



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRUNO ALVES FERREIRA

LUGAR-NENHUM: a experiência impossível da morte no documentário

Recife
2019

BRUNO ALVES FERREIRA

LUGAR-NENHUM: a experiência impossível da morte no documentário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

F383I Ferreira, Bruno Alves
 Lugar-nenhum: a experiência impossível da morte no documentário /
 Bruno Alves Ferreira. – Recife, 2019.
 151f.: il.

 Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
 Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
 Comunicação, 2019.

 Inclui referências.

 1. Documentário. 2. Morte. 3. Fenomenologia. 4. Ontologia do filme.
 5. Experiência. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-33)

BRUNO ALVES FERREIRA

LUGAR-NENHUM: a experiência impossível da morte no documentário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 22/02/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Raquel do Monte Silva (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Alagoas

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, dona Edleusa Maria Alves, rezadeira para todos os sofredores, do qual herdei as qualidades que tenho e nenhuma das muitas outras que possuí. De paciência infinita com um filho difícil. Parece que vai criar asas.

Ao meu avô, seu Coriolano Alves, que em seu leito de morte me disse para “estudar, estudar.” O senhor me ensinou o valor do esforço, da sabedoria e de ser sempre fiel aos nossos valores.

Ao meu orientador e professor, Eduardo Duarte pelos ensinamentos, preocupação e acima de tudo paciência.

À banca formada por Raquel do Monte e Cristina Teixeira, obrigado pelo carinho, conselhos e atenção dedicada ao texto.

Aos membros do grupo de estudo Narrativas Contemporâneas: Carol, Camila, Caio, Gustavo, João, Rafael, Rosângela, Pedro, que nos momentos que eu vislumbrava desesperança intelectual ofereciam o resgate da inteligência.

Aos professores que me formaram academicamente na graduação, Ângela Prysthon, Laércio Ricardo, Marcelo Costa, Paulo Cunha e Rodrigo Carreiro.

Aos meus colegas de disciplinas, que me acompanharam dentro e fora das aulas nestes dois anos: Alan Campos, Cris Quaresma, Marcelo Ikeda, Maiara Mascarenhas, Mariana Nepomuceno, Marília de Orange e Paulo Souza.

E obrigado aqueles que foram ouvintes das angústias acadêmicas nesta breve jornada:

Álvaro Renan, Giovanna Cardoso, Hellen Lailla, Rodrigo Grilli e Xaiana Mattos.

E todos aqueles estiveram à margem deste trajeto, mas não em outros.

RESUMO

A partir de uma análise fenomenológica tenta-se compreender o que o espectador experiencia quando assiste alguém morrer em câmera num documentário. Partimos da hipótese de que a imagem da morte real é uma representação impossível que realça inadvertidamente os limites do paradigma representativo. Análisamos quatro filmes contando morte reais; Ônibus 174, Titicut Follies, Homem Urso e Carta de uma cerejeira amarela em flor. Cada um a sua maneira tenta ensejar um diálogo com os domínios da imagem de morte através de artifícios estilísticos, na tentativa de transmitir um pathos associada à morte. Durante a dissertação, tentamos operar um deslocamento de um paradigma representativo para outro no qual o espectador se torna indistinguível da experiência fílmica que atravessa, enquanto, simultaneamente tentamos mergulhar na ontologia fundante de toda imagem cinematográfica: o vazio e a morte contida em todos seus quadros.

Palavras-chave: Documentário. Morte. Fenomenologia. Ontologia do filme. Experiência.

ABSTRACT

Through a phenomenological analysis we try to understand what the spectator experiences when he watches someone die on camera in a documentary. We assume that the image of a real death is an impossible representation that unintendedly highlights the limits of the representation paradigm. We analyse four films containing real deaths; *Bus 174*, *Titicut Follies*, *Grizzly Man*, *Letter from a Yellow Cherry Blossom*. Each one, in their own way, tries to establish a dialogue with the domains of death's image through artistic artifices, in the attempt to deliver a pathos associated with death. During the dissertation, we try to operate a shift from a representational paradigm to another where the spectator becomes undistinguished from the film he experiences, while simultaneously, we try to dive into the ontological basis of every film image: the emptiness and death contained in all frames.

