (TRAFFORETTI, 2006: 4). A cultura era o que mais faltava para os operários e ela se impõe durante os acontecimentos de 68 como uma arma necessária, um utensílio que lhes daria acesso a uma existência digna e lhes permitiria resistir ao processo de desumanização da vida na usina.

Os Medvedkine obtiveram imagens do meio operário antes nunca vistas, imagens rodadas às escondidas, no transporte coletivo das usinas, ao amanhecer, na hora do almoço, finais de semana e dias de folga. Com uma câmera leve e de um ponto de vista privilegiado, pois totalmente interno, eles fizeram filmes de denúncia e de resistência, rodados no epicentro das lutas sociais e montados em forma de panfletos, muitos deles curtos, em torno de sete minutos. Bernard Benoliel define esse conjunto de filmes como um “ensaio revolucionário de cinema”, que marca “o fim do olhar do etnólogo” (BENOLIEL, 2002). Graças ao seu ponto de vista interno, os filmes dos Grupos Medvedkine aparecem hoje como a melhor fonte de contrainformação sobre as condições de vida do operariado francês daquela época.

Mãos armadas

A experiência autônoma dos Grupos Medvedkine vai tornar possível uma certa tomada de poder pela imagem, ainda que relativa e momentânea. “O cinema pode ser uma arma para o operariado. Já está provado que ele é uma arma eficaz para a burguesia”, dirá um entrevistado de *Week-end à Sochaux* (1972), filme do grupo de Sochaux, criado mais tarde. Delineiam-se, por assim dizer, duas frentes de combate na estética dos cineastas operários: de um lado, há uma inovação dos métodos de entrevista, dispositivo que eles vão reinventar ao seu modo, obtendo uma fala operária potente e inédita, desprovida de jargões; do outro

lado, há um grande investimento na montagem, o que os leva à constituição de uma reserva de imagens de arquivo, imagens que vão migrar de um filme a outro, entre Sochaux e Besançon.

A palavra operária é agora proferida com segurança, graças a dispositivos de auto-*mise-en-scène* e de direção compartilhada. Os entrevistados são também aqueles que decidem sobre a estética de filmagem e de montagem de sua própria fala. Dado o conhecimento profundo que eles têm dos problemas da classe operária, além de uma grande intimidade com as pessoas filmadas, os Medvedkine trazem à tona aspectos desconhecidos de uma vida dura, sofrida e injusta. Devido a turnos de 9 horas na linha de montagem, sem poder conversar, alguns operários começavam a perder a fala. A qualidade da escuta que os Medvedkine põem em prática em seus filmes vai ajudar seus camaradas a recuperarem a palavra e a afirmarem um novo discurso sobre sua condição social e seus desejos. Da mesma forma que os operários franceses do século XIX em seus jornais independentes e panfletos, os Medvedkine também fazem do poder da palavra “a expressão de um pensamento e não a manifestação espontânea de um sofrimento e de uma cólera” (RANCIERE & FAURE, 2007: 341). Em cada filme, as entrevistas reiteram o esforço dos operários em pôr em circulação uma nova análise, uma nova visão das condições de vida na usina e fora dela.

Os depoimentos filmados pelos Medvedkine mostram que a vida do operário se resumia, então, à escolha entre dois tipos de morte: uma rápida, no confronto, e a outra devagar, no dia a dia da usina. Num dia perde-se o tato, depois um dedo, uma mão; num outro dia perde-se um pé, no outro adquire-se uma úlcera, depois um câncer; não há regularidade na troca de turnos, os casais trabalham em horários diferentes e, como não se encontram mais, acabam separando-se e os filhos crescem com os avós. O cinema não vai mudar tudo isso, é claro, mas pela primeira vez ele acena com a possibilidade de revelação de uma “história política recalçada” (BRENEZ, 2006: 42-44). Descubra-se que a *mise-en-scène* é uma arma. O compartilhamento da palavra que os Medvedkine colocaram em prática naquele momento, misturando, às vezes, real e ficção, fez muito mais do que simplesmente antecipar novas abordagens da entrevista no cinema. É todo um capítulo cuidadosamente silenciado da luta de classes que irrompe com esses filmes, inquietando as elites.⁴

⁴ Segundo Marker, *A bientôt j'espère*, ao passar na televisão, suscitou o seguinte comentário do general De Gaulle: “Que história é essa desses jornalistas que tratam operários com tanta intimidade?” (Marker, 2006: 15).

A montagem é outra arma de controle da palavra, da qual se apropriam os Medvedkine. À promessa do então primeiro-ministro Chaban-Delmas de uma “nova sociedade” para os franceses, os Medvedkine respondem ironicamente com uma série de curtas-metragens de 7 minutos, intitulada *Nouvelle Société*. Num estilo bem próximo daquele que marcou as montagens de arquivo de Guy Debord, a série de filmes expõe os discursos do poder, desenvolvendo a estratégia situacionista do desvio de sentido das imagens e das falas.⁵ Em *Kelton* (1969), documentário anônimo do Grupo Medvedkine de Bensaçon sobre as más condições de trabalho na fábrica de relógios Kelton, a fala do primeiro ministro francês prometendo uma vida nova para todos é associada a fotos publicitárias, manchetes de jornais e outras imagens do mundo do espetáculo, que o filme alterna com cenas de operários no metrô, no início e no final de longas jornadas de trabalho. Ao mundo liso e não problemático da publicidade e da política profissional, o filme opõe a aspereza da vida dos trabalhadores da usina Kelton, que se levantam às três da manhã e só voltam para casa ao anoitecer. Como diz Bruno Muel, “é a dureza do trabalho na usina, na linha de montagem, o relato dos acidentes, os dedos cortados, que aparecem em primeiro plano, além dos horários, a vida despedaçada, a menina que nunca vê o pai, motorista de caminhão... Contar o que se vive no dia-a-dia, sem floreios, pode ser um ato político importante” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 332).

⁵ O Situacionismo, movimento que surge em meados dos anos 50 em torno de Guy Debord, propunha o fim da arte. No lugar dela, seriam criadas *situações*, capazes de restaurar as potencialidades da vida em comum. Da mesma forma que os grupos armados da época, que expropriavam bancos e milionários, os situacionistas, em vez de produzir novas imagens, propunham a expropriação das imagens já existentes no mundo do espetáculo, desviando-as de suas funções e subvertendo os discursos de poder que elas veiculavam.

Mãos frágeis

Em *Kelton* não vemos as pessoas que falam. Enquanto a multidão de operários vai para o trabalho, ouvimos apenas a voz de um jovem militante. “Eu trabalho na Kelton há um ano. Sou mecânico especializado... Eu tenho 19 anos...” A fala do operário é interrompida e a montagem intervém com o discurso do primeiro ministro: “São os jovens que deveriam inventar, criar a nova sociedade. Vocês darão as sugestões e nós as transformaremos em leis”. O jovem retoma a palavra e seu relato simples do cotidiano na usina contrapõe-se à retórica ministerial: “Embora trabalhemos como todo mundo, não temos o direito de ser eleitos para defender nossos interesses. A maioria são moças e rapazes entre 16 e 21 anos e nessa idade você não pode ser eleito delegado sindical. Não podemos militar de forma eficaz. Não temos a

proteção da lei nem o tempo necessário...”. Retorno ao ministro, que propõe, então, “fazer da nova sociedade uma sociedade de sócios”. Do choque dialético entre o discurso do ministro e a fala do jovem nasce o sentido do filme. “...Tem um chefe que nos vigia...”, diz o jovem. “É asfixiante, lá dentro. Ar condicionado e iluminação de neon, uma vez que o sol estragaria as máquinas. Então, eles preferem estragar o material humano”. Ele descreve o cotidiano infernal da linha de montagem: cadência desumana, proibição de ir ao banheiro, desmaios provocados por cansaço e fome, duas operárias que perderam os dedos das mãos num só dia... A maneira como o jovem operário expõe seu pensamento dá sobretudo a impressão de um monólogo interior. Mais do que uma entrevista, seu depoimento soa como uma declaração, ou mesmo uma “proclamação” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 341). O operário faz da entrevista uma tribuna, onde ele comunica sua tomada de posição. O gesto militante é assumido por uma fala balbuciante, frágil, mas convincente em sua exposição de fatos concretos, trazendo de volta aspectos esquecidos ou apagados das reivindicações de 68.

Há, em *Kelton*, uma grande preocupação com a montagem, e esse filme desenvolve uma técnica de composição que atravessa toda a produção dos Medvedkine. Além do trabalho sonoro da montagem que, à maneira de Marker e de Godard, produz uma confrontação dos discursos, a banda visual do filme valoriza cenas banais da vida operária, como as longas horas passadas no transporte coletivo. Algumas imagens são mostradas congeladas, como se fossem um registro fotográfico do momento, e tal escolha de montagem tem um sentido preciso: ela sublinha o valor de documento da imagem. Além de isolar o detalhe do gesto e da expressão, o *freeze frame* apresenta a situação corriqueira como um instante privilegiado, que merece atenção. Nosso olhar se detém na imagem parada e a examina. Há urgência em constituir arquivos sobre a experiência vivida, e a imagem parada fornece um registro condensado do momento fugidioso que é preciso reter.

Ao retomar as teses benjaminianas sobre a História, para falar da obra de Debord e de Godard, Agamben viu na parada do movimento da imagem uma manifestação do alcance político da montagem cinematográfica. A interrupção do fluxo visual ou sonoro seria uma de suas “possibilidades revolucionárias”, estabelecendo, em termos de método, uma relação estreita entre

cinema e História. Para decifrar o passado, o historiador também precisa proceder a uma espécie de congelamento de imagem. O sofrimento do anjo de Benjamim está em não conseguir parar o movimento da tempestade que o carrega, indiferente a sua solidariedade para com as vítimas da História. Ele quer descer na terra, socorrer os feridos e enterrar os mortos, mas os ventos do progresso não deixam. A parada da imagem é o gesto político da montagem que introduz a interrupção necessária na escrita da História, mostrando que o cinema (e a própria História, num certo sentido) “está mais próximo da poesia do que da prosa” (AGAMBEN, 1998a: 72). Há um apelo indireto do efeito de montagem à historiografia. Trata-se de uma “potência de interrupção que trabalha a imagem”, tirando-a do domínio do poder narrativo (AGAMBEN, 1998a: 73). Liberado do fluxo narrativo ou do movimento de um plano, o fotograma transformado em imagem fixa pode ser mais demoradamente observado. E nesse sentido, a montagem torna possível o trabalho historiográfico e, até mesmo, arqueológico, por parte do espectador. Da mesma forma que o jovem militante em sua declaração, e os realizadores de *Kelton*, embora inexperientes em matéria de montagem cinematográfica, têm plena consciência da responsabilidade histórica que estão assumindo. A potência de interrupção é munição nas mãos frágeis dos cineastas operários ao acolherem o discurso balbuciante do jovem entrevistado. Congelado, o punho mantém-se erguido e a palavra fica suspensa no ar, revivificando as utopias.

Dois anos depois da criação do Grupo Medvedkine de Besançon, é a vez dos operários de Sochaux realizarem seu primeiro filme, *Sochaux, 11 juin 1968* (1970). A iniciativa partiu de operários muito jovens da Peugeot, a maioria vinda de outras regiões da França ou da imigração magrebina. Eles viviam isolados, sem família, em alojamentos coletivos pertencentes à usina, situados em bairros-dormitórios, sem nenhum lazer e sem transporte noturno. Bruno Muel conta que a única diversão dos operários era uma televisão para quatrocentos residentes. Após uma greve de seis semanas por melhores condições de moradia, eles fizeram seu primeiro filme, homenageando os grevistas de 68.⁶ “Eles formavam uma comunidade jovem e se sentiam livres para exprimir sua revolta, inclusive contra as rotinas sindicais” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 333).

Sochaux, 11 juin 1968 é um documentário de 20 minutos, em preto e branco, um trabalho coletivo do qual participa Bruno

⁶ A gênese dos filmes Medvedkine de Sochaux e de Besançon encontra-se no importante artigo de Bruno Muel et Francine Muel-Dreyfus, “Les week-end à Sochaux”, já citado (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008).

Muel. O filme retoma, pela primeira vez, as imagens do massacre dos operários que ocuparam Peugeot, um dos acontecimentos mais traumáticos e violentos das greves de 1968. Depois de cerca de 20 dias de ocupação da usina, há uma tentativa de retomada do trabalho na segunda-feira, 10 de junho. Bruno Muel conta que não havia unanimidade quanto ao fim da greve e que a usina foi imediatamente reocupada por algumas centenas de operários. “Na madrugada da terça-feira, eles sofreram um ataque extremamente violento, que desencadeou uma confrontação muito dura” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 335). Homens do batalhão de choque, fortemente armados, com ordens de desocupar a usina por todos os meios, partem para o ataque e, no combate, dois operários são mortos e 150 saem feridos, muitos deles em estado grave, com amputações provocadas pelas bombas arremessadas pela polícia.

Sochaux, 11 juin 1968 atualiza esse acontecimento passo a passo, desenvolvendo um estilo expositivo que Nicole Brenez liga, oportunamente, ao texto *Jornadas de junho de 48*, de Engels, no qual a insurreição operária de Paris entre 23 e 25 de junho de 1848 é descrita hora por hora, bairro por bairro. Nos dois casos, diz Brenez, “trata-se de uma estética do fato e de uma política do incontestável”. Nos dois casos, “a simples apresentação de um ato equivale a estabelecer uma teoria da História” (BRENEZ, 2006: 42). O filme se serve de imagens amadoras do ataque policial, de cenas do enterro de Pierre Beylot, um dos operários mortos, e do testemunho de grevistas que vivenciaram os fatos, entre eles, Serge Hardy:

Eu estava lá, quando a trovoadade começou. Foi aí que aconteceu uma explosão... Eu fui jogado pra cima e, na hora de me levantar... Cadê meu pé? Eu vi que eu não tinha mais o meu pé. O que é que eu fiz? Eu me levantei assim mesmo e fui embora pulando com um pé só. Eu fui até o sinal de trânsito e aí houve outra explosão. Eles nos mandaram uma nova carga. Eu fiquei coberto de estilhaços. Eles nos bombardearam uma segunda vez. E só pararam porque o Socorro chegou. Eles foram obrigados a deixar o Socorro pegar os nossos feridos.⁷

⁷ Transcrição da fala de Serge Hardy em *Sochaux, 11 juin 1968*.

As imagens do combate foram originalmente filmadas em super 8, por um chofer de táxi que os operários conseguiram localizar dois anos depois e que emprestou-lhes o material — uma única bobina, com dois minutos e meio de imagens trêmulas e desenquadradas, que mostram as explosões, os corpos lacerados dos operários, os policiais atirando, os grevistas apedrejando um carro da polícia, uma moto pegando fogo, a chegada de

uma ambulância. “Não tendo tempo nem meios para fazer uma cópia, nós projetamos simplesmente as imagens numa tela e as refilmamos em 16 milímetros. O resultado ultrapassou nossas esperanças. As imagens tinham ganhado um tom azulado, com uma onda de variação de luz que lhes dava a força de imagens gravadas na memória” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 336). A refilmagem imprimiu nas imagens amadoras um estremecimento suplementar, produzido pela vibração luminosa de que fala Bruno Muel.

Mãos em ação

As imagens do 11 de junho vão se transformar, rapidamente, numa bandeira de luta, num ícone da classe operária na França, aparecendo em outros filmes que serão realizados pelos Medvedkine nos anos seguintes. Essas imagens, aparentemente tudo o que existe como registro cinematográfico desse combate, sempre que aparecem num filme Medvedkine, afirmam o compromisso moral dos cineastas operários em lembrar os companheiros mortos e amputados. A migração das imagens de um filme a outro potencializa, aqui, uma outra possibilidade da montagem cinematográfica de que fala Agamben, que é a repetição (AGAMBEN, 1998a: 70). A retomada das cenas do massacre reitera o ato apresentado, permitindo o retorno do acontecimento passado, seu comparecimento no presente. A montagem participa, dessa maneira, da organização da narrativa histórica e da elaboração da memória coletiva.

As imagens do massacre de Peugeot vão reaparecer em mais dois outros filmes do Grupo Medvedkine de Sochaux: *Week-end à Sochaux* (coletivo, 1971-1973) e *Avec le sang des autres* (Bruno Muel, 1974). A migração das imagens é um ato de memória da montagem, que atribui a essa filmografia o valor de um monumento histórico. Não só as imagens se repetem nos filmes de um mesmo grupo — como vai acontecer com as imagens do 11 de junho — mas também elas migram entre Besançon e Sochaux, costurando, num mesmo tecido histórico, o destino político e as atividades cinematográficas dos dois grupos. A última imagem de *Sochaux, 11 juin 68*, a de uma menina no enterro de Pierre Beylot, é a mesma que aparece nas vinhetas de abertura e de fechamento dos três filmes da série *Nouvelle Société*, do Grupo Medvedkin de Besançon.

O segundo filme que retoma as imagens do massacre dos operários é, então, *Week-end à Sochaux*, realizado entre 71 e 72 pelo mesmo grupo de jovens que fez *Sochaux, 11 juin 1968*. *Week-end* é um filme a cores, de 53 minutos, que alterna sequências cômicas de ficção e sequências de entrevistas ou de observação de situações do cotidiano da usina, como o trabalho na linha de montagem. Ao longo do filme, uma conversa dos jovens cineastas operários dá informações sobre as intenções do projeto. É um filme reflexivo, que mostra, de maneira didática, a forma como sua autoria é assumida pelo conjunto dos entrevistados. Um operário diz, por exemplo: “Eu fiz esse filme porque ele fala do que eu vivo em Sochaux. Um panfleto se esquece rápido, enquanto que um filme coloca o operário diante de um espelho”. Os operários querem fazer filmes que possam circular entre eles e comunicar sua visão de mundo.

Week-end à Sochaux é um filme realizado quatro anos depois dos acontecimentos de 68, e após o filme *Sochaux, 11 juin 1968*. Embora rememore o massacre, ele tem várias sequências que satirizam a vida na usina, interpretadas pelo próprio grupo de operários e também por atores profissionais inicialmente contratados por Peugeot para atividades teatrais na usina (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 342). Já existe em 1971 uma certa distância em relação aos fatos, o que permite aos cineastas uma liberdade relativa no tratamento das imagens de arquivo. Se em *Sochaux, 11 juin 1968* há urgência em reconstituir o acontecimento, em construir uma narrativa da História — o que é feito por meio das imagens encontradas e da fala dos entrevistados, que dão um testemunho sobre o que viram e sobre o que sofreram —, em *Week-end à Sochaux*, a sequência do 11 de junho aparece de forma quase isolada, como um verdadeiro ícone operário, uma referência a um capítulo da história já contado num filme precedente, enfim, como a manifestação de um luto assimilado.

As imagens do massacre de 68 aparecem em *Week-end* quase no final do filme, sem nenhum comentário. O arquivo ressurgue como uma citação do passado, o vestígio material que permite rememorar-lo. O espectador já conhece a História, e o que dele se espera é apenas um trabalho de associação da imagem do passado às falas do presente, que não fazem mais uma alusão direta ao acontecimento.

As imagens de arquivo aparecem logo após uma discussão entre os realizadores do filme, em que um dos cineastas e atores, René Ledigherer, jovem operário bretão da Peugeot, defende a distribuição dos lucros entre os trabalhadores, para que seus filhos possam ter uma educação diferente. Depois de sua fala, sem nenhum comentário, o filme retoma o mesmo *travelling* em preto e branco no pátio das usinas Peugeot que abre *Sochaux, 11 juin 1968*, e aí, então, aparecem algumas cenas do ataque policial. Não há mais a urgência em estabelecer um relato do acontecimento histórico, como em 1970, e a montagem apenas sugere a necessidade de aproximação entre passado e presente. O 11 de junho é um momento da história operária que não deve ser esquecido e o que o filme faz é uma homenagem às vítimas de 68, afirmando a persistência da utopia entre os jovens.

A última imagem de *Week-end* é um plano sequência de 2 minutos em que uma menina de 14 anos, Annette, filha de um operário, fala do que ela espera do futuro:

Para mim o futuro é, antes de mais nada, o fim do desemprego. Porque o desemprego não serve para nada. E um trabalhador sem emprego não é nada. A usina vai ser clara, com vidraças. E não haverá mais fumaça. Ela vai passar por baixo da terra. O diretor será nomeado pelos trabalhadores. Será uma eleição aberta a todos, sem distinção. Peões, engenheiros, todo mundo poderá se candidatar. O diretor administrará. Mas não será pago por isso. Ele trabalhará na linha de montagem, na fundição, no acabamento. Ele será pago como um peão, se for um peão. Os operários terão que garantir uma produção. Mas eles estarão mais contentes, pois estarão trabalhando para eles mesmos. E eles trabalharão menos, é claro...⁸

⁸ Transcrição da fala de Serge Hardy em *Sochaux, 11 juin 1968*.