Keywords: Documentary. Death. Phenomenology. Film Ontology. Experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Topsy morre eletrocutada (1903).....	10
Figura 2 –	Sandro nos observa em Ônibus 174 (2002).....	19
Figura 3 –	A morte ausente de Geísa em Ônibus 174 (2002).....	28
Figura 4 –	A morte de Geísa se repete em Ônibus 174 (2002).....	33
Figura 5 –	A aproximação em Ônibus 174 (2002).....	35
Figura 6 –	A câmera lenta em Ônibus 174 (2002).....	37
Figura 7 –	Malinowski em Titicut Follies (1967).....	53
Figura 8 –	Malinowski morre no intervalo da imagem em Titicut Follies (1967).	54
Figura 9 –	O descanso de Malinowski em Titicut Follies (1967).....	64
Figura 10 –	A coragem de Timothy em O Homem Urso (2005).....	80
Figura 11 –	Timothy lamenta a morte de uma amiga em O Homem Urso (2005)...	83
Figura 12 –	A topologia da face em O Homem Urso (2005).....	100
Figura 13 –	Os restos mortais em O Homem Urso (2005).....	108
Figura 14 –	O velório de Nishi em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002).....	113
Figura 15 –	Nishi se torna flora em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002).....	114
Figura 16 –	Nishi quer viver em imagem em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002).....	115
Figura 17 –	Naomi afaga Nishi em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002).....	123
Figura 18 –	Mundo-Nishi em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)....	130
Figura 19 –	Nishi está morrendo em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002).....	134
Figura 20 –	Nishi eternizado em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002).	140

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	O FIM.....	10
1.2	O MÉTODO.....	16
2	ABERTURA.....	19
2.1	A MORTE.....	19
2.2	O ACONTECIMENTO.....	24
2.3	A AUSÊNCIA.....	28
2.4	A TÉCNICA.....	32
2.5	A METAFÍSICA.....	38
2.6	A GÊNESE.....	46
3	INTERVALO.....	53
3.1	O CORTE.....	53
3.2	O DESLOCAMENTO.....	59
3.3	O INCONTROLÁVEL.....	61
3.4	O CADÁVER.....	64
3.5	O NADA.....	72
3.6	A IMAGEM.....	76
4	RETORNO.....	80
4.1	O CONTÁGIO.....	80
4.2	A METAMORFOSE.....	85
4.3	A IDENTIDADE.....	91
4.4	A FACE.....	98
4.5	O OUTRO.....	103
4.6	O DEMIURGO.....	106
5	ENCERRAMENTO.....	113
5.1	A SAUDADE.....	113
5.2	A FINITUDE.....	118
5.3	O MUNDO.....	122
5.4	O TEMPO.....	128
5.5	A PASSAGEM.....	134
5.6	A VIDA.....	137
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
6.1	O EPÍLOGO.....	142

6.2	O INÍCIO.....	145
	REFERÊNCIAS.....	149

1 INTRODUÇÃO

1.1 O FIM

Figura 1 – Topsy morre eletrocutada (1903)



O cinema exhibe uma fascinação notável com a morte. Em 1903, Thomas Edison filmou a execução real de uma elefanta de circo que teria matado mais de doze homens. Sua morte foi anunciada como um evento público e como de acordo a todo espetáculo moderno uma câmera estava lá para a eternizar no imaginário. Topsy (nomeada em homenagem a uma escrava do romance *A Cabine do Tio Tom*) foi envenenada, em seguida enforcada e, por fim, eletrocutada. Temos acesso a esta última imagem.