O longo plano sequência da declaração da criança é precedido por duas imagens da luta operária em momentos diferentes da História: uma cena filmada pelos autores do filme, em que vemos os operários da equipe de filmagem distribuindo panfletos na entrada da usina, e outra cena de 1968, mostrando uma grande passeata de operários. Na banda sonora, a montagem associa essas imagens a um coro dissonante de vozes masculinas e femininas que repetem, incansavelmente, a mesma palavra de ordem: “Lutemos! Lutemos! Lutemos! (...)”. Produz-se um efeito de eco e o som das palavras chega até nós como um apelo de vozes longínquas. Num corte seco, passa-se do jogral militante à fala utópica da criança. A montagem assinala, dessa forma, a ligação existente entre a luta operária e a infância. Para além da

identidade de classe, que reúne os cineastas e a menina em torno de uma mesma causa e de um mesmo destino, a montagem dá, com essa aproximação, uma nova chance ao discurso militante, cernindo-o em sua infância, ou seja, antes que os sistemas repressivos instituídos depois de 68 se encarregassem de esmagar toda forma de utopia nele existente. Com sua ficção burlesca e seus operários-cineastas de 16 a 20 anos, *Week-end* produz uma restauração da utopia, encarnada pela longa tirada da menina no final do filme.

O cinema foi um meio encontrado pela juventude operária para se proteger da dureza da vida na usina, que não melhorou depois de 68. Ao contrário. Com as greves, os patrões puderam localizar, na linha de montagem, onde estavam os principais focos de mobilização. As lideranças foram transferidas de setor e várias medidas coercitivas entraram em vigor. Pouco tempo depois de *Week-end*, em abril de 72, um dos realizadores e atores do filme, René Ledigherer, seria gravemente espancado por homens da milícia patronal, armados com barras de ferro. Com traumatismo craniano (trinta e seis pontos na cabeça), maxilar quebrado, alguns dentes a menos e quase cego de um olho, ele ficou entre a vida e a morte por vários meses. O acontecimento será lembrado no último filme do grupo de Sochaux, *Avec le sang des autres*, de Bruno Muel (1974).

Mãos cortadas

Seis anos se passaram desde o 11 de junho e as utopias alegremente anunciadas em *Week-end à Sochaux* não se realizaram. Como o próprio título do filme de Bruno Muel sugere, *Avec le sang des autres* (Com o sangue dos outros) é uma triste constatação de que o exercício de crueldade patronal não só se prolonga no presente, como se agrava. A crise do petróleo começa e os sombrios anos 70 já prefiguram o neoliberalismo e a aniquilação da classe operária europeia a partir da década seguinte. Nesse último filme, os operários descrevem condições de trabalho semelhantes às aquelas denunciadas nas primeiras obras dos Grupos Medvedkine: os acidentes com as máquinas se perpetuam e muitos continuam perdendo os dedos e as mãos na linha de montagem. Nesse ambiente, como conta Bruno Muel, os Medvedkine começam a se dispersar entre 1972 e 1974. Uns voltam para a terra natal, outros mudam de emprego, vão servir

o exército ou, simplesmente, se casam. “Maio de 68 tinha ficado para trás” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 342).

As imagens de 68 vão aparecer pela última vez em *Avec le sang des autres*, como uma sobrevivência do passado recente de Sochaux. Dos dois minutos de imagens do ataque do batalhão de choque, apenas 30 segundos são mostrados desta vez, juntamente com imagens da última assembleia da qual participaram os dois operários mortos, imagens outrora utilizadas na abertura de *Sochaux 11 de junho*. A persistência das mesmas imagens de arquivo nos filmes Medvedkine foi, para os operários, uma forma de lembrar o passado, quando tudo em volta conspirava em prol do esquecimento. Christian Corouge, antigo cineasta-operário, que trabalhou na linha de montagem da Peugeot até aposentar-se, explica, num depoimento de 2003, como se deu o longo processo de apagamento da figura do operário, ao qual o filme de Muel já fazia alusão em 1974:

Não falam da revolta operária de 68. Dizem que foi uma gestação de ideias. Mas o fato é que chegamos a conclusões extraordinárias: para quê fabricar um carro que vai durar 5 anos se podemos fazer um que vai durar 20 anos? Os patrões tiveram tanto medo que desapareceram com os operários: mudaram os uniformes, não nos vestimos mais de azul, mas de cinza; não há mais cadeia de montagem, mas linha; não se fala mais de operários, mas de operadores. Nos fizeram sumir do vocabulário e da visibilidade. Na sociedade não vemos mais o operário que sai do trabalho de roupa azul, com um boné. Eles trocam de roupa e entram nos seus carrinhos. Evitou-se falar. Não existe... (PRESSMANN, 2006)⁹

⁹ Transcrição da fala de Serge Hardy em *Sochaux, 11 juin 1968*.

Apesar da desmobilização do coletivo, Bruno Muel ainda resiste com o filme *Avec le sang des autres*. Com a cumplicidade de um cineasta militante inglês, Mark Karlin, e de sua equipe, que estavam autorizados a filmar dentro da Peugeot, ele obteve, clandestinamente, imagens das linhas de montagem e de setores que a empresa não deixava serem filmados. “Para essa filmagem, os operários haviam insistido sobre a necessidade de duração dos planos — para que se visse a engrenagem e se vivenciasse a violência do barulho que não para nunca — e também sobre a importância de filmar as mãos dos trabalhadores. Essa insistência sobre as mãos atravessa todos os filmes dos grupos Medvedkine” (MUEL & MUEL-DREYFUS, 2008: 343).¹⁰

Como uma “imagem cristal” deleuziana, o gesto das mãos que atravessa a história do cinema militante é a sedimentação

¹⁰ As mãos dos operários na linha de montagem são associadas, no final do texto de Muel, à história trágica de Víctor Jara, o violonista chileno vítima da ditadura militar que derrubou Allende no dia 11 de setembro de 1973: quatro dias depois, no estádio para onde foram levados os presos políticos, Víctor Jara, torturado pelos militares, teve seus dedos cortados por um machado, antes de ser executado.

¹¹ O livro de Philippe-Alain Michaud traz reproduções de pequenas amostras do *Mnemosyne*, coleção de pranchas pretas sobre as quais Warburg começou a montar, a partir de 1923, uma história da arte não-cronológica, sem textos, com centenas de imagens associadas umas às outras em função do gesto que elas evocam e do movimento vital que elas transmitem. Antes de projetar o *Mnemosyne*, Warburg expôs as bases de seu método nos *Ensaaios florentinos*, que escreveu entre 1893 e 1920 (WARBURG, 2003).

de experiências de luta acumuladas. A estética de urgência desse cinema produz uma imagem temporalmente densa, que retém o presente que passa, na esperança de poder projetá-lo no futuro como uma prova dos crimes do passado, uma *evidência da história* (HARTOG, 2005). O gesto das mãos, última imagem do último filme dos Medvedkine, é o que resta do passado operário, sua imagem simbólica, como o *engrama* que percorre o atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg (MICHAUD, 1998: 75, 117 e 138).¹¹ O gesto é o sopro de vida que faz pulsar as formas. Num ensaio sobre o método de Warburg, Agamben vai dizer que nas imagens se cristalizam “uma carga energética e uma experiência emotiva, que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social” (AGAMBEN, 1998b). Os filmes dos Medvedkine têm alguma coisa a dizer sobre essa experiência emotiva acumulada que se manifesta, às vezes, em forma de um leve tremor das mãos ou da voz.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Sur le cinéma de Guy Debord. In: *Image et mémoire*. Editions Hoëbeke, 1998a.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg ou la science sans nom. In: *Image et mémoire*. Editions Hoëbeke, 1998b.
- BENOLIEL, Bernard. Histoire d'une rencontre: techniciens du cinéma et ouvriers d'usine. In: *L'image, le monde*, n. 3, outomne 2002, Editions Léo Scheer.
- BINETRUY, Georges. *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme*. Paris: Editions Montparnasse, 2006, p. 5.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- BRENEZ, Nicole. Sochaux 11 juin 68. In: *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme*. Paris: Les éditions Montparnasse, 2006, p. 42-44.
- COMOLLI, Jean-Louis; RANCIERE, Jacques. *Arrêt sur l'histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- HARTOG, François. *Evidence de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2005.
- KIERKEGAARD, Sören. *Tremor e temor*. Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979.
- MARKER, Chris. Pour Mario. In: *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme*. Paris: Editions Montparnasse, 2006, p. 11-19.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- MUEL, Bruno. Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon – Sochaux 1967-1974). In: *Images documentaires. Parole ouvrière*, n. 37/38, 2000, p. 15-35.

- MUEL, Bruno; MUEL-DREYFUS, Francine. Week-ends à Sochaux (1968-1975).
In: *Mai-Juin 68*, sous la direction de Dominique Damamme, Boris Gobille,
Frédérique Matonti, Bernard Pudal, Editions de l'Atelier, 2008 (p. 329-343).
- PRESSMANN, Frédérique. *Comment on a tué les ouvriers (Como mataram os operários)*. Entrevista com C. Corouge. Arte Radio, 2006 (<http://www.desimages.be/spip.php?article196>).
- RANCIERE, Jacques; FAURE, Alain (orgs.). *La parole ouvrière*. La fabrique éditions, 2007.
- TRAFFORETTI, Henri. *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme*. Paris: Les éditions Montparnasse, 2006.
- WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 2003.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Leonardo Ruas



Uma paisagem, um acontecimento, um poema: a poeira como uma forma de pensar o mundo¹

eduardo jorge de oliveira

Mestre em Estudos Literários pela FALE-UFMG

Doutorando em Literatura Comparada pela FALE-UFMG

Resumo: Se podemos afirmar com Georges Didi-Huberman que “a poeira permite pensar o mundo”, o filme *Noite e neblina*, de Alain Resnais, os poemas de Bertolt Brecht, o verbete “Poeira”, de Georges Bataille operam questões que alteram um ethos no campo da imagem.

Palavras-chave: Cinema. Imagem. Poeira. Poema. Filosofia Contemporânea.

Abstract: If we can affirm with Georges Didi-Huberman that “the dust allows us to think the world”, the Alain Resnais’ movie *Nuit et Brouillard*, the Bertolt Brecht’s poems, and the Georges Bataille’s entry “Dust” work on questions that alter one ethos at the image field.

Keywords: Cinema. Image. Dust. Poem. Contemporary philosophy.

Résumé: Si nous pouvons affirmer avec Georges Didi-Huberman que “la poussière permet de penser le monde”, le film *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais, les poèmes de Bertolt Brecht et l’entrée “Poussière” de Georges Bataille traitent des questions qui transforment l’ethos dans l’image.

Mots-clés: Cinéma. Image. Poussière. Poème. Philosophie contemporaine.

Sob o título de empréstimo de *Símbolo, analogia e afinidade*, de Maria Filomena Molder, trazemos a reflexão sobre três procedimentos do pensamento que se relacionam sem ocultar seus rasgos, desastres, enganos, excessos e desproporções no que tocam à vida enquanto ponto de encontro e extravasamento. Tais procedimentos estão implícitos no desenvolvimento deste ensaio. Assim, apresentamos que o movimento do artista de recolher a beleza é também movimento cuja medida é desproporcional, desigual e com excessos:

À tentativa de recolher tanta beleza escondida, tantos frutos esbanjados, e de contemplar as ruínas que a vida deixa atrás de si, está associada uma desproporção inegável. Afaste-se, todavia, qualquer suposição que visse aqui um propósito bem encadeado de reunir num todo unido a si mesmo a proporção e a desproporção, a confiança e o seu desastre. Obedecendo à intimação das experiências infantis mencionadas, trata-se de não ocultar as sombras que, por inerência, também fazem parte delas: o escondimento, a desmedida, a consciência da perda, a visão do irreparável (MOLDER, 2009: 17).

É reivindicando de algum modo uma especificidade das sombras que Molder elabora o pensamento em torno do símbolo como um enigma que está à espera. A partir dessa constituição enigmática é que perguntamos quais enigmas estão a nossa espera em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais. Tal leitura está imbricada ao olhar que também vê no poema um enigma, bem como cada paisagem que assume uma condição fantasmática se impondo pela força do acontecimento.

A questão que decorre dessa força pergunta ainda se o acontecimento não seria aquilo imbuído de acidente e acaso, que em todas as lembranças, a história, o símbolo, a analogia e a própria afinidade ficariam em descompasso com o que se apresenta como instante. O instante não seria aquilo que interrompe a paisagem e o poema enquanto projeto? E, ao mesmo tempo, não prescinde deles (paisagem, poema) como enigma, talvez na inconstância que reúne proporção e desproporção no que se torna uma medida que permita a existência de uma imagem?

Essa imagem seria a síntese do movimento entre arquivar e lembrar? Ressaltando que entre ambos existe tudo aquilo que é incapturável na ordem do instante. O acontecimento é perturbado por átimos que passaram, ou o que Roland Barthes trouxe, em *A Câmara clara*, um “noema” (*isto foi*)². Seria esse o milagre dito por Friedrich Nietzsche em sua *Segunda consideração*

¹ Uma parte deste ensaio foi apresentada na Semana Labmídia, intitulada “Re-trato: Rever, Remontar, Revolver”, organizada pelo Prof. André Brasil e realizada em 27 de agosto de 2010 na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH/UFMG.

² O que Barthes intitulou como “destino” da fotografia seria, enfim, uma confusão inaudita da realidade entre o “isto foi” e o “é isto”, da verdade. (BARTHES, 1980: 157).

intempestiva? “É um milagre: o instante em um átimo está aí, em um átimo já passou, antes um nada, depois um nada, retorna entretanto ainda como um fantasma e perturba a tranqüilidade de um instante posterior” (NIETZSCHE, 2003: 18). Nietzsche afirma em seguida: “Então o homem diz: ‘eu me lembro’ e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre” (NIETZSCHE, 2003: 18). Névoa e noite e, no contexto do ensaio, por que não noite e neblina?

Mesmo assim, a paisagem e o poema permanecem enquanto matéria diante de perguntas tais como “por que voltar?” ou “por que lembrar?” e ativar a dor pelo viés da memória? Enfim, rememorar a dor. Retomando *Noite e neblina* como paisagem de uma terra devastada, a proposta é ater-se a alguns poemas, em alguns versos e imagens que o filme de Resnais desloca do tempo do arquivo pelo viés da montagem. O começo do filme marca uma rememoração. Nas imagens em cor temos uma paisagem que pelo movimento da câmera cerca a própria paisagem com arame farpado pertencente às ruínas do campo de concentração. O texto de Jean Cayrol, lido pela voz em *off*, redobra esse movimento de câmera: “mesmo em uma paisagem tranqüila... mesmo uma pradaria com vôo de corvos, messes e jogos de ervas... mesmo uma estrada onde passam carros, camponeses, casais... podem levar até um campo de concentração.”

Retomando a questão pelo poema, nos deparamos com a imagem de uma árvore em chamas, publicada em 1913. Trata-se de “A árvore em fogo”, de Bertolt Brecht:

Na tênue névoa vermelha da noite
Víamos as chamas, rubras, oblíquas
Batendo em ondas contra o céu escuro.
No campo em morna quietude
Crepitando
Queimava uma árvore.

Para cima estendiam-se os ramos, de medo estarecidos
Negros, rodeados de centelhas
De chuva vermelha.
Através da névoa rebentava o fogo.
Apavorantes dançavam as folhas secas
Selvagens, jubilantes, para cair como cinzas
Zombando, em volta do velho tronco.

Mas tranqüila, iluminando forte a noite
Como um gigante cansado à beira da morte

Nobre, porém, em sua miséria
Erguia-se a árvore em fogo.

E subitamente estira os ramos negros, rijos
A chama púrpura a percorre inteira –
Por um instante fica erguida contra o céu escuro

E então, rodeada de centelhas
Desaba.

(BRECHT, 2007: 9)

Brecht apresenta a imagem de uma árvore que desaba, literalmente aquilo que está solidificado e que rui consumido pelo próprio fogo. Essa imagem é uma antítese de outra que se percebe em *Noite e neblina*. Em um determinado momento, a câmera mostra um carvalho seco e sem folhas que estava em um dos campos de concentração. Não fosse pela voz *off* do filme, não nos daríamos conta que aquele carvalho mantido, supostamente era de Goethe, em Bunchenwald, e justamente foi respeitado dentro do campo de concentração, o mesmo que continha o lema *Jeden das seine* (A cada um, o seu). Traço singular de manter vivo na memória um carvalho enquanto se dizimavam milhares de pessoas diariamente. Seria esse o sentido último de “A cada um, o seu”? Ou em outra tradução possível o jogo perverso: quem deve ser lembrado, quem deve ser esquecido.

O poeta queimou a árvore para fazer dela um tempo crítico, um tempo de cinzas e de poeira. “A poeira permite pensar o mundo”, escreveu Georges Didi-Huberman (2001: 67), em *Génie du non-lieu*. Essa sentença implica uma série de desdobramentos: mesmo existindo, em princípio, uma poética, esta, para Didi-Huberman, seria a poética da matéria em movimento que segue pela via de um *constructo* com suas especificidades, enfim, um pensamento com a matéria. Elas são a série que nega o nada, que é o emblema metafísico perfeito em nossos tempos de maiores destruições; é ainda a espuma indestrutível da destruição e que, enfim, em vez de tombar, se eleva e se resguarda em todas as partes do espaço (DIDI-HUBERMAN, 2001: 54-68).

Noite e neblina é um filme pleno de poeira. Uma das situações de poeira é a que acontece em torno da superfície onde se inscrevem os limites físicos da dor, mas também da humilhação, na qual “só podemos mostrar a casca, a cor”. Essa casca, essa cor talvez seja o retorno ao homem que diz *eu me lembro*. Uma lembrança que faz

dele um intempestivo, ou seja, aquele que é contra o tempo e que no gesto de lembrança lida constantemente com o esquecimento. “Verde-mofo é a casa do esquecimento”, é o verso de Paul Celan (1999: 19) de “A areia das urnas”. Verso que compõe uma tensão entre o esquecer e o lembrar da sequência em cor de *Noite e neblina* que revela a grama verde (um outro verde) que nasce e encobre as cinzas. Aproximadamente aos vinte e dois minutos de filme, Resnais nos mostra em uma das imagens de arquivo o teto de um crematório escavado por um corpo em desespero. Marcas de unhas feitas por corpos que ignoravam o concreto e que ignoravam, sobretudo, os limites da matéria. Ao ater-se sobre um *frame* da referida parte do filme, uma outra imagem se aproxima. Trata-se de *Elevage de poussière*, de Marcel Duchamp, fotografado por Man Ray, em 1920. “A célebre fotografia de Man Ray nos mostra um plano geral desse dispositivo imponderável, mas soberano”, até que Georges Didi-Huberman pergunta: como lutar contra a poeira? (DIDI-HUBERMAN, 2008: 290). Essa é uma luta que imobiliza o mais cruel dos carrascos; é uma luta que, por mais que esteja impregnada de dor e sofrimento, é silenciosa e requer tempo, mesmo quando opera no registro chamado por Duchamp de “Infraleve”:

Seu valor de estranheza consiste em atrair nosso rosto – nosso olhar, nossa pele – para a imagem de um fenômeno particular ou reticular geralmente insensível como o é, por exemplo, a aparição de nossas próprias rugas ou cabelos brancos no intervalo “infraleve” de duas visões de nosso reflexo, entre ontem à noite e essa manhã (DIDI-HUBERMAN, 2008: 290).

Ainda nos anos vinte, ou mais precisamente em outubro de 1929, Georges Bataille publica na revista *Documents* um verbete de seu “Dicionário crítico”, cujo título é “Poeira”:

Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida se despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; Eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente como se se tratassem de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga.

Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas

malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores (BATAILLE, 1994: 109-110).

Bataille neste verbete nos traz uma poeira que persiste, e talvez seja essa poeira que ainda nos assombre em *Noite e neblina*. Assombra-nos por dois motivos. Primeiro pela condição de alterar a visibilidade, tornando-a precária. Segundo porque a própria poeira torna-se mais evidente, ou seja, visível quando se acumula, enfim, ela tanto é espectro quanto vestígio, tanto é memória quanto matéria. Uma matéria que existe, mas que mesmo assim pode ser sinônimo não apenas da memória, mas de esquecimento, quando se tem em vista um exemplo prosaico de uma casa abandonada, cuja poeira cria uma camada, uma película, praticamente uma pele sobre a mobília.

É em torno dessa oscilação entre memória e esquecimento que a poeira paira na imagem, no poema porque a imagem, o poema também são moradas abandonadas. Do ciclo de poemas entre 1933-1938, Brecht escreveu um intitulado “Elogio do esquecimento”:

Bom é o esquecimento!
Se não como se afastaria o filho
Da mãe que o amamentou?
Que lhe deu a força dos membros
E o impede de experimenta-la.

Ou como deixaria o aluno
O professor que lhe deu o saber?
Quando o saber está dado
O aluno tem que se por a caminho.

Para a velha casa
Mudam-se os novos moradores.
Se os que a construíram ainda lá vivessem
A casa seria pequena demais.

O forno esquenta. Já não se sabe
Quem foi o oleiro. O plantador
Não reconhece o pão.

Como se levantaria pela manhã o homem
Sem o deslembrar da noite que desfaz o rastro?
Como se ergueria pela sétima vez
Aquele derrubado seis vezes

Para lavar o chão pedroso, voar
O céu perigoso?

A fraqueza da memória
Dá força ao homem.

(BRECHT, 2007: 154).

Brecht inicia um movimento de abandono que será desenvolvido no poema “Apague as pegadas”. Apagar as pegadas, ou ainda os rastros, borrá-los, implica também o gesto intempestivo e saudável do esquecimento. Um desaparecimento que não destitui o sujeito, mas que o torna anônimo, dispondo da condição – como diz o poema, “o deslebrar da noite que desfaz o rastro” – que mesmo sem eles, o rastro e a pegada, prossegue, se levanta. Levantar-se *apesar de tudo* é um dos pontos pungentes das situações de confinamento em *Noite e neblina*, como se Alain Resnais também, *apesar de tudo*, operasse a montagem que evidencie tal situação historicamente humilhante. A leitura do poema de Brecht sob as imagens de *Noite e neblina* possui um efeito de montagem. O referido efeito, pontuado por Georges Didi-Huberman em *Quand les images prennent position*, é um efeito cuja montagem opera um conhecimento que inclui um deslocamento:

E é como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra suscitaram, tanto no terreno estético como no das ciências humanas – recordemos de Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de mostrar por montagem, quer dizer por deslocamentos e recomposições do todo (DIDI-HUBERMAN, 2008: 97-98).

Os deslocamentos e recomposições se interrelacionam com dois pontos tratados de modos distintos tanto por Alain Resnais quanto por Bertolt Brecht ou, ainda, Georges Bataille e Georges Didi-Huberman: espectro e poeira. O que seria um modo de nomear (*apesar de tudo*): paisagem e poema. A paisagem predominantemente se inscreve como espectro, desde a árvore queimando, passando por docas vazias, até as imagens de arquivo montadas por Alain Resnais. E o poema, nesse sentido, o que seria senão a manifestação da poeira ou, mais precisamente, do pensar pela poeira. Evidentemente não se trata apenas de uma metáfora ou de um adjetivo “poético” enquanto ornamento. É nesse ponto que o esquecimento enfatizado no poema de Brecht se encontra internamente com uma “fraqueza da memória”, de *Noite e neblina*.

Essa relação torna-se visível pelo viés da leitura de Didi-Huberman, em *Images malgré tout*. Ao referir-se ao filme de Resnais, o filósofo e historiador das imagens fala de escrituras voluntariamente distanciadas que implicam não em testemunhos, mas em uma fraqueza de memória (DIDI-HUBERMAN, 2007: 164). Tratando da decisão formal do diretor em relação à utilização de imagens em preto e branco e em cor, Georges Didi-Huberman aborda tal decisão como uma reflexão política: “no paralelismo das imagens de arquivo e das marcas do presente, convoca-se um tempo crítico – ao modo de Brecht – propício, não à identificação, mas à reflexão política” (DIDI-HUBERMAN, 2007: 165). Essa decisão formal é responsável por uma tensão entre temporalidades, como podemos retomar ainda no início do filme: nas imagens em cor, a voz em *off* diz: “Nenhum passo. Só os nossos”. O plano seguinte é composto por imagens de arquivo e com o ano marcado “1933”. Nas referidas imagens (em preto e branco) o exército marcha.

Assim, a reflexão estética e política no campo das imagens não abre mão da força espectral da paisagem ou do poema enquanto poeira. Olhar para a poeira é um olhar que tira dos horizontes de expectativa a distinção entre estética e política, porque olhar para a poeira é atentar para o detalhe que perturba. Assim, quando se abrem os campos de concentração com a derrota alemã na II Guerra Mundial – e ao se ver membros da SS saindo dos referidos campos –, como não pensar numa das imagens fundadoras do cinema que implica a saída dos trabalhadores da fábrica ou, de modo mais preciso, de “A saída dos operários da fábrica”, de 1995, de Harun Farocki? O filme de Farocki – numa acepção moderna de cinema – é desenvolvido em um *ensaio fílmico* pleno de reflexões a partir das imagens dos irmãos Lumière. Essa acepção de ensaio leva Georges Didi-Huberman a estabelecer em Farocki uma aproximação com Theodor Adorno, onde o “filme como ensaio” se aproxima do “ensaio como forma”, por recolocar a questão da intensidade ou da emoção (DIDI-HUBERMAN, 2010: 190).

Nesse retorno aos “pais” do cinema, em meio a arquivos do próprio regime nazista, o gesto de Farocki praticamente coincide com o de Resnais, que é uma desapropriação pela montagem – pelo texto, pelo pensamento – como a elaboração de um *ethos* para a construção de imagens. Assim, seria a partir desse *ethos* que as discussões em torno da biopolítica não deixariam de lado

as discussões mais contemporâneas em torno da condição do vivente em meio a esse horizonte que desaparece pela poeira. É a partir da poeira que perguntamos qual é, de fato, a distância histórica entre *Noite e neblina* e o mundo contemporâneo? E entre um regime de elaboração formal pelo viés da montagem e os disparates da própria imagem na arte contemporânea, qual distância e quais os gestos políticos que permitem poeira e poema praticamente se tornarem indissolúveis?

O desafio para essa questão ainda vem de um fugitivo, da poeira de seu poema, pois o poema de Brecht que virá a seguir não poderia ser um rastro dos rastros apagados? Uma articulação que surge como uma voz que responde sobre o apagamento e, como estamos apresentando a questão da poeira, essa voz não nos remeteria novamente à Barthes no que diz respeito ao “grão da voz”? Uma voz alta, uma voz que surge, como a poeira, mas que não se sabe de onde. O poema de Brecht faz parte dos “Poemas de um manual para habitantes das cidades”. A tradução feita por Paulo César de Souza intitula-se “Apague as pegadas”:

Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague as pegadas!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho, vire a esquina, não os reconheça
Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre seu rosto
Mas sim
Apague as pegadas!

Coma a carne que aí está. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado.
E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague as pegadas!

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanha-lo?

Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura onde jaz
Com uma clara inscrição que o denuncie
E o ano de sua morte que o entregue!
Mais uma vez:
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado.)

(BRECHT, 2007: 57-58)

Essa pedagogia do desaparecimento retoma o enigma, um acontecimento “provocado”, um escondimento, a desmedida, a consciência da perda e a visão do irreparável como apresentado em relação à Maria Filomena Molder (2009: 17). No entanto, como se diz em português, existe um sujeito oculto, mascarado e que traça um imperativo categórico: *apague as pegadas!* A poeira, essa presença que toca tanto o imperceptível quanto o desastre, permanece, ou melhor, sobrevive. Sua presença ambígua retoma pelo menos dois aspectos: o primeiro será a nossa precariedade em apagar os próprios rastros, por mais que exista inteligência e precisão; o segundo é que a poeira também possui essa característica temporal de cobrir o lugar. A forma de apagar praticamente coincide com a de abandonar. O poema de Brecht provoca essa inquietação frente a tempos de excesso de produção de rastros. Mas tal inquietação para apagar as pegadas tem um propósito estético do distanciamento, do desapego de laços socialmente construídos em torno da família, do local e dos amigos, para citar algumas estratégias brechtinianas exploradas também em seu teatro. Sem dúvida, monta-se uma espécie de afinidade eletiva com aquilo que não se conhece, que está oculto, ilegal, que possui uma consciência de perda e que mantém um enigma.

Esse desaparecimento, no entanto, é distinto daquele abordado por Giorgio Agamben, em *Nudez*. Em “Identidade sem pessoa”, Agamben trata do acirramento do biopoder, em que Brecht, pelo viés do poema, parece criar uma estratégia de desarticulação desse poder. Para o filósofo italiano, trata-se do controle absoluto e sem limites por parte de um poder que disponha dos dados biométricos e genéticos dos seus cidadãos, como aponta o filósofo: “Nas mãos de um poder semelhante, o extermínio de judeus (e qualquer outro genocídio imaginável),

que foi levado a cabo na base de elementos de documentação incompativelmente menos eficazes teria sido total e rápido” (AGAMBEN, 2010: 67). A partir dessa hipótese, Agamben pergunta: “Que tipo de identidade se pode construir sobre dados meramente biológicos?” (AGAMBEN, 2010: 67). O aspecto central do ensaio de Agamben se refere a uma identidade pautada pelo último elemento que deveria constituí-la, o biológico.

O desaparecimento em Brecht, por outro lado, parece retomar um dito popular que afirma que sumiu sem deixar poeira ou rastros. A voz, no seu limite, não se aproximaria da voz *off* de quem narra *Noite e neblina*? Uma voz que está à espreita, que cria também uma situação privilegiada de observação, a daquele que olha sem dar o corpo a ver, mas que, ao mesmo tempo, não cai no fetiche porque nesse jogo há um risco de perda da própria voz – *off* –, que se constitui como um rastro que apaga outros rastros. Há voz, mas também um corpo de imagens, uma montagem que instaura um tempo crítico.

Diante da paisagem espectral do poema enquanto poeira, enfim, de objetos que nos convidam a pensar a condição da imagem no mundo, nos perguntamos que imagens conseguem se formar, bem como se constituir com outros tempos que emitam a capacidade de responder sem deixar rastros. Qual voz seria uma antítese de todos os horrores contidos no *pathos* de *Noite e neblina*? A partir do filme de Alain Resnais, dos poemas de Bertolt Brecht, do verbete de Bataille, de algumas proposições e questões de *ethos* no pensamento de Georges Didi-Huberman, perguntamos se, em meio a um campo cinza e um horizonte ocultado por uma nuvem de poeira, seria possível numa perspectiva estética e política não nos tornarmos *apenas* bons contadores de histórias.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Relógio d'Água, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial ou a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas* (1913-1956). São Paulo: Ed. 34, 2007.
- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, analogia e afinidade*. Lisboa: Vendaval, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Data do recebimento:
03 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Cláudio Vaz



**Do espectador crítico ao
espectador- montador:
Um dia na vida,
de Eduardo Coutinho**

consuelo lins

Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumo: Rupturas e continuidades entre o filme mais recente do cineasta Eduardo Coutinho, realizado com imagens da televisão aberta, e seus filmes anteriores, baseados na interação entre ele e personagens diversos. A pilhagem de imagens midiáticas e a exibição desse material editado em uma sala de cinema configuram um gesto artístico cujas dimensões estéticas e políticas adquirem mais importância do que o objeto fílmico e convocam um espectador não apenas crítico ou cético diante do que vê, mas um espectador-montador.

Palavras-chave: Documentário. Apropriação de imagens. Espectador.

Abstract: Ruptures and continuities between the latest film by filmmaker Eduardo Coutinho, made with images from broadcast television, and his previous films, based on the interaction between himself and various characters. The pillaging of media images and the exhibition of such material in a movie theater configure an artistic gesture whose aesthetic and political dimensions acquire more importance than the «object» and call a film viewer not only critical or skeptical of what he sees, but a viewer-assembler.

Keywords: Documentary. Appropriation of images. Viewer.

Résumé: Ruptures et continuités entre le dernier film du réalisateur Eduardo Coutinho, réalisé avec des images de télévision, et ses films précédents, basés sur l'interaction entre lui et les différents personnages. Le pillage des images médiatiques et le fait de les exhiber dans une salle de cinéma configurent un geste artistique dont les dimensions esthétiques et politiques acquièrent plus d'importance que "l'objet filmique" lui-même et appellent un spectateur non seulement critique ou sceptique de ce qu'il voit, mais un spectateur-monteur.

Mots-clés: Documentaire. Appropriation des images. Spectateur.

O que teria levado um diretor consagrado de documentários, que se dedicou por muitos anos a conversar com as pessoas que filma, a se limitar no seu filme mais recente ao registro de um dia qualquer da televisão aberta brasileira? Não há em *Um dia na vida* nenhuma interação, nenhuma conversa, nenhuma troca de impressões entre os dois lados da câmera; tampouco quaisquer movimentos de câmera sobre o que foi filmado: a programação foi gravada em plano fixo, por uma câmera que poderia ser de vigilância, ao longo de 19 horas. Passou-se de um canal a outro¹, de um programa a outro, ao acaso, ao humor da hora, sem regras pré-estabelecidas: telejornalismo, *reality shows*, comerciais, novelas, programas religiosos, policiais, de variedade, propaganda política, telecursos, desenhos animados, programas femininos... Desse material “bruto”, Eduardo Coutinho extraiu um filme de noventa e quatro minutos, cuja montagem teve como fio condutor a cronologia da programação.

Um dia na vida produz, de saída, perplexidade: o que dizer de uma experiência dessas? Por que registrar a sordidez e a trivialidade da programação televisiva, as tolices do mundo ali expostas, “o inconsciente social a céu aberto”, como dizia o crítico francês Serge Daney? É difícil gostar desse filme, pelo menos da mesma maneira como se gosta, ou não, dos filmes anteriores de Coutinho. Trata-se de um artefato artístico inteiramente diferente de tudo o que o cineasta havia feito até então e distinto da situação cotidiana do espectador diante de um aparelho de TV. Não se assiste televisão dessa maneira, não se fica exposto desse modo às imagens da TV aberta. O gesto aparentemente simples de deslocar imagens de um dispositivo de recepção para outro (do aparelho de TV para a tela do cinema) “obriga” o espectador a suportar um concentrado de imagens com seqüência e duração determinadas com menos liberdade do que se estivesse em sua casa. Imagens diante das quais, em outras circunstâncias, ele talvez desviasse o olhar ou desligasse o aparelho de televisão. Eduardo Coutinho propõe algo que, embora pareça familiar, produz uma experiência estranha e original.²

Como compreender esse filme dentro da trajetória artística de Eduardo Coutinho? Eis uma primeira hipótese: *Um dia na vida* traz para o primeiro plano uma espécie de pano de fundo que sempre esteve ativo nos documentários de Coutinho. Esse concentrado de imagens expressa, de certo modo, o negativo do cinema do diretor, uma espécie de reverso do que ele

¹ Da manhã do dia 1 de outubro à madrugada do dia 2, foram gravadas as seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, Rede TV, SBT e TV Brasil.

² É a essa experiência que me ateno aqui, assim como à relação desse filme com outras obras do realizador, deixando para mais tarde uma análise mais precisa do material fílmico propriamente, cuja edição durou seis semanas e foi feita pela montadora de todos os filmes do diretor, a partir de *Santo Forte* (1999), Jordana Berg.

freqüentemente fez, e também o que emerge nos interstícios das imagens e sons dos seus filmes, nas falas prontas, exibicionistas, oprimidas ali presentes, mas também nas resistentes, inventivas, divertidas. Coutinho nos coloca cara a cara com uma cultura audiovisual midiática que, de certo modo, “forma” parcialmente seus personagens e também a todos nós, em graus diferenciados, queiramos ou não. Uma cultura que nos fornece visões de mundo, modelos de ação, normas de conduta, formas de expressão, vocabulário, atitudes e posturas corporais que se impõem com mais ou menos força, em um processo heterogêneo e incompleto, em que a negociação é permanente. É como se Coutinho decidisse descrever minuciosamente o que se passa na televisão; descrever o que nos submete; descrever aquilo do qual não podemos escapar, aquilo com o qual somos obrigados a nos confrontar para pensar, criar, resistir. E lançasse esse artefato para o espectador, como que dizendo: a bola agora está no seu campo. Sem subterfúgios nem linhas de fuga, pois entre nós e esse ambiente midiático não há mais a graça dos seus personagens.

³ Tomo emprestado aqui o termo de G. Didi-Huberman ao falar do cineasta alemão Harun Farocki.

⁴ Com exceção da TV Brasil.

⁵ Até abril de 2011 apenas duas sessões tinham sido programadas: a primeira delas ocorreu na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro de 2010; a segunda, patrocinada pela Revista Cinética, aconteceu no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2010. Novas sessões devem acontecer mas, por questões legais, elas não podem ser anunciadas publicamente.

Talvez porque essas imagens sejam, para o cineasta, nosso “bem comum”³ (DIDI-HUBERMAN, 2010:165), aquilo cujo funcionamento temos o dever de entender, de explicitar as estratégias, para extrair dali outras possibilidades de uso para além daquelas determinadas pelos dispositivos de poder. No entanto, esse patrimônio comum tem dono, embora tenha sido produzido por redes de televisão⁴ que obtiveram concessões do estado e que deveriam, por lei, disponibilizar esse material, tal como foi exibido, à consulta pública, para pesquisas diversas, reflexões em diferentes campos, como acontece em outros países - o uso em trabalhos artísticos devendo ser regulamentado a partir de uma discussão da sociedade. São, contudo, imagens interdadas a qualquer apropriação e destinadas a desaparecer das telas de TV e da nossa memória no mesmo segundo em que vão ao ar. O que nos resta – ao menos por enquanto - é o gesto político de pilhagem, de profanação desse material, para restituir algumas imagens, ao menos provisoriamente, a quem de direito – é isso que faz Coutinho. Sessões “secretas”⁵, o filme disfarçado em “material de pesquisa para um filme futuro”, a ausência de créditos ou de qualquer assinatura são efeitos de restrições de ordem legal à existência desse filme e a sua exibição a um público mais amplo. Um gesto pequeno, modesto, mas um dos

primeiros no Brasil, diante de uma arbitrariedade sem par: a de não podermos transformar em arquivo público, compartilhável, imagens e sons que constituem boa parte da história brasileira desde a década de 60.

Em *Um dia na vida*, Coutinho imprime novas direções às mudanças na relação dos seus filmes com o espectador, já em andamento desde *Jogo de Cena* (2007): eis uma segunda hipótese de leitura desse filme tão enigmático. Até *O fim e o princípio* (2005), o espectador dos filmes do cineasta era um “ser” a quem se esclarecia sobre as condições de produção do que assistia, passível de ter consciência do dispositivo de filmagem de cada filme, e em condições de deslocar sua percepção dos clichês habituais sobre moradores de uma favela, de um lixão, de um prédio de Copacabana, de um pequeno vilarejo no nordeste. Era um espectador que saía do cinema, em alguns momentos, encantado com o filme e crítico com o estado do mundo; em outros, “desassistido”, sem o conforto moral dos finais felizes, sem ter no que se agarrar. Em todos os casos, tratava-se de um espectador que não duvidava do que havia visto: aquilo que Coutinho mostrava eram fragmentos do Brasil, frutos de uma filmagem, subjetivados, mas eram pedaços do mundo em imagens, o que o assegurava e o confirmava em suas impressões.

A partir de *Jogo de Cena* e, em menor medida, de *Moscou* (2009), essa estabilidade se desfaz: o espectador surpreende-se, duvida do que vê, oscila entre a crença e a descrença. São filmes em que o diretor explicita certos mecanismos de encenação presentes nos filmes anteriores, desnaturaliza o efeito de verdade das entrevistas e faz da percepção do espectador questão fundamental do seu cinema. Encontramos às claras em *Jogo de Cena* o fundamento mesmo da impressão de autenticidade dos personagens que Coutinho filma: a ligação indissociável dessa impressão com as pressuposições e crenças do espectador. Ou seja, ficção ou documentário só ganham pertinência nas suposições do espectador pois não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade.⁶

Em *Um dia na vida*, não se trata mais, ou não se trata apenas, de produzir um espectador crítico, ciente das condições de produção das imagens; tampouco somente um espectador oscilante, que duvida, mas um espectador-montador, que tem que se virar para criar uma visão própria do que experimentou.

⁶ Ver LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. In: *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, 2008.

O filme produz uma situação audiovisual próxima a de certas instalações de arte contemporânea, que só fazem sentido em espaços específicos - museus ou galerias, espaços naturais ou públicos. No caso, *Um dia na vida* tem que ser experimentado em uma sala de cinema, pois à diferença dos filmes anteriores do diretor, talvez não sobreviva como objeto inteiramente autônomo, não resista a uma projeção em um monitor doméstico sem autoria reivindicada. Ao mesmo tempo, o filme também se aproxima das artes plásticas por um aspecto conceitual, pois a reflexão em torno do gesto artístico de Coutinho (de apropriação dessas imagens e sua exibição em uma sala de cinema) importa mais do que o “objeto de arte” propriamente.⁷ Em outros termos, as idéias primam sobre a realização da obra, que precisa estar contextualizada para ser percebida em toda a sua complexidade.

⁷ “O ready made de Eduardo Coutinho” é o título do artigo sobre o filme de Eduardo Coutinho publicado no blog do crítico Luis Zanin: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-ready-made-de-eduardo-coutinho/>. O crítico Eduardo Valente também chamou a atenção na revista Cinética para a proximidade do filme com as instalações contemporâneas. <http://www.revistacinetica.com.br/umdiavida.htm>.