O acontecimento (Figura 1) dura cerca de trinta segundos. Topsy cambaleia em direção a um tablado onde é acorrentada. Ao fundo observamos um cenário de recente industrialização: frases ondulando em cartazes, um céu fumacento pintando o horizonte repleto de chaminés, homens trabalhando nas ruas e os esqueletos de edifícios em construção. Topsy balança nervosa sua pata direita. A fumaça da descarga de energia surge entre as tábuas, subindo pelas suas patas até lhe envolver completamente. Suas pernas fraquejam, contrai com força sua tromba, tenta se manter em pé a todo custo mas como que atingida por um grande golpe, dobra seus joelhos para cair de imediato ao chão. A câmera acompanha friamente sua queda, observando seus últimos momentos deitada numa nuvem de fumaça que a engoliu, sua perna tremendo até o fim.¹ Parece que avistamos o ritual sacrificial que

1 <https://www.youtube.com/watch?v=TJGdeIqHpCI>

sacramenta a magia cinematográfica, a imbuindo de vida para toda a eternidade através das descargas.

Uma imagem precária, carcomida pelo tempo, envolta no negrume de quadros perdidos e que já nos assombra pela temporalidade arruinada que emanava. Imagem fantasmagórica de um tempo muito distante, que emana uma distância indizível. Porém, nos assombra novamente com o que também encerra entre seus quadros. Vemos Topsy no chão, e sua morte, a primeira morte do cinema, nos atinge em cheio. Testemunhamos um processo irreversível tomando forma diante de nossos olhos. Algo nos atravessa e consigo traz uma pletora de sensações incômodas, muitas vezes contraditórias. Trauma e dor. Ternura e força. Um fim e um primórdio. Um conjunto de sentimentos que somem tão rapidamente quanto surgiram, para dar lugar à sensação estranha de estar envolvido com algo que não nos cabe pensar mas cá estamos pensando.

Distribuída pelo mundo inteiro, esta imagem se tornaria marco inicial de uma relação abonada com a morbidez da imagem cinematográfica. A imagem da morte é recorrente em grande parte dos filmes e a fascinação que ela gera nos espectadores se reflete na sua frequência de aparição. No cinema comercial contemporâneo a morte é invocada para deixar sua marca permanente nas personagens a cada sete minutos (SULLIVAN, 2013), realçando o caráter fetichista de sua imagem, apontando uma dependência ontológica do cinema com a morte e este envolvimento evasivo do espectador com o seu acontecimento.

Gêneros inteiros são produzidos circulando o olhar em torno desta visão proibitiva. No horror somos tomados pela duplicidade de temer o morrer e, ao mesmo tempo, desejar assistir a morte do outro. Nos filmes de ação e tiroteio, agradamos um instinto primal de violência extraíndo prazer e segurança através da potencial morte de corpos anônimos. No humor negro e nos desenhos animados clássicos, nos divertimos com o destino infeliz de suas personagens frente a brincadeiras cada vez mais brutais. E nos dramas, tornaremos seu aspecto mais emotivo como um dos principais mecanismos narrativos para as tramas tomarem corpo e movimento. Sofremos ou tememos a morte do outro, para criar e escalar momentos de clímax e catarse. E na tendência ao gigantismo da sociedade capitalista, também estas representações vão se escalando, tornando a representação da morte mais uma mercadoria a ser incrementada a cada nova iteração. Nos *blockbusters* cada vez mais desastres impessoais ocorrem para motivarem a grandiloquência de sua trama, a morte utilizada como uma medida de grandeza, chegando ao cúmulo de, num filme recente de super-heróis, seu vilão executar metade da

população do universo ao fim do filme. Nunca um meio se enamorou tanto com a imagem da morte quanto o cinema.²

No entanto, este fetiche pela morte é tudo menos assumido. Se é consumido em demasia e irreflexivamente na pedagogia controlada da imagem ficcional – criando esferas de contato seguro com seu horror que possam contabilizar as mortes em tela sob discursos narrativos – dentro da vertigem desnorteante da imagem documental, se torna o maior tabu da imagem. Indefinível e traumática, a sua visão parece colocar seu espectador e aquela experiência num *locus* transgressor, que implica a própria visão no que é visto. Se transgridem as normas sociais e acima de tudo se transgride uma relação de poderio sobre o acontecimento da imagem. Algo acontece, algo muito real e que independe de nós e de nossa significação, que demanda de seu espectador uma sujeição total ao que tenta transmitir. Assistimos algo impossível de ser ignorado, que abala nossos espíritos e que parece nos dizer que a partir daquele momento nada mais será igual. Uma imagem de incontornável veracidade, a experiência de um acontecimento. A morte.

A experiência da morte na imagem do documentário é uma incógnita estranhamente nua, exposta para o olhar através de uma relação que toma o que é mostrado como parte intrínseca da realidade, distante dos artifícios que a ficção nos habituou. A morte quando figurada na imagem documental absorve quem assiste para crer irrefutavelmente que há um princípio de realidade a mostra. Que prova maior de que o cinematógrafo é capaz de conter traços da vida do que uma se encerrando em câmera? Contradição esta, entre tantas outras, de que é a morte que resgata o lugar privilegiado da vida, que eleva a magia da tela como algo passível de resguardar qualquer coisa do fim, ao tornar aquelas imagens um lugar de visão absoluta da realidade. O orgulho da vitalidade minuciosa da câmera se depara com a noite do Ser. O redemoinho do verismo puxa a imagem em direção as profundezas de um abismo desconhecido onde reinam vazio, silêncio, finitude. Uma contrariedade às potencialidades vitalistas da imagem, ao domínio do Ser e da vida sobre todas os entes do mundo. Dispersa tudo que há de formal até ela se definir penosamente através de uma presença fantasmagórica de algo muito distante, como o brilho de uma lâmpada remota refletida na umidade da bruma. E se define muito claramente o que se viu: uma imagem de morte.

Se a linguagem do último parágrafo parece cifrada em alguns momentos, repleta de enigmas e metáforas, não é por opção. A humanidade lida com a morte de maneira cifrada. Sabe que ela existe e compreende primordialmente o seu significado, porém tem imensas

2 Até a chegada dos videogames. A morte permeia completamente o meio que associou majoritariamente a sua interatividade com a matança de inimigos. Séries como Mortal Kombat (Midway) e Sniper Ghost Warrior (City Interactive) levam o antigo fetiche de observar a morte nas velhas mídias a novos patamares.

dificuldades de colocá-la em palavras, de objetivá-la claramente. Sua compreensão sempre fugirá do imediatismo manipulativo da representação e da racionalidade. Dizer que algo morre ou apenas mostrá-lo raramente parece ser suficiente para descrever o que de fato se passou, se não na imagem, no interior de nosso espírito. Afinal, a morte parece apontar sempre para um outro que não reside apenas no corpo que sofre a violência, e sim também, como veremos, num espaço que não se define pragmaticamente.

A crença naturalista de um dispêndio natural dos átomos, da violência ininterrupta do choque de partículas destruindo e criando seres, cai por terra em nosso investimento emocional e psíquico neste acontecimento tão singular. É uma forma de conhecimento vertiginosamente contraditório. O conhecimento de algo inacessível, um desconhecido transmissível. E se transmite a partir daquilo que a ela não acolhe, sempre representada imperfeitamente, quebrando os limites deste sistema tão prático. Porém, a morte não é prática. Usam-se palavras para defini-la porém parecem não bastar. Recorre-se às metáforas. Usam-se imagens para demonstrá-la porém as imagens também não parecem bastar. Recorre-se ao simbólico. Tenta-se estruturá-la conceitualmente, defini-la ontologicamente e tudo que se encontra em seu lugar é uma construção tão artificial quanto as proposições que a morte é aquilo que acontece quando o cérebro deixa de funcionar ou quando a alma deixa o corpo. Se posiciona então a questão que orienta esta dissertação: afinal, o que experimentamos quando vemos uma imagem de morte real?