Sobre tudo isso, o diretor dá poucas pistas, o que é uma forma de dizer que os sentidos desse artefato artístico não estão pré-estabelecidos e não pertencem a ninguém, nem mesmo a ele próprio. É verdade que essa estratégia comporta riscos: podemos recusar todas aquelas imagens e sons em bloco, identificando “naquilo” a comprovação definitiva do horror do mundo midiático, da indústria cultural que aliena, do espetáculo que captura a vida. Contudo, ao final do filme, esse personagem travestido de Guy Debord no qual o filme eventualmente nos transforma – sociólogo que sabe de antemão o que devemos pensar e sentir diante do espetáculo - pode dar lugar a um “espectador emancipado”, aquele que, na bela definição do filósofo Jacques Rancière, tem a capacidade de se dissociar das intenções do artista e de traduzir, de modo singular, o que vê e sente (RANCIÈRE, 2008: 23). Um tipo de pedagogia que dá mais trabalho ao espectador para desmontar e remontar o que apreende. Mas não seria essa uma ótima “função” de um filme? A de estimular o espectador a ser um montador em potencial, um decifrador por excelência, apto a usar a sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu, e criar sua própria apreensão das configurações propostas?

Referências

- DIDI-HUBERMAN, G. *Loeil de l'histoire, Remontages du temps subi-T2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. In: *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur emancipé*. Paris: La fabrique, 2008.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Claudio Vaz



Um dia na vida do outro espectador

césar guimarães

Doutor em Literatura Comparada pela FALE-UFMG

Professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

Resumo: Este texto analisa a inquietante experiência que *Um dia na vida* (definido como “material de pesquisa para um filme futuro”) provoca no espectador que o assiste na sala escura. Imersas na escuridão e deslocadas de seu lugar de origem, as imagens televisivas, agigantadas na tela, exibem a fratura entre o mundo do telespectador e o do cine-espectador.

Palavras-chave: Imagens televisivas. Telespectador. Cine-espectador.

Abstract: This paper focuses on the audience's unsettling experience of Eduardo Coutinho's *Um dia na vida* (defined by him as “a research material for a future film”). Immersed on the darkness of the movie theater, one is exposed to the displaced, gigantic images from television shows, which expose the gap between the world TV's and cinema's audiences.

Keywords: Television pictures. TV viewer. Cinema viewer.

Résumé: Ce texte analyse l'expérience inquiétante du spectateur plongé dans l'obscurité d'une salle et provoquée par *Un jour dans la vie*, défini comme « matériel de recherches pour un futur film ». Immergées dans le noir, détournées de leur lieu d'origine et amplifiées sur l'écran, les images télévisuelles exhibent la fracture entre le monde du téléspectateur et celui du ciné-spectateur.

Mots-clés: Images télévisuelles. Téléspectateur. Ciné-spectateur.

Viver juntos exige que nossos olhos estejam abertos. A invisibilidade do sentido se dá no cerne do visível, e não é fechando os olhos nem desligando nossos televisores que protegeremos nossos olhares. Ver é lutar, olhos abertos e espírito alerta, para tomar a palavra a cada vez que ela nos é concedida por uma imagem e para retomá-la e manifestá-la com força a cada vez que outras imagens dela nos privam.

Marie-José Mondzain

Um dia na vida, de Eduardo Coutinho, retira a televisão dos seus contextos habituais de recepção e a envolve na escuridão da sala de cinema. Ali, essa pequena máquina, tão porosa às *mises en scène* da vida social, surge agigantada, monstruosa, em seus múltiplos e díspares traços. Ora tribuna fascista, na qual o apresentador do noticiário policial vocifera sua irrefreável pulsão de carrasco e encena a execução de criminosos; ora dócil brinquedo a nos entreter (com desenhos animados, novelas, programas de auditório), conjugado a outras funções: da modelagem dos corpos e das subjetividades à prestação de serviços e vendas de produtos. Aquela separação entre a função social assumida pela televisão e a função estética e noética (vinculada ao pensamento) própria do cinema – mencionada por Daney (1998) e Deleuze (1992) – não apenas se intensificou como ganhou outras modulações, nas quais as imagens televisivas se aliam aos poderes que se exercem diretamente sobre a vida (FOUCAULT, 2008; AGAMBEN, 2002b)

O olho profissional televisivo (que se quer puramente técnico, tenaz adversário da aventura perceptiva) encontrou novas formas no âmbito da chamada neotelevisão: tornada espaço de eventos, guiada pelo contato e pela proximidade, faminta por novas formas de interação com o telespectador, das quais o *reality show* é o último avatar. Identificamos perfeitamente tudo isso nesse “material de pesquisa para um filme futuro” – subtítulo que Eduardo Coutinho concedeu a *Um dia na vida*, que reúne – condensando e montando – 19 horas da programação da TV aberta, distribuída entre oito emissoras. A exposição direta – por amostragem semialeatória – da modelagem do espectador pelos novos poderes de controle não é, contudo, o principal efeito de sentido produzido por *Um dia na vida*. O “filme futuro” anunciado

pelo subtítulo busca outro espectador, ainda por vir.

Se, em contraste com o cinema, feito de uma sequência de projeções automáticas do mundo que delimitam o visível pelo enquadramento e pela composição, o que é próprio da televisão é o fluxo pouco enquadrado e contínuo de recepção de acontecimentos, em *Um dia na vida* o regime imagético televisivo é contrariado e submetido a uma superexposição que o retira do seu programa de visão (FAHLE, 2006: 201-202). Neste, o princípio de fragmentação geral (compartilhado com outras estratégias espetacularizantes) tem no *zapping* a figura principal que, ao impedir a concentração e levar à repetição compulsiva do corte e do salto, faz do espectador um “viciado em efeitos” (COMOLLI, 2009: 112).

Fora de casa, entregue à escuridão da sala de cinema, a televisão é desterritorializada: ainda que passemos de um programa a outro ao longo da grade de programação, estamos no domínio do *antizapping*. Aqui o fragmento demora, torna-se excessivo ou aberrante, e o que era para ser visto de modo distraído ou enfático custa a passar; o insignificante se destaca, o artifício já não mais ilude, o dramático se esvazia, o narrativo se quebra, os anúncios competem com as atrações principais, o fluxo de falas e imagens torna-se espesso, e o som chega aos nossos ouvidos como algo invasivo, desregulado. Nós, espectadores da sala escura, não nos sentimos muito à vontade em casa, diante de hóspede tão estranho.

Quando o espectador da sala de cinema se depara com essa televisão desconstruída – à força do superdimensionamento dos seus atributos –, o riso e a ironia são as primeiras atitudes críticas que nos auxiliam a suportar por tanto tempo essas imagens deslocadas de seu lugar de origem. É neles que o espectador busca o primeiro amparo, pois o filme, ele mesmo, não suscita tais efeitos em sua fatura: colheu-se coisa aqui e acolá, meio aleatoriamente, sem um roteiro que viesse – deliberada e antecipadamente – a estabelecer associações de sentido entre os fragmentos gravados.

Entretanto, logo, logo, nem o riso nem a ironia – muito menos o espanto diante do bizarro ou do grotesco (em graus surpreendentes) – serão capazes de garantir um lugar seguro para o espectador diante do que vê. Aos poucos o espectador na sala de cinema se vê diante de algo que não é lhe endereçado (considerado do ponto de vista estratégico da televisão). O que

ele vê são os mundos da televisão tal como endereçados a outro espectador que não ele. O espectador que vê o filme de Coutinho na sala escura também está fora de lugar: não é exatamente a ele que o filme se endereça, oferecendo-se simplesmente como o objeto de uma crítica, como se bastasse uma hiperexposição da estética televisiva para fazer desse material um filme. Se é certo que *Um dia na vida* só se sustenta ao ser exibido no espaço da sala de cinema (à maneira de uma intervenção provocadora), o espectador que a frequenta é chamado a compor uma nova comunidade de julgamento – político e estético – que põe em questão a divisão entre esses dois mundos: o do cinema e o da televisão.

O espectador na sala escura acompanha um dia na vida de outro espectador, do qual ele está apartado. Ele vê parcialmente os mundos desse outro espectador, separado à força da comunidade daqueles que veem juntos um filme na sala escura. Nesse filme, com outros recursos, Coutinho prossegue indiretamente com sua etnografia da vida ordinária. Aqui também os universos do outro (tal como convocados pela televisão) não são objeto nem de um saber nem de uma crítica. Mas estão igualmente longe tanto da revelação quanto da indiferença. Em poucos minutos de exibição o espectador na sala escura descobre que entre ele e esse outro espectador que a televisão procura abre-se uma zona opaca: desconhecemos o mundo que ele fabrica com os mundos para os quais a televisão o atrai. Estamos separados desse outro que inventa – de algum modo – sua vida com a televisão. (Lição sempre repetida pelos especialistas: ao veicular o que quer que seja, a televisão vincula, produz liame, amarras, identificação.)

Esse outro espectador, tal como visado indiretamente pelo filme, não temos como distingui-lo em termos de classe, de grupo social, de faixa de consumo, nem mesmo em suas possíveis formas de recepção daquilo que a televisão oferece. É bom que seja assim: desse modo, livramo-nos da tentação de tentar compreendê-lo. Ele não é o outro de classe do espectador na sala de cinema. Entre nós e ele, abre-se uma relação que não é relação, que se furta à tentação do Uno e do Mesmo. Esse outro espectador é o inassimilável, aquele que escapa à relação entre o Mesmo e o Outro. (BLANCHOT, 2001: 120).¹ O que esse filme provoca, portanto, é a reunião, na sala de cinema, de dois tipos de espectadores que se desconhecem, ao mesmo tempo que põe entre

¹ Retomo, com muita liberdade, aquela indagação de Maurice Blanchot, à procura do conhecimento do obscuro que não venha a pô-lo a descoberto, ou melhor, de um pensamento que não faça Outrem cair sob a regência do Mesmo. Cf. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 98-99.

parênteses o que um julga saber sobre o outro. Assim fazendo, o filme quebra o vínculo que a televisão comumente propõe aos seus públicos e exhibe não apenas a separação entre dois conjuntos díspares de espectadores, mas a possibilidade de uma redefinição desses limites e, quem sabe, outra reunião, futura, próxima ou longínqua: outro vínculo, enfim, para a comunidade dos espectadores. Diríamos que o filme cria uma zona de interseção instável entre esses dois conjuntos.

Na sala escura, o espectador não sabe bem de quais recursos dispõe para avaliar o que vê quando descobre que não se trata simplesmente de julgar um objeto do qual pudesse se separar, pondo-o à parte e pondo-se à parte, a salvo do mundo fabricado pela televisão. O mundo do outro me faz face agora de modo enviesado: eu o vejo tal como a televisão o procura, mas não vejo o que esse outro inventa com aquilo que ela lhe propõe. A questão, entretanto, não diz respeito meramente a uma separação – mensurável sociologicamente ou por meio dos registros de audiência – entre grupos ou tipos de espectadores (o telespectador e o espectador do cinema). Uma fratura mais incisiva atravessa a vida dos sujeitos que veem o filme de Coutinho na sala escura: não sabemos bem o que faz laço entre nós, para além das divisões correntes que nos separam (posses, classes, distinções simbólicas, territórios, valores). Suspenso o espetáculo, exibido o seu modo de produção e esvaziada a plenitude de suas imagens, o espectador embarca em uma aprendizagem incerta, sem guia (COMOLLI, 2008: 187). Se o espetáculo renega teimosamente o fora-de-campo, *Um dia na vida* leva essa rejeição a uma lenta e metódica exasperação, fazendo o espectador passar por uma dura prova: como lidar com essas imagens quando não estamos mais convictos de que elas concernem apenas ao mundo dos outros, o dos telespectadores visados pela televisão, e de que, no escuro desta sala, teríamos os meios seguros para julgá-las?]

O que nos perturba nesse filme de Coutinho é que ele mostra como fabricamos *com a televisão* um *socius* ou uma forma-de-vida (AGAMBEN, 2002b) no qual a comunidade dos espectadores se encontra em aberto, sem um ponto de identificação exclusivo e unívoco. Assim, aos poucos, também o espectador na sala escura compreende que ele mesmo não pode se apartar desse filme porque ele lhe diz respeito justamente na condição de apartado do conjunto de espectadores que a televisão convoca. Mais do

que isso: ele mesmo encontra-se cindido, sem laço, destituído de território, sem saber a qual mundo comum pertence ou – mais importante – a qual outro mundo pertencer, quais novas partilhas estabelecer, qual outro comum constituir.

Entretanto, graças a uma reviravolta que deixaria Jean-Luc Godard estupefato, o iconoscópio (o tubo de raios catódicos), por uma via inusitada, volta a encontrar o ícone.² Certamente não se trata daquela imagem sagrada e plana (desprovida de toda profundidade), mas de uma situação na qual a aparição das imagens solicita a “confrontação crítica das opiniões e dos olhares”, tal como define Marie-José Mondzain, ao lembrar que o termo *eikon* (ícone) designa o modo de aparição do visível que vincula duas coisas: aquilo que parece (portador de uma semelhança) e o que põe em relação, o que reúne os olhares e os convida ao julgamento crítico. (MONDZAIN, 2003a: 167).

Lugar eminentemente político, portanto, este no qual é situado o espectador de *Um dia na vida*. O que se passa então, quando, longe dos lugares atomizados nos quais a televisão comumente se oferece ao nosso olhar, nós a olhamos juntos, simultaneamente? O que nos acontece quando nos vemos diante dessa televisão roubada do seu público, tornado cativo tanto por uma operação de cálculo (guiada pelas pesquisas estatísticas e pelo *marketing*) quanto pelas difusas e intensas operações de identificação, que tanto solicitam o investimento imaginário e os afetos? (e justamente porque difusas, imprecisas, escapam aos controles que procuram arregimentá-las sem cessar). Arrisquemos um lance: *Um dia na vida* nos oferece a chance de fazer a experiência – estética e política – da partilha da comunidade dos espectadores (NANCY, 2004: 100). Sem fazer Um e sem promover a comunhão, tal comunidade sem liame comparece, a cada vez singularmente, diante dessas pobres imagens da televisão.

² No episódio IB de *História (s) do cinema*, Jean-Luc Godard confronta as potencialidades estéticas e políticas do cinema (“nem uma arte nem uma técnica, mas um mistério”) ao processo que fez da televisão “um adulto imbecil e triste”. Segundo o autor, as duas guerras mundiais perverteram essa condição de “infância da arte” que o cinema abrigou um dia. O motivo do ícone, referido tanto à pintura religiosa quanto ao cinema de Tarkovski, Paradjanov e Pellechian (dentre outros), aparece também em *As crianças brincam de Rússia*, feito para a televisão (justamente ela, que se esqueceu do ícone contido na palavra iconoscópio!).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002a.
- _____. *Moyens sans fins*. Notes sur la politique. Paris : Payot & Rivages, 2002b.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.
- DANEY, Serge. *Ciné-journal*. Vol. I/1981-1982. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- _____. *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FAHLE, Oliver. Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris : Gallimard-Gaumont, 1998.
- MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003a.
- _____. Marie-José (org.). *Voir ensemble*. Paris: Gallimard, 2003b.
- NANCY, Jean-Luc. . *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2004.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011



FOTOGRAMA COMENTADO

**A presença de uma ausência:
*A falta que me faz e Morro do Céu*¹**

cláudia mesquita

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG
Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Dois filmes, quatro imagens. Com elas, tento exprimir o que neles me punziu. Tão diferentes na abordagem e na forma final, *A falta que me faz* (Marília Rocha) e *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro) me inspiram associações. Talvez porque, para apresentar os seus personagens, os dois documentários privilegiem relações entre corpos e espaços; mas também porque trabalham a composição dos sujeitos filmados em referência ao que se poderia chamar de um (latente e persistente) vazio central.

Personagens situados em espaços exteriores, vastos, ermos, montanhosos – um enclave da Serra do Espinhaço na região mineira de Diamantina; a comunidade de origem italiana Morro do Céu, em Cotiporã, município na Serra Gaúcha. Além da riqueza pictórica, paisagística, dos espaços que percorrem, visada por ambos os filmes, outro traço comum é decisivo na composição dos adolescentes filmados: vivendo momentos de indefinição e impermanência, eles aparecem nos filmes como sujeitos desejan-tes apartados, ao menos provisoriamente, de seus objetos de desejo. Neles, para parafrasear Nancy, o desejo é presença de uma ausência².

Essas construções me instigam: o espaço, tão presente, não serve bem à contextualização, não se presta tão somente a situar e inscrever os personagens segundo critérios de pertencimento e localização (parte que significa uma localidade ou que é por ela significada, como mais usualmente, no documentário, se dá); já os personagens, que percorrem trilhas e caminhos a recortar espaços, não são apresentados exatamente pelo que são, portam, representam no momento da filmagem – antes, pelo que *não são, não tem, ainda não decidiram, ou desejam* (desejos cuja realização fica, no tempo do filme, adiada, suspensa, incompleta, indeterminada). Girando em torno de um vazio central, as meninas de Curalinho e os meninos de *Morro do Céu* aparecem melhor constituídos pela falta (do que desejam) e pela indefinição (de um porvir) do que por uma identidade (social, local, regional, comunitária) precisa e emoldurada (mesmo que traços “identitários” atravessassem muitas cenas).

Persistindo na trilha das associações, notaria que o tempo dos acontecimentos e encontros narrados, nos dois filmes, corresponde a *intervalos* – o tempo de uma temporada de férias de verão (em *Morro do Céu*); o tempo de uma espera, ou melhor, de duas esperas, de duas gestações, acompanhadas pelo filme,

¹ Agradeço a leitura generosa e as sugestões precisas de André Brasil, Anna Karina Bartolomeu, César Guimarães, João Dumans, Ramayana Lira e Victor Guimarães.

Trabalho aqui com a versão média (52 min) de *Morro do Céu*. Realizado no contexto do programa DOC TV, o filme foi posteriormente lançado em uma versão longa.

² Refiro-me ao comentário de Nancy sobre o retrato: “O retrato é a presença do ausente, uma presença in absentia que está encarregada não só de reproduzir traços, senão de apresentar a presença estando ausente: de evocar-lhe, e também de expor, de manifestar, o lugar em que esta presença se mantém” (2006: 53, tradução nossa).

sobretudo, durante alguns dias de um frio inverno (em *A falta que me faz*).

Nas férias de verão, Bruno se movimenta muito, sem no entanto sair dos arredores de sua localidade, a pequena Morro do Céu, encravada entre montanhas. Se o intervalo é o tempo do narrado, a câmera imerge e permanece, atentando para os gestos do cotidiano familiar, para o trabalho miúdo de Bruno e seu irmão Joel na pequena oficina mecânica, para alguns eventos comunitários e principalmente para as derivas sem-rumo dos personagens jovens pelos arredores. O intervalo é tornado, pelo zelo, estabilidade e rigor da composição (o filme exercita planos fixos bem compostos), tempo de “aqui, agora, sempre”, “cada dia como o dia de uma vida inteira” (J.G. Rosa, *Buriti*). A permanência neste intervalo, entre desacontecimentos e invenções que preenchem o tempo ocioso e farto, garante a inscrição de situações e gestos banais, corriqueiros, em meio aos quais se faz presente a ausência, a falta, o desejo de porvir que marcará de começo a fim a composição do personagem (às voltas com a “paixão recolhida” de que fala sua mãe, com a espera pelo encontro amoroso com a garota desejada, no filme não consumado).

De maneira menos literal do que metafórica, *A falta que me faz* também se dá, poderíamos pensar, em um *intervalo*, ou no tempo suspenso de uma “passagem”. As cinco personagens vivem em Currálinho, pequena localidade na região de Diamantina (MG). Suas vivências miúdas, conversas, trocas e preparativos naquele inverno, apanhadas tão de perto pela diretora e sua equipe, estão prenhes de latências e esperas: a espera dos filhos (por Valdênia e Alessandra, ambas grávidas); a espera por definições e fixações de papéis, por ora adiada (casar, amigar ou ficar solteira? sair do Currálinho ou permanecer? decidir o nome do filho, decidir a madrinha...). A espera, em suma, de um porvir, quando se preencherá (ou não) “o vazio no coração da sua subjetividade” (ZIZEK, 2008: 206), quando serão assumidos (ou não) papéis sociais mais definidos, talvez posições femininas convencionadas, uma existência reconhecidamente adulta na comunidade...

Essas definições são adiadas durante o filme, que as captura no tempo fugidio dessa travessia (que a passagem à maternidade, por Valdênia, figura tão bem). Assim como Bruno, de *Morro do Céu*, cuja “realidade” presente, sempre em fuga (correndo de carro pela estrada ou palmilhando os trilhos abandonados de

uma estrada férrea), parece se esvaír no momento mesmo em que é pelo filme inscrita.

Olhemos com atenção nossos pares de fotogramas. Eles contrastam planos fechados, primeiros planos que recortam corpos, e planos gerais de paisagens montanhosas. Deliberadamente recortados, os corpos extrapolam os quadros; as paisagens, mesmo apanhadas em larga escala, tampouco cabem nos enquadramentos.

Em *A falta que me faz*, desde a introdução, com uma série de fotografias (o *plano 1* é uma delas), põe-se em cena um universo predominantemente feminino. O elemento masculino está frequentemente no extra-campo, os meninos sendo referidos nas canções, nas histórias contadas, nos motivos para rompimentos entre elas, nas inscrições que fazem – em papéis, paredes, árvores, nos próprios corpos. O filme se atém à perspectiva feminina (em *Morro do Céu*, é o inverso), fazendo do extra-campo locus ou repositório do masculino (que, ausente, tem forte incidência sobre as meninas e seu imaginário em cena). O prólogo não se põe a apresentar as personagens (o que será feito em sequência de créditos, posterior), mas a evocar um universo, a partir de imagens fixas que enquadram partes de corpos femininos, elidindo os rostos e destacando enfeites, enquanto uma voz feminina canta em *over* uma canção romântica de sucesso³.

Através de um hit, a voz de uma menina dali (cuja identidade desconhecemos) canta uma história de amor e abandono. As imagens fixas destacam, entre outros elementos, pingentes, corações postiços, pendurados no peito de moças, sobrepostos, como que dando forma a um coração que não se vê, recôndito, interior. São como talismãs, que invocam a ausência do objeto de desejo, endossando o romantismo da canção; mas que também figuram, poderíamos pensar, a própria falta, a ausência de um “cerne”. Falta e desejo, co-extensivos, são apresentados simultaneamente neste prólogo. Bem diferente do restante do filme (que não trabalha mais com imagens fixas), o segmento equaciona a chave de leitura presente no título, definindo o regime que no filme será dominante: aquele da *falta*. Se o que é pleno não há mais ou nem sequer chegou a existir (se o que é pleno “falta”), o que seria, então, presente?

³ *Cena de um filme*, de Eduardo Costa, de cuja letra copio um trecho: “Eu amei um alguém que me amou pra valer / um amor diferente, que a gente não vê / como em cena de um filme foi quase real / um amor desse jeito eu nunca vi igual / ela foi meu começo, meu meio e meu fim / entregou sua vida inteira pra mim / transformou meus desejos em realidade / e agora se foi, me deixando saudade. / Eu só amei essa mulher na minha vida / e agora me encontro em um beco sem saída / meu Deus do céu me diga agora o que é que eu faço / sem essa mulher comigo minha vida é um fracasso”.

A resposta, que se apanha no percurso e na duração: momentos de nada ou pouco fazer, que o filme expõe sem pressa, acompanhando e dando a ver as pequenas invenções com que as meninas preenchem as horas daquele inverno. Nessas cenas em que nada é buscado por um conteúdo de tipicidade, exemplaridade ou informação, irrompem (e se dissolvem) hits românticos, danças da moda, pequenos rituais de embelezamento; escrituras e inscrições que parecem buscar reter, como escreveu Ramayana Lira (2011), a “passagem” dos namorados, fazendo precariamente presentes as suas ausências; anéis com pedras falsas que “parecem diamantes” (esses, as pedras verdadeiras, cada vez mais pertencentes, fico a imaginar, às histórias lendárias do passado...); trabalho rotineiro e doméstico, mas também ocupações precárias e intermitentes (venda dos mesmos anéis, por Valdênia, em troca de colchas); lembranças de figuras hoje ausentes – como o pai de Alessandra – que assomam nas conversas, entre as meninas e com a equipe de filmagem... entre outras miudezas, desacontecimentos, deambulações.

O corte para a primeira sequência com imagens em movimento é decisivo. daquelas imagens cerradas, planos fixos de detalhe que enquadravam partes de corpos e pequenos objetos, vemos, em um amplo plano geral, pessoas minúsculas a caminhar, atravessando uma serra (*plano 2*). À medida que a primeira sequência trabalha uma sorte de “sentimento” feminino (impessoal, comum), em vez de perspectivas individuais; à medida, ainda, que o filme não informa didaticamente sobre a localidade ou as pessoas, mas coordena seus segmentos por contato, o sentimento do prólogo “contamina” a segunda sequência, de maneira que o espaço não aparece para situar e conter personagens individualizadas, mas para fazer eco ou prolongar, por assim dizer, aquela evocação.

A relação de contato, na montagem, me faz ver esta estranha paisagem como figuração daquela interioridade ausente e referida, no prólogo, precariamente: através da canção romântica, dos corações postiços e das escrituras. É como se as meninas palmilhassem os próprios sentimentos. Esse território aberto, vasto, exterior, figura, paradoxalmente, não apenas o espaço que as envolve e situa (isoladas entre montanhas recônditas), mas a interioridade mesma: vazia, erma, desconhecida, abissal⁴. Em resumo: mais do que *algum lugar* (a Serra do Espinhaço), vejo neste plano a figuração de *lugar nenhum* (projetadas, as meninas, alhures, pelo desejo).

⁴ Em parte eu me inspiro aqui em algumas ponderações de Deleuze (2007) sobre o tratamento do espaço em filmes de cineastas modernos (a partir do neo-realismo). Em Antonioni, “as imagens mais objetivas não se compõem sem se tornar mentais, sem entrar numa estranha subjetividade invisível” (2007: 17). Em Visconti, segundo R. Duloquin, citado por Deleuze, “as personagens flutuam em um cenário cujo limite elas não atingem. Elas são reais, o cenário também o é, mas sua relação não o é e se aproxima da que existe num sonho” (p.13), de modo que estaria em jogo uma sorte de indiscernibilidade entre imaginário e real na apresentação dos espaços.

Já *Morro do Céu* começa imerso na cena cotidiana (também sem moldura contextualizadora), e os gestos dos irmãos, numa pequena oficina mecânica, à noite, aparecem irredutíveis a qualquer abstração. O primeiro segmento resume bem a alternância de que o filme será feito: as movimentações de Bruno, que se expande em pequenos afazeres e pelo espaço da localidade, se alternam com a solidão contida de quem se ensimesma. Logo depois do trabalho noturno na oficina, vemos o personagem se preparando para dormir. No plano, há uma sugestão silenciosa do que depois aparecerá com mais nitidez: a ausência da garota desejada, a falta que individualiza Bruno, indicando a importância do que está fora-de-campo em sua composição.

Uma sequência mostra o começo de um dia qualquer na casa da família: se a mãe e o pai são pegos em gestos cotidianos típicos de uma manhã rural (cuidar dos bichos, fazer pão), a maneira como a perspectiva de Bruno é apresentada difere. Ele é apanhado na intimidade, dormindo; suas costas nuas em primeiro plano (*plano 3*) são justapostas a um plano geral da paisagem montanhosa (*plano 4*). Esses dois planos abrem a sequência. Sua composição e ordenação indicam uma relação de antecedência: em primeiro lugar, o filme focaliza a experiência desse rapaz, cuja intimidade é irredutível (nem tipo, nem exemplo). A analogia visual entre os dois planos (costas-montanhas) escapa de uma relação de “localização” estrita, desenvolvendo uma espécie de “par” (intimidade/espço exterior, ou solidão/expansão), que será trabalhado em outros momentos do filme.

No decorrer da sequência, depois de uma conversa com sua mãe, Bruno parte em uma deriva pelos arredores, pela linha de trem abandonada, com os amigos. Depois da tematização do desejo, da falta, dos projetos latentes e das indecidíveis partidas (como em outra conversa de Bruno com os pais, sobre permanecer ou partir de Morro do Céu para outros horizontes), o filme apresenta um trecho caracterizado por um movimento do personagem pelo espaço ermo dos arredores, quase como expandindo a demanda interior (falta que faz desejar), feita energia física e travessia. A incerteza perdura, e se não há resolução, há expansão, a latência traduzida momentaneamente em deriva (sem rumo, sem serventia) pelos espaços “vazios” (de presença humana) da localidade.

⁵ *Morro do Céu* almeja a transparência, como se as situações apresentadas se dessem independentemente de serem filmadas. Já *A falta que me faz* assume a presença da equipe em cena, e a filmagem como acontecimento que produz e intensifica encontros, diálogos, performances, reflexões. *Morro do Céu* investe mais na expansão do que na duração; o filme apresenta um número maior de situações, e compõe na montagem cenas e planos mais curtos do que aqueles de *A falta que me faz*. Este, notabiliza-se pela duração (de planos e situações), reiterando admiravelmente na forma a vivência do vazio que se dilata: pouca ação, acontecimentos menores, derivas.

A par de aspectos semelhantes que motivam meu cotejo e a escolha dos fotogramas, reconheço que os assuntos e as metodologias de abordagem e composição dos dois filmes instigam muitas diferenças (que não vou aqui aprofundar)⁵. Elas – as diferenças – não me impedem de notar, a título de conclusão, alguns traços comuns que gostaria de valorizar com esta análise comparativa; traços que compõem ricas figurações da subjetividade nesses dois filmes documentais recentes.

Em primeiro lugar, notaria que a importância (nos dois filmes) dos espaços onde vivem e transitam os personagens (a ponto de *Morro do Céu* nomear o filme de Spolidoro) não endossa a pretensão de construir uma moldura, uma “realidade” prévia e externa a que os meninos pertenceriam. Ao contrário: essas “realidades” aparecem a partir dos gestos e imaginários dos personagens, em uma figuração do real como inscrição subjetiva. Não há Currelino sem Valdênia e Priscila, nem *Morro do Céu* sem Bruno (segundo as construções fílmicas). Vários traços das localidades, do cotidiano e da cultura aparecem, sem dúvida, mas por atravessamento – não é o distrito diamantífero decadente que situa as meninas de *A falta que me faz*, por exemplo, mas é o diamante (que falta) que irrompe em uma conversa, comparado à pedra falsa do anel de cinco reais vendido por Valdênia. É através do imaginário das personagens, em suma, que o real se inscreve.

Em segundo lugar, diria que os personagens são compostos menos como resolução do que como impasse; não bem como realidade presente, mas como desejo, advento. Esse movimento lança, por assim dizer, os sujeitos filmados para fora de si, em direção a um porvir incerto. É nesse sentido, pela via do contato entre sequências, que leio a figuração do espaço como “lugar nenhum”, e os gestos de atravessá-lo como exploração e deriva, não tanto como pertencimento. Há uma valorização da falta, da ociosidade, dos sonhos irrealizados e latências, do tempo fugidio de indefinição. À hesitação desses jovens em se inscrever (em um papel adulto e, particularmente em relação às meninas, em posições femininas convencionadas), corresponde a recusa discreta dos filmes em inscrevê-los, no discurso, em lugares sociais fixados – quer como exemplo, tipo ou equacionamento particular de uma realidade social ou de uma temática prévias. Isso se nota na preferência pelo intervalo como tempo narrativo; no trabalho com o espaço como figuração da falta (“lugar nenhum”); na

permanência dos objetos de desejo fora de campo (lapidando-se em cena a presença de uma ausência).

Em parte essas construções se apóiam no decisivo acento sobre a adolescência, que permite que os enunciados fílmicos “existam na incerteza”⁶ - alguma coisa se esvai no momento mesmo em que é registrada, e a falta e indefinição (de um porvir) parecem constituir os personagens melhor do que qualquer identidade presente.

Como espécie de epílogo ou de “post scriptum”, partilho uma questão, que mereceria outra análise. Eu me pergunto se a hesitação e a indefinição dos personagens, tal como trabalhada pelos filmes, lhes permite escapar da alienação no discurso do Outro (o “Grande Outro”, no dizer da psicanálise). Em outros termos, será que esses meninos logram, nos filmes, fugir dos papéis e gostos para eles “reservados” (no campo social ou “simbólico”), inscrevendo uma narrativa sua, fazendo-se (mesmo que precariamente) sujeitos de gestos e discursos *impróprios*, não “programados”⁷?

A falta que me faz seria campo para pensar detidamente esta questão (trabalho que aqui não farei). Neste filme *sobre, entre, com* meninas, em alguns momentos ouço “falar” um discurso que demarca o lugar do *feminino* como objeto de um dizer e de um olhar majoritariamente masculinos. Por exemplo, quando Priscila conta que todo mundo “põe um nome” em Alessandra (que já tem uma filha e está grávida pela segunda vez, de outro garoto). Em outros momentos, penso que as meninas resistem, pela fala incerta, a um lugar de alienação. Lembremos da bela e lacônica situação final com Alessandra. Confrontada com a equipe do filme que, delicadamente, pergunta sobre sua aparente tristeza, ela reafirma as dúvidas e incertezas, ao lembrar dos namoros e das possibilidades de casamento (“*também não adianta eu falar que ele não sabe o que ele quer da vida, porque eu também, nem eu sei*”). Sua hesitação em coincidir com uma posição (de mulher casada ou “amigada”) se projeta para o futuro: “*Quem sabe nós dois tá junto, quem sabe que não... Vamos ver o que o destino reservou pra nós, né?*” Aqui, é a equipe que traz para a cena a expectativa de um posicionamento de Alessandra (talvez, até, de uma “fixação”), expectativa que ela contorna, sem ceder ao desejo do Outro, e, melancolicamente, resistindo na incerteza⁸.

⁶ Bela expressão que leio na sinopse apresentada na cópia DVD do filme de Marília Rocha.

⁷ Devo o uso do termo *impróprios* à sugestão de Ilana Feldman, em debate no 14^o Encontro Socine (UFPE, Recife, 2010). Para uma apresentação inicial de conceitos como imaginário, simbólico e real, entre outros, na psicanálise lacaniana, ver “Como Ler Lacan” (Slavoj Žižek, 2006) e “O sujeito lacaniano - entre a linguagem e o gozo” (Bruce Fink, 1998).

⁸ Se essa resistência não é constante, poderíamos pensar, é porque a possibilidade de escapar à alienação tampouco o é. No dizer de Bruce Fink, lendo Lacan: “O sujeito na cena: ele está sempre *quase chegando* - está a ponto de chegar - ou já terá chegado em algum momento mais adiante no tempo (...) Sua existência sempre-tão-fugaz permanece em suspense ou em dormência.” (1998: 87).

Referências

- DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano - entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LIRA, Ramayana. A presença em *A falta que me faz*. Trabalho apresentado na Conferência Mulheres da Retomada. New Orleans, Tulane University, fevereiro de 2011 (mimeo).
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011



F o r a - d e

- c a m p o

Fabio Martins



Yo, Tú, Hiroshima...

(Un comentario acerca de la imposibilidar del testimonio)

yamila volnovich

Professora da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires
e do Instituto Universitario Nacional del Arte
Mestre em Sociologia pela Universidad Nacional de General San Martín

Resumo: Este trabalho gira em torno de uma frase – “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” – e das imagens que ela atualiza para explorar a questão que atravessa o cinema desde o pós-guerra: que significa olhar? Entre ver e olhar, entre o acontecimento e a representação, entre o visível e o enunciável, a imagem documental acode para dar testemunho dessa brecha e remete ao problema da sua relação referencial com o mundo histórico. *Hiroshima...* é, sem dúvida, um acontecimento no qual o cinema encontra, apesar de toda carência, sua potência de sentido.

Palavras-chave: Imagem documental. Testemunho. Referência. Subjetivação. Política de arte.

Abstract: This paper deals with a sentence – “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” – and with the images it actualizes in order to explore the question that pervades the cinema since the postwar period: What is the meaning of watching? Between seeing and watching, between the event and the representation, between what can be seen and what can be enunciated, the documentary image comes forward to give evidence of that gap and points again to the problem of its referential relation with the historical world. *Hiroshima...* is, without doubt, an event in which cinema finds, despite its flaws, its power of meaning.

Keywords: Documentary image. Evidence. Reference. Subjectivation. Art politics.

Résumé: Cet article tourne autour d’une phrase – “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” – et des images qu’elle met à jour pour explorer la question qui traverse le cinéma depuis l’après-guerre: Qu’est-ce que ça veut dire, regarder? Entre voir et regarder, entre l’événement et la représentation, entre le visible et ce qui peut être énoncé, l’image documentaire vient pour témoigner de cet écart et nous renvoi au problème de son rapport référentiel avec le monde historique. *Hiroshima...* est, sans doute, un événement dans lequel le cinéma trouve, malgré ses fautes, sa puissance de sens.

Mots-clés: Image documentaire. Témoignage. Référence. Subjectivation. Politique de l’art.

Introducción

De los múltiples temas importantes que gravitan en torno al célebre ensayo “*El obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”¹ el vínculo originario entre el cine y el capitalismo es quizás, uno de los menos explorados. Más allá de la controversia acerca del carácter conservador o revolucionario del nuevo arte de masas², Benjamin reconoció que la capacidad técnica para producir y distribuir imágenes estaba directamente ligada a la existencia de la industria y a la producción en serie.

Su origen como un ‘arte industrial’ en el epicentro de la cultura moderna operó como un ámbito de confluencia de las fuerzas antagónicas que trazaron el mapa de la modernidad estética y política. Toda la cuestión de la especificidad del nuevo ‘arte de masas’ no hizo más que plantear incesantemente el problema de cómo el impacto de la masificación de la cultura, a través de la reproducción de objetos estéticos por medios tecnológicos cada vez más sofisticados, produjo una redefinición de las categorías del espacio y del tiempo, y con ello una transformación de los modelos de percepción que organizaban la experiencia.³

Sin embargo, más allá de esta primera certeza lo que Benjamin advirtió, con la transparencia que otorga el dolor, fue el acoplamiento preciso entre el dispositivo cinematográfico y el fascismo. Mientras Einsestein, Vertov, Gance o Murnau creían que el movimiento automático de la imagen podía producir una vibración que despertaría la conciencia adormecida de las masas e hiciera surgir de los ojos enrojecidos de los espectadores al Pueblo, Benjamin centraba su atención en la creciente estetización de la vida política y en el papel central que el nuevo arte estaba cumpliendo en este proceso. El pueblo fascista, devenido espectáculo de masas, hallaría en la guerra el escenario preciso que le ofrecería la posibilidad de vivir su propia destrucción como satisfacción artística. La guerra inminente – “*La obra de arte...*” se edita por primera vez en 1936 – no fue un accidente en el flujo de la historia; por el contrario, constituyó una necesidad de las condiciones económicas y políticas de la organización capitalista. “La guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo” (BENJAMIN, 1936: 21).

Así, la dialéctica entre proletarización y masificación

¹ BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Ed. Taurus, 1975.

² El ensayo de Benjamin actualiza, a su vez, la célebre polémica entre Adorno y Benjamin acerca de la función revolucionaria o conservadora del nuevo arte. Para desarrollar esta polémica, véase LUNN, E. *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986., ADORNO, T. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra e BURGUER, P. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península, 1997.

³ El fragmento del texto de Paul Valéry, *Pièces sur l’art, París 1934*, que abre el texto de Benjamin atestigua esta percepción: “En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas las Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte”. Véase también: LUKÁCS, G. “Reflexiones sobre

una estética del cine” Archivos de la Filmoteca Nº 37. Febrero 2001, Valencia. (Publicado originalmente en Frankfurter Zeitung el 10 de septiembre de 1913).

encontrará en la guerra imperialista su síntesis macabra y en el cine, su representación más cabal.

A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular. Esto es, que los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos. (BENJAMIN, 1936: 31)

Esto explica que cincuenta años después de Benjamin, Deleuze haya insistido en tres razones fundamentales del agotamiento del cine clásico, el cine de las vanguardias de los años 20. Por un lado, las condiciones económicas del cine como arte industrial que generó una producción excesiva de películas-mercancía; por el otro, las condiciones políticas de la primera mitad del siglo XX, que como anticipó Benjamin, develaron el vínculo estructural entre la dimensión estética de la imagen-movimiento y la estrategia política del fascismo. Retomando a Virilio dirá Deleuze: «No hubo desviación, enajenación de un arte de masas que la imagen-movimiento habría fundado inicialmente, sino que, al contrario, desde el comienzo la imagen-movimiento está ligada a la organización de la guerra, a la propaganda de Estado, al fascismo ordinario, histórica y esencialmente» (DELEUZE, 1985: 220).

Por último, hay una tercera razón que es a la vez condición de la crisis de la imagen-movimiento y posibilidad de un nuevo cine. Se trata del impacto que la fórmula Hitler-Hollywood tuvo en los modos de pensamiento: después de Auschwitz e Hiroshima, lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo y, en consecuencia, hay imposibilidad de pensar la relación entre movimiento e imagen que soportaba la acción dramática. Sin embargo, una nueva potencia de pensamiento surge de esta imposibilidad y hace de su “impoder”, su fuerza y su especificidad. “El pensamiento no puede pensar más que una cosa, ‘el hecho

de que no pensamos todavía” (DELEUZE, 1985: 224). En este contexto, el cine no sería ya el pensamiento del Todo, sino una fuerza disociadora. El Neorrealismo y la *Nouvelle Vague* son una respuesta a esta necesidad, crean un tipo de imagen que permite pensar el tiempo como el último gesto político de un hombre anonadado ante la memoria del presente en un mundo hecho escombros, sin coordenadas para la acción.⁴ Como dice Schefer “la imagen cinematográfica, en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una suspensión de mundo, o afecta a lo visible con una turbiedad que, lejos de hacer visible el pensamiento como pretendía Einsestein, se dirige, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión” (DELEUZE, 1985: 225).