Para tanto, escolhemos quatro documentários:

No nosso primeiro objeto, José Padilha escolhe em *Ônibus 174* (2002) o escrutínio da razão instrumental. É um documentário investigativo montado a partir de entrevistas e imagens de arquivo. Há o aspecto positivista deste tipo de narrativa, uma busca incessante por explicações e sentidos que justifiquem a morte exibida. A construção de um sentido unitário que organize uma situação inexplicável, que resguarde o ser do *pathos* oferecido pela imagem. Um assalto a um ônibus se torna uma situação de reféns. Após horas de negociações o assaltante decide sair com uma refém na mira. Depois de uma abordagem desastrada da polícia, o assaltante atira a queima roupa na cabeça de sua vítima que cai ao chão. Registrado por diversos meios de comunicação, Padilha, a semelhança dos noticiários, passa os próximos cinco minutos repetindo a cena em cinco ângulos diferentes, fazendo uso extensivo das possibilidades de manipulação que a técnica cinematográfica lhe permite. Câmera lenta, aproximações, sempre enfatizando o momento exato do tiro como se estivesse em busca de algo escondido no instante da morte. O se evidencia, e analisamos, é que este momento a imagem não acolhe. Reduzida a seus instantes mais elementares, apenas 24 quadros, a

incógnita é a genitora da imagem. Através desta súplica à técnica para docilizar aquela experiência, ou para trazê-la à proximidade tátil de um conhecimento mais primitivo, algo parece sumir da imagem original. Resta apenas um encontro de corpos, discursos de dúvida, frustração e arbitrariedade. Uma imagem impotente. E não sabemos se a impotência é uma reação meramente ética ao assassinato, ou a impotência concerne também a uma verdade mais original da experiência negada pela deficiência do dispositivo, algo ainda mais genético, de uma ontologia criada como resistência à morte falir diante a sua aparição.

No nosso segundo objeto, Frederick Wiseman filma em *Titicut Follies* (1967), num manicômio para criminosos, um paciente resignado e esquelético. Em greve de fome, ele é acompanhado até uma maca aonde se deita quieto, olhos ocos mirando o teto. Um médico descuidado insere um longo tubo de alimentação no seu nariz. A película é entrecortada por uma série de cenas vagas de um senhor deitado sendo apumado por um barbeiro. Logo fica claro que a personagem desta nova cena é o mesmo paciente, já falecido, recebendo seus últimos cuidados antes de seu funeral. Segue-se o bloco por longos minutos interligando as duas imagens. A resistência impassível do paciente e a desistência impassível do cadáver. A vitalidade decadente de uma alimentação forçada e o esmero decadente de um defunto sendo barbeado. A montagem é dialética, põe em confronto duas imagens para no choque gerar algo novo, a oferta de algo preso no intervalo entre dois quadros. É uma técnica dos primórdios do cinema, nascida do formalismo russo da década de 20 e aqui, curiosamente, se torna ferramenta de uma escola do mais estrito realismo: a “mosca na parede” do cinema direto. É sintomático que o maior campeão da escola da neutralidade, Frederick Wiseman, abdique da objetividade mecânica quando diante da imagem de morte. Pois encontra em sua imagem uma força que faz do realismo apenas a expressão maior de um auto-engano, a capacidade do olhar ileso da máquina de compreendê-la. Encontra nos intervalos do dispositivo, e portanto da realidade que tenta enquadrar, o lugar de residência do incompreensível.

No nosso terceiro objeto, Werner Herzog monta em *Homem-Urso* (2005) uma análise psicológica de um ambientalista que se entranhou numa reserva para viver entre os ursos. Até que num fatídico e trágico dia ele e sua namorada morrem vítimas de um ataque durante uma gravação pessoal. Herzog inicia seu documentário buscando um exame sobre a vida de uma figura tão peculiar e controversa, através de entrevistas e das imagens de arquivo que o próprio falecido arquivou. Encontra alguém que amava tanto os ursos que parecia querer se tornar um deles. As personagens cogitam se as decisões de Timothy não eram uma tragédia anunciada. E também cogitamos: é possível que Timothy queria morrer? Que ele buscava a transformação do seu ser, a fuga desta natureza humana que tanto repudiava através da morte

pelas mãos de sua figura totem? A presença invisível da morte se torna um contraponto a toda a beleza natural que Timothy encontrou naquele recanto bucólico. Afirma Herzog em certo momento que se Timothy via uma beleza infinita naquelas imagens tudo que o cineasta conseguia ver era “caos, hostilidade, morte” para logo depois, numa contradição mútua com os espectadores, admirar a beleza accidental das memórias de Timothy. O trágico também possui beleza, assim como o belo possui o trágico. E tudo culmina na cena chave, aonde Herzog escuta em um fone de ouvido, poupando o espectador do áudio, os momentos finais das vítimas. Apenas dois planos. Câmera solene. Herzog e uma amiga dos falecidos sentados numa varanda. Ele ouve atentamente o áudio e ela, sem os fones, reage ao seu rosto. Quando Herzog se abala ela chora. O toque invisível da morte parece superimposto na cena, como também impregnara todas as outras instâncias do filme. Sua presença tem ares mágicos, autoritários, exercendo através da imaginação seu poder régio. Através da ética da forma, Herzog reconhece as limitações do meio de acolher sua imagem e portanto sequer tenta desafiá-la. E como solução encontra na face o caminho para lhe apresentar. Naquilo que há de mutável no estagnado, no infinito da incompreensão presente em toda relação com os outros que nos cercam.

No nosso quarto objeto, Naomi Kawase registra em *Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor* (2002), as últimas semanas de vida de um querido amigo. Como que preso num perpétuo entardecer em seu leito hospitalar, encontramos Nishi, debilitado que passa seus dias olhando para o vazio. Requisitada pelo moribundo, numa tentativa admitida de sobreviver à morte através da imagem, Naomi Kawase mergulha nos encontros com sua câmera empunhada, transbordando afeto numa materialidade que tenta fazer de seu filme um lugar de encontro vital entre duas almas. O acompanha próximo, como quem tenta afagá-lo através do olhar, trocando conversas ternas sobre a finitude, sobre a condição inexorável da humanidade, que se desespera diante do fim mas que encontrou um aliado tão querido no cinema para poder sobreviver um pouco mais. Filme que segue a rigor a ideia de Andre Bazin, que encontrava na imagem fotográfica e depois cinematográfica, a obsessão da humanidade de salvar a si mesma dos arcaibouços do tempo. E de acordo, Nishi, admitidamente tem este projeto para si neste filme. A imortalidade através do filme. Naomi busca nas potências incomensuráveis da vida, que rumo adiante obstante tantas consciências angustiadas, o prisma da morte que emana para além das imagens.

1.2 O MÉTODO

Este é um texto escrito sob influência maior de Martin Heidegger e menor de Emmanuel Levinas, o que para os interessados em filosofia já parece dizer muito. O primeiro que diz é que será um texto de difícil leitura, embora o autor tenha feito uma tentativa esforçada de explicar os conceitos sem passar pelos caminhos e métodos vertiginosos que ambas as influências legaram. Admito que talvez com eficácia duvidosa, mas aqueles que já entraram em contato com os textos originais podem se certificar de que houve um esforço. Tentarei logo oferecer de imediato uma chave cognitiva que facilite a compreensão de ambos para o miolo da discussão teórica que será tida nos capítulos e em suas notas de rodapé.