Y lo que no se deja ver en la visión es la vida, el acontecimiento que no se puede apresar en las reglas de composición y en las operaciones geométricas de la perspectiva. La máquina de visión (la cámara) establece la diferencia entre ver – entendido como las operaciones biológicas del ojo – y mirar como el espacio en el que se recorta el sentido. Del mismo modo que la *zoe* se incluye en la vida política bajo la forma de su negación, el mundo se exhibe en la imagen como resto, como aquello que falta. La imagen representa el vínculo originario del hombre con el mundo, no por lo que muestra positivamente, sino por lo que en ella excede. Lo que se ve es producto de una sustracción, de una composición del mundo en la que se ve la ausencia. La imagen siempre está incompleta y ése es su aspecto constitutivo, no su falencia.

También el ensayo de Benjamin culmina con la esperanza, cifrada en el cine, de que la politización de la estética por el comunismo revertirá la creciente estatización de la política que desde el fascismo no ha cesado de caracterizar al Estado moderno. Sin embargo, no anticipa cuáles serán sus principios ni sus estrategias formales, sólo retoma la lógica dialéctica por la cual los productos que el capitalismo crea, entre ellos el cine, serán también los encargados de su disolución.⁵ Y, quizás, no establece cuáles serán las formas del nuevo arte porque lo propio del arte revolucionario, tanto para Benjamin como para Deleuze, radica en crear una fuerza disociadora del presente como apertura del tiempo y no en su eficacia práctica.⁶ La experiencia del arte como la experiencia de la revolución es siempre el porvenir, la apertura del tiempo, su necesidad como determinación del pasado, su posibilidad como reanudación permanente.

⁴ La imagen-tiempo, según Deleuze, se compone de tres aspectos: la dislocación del todo a favor de un afuera que se inserta entre las imágenes (el corte irracional); la ruptura de la relación sujeto-objeto y su reemplazo por formas discursivas mixtas como el discurso indirecto libre; y las experiencias de extrañamiento del hombre con el mundo que hacen de todo personaje un vidente.

⁵Benjamin hace referencia a la famosa fórmula de Marx expuesta en el Manifiesto Comunista: “El progreso de la industria, del que la burguesía, incapaz de oponérsele, es agente involuntario, sustituye el aislamiento de los obreros, resultante de la competencia, por su unión revolucionaria mediante la asociación. Así, el desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta produce y se apropia lo producido. La burguesía produce, ante todo, sus propios sepulcros”. MARX, C. ENGELS, F. (1847) *Manifiesto del Partido Comunista*.

⁶ Ya Benjamin había cuestionado la eficacia del proceso de politización del surrealismo. Durante este pasaje los artistas optaron por un mecanismo – la manifestación radical de la libertad de espíritu – que si bien funcionaba en el campo artístico, en la escena política se disuelve en la figura del escándalo “contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción”. La crítica de Benjamin es implacable: “Esto es lo típico de esta inteligencia francesa de izquierdas: su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de la revolución, sino de la cultura heredada. Su ejecutoria colectiva se acerca, en lo que tiene de positiva, a la de los conservadores. (...) Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral Idealista con *práxis* política”. BENJAMIN, W. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I* (Trad. Esp. Jesús Aguirre) Madrid: Ed. Taurus, 1975. p. 53.

Las páginas que siguen retoman estas ideas con el propósito de poner en relación el pensamiento de Agamben con la teoría cinematográfica. Pretenden esbozar algunas líneas de fuga que muestren la convergencia entre la estructura lógica de exclusión/inclusión originaria de la comunidad y la paradoja de la representación en la imagen. ¿Cuál es la relación entre política y vida, si ésta se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de la exclusión? Se pregunta Agamben. Y entonces ¿Cuál es la relación entre la imagen y lo real, si éste se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de la exclusión? podría ser su traducción al problema de la referencia en la imagen. Esta paradoja constitutiva del dispositivo cinematográfico se expone con toda profundidad en el cine documental, fundamentalmente en el cine documental de posguerra. Fue justamente ante la experiencia de la vida devastada y del mundo en ruinas, ante esas imágenes tan reales, que los cineastas se enfrentaron a la incapacidad de la cámara para decir la verdad. El cine moderno comprendió que en el documental sólo se puede dar testimonio de la brecha insalvable entre ver y mirar.

Seguramente uno de los autores que mejor mostró esta relación imposible y necesaria entre el cine y los campos de exterminio fue Resnais en *Nuit et brouillard* (1955), pero también en *Hiroshima, 1959*. Esta película – “de ficción” – mostró hasta qué punto el cine es inseparable de Auschwitz e Hiroshima, pero también con qué potencia emerge de sus ruinas una nueva imagen y un nuevo cine de pensamiento. Con esta intención, que es en algún sentido un homenaje, me propongo recorrer “*Hiroshima...*”



II. Hiroshima

Elle : Rien. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour.

La primera imagen de *Hiroshima* es la imagen de un encuentro: dos cuerpos entrelazados, abrazados, se acarician. El primerísimo primer plano torna imposible cualquier localización. Son sólo cuerpos, puro volumen y textura en un espacio abstracto. La imagen parece una escultura, la arenilla brillante que los cubre refuerza su dimensión táctil. En este encuentro sin lugar entre unos cuerpos sin rostro, dos voces anuncian el comienzo de un dialogo imposible: “*tú no has visto nada en Hiroshima*”, sentencia la voz masculina, “*yo lo he visto todo*”, replica la voz femenina. Sospechamos que en la cadencia de las frases se presagia una confrontación, no hay discusión ni diálogo posible porque entre ellos no hay una medida común.⁷ Y sin embargo, el abrazo infinito de la carne vuelve aún más desgarradora la grieta entre la proximidad del encuentro amoroso y la distancia inconmensurable del pensamiento.⁸

Inmediatamente, las imágenes documentales muestran lo que la voz femenina describe. Vemos lo que ella dice ver: el hospital con sus pasillos y sus enfermos, el museo donde se exponen los monumentos del horror, las reconstrucciones del momento de la explosión “200.000 muertos en 9 segundos...” y ante cada descripción la voz masculina cuestiona la evidencia de la imagen que se expone ante nosotros: “*el hospital no existe en Hiroshima*”, “*¿qué museo en Hiroshima?*”, en definitiva la monótona letanía de una negación infinita – “*¡Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*”. Y de nuevo los cuerpos. La mano apretada sobre la carne. Y después otras manos, la mano de la sobreviviente de Hiroshima mutilada por los efectos de la radiación, la mano muerta del amante alemán.

No hay una medida común entre la memoria del japonés y la memoria de la francesa. Por ello, la coexistencia de enunciados contradictorios nos fuerza a pensar la paradoja de un tiempo no cronológico en que el pasado rebasa el punto del presente del personaje que lo evoca, para bifurcarse en una multiplicidad de recuerdos heterogéneos, imposibles entre sí.⁹ Pero

⁷ Badiou en una conferencia dictada en Buenos Aires sugiere que el cine es una situación filosófica en tanto crea una síntesis disyuntiva. “Una situación filosófica es la relación entre términos que, en general, no mantienen relación alguna. Una situación es un encuentro entre términos extraños”. BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: *Pensar el Cine I*, Buenos Aires: Manantial, 2004.

⁸ Hacia el final del prólogo sobre un travelling larguísimo por las calles de la ciudad escuchamos a la voz femenina decir: “*Me encuentro contigo. Me acuerdo de ti. ¿Quién eres? Me matas. Me das placer. ¿Cómo saber que esta ciudad estaba hecha para el amor? ¿Cómo saber que tu cuerpo estaba hecho para el mío? Me gustas. Que acontecimiento: me gustas. Me matas. Me das placer. Tengo tiempo. Te lo ruego. Devórame. Defórmame hasta la fealdad. ¿Por qué no tú en esta ciudad y en esta noche tan parecida a las demás como para confundirla? Te lo ruego*”.

⁹ Véase el análisis de Deleuze sobre Hiroshima en el capítulo 5. Puntas de presente y capas de pasado. Cuarto comentario de Bergson en: DELEUZE, G. *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.

¹⁰ Para desarrollar la relación irreductible entre lo visible y lo enunciable, véase DELEUZE, G. *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 2005. pp 50-71.

también la *voz en off* establece relaciones de disonancia con la imagen, profundizando la disyunción entre la experiencia pura de los cuerpos y la distancia del lenguaje, entre lo visible y lo enunciable¹⁰, entre el documental y la ficción.

Por otro lado, estos antagonismos a nivel semántico se integran en un dispositivo de enunciación cinematográfica que se compone, o mejor dicho, se descompone, en varios registros.

Primero, la disyunción entre la voz y la imagen. Si bien la voz femenina relata lo que la cámara muestra, la copresencia entre ambos se realiza en el ámbito abstracto del montaje cinematográfico. La voz y el enunciado no comparten la misma situación discursiva, la voz corresponde a los cuerpos; el contenido del enunciado, a la imagen que se ofrece en el documental.

En segundo lugar, la presencia del documental, con su retórica informativa, provoca una disyunción en el interior mismo de la imagen entre el discurso de ficción y el documental. Por último, el mismo discurso documental se descompone en tres modalidades: el documental de creación que evidencia la presencia de la cámara produciendo una sensación de distancia por la utilización de la música y los sofisticados *travellings*, las imágenes de archivo insertas en la secuencia y las reconstrucciones que son ficción pero parecen documentales.

En este *collage*¹¹ asistimos al conflicto entre tres sujetos de discurso: la voz femenina que dice ver, la mirada de la cámara que muestra – y por lo tanto nos hace ver – lo que ella dice que ve, y la voz masculina que niega lo que resulta evidente.

Por mediación de la voz, la imagen se nos presenta a la vez como un sentido positivo y como su negación. No cabe duda, vemos el hospital, los rostros resignados de los enfermos nos devuelven la mirada, vemos la piel quemada, los ojos vaciados, “*cómo no verlo*”. Pero al mismo tiempo que la imagen se ofrece, la voz la niega, la clausura. Aquello que no se ve, sin embargo no se puede no ver.

Entonces, cabe preguntarse: cuál es el sentido de esa “nada” que se reitera bajo la forma de una negación, sin explicación, ni argumento, en su ascética y pura formulación lingüística. “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*”

Detengámonos un momento en el dispositivo discursivo de esta primera secuencia del film para ver cómo se construye la paradoja. Las voces actualizan el aspecto fónico y fisiológico del

¹¹ Para Rancière la noción de *collage* adquiere un sentido estético-político amplio en tanto constituye una composición en la que confluyen lógicas heterogéneas. La estética se vincula con la política porque hace visible las categorías espacio/temporales que configuran material y simbólicamente las formas de la experiencia sensible, provocando una incertidumbre respecto de los dispositivos perceptivos del mundo ordinario. Ver: RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Llibres de recerca, 2005.

lenguaje; reconocemos junto con los cuerpos una voz femenina y una voz masculina. Estas voces no corresponden a personajes con nombre propio, sólo remiten a un *yo* y un *tú* del discurso, a una situación comunicativa básica. Son figuras discursivas que actualizan el espacio translingüístico en el que tiene lugar la comunicación y el tiempo presente del acontecimiento. Pero esta puesta en imagen del acto del lenguaje en su singularidad choca con el contenido de los enunciados que estructuran este aparente diálogo. “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” constituye la estructura ascética de la negación pura, no de *esto* o de *aquello*, lo cual nos reenviaría al contenido de verdad de la proposición, sino una negación sin referente posible: *nada*. Desde el punto de vista del sentido, el enunciado es inobjetable; desde el punto de vista de su dimensión pragmática, es una contradicción. No se cuestiona el hecho de que ella haya visto el hospital o el museo sino lo que significa mirar.

Si ver remite a la capacidad sensible del ojo al captar las variaciones de la luz en la retina, mirar nos reenvía al interior de la lengua (en su doble aspecto sistemático y social). Así el film muestra la brecha entre la dimensión sensible del ojo que ve y el valor político del sujeto que mira. Expone el problema que atraviesa al cine moderno desde la posguerra y lo liga definitivamente a la reflexión política: ¿qué significa mirar?

Hiroshima es una película sobre la guerra porque es una película sobre el cine. Las múltiples disyunciones que componen el dispositivo de la enunciación adquieren la forma de un metalenguaje al evidenciar la paradoja originaria del discurso fílmico. La tensión entre, por un lado, las imágenes poéticas de los cuerpos entrelazados y la voz en off en primera persona y, por el otro, la crudeza de las imágenes de archivo, sintetizan el devenir del cine político. Durante la temprana posguerra, todos los esfuerzos del cine moderno contra el realismo hollywoodense se concentraron en hacer emerger la figura del autor como garante del sentido. Contra la deslumbrante ilusión de objetividad de la imagen cinematográfica – que parecía llevar a su máxima expresión la figura neutra del “se mira” correlato del impersonal “se habla” de la *lengua* – la imagen debía evidenciar su pertenencia a un punto de vista, a una posición de sujeto. Pero al hacerlo, sólo descubre que el punto de fuga garante del sentido se devela vacío y parece destinar al sujeto a una penumbra infranqueable.

Incluso la filosofía moderna, que había despojado de sus atributos antropológicos y psicológicos al sujeto trascendental, reduciéndolo al puro *yo hablo*, no había advertido por completo la transformación de la experiencia del lenguaje que todo ello implicaba, su deslizamiento sobre un plano asemántico, que ya no podía ser el de las proposiciones. Tomar verdaderamente en serio el enunciado *yo hablo* significa, de hecho, dejar de pensar en el lenguaje como comunicación de un sentido o de una verdad por parte de un sujeto que aparece como titular o responsable de ellos; significa más bien considerar el discurso en su puro tener lugar y considerar al sujeto como “la inexistencia en cuyo vacío prosigue sin tregua el difundirse indefinido del lenguaje” (FOUCAULT 3, p. 112)” (AGAMBEN, 1998: 147).

Agamben muestra cómo Benveniste, al introducir la subjetividad en el lenguaje a través del análisis de la enunciación, allana el camino para la desaparición del sujeto. Los pronombres personales que inscriben la dimensión existencial en el sistema de la *lengua* develan que el *yo* que soporta el acto de enunciación no es más que un lugar vacío. Entonces, “¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia desubjetivación?” (AGAMBEN, 1998: 149). ¿Cómo hallar en la plenitud de la imagen ese punto ciego que descubre un ojo insensato? ¿Qué miramos cuando vemos?



[no (poder ser)]; [no (poder no ser)]: el sujeto

Existe un sujeto de discurso. Una posición de sujeto que en el mismo momento en que ejerce su poder soberano de palabra, en el mismo movimiento en que por mediación del “yo hablo” convierte una frase posible en un enunciado concreto, es alcanzado por el anonimato de una lengua *siempre ya ahí*. Ésta es la situación paradójica por la cual el pasaje de la lengua al discurso se produce como un acto de subjetivación que sólo puede llevarse a cabo a través de un proceso de desubjetivación. “*El sujeto de la*

enunciación está hecho íntegramente de discurso y por el discurso; pero, precisamente por esto, en el discurso, no puede decir nada, no puede hablar".¹² (AGAMBEN, 1998: 123).

¹² En cursivas en el texto original.

Por ello, ni el sujeto existe con anterioridad al acto de discurso, ni los objetos, a las palabras que los nombran. De allí el interés de Foucault por los enunciados como unidad mínima del método arqueológico. La tarea de la arqueología radica en intentar detectar mediante el estudio de los discursos efectivamente dichos las reglas o los "sistemas de exclusión"¹³ que hicieron posible estos enunciados y no otros y, por lo tanto, hicieron posible un campo referencial específico y un tipo determinado de sujeto.

¹³ Véase, FOUCAULT, M. *El orden del discurso*, Ed. Tousquets, 2004.

La distancia entre las condiciones de posibilidad y las condiciones de existencia de los enunciados quedará franqueada por un método que intentará despojarse tanto de la formalización como de la interpretación, en favor de "una inscripción de lo que se dice como positividad del *dictum*".¹⁴ Pero este nivel enunciativo, este "zócalo" del lenguaje más allá de la lógica y la lingüística, es un objeto difícil de hallar, "no se ofrece a la percepción, como portador manifiesto de sus límites y de sus caracteres. (...) Quizás es ese 'demasiado conocido' que se esquivo sin cesar; quizás es como esas transparencias familiares que por no ocultar nada en su espesor, se dan en toda claridad. El nivel enunciativo se esboza en su misma proximidad." (FOUCAULT, 1969: 187).

¹⁴ Véase, DELEUZE, G. *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 1987. p. 42.

Lejos de toda pasión hermenéutica, lo no-dicho en lo dicho es a la vez no visible inmediatamente y no oculto. No es un exceso ni un sustrato, está allí como "el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra". (AGAMBEN, 1998: 150).

Por ello, según Foucault, el arqueólogo debe construir la serie de las multiplicidades, establecer el *archivo* como "la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares." (FOUCAULT, 1969: 219). Estas condiciones de posibilidad no se asemejan a la condición de validez de los juicios o las proposiciones, no constituyen un *apriori* lógico, sino un *apriori histórico*. Histórico, porque el conjunto de reglas de estabilidad, de dispersión y de transformación que caracteriza una práctica discursiva es inmanente a los enunciados, a la manera en que éstos se ligan, se modifican, establecen jerarquías y generan rupturas. "El a priori de las positivities no es solamente el sistema de una dispersión temporal; él

mismo es un conjunto transformable”. (FOUCAULT, 1969: 217). El archivo, sería entonces, *el sistema general de formación y transformación de los enunciados*. (FOUCAULT, 1969: 221). Un sistema histórico entre la a-historicidad de la *lengua* y la pura contingencia de los actos de habla. Entre la lengua como posibilidad de decir y la positividad de lo ya dicho se ubica el *archivo*, en el margen del lenguaje.

Ahora bien, si el *archivo* nos permite trazar el mapa de las condiciones de posibilidad de los enunciados mediante el análisis arqueológico de los discursos efectivos, Agamben nos invita a introducirnos en el interior de la *lengua* para pensar desde allí la figura del *testimonio*. Dar testimonio “significa inscribir en la posibilidad una cesura que la divide en una posibilidad y una imposibilidad, en una potencia y una impotencia, y situar a un sujeto en tal cesura” (AGAMBEN, 1998: 152). El *testimonio* y el *testigo* vuelven a inscribir la cuestión del sujeto en la lengua, no ya como un espacio soberano de sentido, sino como el acto por el cual alguien habla, y al hacerlo da testimonio de que esa posibilidad emerge sobre el fondo de una imposibilidad.

Si en la relación entre lo dicho y su tener lugar, el sujeto del enunciado podía, en rigor, ponerse entre paréntesis, porque en cualquier caso se había producido ya la toma de palabra, la relación entre la lengua y su existencia, entre la *langue* y el archivo, exige una subjetividad que atestigua, en la posibilidad misma de hablar, una imposibilidad de palabra”. (AGAMBEN, 1998: 153).

El “yo” del enunciado actualiza con su toma de palabra la presencia *siempre ya ahí* del lenguaje y se reconoce atrapado en la paradoja de una identidad vacía. Por el contrario, el testimonio solo puede tener lugar como un proceso de subjetivación. El testigo habla por aquellos que no pueden hablar, habla pero podría no hacerlo, el acto de palabra se revela entonces como una pura *contingencia*. En este sentido, el lenguaje es un acontecimiento “una cesura entre un poder ser y un poder no ser.” (AGAMBEN, 1998: 153). Si la contingencia es la modalidad en que una potencia de sujeto se hace efectiva y realiza una posibilidad de hablar, entonces *potencia* y *posibilidad* son los operadores de la subjetividad; pero *necesidad* e *imposibilidad* son los operadores de la desubjetivación, “de la destrucción y de la remoción del sujeto”. (AGAMBEN, 1998: 154).

Hiroshima es, desde esta perspectiva, el acto que aniquila a la

vez la vida biológica y la posibilidad de palabra “qué se puede decir después de Hiroshima”, cómo hablar... *Hiroshima* es la puesta en escena del campo de fuerzas que atraviesa al sujeto entre [no (poder ser)] y [no (poder no ser)]. Pero el film también muestra cómo la destrucción de las categorías que constituían el mundo (*nuestro* mundo), en tanto configuración de lo posible, corrompe los modelos a través de los cuales nos lo representamos. De este modo, lo que se filma es la brecha entre la muda experiencia y el sentido. El documental da testimonio de la fisura que resguarda lo inimaginable, lo indecible, lo inexpresable, lo invisible como fundamento de la imagen. Se da testimonio de la necesidad de mostrar Hiroshima y, a la vez, de la imposibilidad de mostrarlo.

Y, sin embargo, ante la condición de imposibilidad como fundamento de la mirada “tú no has visto nada en Hiroshima”, la voz femenina reanuda una potencia de mirada:

he visto pasearse a la gente, la gente se pasea, pensativa, a través de las fotografías, las reconstituciones, *a falta de otra cosa*, las fotografías, las reconstituciones, *a falta de otra cosa*, las explicaciones, *a falta de otra cosa*.

¿Qué es esa otra cosa que falta, qué es aquello que está no estando, que se ve en la imagen como la *cosa* que falta?

El museo, el hospital, las reconstrucciones, son los modos de la memoria, constituyen los enunciados que componen el archivo de lo decible, de lo que es necesario decir, de lo que debe ser mostrado revelando también el sistema de las condiciones de enunciación como a priori histórico de los discursos. Pero la negación que socava cada enunciado, la cosa que falta en cada imagen, da testimonio de que lo *real* es siempre un exceso, aquello que se escapa en los límites del cuadro, aquello que disloca la identidad entre mundo y representación, la *cosa* que falta.

Como le sucede a los testimonios de los sobrevivientes de Auschwitz que analiza Agamben, Resnais, el sujeto de este discurso fílmico, se enfrenta a la paradoja de no poder no mostrar el horror de Hiroshima y a la certeza de su imposibilidad. Por ello, este film, además de ser una película sobre la bomba o sobre la guerra, es también un testimonio sobre la imposibilidad y la necesidad del cine, sobre la imposibilidad y la necesidad del documental... después de Auschwitz e Hiroshima.

El testigo testimonia de ordinario en favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso, el testimonio

vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. (AGAMBEN, 1998: 34).

En el cine documental se presenta la aporía del conocimiento histórico: la brecha entre el acontecimiento y la representación. Entre los hechos y la verdad, esa distancia infranqueable que el lenguaje intenta suturar creando sentido. El documental reenvía a la relación referencial con el mundo histórico, pero sólo para hacer visible la distancia insondable que se establece entre el discurso y el mundo, un hiato.

Cuando se plantea la inadecuación o la falta de objetividad de la imagen respecto de la verdad como una objeción, se deja de lado la idea de que esa falta, ese excederse de lo real, es justamente la dimensión trágica de cualquier simbolización-representación.

Después de Hiroshima, lo que está en juego no es la verdad o falsedad del contenido de la imagen, ni del enunciado, sino que significa mirar. No se trata entonces, de precisar cada detalle, de verlo todo, de clasificarlo todo, de explicarlo todo, sino de enfrentarse a la incompletud, a la imposibilidad de ver como única verdad.

Que en el fondo de lo humano no haya otra cosa que una imposibilidad de ver: tal es la Gorgona cuya visión ha transformado al hombre en no-hombre. Pero que sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio”. (AGAMBEN, 1998: 55).

Quizás sea hoy en el cine, pero sobre todo en el cine documental, en el límite impreciso en que se inscribe la retórica de la imagen testimonial, donde haya que buscar la posibilidad de una nueva política del arte con la que soñaba Benjamin en los tiempos tenebrosos del régimen nazi. Lo que el cine documental de la posguerra puso de manifiesto fue la necesidad de crear un nuevo modo de relato que cuestione tanto la ficción como la realidad. La utilización de las imágenes documentales por parte de los aliados y de los nazis había demostrado que la verdad es siempre la de los amos y los poderosos, “que no hay documento de cultura que

no sea, a su vez, un documento de barbarie” (BENJAMIN, 1940: Tesis VII). El cine se erige en escenario privilegiado de ese saber. Porque esta signado por la explotación y el dolor, puede a su vez producir una fisura en el pasado y exponer la imposibilidad de adecuarse a una verdad preexistente. El cine político moderno se funda en esa contradicción, no se construye sobre la posibilidad de una revolución sino sobre la paradoja de la imposibilidad y la necesidad. Poner en trance, desquiciar la realidad, hendir el presente con la memoria para imaginar el futuro, tal vez sea el destino político del cine, al menos por ahora.

Referências

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer I: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- _____. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: *Pensar el Cine I*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Piedras, 2007.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- FOUCAULT, M. *El orden del discurso*. Barcelona: Tousquets, 2004.
- _____. *La arqueología del saber*. México: siglo XXI, 1970.
- RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Llibres de recerca, 2005.

Data do recebimento:
10 de janeiro de 2011

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Guilherme Franco



A perseguição no cinema: um ensaio sobre *Tropical Malady*, de Apichatpong Weerasethakul

marie-josé mondzain

Professora da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)
Filósofa e historiadora da Arte

Resumo: Este ensaio foi apresentado oralmente pela filósofa Marie-José Mondzain no seminário *A Perseguição no Cinema*, promovido conjuntamente pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG e pelo forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico/Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo), em novembro de 2009. Ao analisar o filme *Mal dos trópicos* (*Tropical malady*, 2004), do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, Mondzain descreve como a perseguição erótica e iniciática é integrada à variação infinita das substituições e mudanças, própria da metamorfose. O texto original nos foi gentilmente cedido pela autora.

Palavras-chave: Cinema. Perseguição. Weerasethakul. Metamorfose.

Abstract: Cet essai fut présenté oralement par Marie-José Mondzain dans le cadre du séminaire *La Poursuite au Cinéma*, réalisé par le Programme de Post-graduation en Communication de l'Université Fédérale du Minas Gerais en partenariat avec le forumdoc (Festival du Film Documentaire et Ethnographique/Forum d'Anthropologie, Cinéma et Vidéo) en novembre 2009 à Belo Horizonte. Dans son analyse du film *Tropical malady* (2004) du réalisateur Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, Mondzain décrit la façon dont la poursuite érotique et initiatique est intégrée à la variation infinie des substitutions et changements propres à la métamorphose. Le texte original nous a été aimablement cédé par l'auteur.

Keywords: Cinema. Persecution. Weerasethakul. Metamorphosis.

Résumé: This essay was orally presented by the philosopher Marie-José Mondzain as part of the seminary *The Persecution in Cinema*, promoted together with the Program of Post-Graduation studies in Communication of UFMG and the forumdoc 2009 (Festival of Documentary and Ethnographic films / Forum of Anthropology, Cinema and Video) occurred in Belo Horizonte. Analyzing the film *Tropical malady* (2004) directed by the Thai Apichatpong Weerasethakul, Mondzain describes how the erotic and initiatory persecution integrates the infinite variation of substitutions and changes which characterizes the idea of metamorphosis. The original text was kindly provided by the author.

Mots-clés: Cinéma. Poursuite. Weerasethakul. Métamorphose.

Para concluir estas três análises sobre a perseguição no cinema, escolhi o longa-metragem *Tropical malady*, do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul. Eis mais um filme que ignora a palavra “fim”, mas de um modo completamente diferente daquele das duas outras obras analisadas.¹ Ele também é dedicado à perseguição que atravessa todos os outros temas de que tratamos aqui. Na obra de Weerasethakul, porém, tal tema é abordado de maneira tão diferente que eu gostaria de verificar se ele coloca realmente em questão o paradigma da perseguição ou se, inversamente, ele se posiciona em um lugar no qual os outros dois filmes haviam encontrado seus limites.

Trata-se de uma aventura amorosa inspirada em uma lenda Khmer,² mas o filme é construída pelo diretor de maneira tal que o mito acaba por ser convocado pela modernidade, e não o contrário. O filme ganha a forma cinéptica de uma caça ao homem e apresenta a perseguição como um percurso iniciático. Escolhi este filme, sem dúvida, para sair da tradição ocidental da perseguição que, na maior parte do tempo, inscreve suas ficções em um espaço imaginário cuja estrutura, ou ao menos aquilo que lhe serve como estrutura, sempre acabamos por apreender na singularidade de um dispositivo ficcional. Com efeito, nos filmes anteriores, a estrutura fílmica ainda deve muito à tradição dos Lumière, mesmo em suas construções mais delirantes. Neles, o espectador sempre acaba sendo capaz de se orientar em relação àquilo que se origina do fantasma, da demência ou da magia. Ele encontra seu prazer na pulsação, que o leva do gozo do pior ao prazer da ordem reencontrada.

Assim, o território de *Os pássaros*, como vimos, deve ser reconhecido como uma abertura fantasmática, que encena os perigos aos quais se expõe a razão quando a energia todopoderosa do desejo vem suscitar as ameaças do caos e do terror, ambos gerados pela confusão entre os reinos da razão e do desejo. Existe, tanto em *Os pássaros* como em *Gerry*, uma angústia daquilo que poderia nos perseguir quando deixamos o quadro simbólico da ordem, das instituições e das separações salutares. A máquina do cinema mostra seus artifícios em um contrato de crença, que faz o espectador oscilar entre o deslumbramento, ou os terrores da infância, e a atividade racional do julgamento e da reavaliação de sua crença.

¹ *Os pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock; *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, e *Tropical malady* (2004), de Apichatpong Weerasethakul.

² Khmer é a língua oficial do Camboja.

Todos já vimos histórias de casais malditos ou impossíveis em territórios limítrofes de uma sociedade urbana e policiada. A violação das fronteiras se paga com a loucura e a morte, e não há como voltarmos ilesos das viagens, ainda que sejam simples viagens de fim de semana, quando nos vemos diante de nossa própria verdade, ou quando marcamos encontro com os lugares fantasmáticos de nossas origens ou com os lugares mortíferos para onde nossos destinos nos levarão.

Nesse sentido, os filmes de Hitchcock e de Van Sant pertencem a um mesmo mundo, ao mesmo tempo grego, cartesiano e freudiano, que trabalha dialeticamente suas próprias trevas. O cinema não separa seu poder alucinatório da história dos poderes do pensamento no Ocidente: o poder de fazer crer, o de fazer sonhar, mas também o de fazer julgar, portanto de acionar uma figura do prazer e da liberdade que constitui o sujeito do desejo como um sujeito falante.

O espectador de *Os pássaros*, além de ser um homem dotado de sensibilidade e emotividade, é também um sujeito inteligente. O espectador de Gus Van Sant também é apanhado em sua fragilidade e seu desejo, mas ainda se mantém membro de uma sociedade para a qual ele terá de retornar, silenciando seus fantasmas e sacrificando seu desejo à ordem dominante. A perseguição é, nesses dois casos, inseparável do crime, sobretudo quando não se pode designar o culpado.

Se as personagens dos filmes precedentes são assombradas pela loucura e pela morte, seu criador as integra à economia temperada de forças que ele filma. O mundo ocidental mantém zelosamente a soberania da ordem que faz do sujeito falante o defensor das operações simbólicas, das regras e da lei. É por isso que as perseguições animadas pelo desejo de vingança ou pela necessidade de justiça, que infelizmente não teremos oportunidade de discutir mais profundamente, estruturam o cinema americano em seu papel constituinte do imaginário coletivo. Foi assim que o cinema fez nascer uma nação.

Foi sem dúvida David Lynch quem tocou, de forma exemplar, a dimensão xamânica do cinema, ainda que esta apareça como uma forma de artifício que preserva o poder sobre a miséria do espectador. Ele é o mestre do jogo em filmes como *A cidade dos sonhos* ou *A estrada perdida*. Em *Tropical malady*, no entanto, Weerasethakul toma o caminho contrário e, ao disseminar por

todos os lados os poderes que exerce, chega ao ponto de fundir o imaginário coletivo e suas próprias crenças, manifestando aquilo que o cinema deve especificamente à realidade dos fantasmas, contra os fantasmas da realidade.

Ao adentrarmos o universo de Weerasethakul, mudamos, pois, de continente. A perseguição guarda seu poder paradigmático, mas o cinema não está mais preocupado com a soberania de um grande organizador. O cineasta não é mais o “mestre do universo”, para retomarmos a fórmula de Godard ao falar de Hitchcock. Ele se deixa levar, assim como nós, espectadores.

Procurei esclarecer que tanto Hitchcock quanto Gus Van Sant devem muito, explícita ou implicitamente, à tragédia e à antiguidade gregas, de maneira geral. É um tributo pago ao teatro e ao papel dos mitos constituintes da vida, da paz civil e da justiça. Não voltarei a esse assunto aqui. Contudo, o que se mostra, no caso do filme de Weerasethakul, é a semelhança do filme com outra tradição grega, estudada por Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet nos livros *Le Chasseur noir e Mito e tragédia na Grécia antiga*,³ ou seja, as práticas iniciáticas impostas aos jovens espartanos na ocasião de sua passagem de efebos a homens adultos. Exílio na floresta, confusão dos sexos, travestimento de mulher, obrigação de caça e de morte ritualística. Essa tradição de iniciação permite alcançar o estatuto de cidadão e de guerreiro. Atenas teve também esses ritos, que foram bastante diferentes dos ritos espartanos. É nessa filiação iniciática que se situa, pois, *Tropical malady*.

Entretanto, a finalidade da perseguição iniciática no filme não é, como no Ocidente, um retorno à ordem simbólica, mas, ao contrário, o reconhecimento, por parte daquele que persegue, da soberania de sua presa. O universo da perseguição desejante é o território de uma viagem sem volta. Por essa razão, eu diria, é que estamos aqui no campo de uma poética próxima das metamorfoses de Ovídio.

Devo lembrar que as metamorfoses de Ovídio fazem desfilar as mais diversas figuras da perseguição, da caça ao homem e à mulher, passando por inumeráveis possibilidades de transformação entre figuras, desejos e reinos. A coalescente cumplicidade do heterogêneo com o heterogêneo e as hibridações sem fronteiras valem como iniciação à questão das origens. Os gregos pensavam a perseguição em termos de território, ao

³ O primeiro é inédito no Brasil e o segundo foi publicado pela Editora Perspectiva (São Paulo).

mesmo tempo fechado e labiríntico. Já Ovídio prefere pensá-la em termos de desterritorialização e de mutações. Em *Metamorfoses* encontramos toda sorte de desejos por objetos, todas as figuras pulsionais daquilo que quer frustrar o simples jogo reprodutivo que faria acreditar que o que faz os corpos se moverem é o desejo de acasalar.

Essa mesma preocupação perpassa a psicanálise, ao descobrir que o inconsciente ignora a irreversibilidade das temporalidades lineares, a barreira das línguas, a diferença orgânica dos sexos e o princípio de não contradição. É um imaginário deleuziano e barroco, que faz com que percorra em todos os sentidos um fervilhar de partículas que se combinam de forma aleatória e prazerosa, a serviço ininterrupto da vida. A topologia deleuzeana abandona as coordenadas euclidianas de uma percepção normativa e não se satisfaz com nenhum outro esquema didático do mundo, assim como não dialetiza o mundo elástico de suas transformações. A plasticidade do mundo supera qualquer ordem definitiva. Nela apaga-se a morte, que nada mais é do que um não acontecimento, um instante transformável, uma sequência da mutação naquilo que vive. A metamorfose, nesse sentido, mesmo quando dissemina a morte, sobre ela triunfa, conferindo à mudança o poder de dar a imortalidade. Compreende-se isso claramente na abertura das *Metamorfoses*, quando Ovídio fala de “*carmen perpetuum*”, canto sem fim.

Tornar-se árvore, inseto, flor ou animal significa escapar do perseguidor, mas também unir-se a ele para sempre. Penetramos na floresta das cerimônias iniciáticas que dizem respeito à sociedade invisível formada pelos mortos e pelos vivos, pelos homens e pelos animais, pelos seres vivos e pelos vegetais, pela ordem mineral e pelo caos. A vida é apanhada em sua indeterminação germinal. Toda perseguição é uma caça ao homem que, enquanto caça à sua verdade, só se conclui na metamorfose fusional do caçador e da presa. Weerasethakul habita uma floresta cujo cipoal é percorrido pelos tigres e pelos espectros, é o país dos sortilégios, dos feiticeiros.

A psicanálise, europeia em suas origens, pensa a caça em companhia de cães, cuja matilha persegue cervos e lobos. É interessante observar que, em francês, designamos o crepúsculo como a hora “entre o cão e o lobo”. Assim dizemos de quando a noite cai e a chegada das trevas não permite mais distinguir o

caçador de sua presa, o perseguidor do perseguido. É a hora do predador, e a presa se confunde no olhar do espectador que se encontra quase adormecido.

Terá sido por isso que Freud, em sua caça à verdade do homem dos lobos, nunca conseguiu atingir seus objetivos, e perseguiu tal verdade como um caçador? O homem dos lobos⁴ havia, contudo, sonhado com cães brancos aprisionados no alto de uma árvore, história seguida pela das cabras e dos lobos. Como dizem os caçadores, Freud fez *buisson creux*,⁵ adoecendo no decorrer dessa análise sem fim, pois sem dúvida existe um território “tropical” da perseguição em que a psicanálise não poderia se embrenhar e sair ilesa. Talvez se trate das doenças que só podem ser curadas em outros climas e mediante os gestos de ritos completamente diferentes. Faria o cinema parte desses gestos, desses ritos ou desses climas? São climas da floresta, onde a natureza confere à caça à verdade uma forma totalmente forma. O homem das Luzes neles encontra a potência de suas próprias trevas.

A savana e a floresta tropical não são como o vasto deserto ou como os dédalos perversamente compostos, labirintos teorizáveis. Elas são um húmus originário e subterrâneo no qual o amante faz-se fera e fantasma, enquanto o amado torna-se presa espectral e consentida. O diretor constrói sua narrativa sob o signo enunciado do xamanismo. Seu filme não é, contudo, um filme folclórico ou etnológico. Ele tende a uma dimensão completamente outra, que interroga a função iniciática do próprio cinema em um espaço erotizado ao extremo. Quando as tradições narrativas se tornam gestos cinematográficos, o espectador, pela virtude da fascinação do olhar, entra no campo das metamorfoses e se vê aspirado pelo buraco negro não simbolizável do território das origens. Trata-se do objeto que o cinema talvez persiga quando quer produzir a figurabilidade do infigurável com corpos reunidos no escuro, corpos atentos, imóveis e mudos.

Voltando a Ovídio, é preciso mencionar duas metamorfoses ricas de ensinamentos para nós aqui. A primeira, a de Actéon, que caçava cervos com seus cães. Ao perseguir um cervo, ele surpreende Diana nua. A deusa pune o olhar de Actéon privando-o da palavra e transformando-o em um cervo, que acaba devorado por seus próprios cães. Acerca disso, Lacan⁶ fez um estranho comentário, em um de seus seminários: “A verdade é aquilo que persegue a verdade, e é em sua direção que eu corro, para onde

⁴ Referência ao caso estudado por Sigmund Freud que deu origem a suas reflexões sobre o fantasma na psicanálise. Tal texto pode ser encontrado em “Freud - Obras Completas, V. 14 - O Homem Dos Lobos (1917-1920)”, publicado no Brasil, em 2010, pela Companhia das Letras.

⁵ A expressão *faire buisson creux* pertence ao universo da caça e alude ao gesto de bater a moita para que o animal cuja pista se perdeu saia de dentro dele. Significa não encontrar a caça, apesar de se ter certeza de que ela está por perto, fracassar em um intento. [N. T.]

⁶ Em 1952, Jacques Lacan retoma o texto sobre “O homem dos lobos” de Freud, discutindo-o em um de seus seminários (Lacan, Seminário inédito “O Homem dos Lobos”, 1952).

eu os levo, assim como os cães de Actéon. Quando eu encontrar o repouso da deusa, eu me transformarei sem dúvida em cervo e vocês poderão me devorar”. Violenta profecia que vem buscar em Ovídio a imagem dos limites de sua sobrevivência e do drama de sua posteridade. A psicanálise é uma caça à verdade que se transforma em caça ao homem. E Lacan concluirá, mais além, que a perseguição da verdade não é nada mais do que a verdade da perseguição, ou seja, uma caça na qual os jogos de sedução, as máscaras, os ardis e as armadilhas privarão para sempre a própria psicanálise de toda autoridade e verdade. Dessa forma, Lacan já indicava que a cinegética, a arte da caça, nas *Metamorfoses* de Ovídio, opera como um paradigma da própria verdade. Pelos caminhos da sedução, da metamorfose e da reversibilidade das posições, o psicanalista enuncia a impossibilidade para o sujeito desejante de estar face a face com o objeto do seu desejo, pois o objeto do desejo caçador constitui-se da impossibilidade de apanhar sua presa. Entretanto, Weerasethakul faz o oposto do que pretende Lacan quando transforma o sujeito do desejo em sujeito cindido. O desaparecimento do sujeito é revelação de sua realização. A flecha e o alvo se tornam, assim, uma única coisa.

A segunda metamorfose de Ovídio que merece nossa atenção é a de Daphne que, ao tentar escapar da investida erótica de Apolo, transforma-se em uma árvore de louro; loureiro que a partir de então Apolo trará sempre consigo e ao qual seguirá enlaçado. Mas Ovídio indica que a aljava do Cupido contém duas flechas: uma delas, destinada ao perseguidor, dá-lhe a energia desejante de perseguir, e a outra, destinada ao perseguido, lhe fornece, por sua vez, a energia para fugir. O perseguido ganha, então, o estatuto de sujeito do desejo; o dispositivo da flecha e do alvo segue uma curva ininterrupta que inverte as trajetórias. A metamorfose realiza simultaneamente os dois fins contraditórios da perseguição: escapar definitivamente da captura mantendo a separação e realizar a possessão e a fusão, mudando assim de forma.

Tropical malady responde a essa dupla instância tomando emprestada da tradição xamânica a integração da devoração e da morte ao ciclo da metamorfose. A fábula de Actéon diz respeito à flecha do olhar lançado ao objeto do desejo, enquanto a fábula de Daphne concerne à dupla flecha que faz da metamorfose a condição da união.

Entre Keng e Tong, a perseguição erótica é uma caça na qual o caçador se torna vítima de sua própria presa. Famintos um do outro, no início Keng é aquele que deseja e Tong, o desejado. Quando o registro da sedução penetra a selva das paixões, no entanto, o soldado torna-se presa dos dois fantasmas, o do homem-tigre e o da vaca imaculada, animal que conduz os caminhos de Keng em direção ao tigre. Keng deverá tornar-se, ao mesmo tempo, vaca devorada e tigre devorador, uma fusão dos dois animais. A vaca, contrariamente ao tigre, não é um animal caçador ou predador, mas o animal do sacrifício. É, pois, a questão antropológica do sacrifício que habita a perseguição iniciática. Assim, Keng é conduzido pela vaca ao lugar do sacrifício, onde ele será a vaca para o tigre, mas onde o tigre, ao vê-lo, reconhece a si mesmo no animal do sacrifício.

Para compreendermos isso, é necessário rumarmos em direção a um reino sem soberanos e adentrarmos em um território errático da deriva e da desorientação. Dessa maneira, acontece uma coreografia cinegética cujo fim leva, juntos, o homem à sua verdade animal e o animal à sua verdade humana, pelas vias concomitantes da caça e do sacrifício. A problemática da separação e da fusão será dominada pela metamorfose iniciática, que pensa a perseguição em termos de ciclos de acontecimentos. A união erótica coincide em seus extremos e o gozo fusional é promessa de vida quando a morte dá acesso a todas as possibilidades.

A metamorfose oferece a variação infinita das substituições e das mudanças. A caça que se instaura entre os dois jovens os exaure e os preenche ao mesmo tempo. Não se trata de produzir uma metapsicologia do fracasso ou da frustração, mas uma física dos corpos em um ritual iniciático de união. Produzindo não um sujeito unificado, mas uma sombra dessubjetivada e desejante que só pode ser definida mediante sua própria extinção. O apagamento da subjetividade é o sentido da metamorfose, aquilo que transgride toda substanciação do sujeito. É, de tal sorte, uma participação disseminada entre todas as formas híbridas e heterogêneas de vida. Tudo escorre e se mistura; tudo se transforma e volta a viver, tudo fala na natureza, menos o homem. Encontramo-nos, aqui, muito próximos do pensamento de Deleuze, cuja sensibilidade metamórfica, rizomática e barroca estabelece uma forte relação com o mundo de Apichatpong Weerasethakul.

Voltemos à forma de *Tropical malady*. O filme é composto

de dois filmes, duas partes propositalmente distintas que são determinadas por dois regimes narrativos heterogêneos. A primeira tem a forma banal de um romance entre Tong, um camponês iletrado, e Keng, um soldado sorridente, no auge de sua beleza juvenil. A narrativa da história de seu encontro e de seus jogos de sedução se passa na cidade de Bangkok, por onde eles flanam de maneira inocente, alegre e lúdica. Vemos os dois vivendo ao longo de um inventário bastante convencional daquilo que um espaço urbano pode oferecer a jovens tailandeses. A perturbação crescente que os invade ao longo das horas ou dos dias poderia parecer trivial e cheia de um encanto erótico sem complicação, até mesmo bastante banal. Em família, no trabalho, no cinema ou em um espaço de diversão com videogames, passando por uma aula de ginástica aeróbica a céu aberto, outra de direção, por uma sala de bilhar, uma viagem de ônibus, um passeio de moto, uma visita ao veterinário para tratar um cão doente, outra a um templo budista para queimar incensos etc.

A cada novo lugar a excitação aumenta e o tom enigmático da relação é dado por uma sucessão de planos que operam como toques que só encontrarão seu sentido em um outro mundo. Esse outro mundo já está, portanto, presente, como um húmus invisível cheio de uma energia ameaçadora. Os corpos de Tong e Keng irradiam, cada um à sua maneira, uma espécie de vitalidade animal e secreta que percebemos como se percebe um odor ou um sabor sutis, ainda longínquos.

Logo nos créditos iniciais, o filme apresenta uma citação de Nakajima que diz: “Somos todos animais selvagens. Nosso dever como seres humanos é nos tornarmos como aqueles domadores que mantêm seus animais sob controle, levando-os a ações contrárias à sua natureza animal”. Frase que nos ludibriar totalmente, e que aprisiona o espectador em um artil, fazendo-o acreditar que irá assistir a uma história de domaçaõ e de domínio do desejo bestial por uma humanidade domesticada. Mas logo na sequência posterior à abertura, com uma cena que nos põe diante da presença direta e violenta do que será o núcleo do filme, essa ilusão reconfortante nos é subitamente arrancada. A cena se passa na floresta, onde um grupo de soldados encontra um cadáver humano, embala-o em um pedaço de pano e o transporta de volta ao acampamento com a ajuda de um tronco, como fazem os caçadores quando voltam da caçada trazendo a caça.

Porém, antes de retornarem com o butim, os soldados posam para uma foto, tal qual um grupo de caçadores posaria, cunicamente, ao lado de seu troféu. O grupo está chegando a um acampamento militar quando percebemos, repentinamente, um homem nu se deslocando, a passos lentos, por entre os arbustos da savana, misteriosamente como um felino em apuros. Todos os elementos do filme se encontram ali distribuídos, ao acaso, sem explicação. A caminhada de volta dos soldados é acompanhada pela voz de uma jovem que canta, pelo rádio, uma balada romântica. Onde nos encontramos? Claramente, em diversos espaços entrelaçados e já indefiníveis pela heterogeneidade de seus registros.

Quando a noite cai, a atenção se volta para o soldado Keng, que vigia o cadáver. Em volta do morto, ouvimos conversas sobre a transformação do corpo, sua decomposição e sobre fantasmas. É a partir daí que a câmera vai seguir – e mesmo perseguir – cada um dos rapazes em seus respectivos trabalhos, entre encontros e desencontros, tocando-se, acariciando-se, sonhando e rezando juntos. Tudo parece bastante banal, natural, quase acidental. Entretanto, o filme não cessa de construir os índices que nos conduzirão da simplicidade dos jogos de sedução à fábula mítica e à caça ao homem. Não é mais a tragédia grega que inspira a perseguição sob suas formas vingadoras e familiares; ao contrário, vemos dois corpos que se cruzam em um mundo urbano que, aliás, não é o meio natural de nenhum deles, pois se Tong vem do campo, o soldado Keng faz parte de uma unidade militar de patrulha da floresta. As fronteiras da vida civil moderna lhes são, entretanto, familiares: um é o homem da natureza e o outro, da guerra. Todavia, não é o homem das armas que será o verdadeiro caçador.

Em cada uma das sequências (e elas são numerosas: quase vinte cortes nos conduzem a diferentes lugares) seguimos os rapazes numa sucessão de circunstâncias que funcionam como índices da antecipação secreta do destino que os espera: a cena do cachorro morto que revive, em seguida tem câncer, cachorro branco já fantasma; a cena da canção de amor; a cena da visita ao templo em companhia de uma mulher misteriosa, quando Keng é tomado pelo pavor das trevas subterrâneas; a sequência que mostra Tong em uniforme militar; ou, ainda, a cena erótica no cinema, em que a iniciativa cabe a Keng. Tudo é feito para

sublinhar certa passividade alegre de Tong e mostrar a natureza conquistadora e fascinada do soldado. Keng é um sedutor seguro de si. O mistério dessa atração chega ao extremo quando a noite cai e o registro animal declara-se, enfim, quando os dois moços se separam definitivamente, de forma romântica, para depois se reencontrarem na floresta. A imagem de Tong perde-se no escuro da noite. Depois, os dois se encaram e Keng toma a mão de Tong, cobrindo-a de beijos. Por sua vez, Tong retribui o gesto e lambe avidamente a mão do soldado antes de desaparecer. Seu olhar é devorador. Está aberta a temporada de caça ao homem. A animalidade xamânica é convocada e a presença da morte e dos fantasmas associa-se ao apetite bestial do desejo.

O primeiro filme termina longe da cidade, já com o raiar do dia. Os soldados, em um caminhão, partem para a floresta, seguidos pelo adensamento progressivo de uma névoa branca, como se os homens adentrassem outro mundo. No quarto vazio de Tong, o soldado Keng acaricia os vestígios de um corpo ausente, ao mesmo tempo que ouvimos uma voz feminina que diz: “Eu vi uma pegada essa manhã e uma vaca desapareceu. Já faz três noites que isso está acontecendo. As pessoas do vilarejo estão assustadas... um bicho grande”. Enquanto isso, Keng vê as fotos de Tong. Nesse momento a tela escurece e somos levados para o outro lado do espelho, convidados a assistir à mesma história em seu regime xamânico de perseguição e de caça ao homem. Esse novo regime se intitula *O caminho do espírito*.

O caminho do espírito é a voz dos espíritos. Esta não é outra senão aquela que conta a verdade da perseguição a partir de uma longa fabulação retirada de um conto que operará como um mito constituinte que articula a caça iniciática com a necessidade subjetivante do sacrifício. Entramos no território da caça desejante entre os vivos e os mortos. Naturalmente, temos também, no Ocidente, nossas crenças populares acerca dos mortos, a quem atribuímos uma voracidade sanguinária e um apetite selvagem. Os mortos sempre querem possuir os vivos, comê-los; é preciso então alimentá-los e fazer sacrifícios para escapar dessa carnificina.

Contudo, o filme vai além do simples conto folclórico de Noi Inthanon, cujo texto aparece na tela como referência escritural. Sabe-se que a fome dos mortos que precisam de sangue é um *topos* do imaginário coletivo, de Leste a Oeste. Os ritos funerários, as refeições e as oferendas acompanham as mais diferentes

lendas que dizem que os mortos assombram o território dos vivos por tanto tempo que estes não encontram mais sossego. *Tropical malady*, porém, não é a simples versão cinematográfica de um conto popular ou de uma crença arcaica em vampiros. O filme parte de um texto que apenas dá a visibilidade desses vampiros a personagens e fornece a trama de uma aventura lendária cuja visada é antropológica. Para Weerasethakul, trata-se antes de metamorfosear o objeto literário em figura cinematográfica da perseguição da própria verdade.

O gesto cinematográfico é, também ele, um ato de metamorfose, quando se lança à discursividade e à continuidade das narrativas para fazer surgirem nas imagens as figuras simultâneas da contradição, da reversibilidade do tempo, da confusão dos gêneros, da imanência dos espectros no corpo dos vivos, da palavra animal diante do silêncio humano, do brilho luminoso da noite, da eloquência do vento. Teria o cinema surgido na modernidade para ocupar o lugar de outro rito, o lugar dos ritos que negociam nossas relações com o reino do amor e da morte?

Relembro o texto do conto que aparece na tela: “Era uma vez um poderoso xamã Khmer capaz de se transformar em diversas criaturas. Ele assombrava a floresta e atormentava o vilarejo”.

Segue-se uma cena que ilustra o conto: uma mulher vem pedir ajuda a um soldado, que a acompanha, pois a floresta é perigosa. Ao segui-la, ele percebe uma cauda de tigre sair do vestido da moça.

Continua o conto: “Ele matou o tigre e aprisionou o xamã no espírito do felino. Podemos ver a carcaça do tigre no Museu de Kanchanaburid desde então e, a cada noite, o xamã encarna num tigre e amedronta os viajantes. No vilarejo, homens e animais começaram a desaparecer”.

É, então, nossa memória de espectador que retorna fugitivamente ao cadáver na savana e ao homem nu entrevistado em maio aos arbustos da floresta. E à mão de Keng, que, ao acariciar as marcas deixadas pelo corpo de Tong, vem confundir a continuidade da perseguição amorosa.

Keng avança pela floresta vendo nas folhas vestígios de sangue. Cada etapa dessa nova viagem remete, insidiosamente, aos sinais dispersos da primeira parte do filme. Não se trata mais,

simplesmente, de uma lenda transmitida desde os tempos mais remotos e imaginários, mas da artimanha cinematográfica que nos faz assistir a uma “história real”, uma história que acontece sob os nossos olhos alucinados de espectadores; e nos deixamos levar.

É o filme que, paradoxalmente, confere à narrativa fabulosa sua presente veracidade, sua pulsação real na existência de todo corpo desejante. Essa história é vivida em dois planos: um explícito e mascarado, porque se passa no espaço instituído das aparências sociais; outro secreto e implícito, que trará à luz, no escuro da sala de cinema, a verdade das máscaras e dos ardis.

A busca, entretanto, se passa em um labirinto muito diferente daqueles que conhecemos. O labirinto das florestas infernais onde os homens e os animais têm encontros assombrosos, encontros em que eles trocam suas respectivas propriedades, em que hibridizam seus desejos. O labirinto não é uma arquitetura fechada nem uma construção imaginária aberta, a selva nada tem de labiríntico. Dédalo, como sabemos, era um arquiteto engenheiro. A selva é um espaço de perdição indecifrável para quem não se dispõe a nela se perder.

O homem-tigre atrai o soldado e o despoja, progressivamente, de todas as suas referências e atributos humanos. Adentrar a floresta traz o aprendizado da perda, da errância. A questão não é mais conseguir sair, mas saber entrar. O mais difícil em um labirinto não é encontrar a saída, mas entrar, renunciando a qualquer territorialidade, a toda possível cartografia. A floresta se fecha sobre o silêncio dos homens e se transforma em uma potência sonora, loquaz, ruidosa, zumbidora e finalmente mugidora e rumorejante. As vozes fracas de um *walkie-talkie* se transformam em murmúrios insignificantes de um mundo do qual estamos para sempre separados. A separação iniciática que preside toda perseguição desse gênero é, em primeira instância, aquela que corta os laços do sujeito com o mundo costumeiro e instituído, ensinando o homem a entender o idioma das árvores, dos macacos e dos insetos. A arte de Weerasethakul conseguiu fazer desse périplo iniciático uma epopeia entre dois corpos sem voz em uma floresta povoada de vozes que indicam regularmente a presença de ameaças, a proximidade dos fantasmas e a promessa de unidade. Keng, que inicia sua incursão como um caçador armado, protegido e pronto para o ataque, deverá finalmente

colocar-se à escuta do tigre para descobrir a verdade da fera que se esconde nele mesmo.

Gostaria de tratar aqui de dois dispositivos: o primeiro deles, o alvo, ou seja, os círculos concêntricos que imitam o olhar e propõem um centro vazio oferecido à sideração, à fascinação, tal como analisado, de forma magnífica, por Roger Caillois ao falar do mundo animal. Ele observa, em *Meduse et compagnie*, que a estrutura concêntrica dos alvos produz um mascaramento do olhar. O perseguido é um alvo para o perseguidor, mas este alvo tem, em *Tropical malady*, a estrutura circular e concêntrica do olho-câmera, fazendo-se, sucessivamente, o olho de Keng e o olho de Tong. O alvo é um olho que ofusca e fascina o olhar; é também o lugar de um retorno, no sentido de que ele também atira suas próprias flechas, como faz Cupido. A câmera é, pois, uma máquina desejanete que, alternadamente, segue e precede ora a presa, ora o predador. O espectador se põe a errar por entre os galhos e os cipós tanto para espiar quanto para seguir as pegadas. As folhas, a terra e a lama tomam pouco a pouco o lugar da roupa de combate. O homem se aproxima cada vez mais do solo e vai misturar sua matéria à matéria das plantas e dos animais. Para aquele que é perseguido, tudo se transforma em olhar no filme de Weerasethakul. Portanto, é toda a natureza que caça, e Keng, ao dissimular seu rosto por detrás de um gorro, indica que quer continuar a ver sem ser visto, suspenso à espera do olhar invisível do qual é, ao mesmo tempo, caçador e caça.

O outro dispositivo de disfarce na perseguição são as listras. Não as rajadas da zebra, mas o pelo do tigre, que produz uma estranha tatuagem no corpo nu de Tong. As listras ou rajadas também não parecem apreensíveis em uma mimética do olhar concêntrico, mas na temporalidade estroboscópica de uma aparição linear. Tong tem sua nudez mascarada, pois ele é o xamã morto que vive na pele do tigre. O rajado é máscara do inapreensível. O risco tigrado é a perda da forma hermética e da cor local das zonas interpretáveis, algo da ordem do têxtil e do inorgânico se dissolve no rajado, o que leva a pensar antes em uma inscrição temporal do olhar. O cinema explorou esse disfarce em diversos filmes. Citarei a sombra das persianas em *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958), de Orson Welles. O rajado funciona como um compasso do olhar entre aquilo que aparece e aquilo que desaparece, entre a sombra e a luz. A vertigem estroboscópica

induzida pelo movimento dos olhos diante das listras indica bem o jogo da ordem do tempo sobre a figura do ritmo pulsante e da repetição. O modelo do alvo nos remete ao olho e à espacialidade, mas as rajadas inscrevem uma pulsação rítmica, uma percepção temporal do espaço.

Como, diante dessa caça em meio às marcas de um tigre, não evocar o maravilhoso pensamento de Deleuze acerca da abelha e da orquídea? O filósofo reuniu todos os esforços teóricos para fazer do desejo uma trajetória positiva que não fosse acometida pelo peso de uma teoria fálica da falta. Deleuze quis defender uma energia desterritorializada, uma disseminação dessexualizada e polimórfica que não conhece nem a falta nem a angústia, salvo aquela gerada pela entrega escravizante à máquina capitalista. Ele se inspira diretamente no texto de Proust, *Sodoma e Gomorra*, acerca da abelha e da orquídea, reconhecendo no modelo erótico da sedução da personagem do Sr. de Charlus – a relação da fecundação entre o inseto rajado e a flor parasita da floresta – o combustível para o paradigma dos “platôs” e dos “rizomas”. Quando a orquídea se disfarça de abelha, ou seja, quando se cobre de listras, ela capta o gesto de fecundação do inseto macho e dele tira proveito para seus próprios processos de fecundação.

Observemos essa figura da metamorfose do olhar ludibriado, o papel das listras. A listra é o oposto do alvo, na medida em que o olhar concêntrico se oferece à trajetória da flecha, pois o alvo sempre tem um centro. Devo lembrá-los de que, em grego, o ferrão da abelha chama-se *Kentron*. A metamorfose transforma o alvo em máscara e a faz deslizar para transformá-la em disfarce rajado a fim de desviar o olhar que, por sua vez, poderá lançar os traços que irão transformar o próprio caçador em caça. Essa curvatura reversível do espaço da perseguição é o espaço, justamente, da metamorfose, de modo que o disfarce e a camuflagem estão, por sua vez, implicados na mimética daquilo que se torna alvo. Keng se camufla, cobre o rosto com um gorro, protege o corpo com barro e folhas, na intenção de buscar Tong – que tem, por sua vez, o corpo coberto de listras –, mas também para dele fugir. Keng se camufla sob seu gorro, depois sob a lama e as folhas, para correr atrás ou fugir de Tong, cujo corpo está coberto de listras.

Para concluir, volto ao mais importante desse filme. Quando Keng perde completamente o contato com seu quartel-general, quando escapa misteriosamente do ataque, todavia mortal, do

homem-tigre, o soldado passa a compreender, e depois a falar, a língua dos macacos e até mesmo a entender a língua falada pela respiração das árvores. Não conseguimos saber o momento exato em que o caçador, o soldado Keng, atravessa a soleira que separa os vivos dos mortos, os gêneros, os reinos e as espécies. Ele se animaliza progressivamente. O macaco já avisara ao soldado que ele teria que matar ou morrer. Keng escolhe a entrega e se metamorfoseia para dar vida ao fantasma e para dele receber sua verdade. Toda perseguição amorosa não será, portanto, nada além da metamorfose de um sonho que traz para o real as sombras às quais nosso desejo, em sua crença na eternidade, sempre se manteve fiel.

A caça e o sacrifício nos parecem instâncias longínquas e figuras extintas da comunidade. *Tropical malady* nos lembra da imanência irrecusável dos poderes da noite. O espectador de cinema é, sem dúvida, o consumidor do entretenimento moderno, mas sempre continuará, sem dúvida, a ser também participante transitório de uma cerimônia secreta na qual ele será ao mesmo tempo o predador e a presa, a fera tenebrosa e a vaca imaculada.

Tradução de Henrique Codato

Revisão técnica de Irene Ernest Dias

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados Dossiê Cinema Estética e Política

Consuelo Lins (UFRJ)

Ismail Xavier (USP)

Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

João Luiz Vieira (UFF)

José Benjamim Picado (UFF)

Márcio Serelle (PUC-MG)

Mauricio Lissovsky (UFRJ)

Mauricio Vasconcelos (USP)

Patricia Franca (UFMG)

Patricia Moran (USP)

Ronaldo Noronha (UFMG)

Sabrina Sedlmayer (UFMG)

Stella Senra

Silvina Lopes (Universidade Nova de Lisboa)