O pensamento de Heidegger funciona sempre através de uma dinâmica de desvelamento. Tudo que surge na realidade, surge como algo oculto que não se mostra, contraditoriamente, na sua obviedade. Em outras palavras, nossas experiências possuem sempre um aspecto verdadeiro, onde a experiência dos objetos (entes, se não possuírem sentido, seres, se possuírem sentido) nos atravessa em sua plenitude, e um aspecto falso onde sua experiência é ocultada sob diversas operações de afastamento no qual se destaca, majoritariamente, nossa racionalidade. Esta dinâmica atravessa praticamente todo seu sistema, tanto na distinção entre objetos à mão e para mão (como interagimos com os objetos do mundo), entre engajamento autêntico e inautêntico (a aplicação desta lógica aos nossos processos de ser-no-mundo) e entre ôntico e ontológico³, ou o ser em sua forma superficial (como ente) e em sua aparição profunda (como Ser). Se tornou talvez o filósofo mais influente do século XX a partir da escrita de sua obra, *Ser e Tempo*, que é uma analítica existencial-fenomenológica do próprio ser humano, ou como chama: *dasein*, o ser-aí. Heidegger tenta descobrir a verdade do Ser encontrando no ser que pensa o ser, os seres humanos, o caminho mais evidente para sua resposta. Para tanto analisa minuciosamente todos os aspectos ocultos de como a humanidade vive em sua forma mais prática e ao mesmo tempo, abstrata, para descobrir as bases e motivações primeiras de qualquer ser-no-mundo.

3 Talvez esta distinção entre ôntico e ontológico possa soar pejorativa ao primeiro, o atribuindo uma certa frivolidade. Mas não é o caso, toda ontologia é acessível apenas pelo que possui de ôntico, e estar superficialidade não indica uma menor importância, apenas um aspecto mais facilmente observável. Afinal a vida é vivida prioritariamente no campo ôntico, e sua percepção é a alavanca que nos mobiliza para uma compreensão do que há de ontológico. O ôntico é aquilo que é basicamente dado, como as propriedades imediatas de um objeto, o ente. Pode ser tanto o significado imediato de uma palavra, aquilo a que ela se refere, como também as propriedades mais evidentes, como sua cor, formato e material. O que há de ontológico é aquilo que o transforma em Ser, aquilo que é encontrado mergulhando no oculto que o ôntico encobre, ou que realmente forma aquele fenômeno em nosso interior.

O pensamento de Levinas é um pensamento que funciona sob uma dinâmica de oposições paradoxais, inclusive na sua forma de escrita desorientante. Levinas se preocupa em pôr em diálogo conceitos opostos simultaneamente – sem necessariamente buscar uma síntese – tentando realçar como a existência é composta contraditoriamente por opostos, que a ontologia das coisas é sempre um embate entre polos concomitantes que paradoxalmente não se eliminam (como a dualidade onda-partícula presente na física quântica). O pensamento de Levinas também é pré-ontológico, no intento de combater uma suposta dependência da filosofia de um pensamento ontológico (abrindo o questionamento se ele simplesmente não fundou uma ontologia da ontologia) fundado numa racionalidade que estratifica e reifica a experiência. A ontologia racional, como argumenta, tende a eliminar as diferenças e incompreensões que compõe a existência. Tenta assim reinserir a importância da ética na filosofia responsabilizando como disciplina primeira de qualquer existir, o chamado que a presença dos outros seres fazem a nós antes de sequer o controlarmos. A ética funda o próprio Ser.

Em união, os dois pensadores simbolizam um afastamento ao pensamento tido como racional e representativo (a capacidade da mente de esquematizar e ordenar o mundo), um envolvimento com os questionamentos e conceitos mais espinhosos da filosofia como a morte e a questão do ser e, por fim, se originam da mesma escola de pensamento filosófica: a fenomenologia. Esta escola foi fundada por Edmund Husserl no início do século XX numa tentativa ousada de recomeçar o pensamento filosófico, encontrando na prática de uma análise descritiva, através de um trabalho intenso de re-experimentar o mundo sem o contágio de seus discursos subjacentes, que tenta reduzir os fenômenos aos seus elementos mais essenciais para tentar refundar a compreensão dos mesmos.

A escola fenomenológica possui como principal ferramenta conceitual a noção de intencionalidade, ou, o movimento que o sujeito (ou o ser-aí, ser-no-mundo, ser-em-si, dependendo do fenomenólogo) faz em direção ao mundo, encontrando na ideia de processo relacional a Verdade de qualquer experiência. Sujeito e objetos dentro da escola fenomenológica somente podem ser pensados através da relação em vez da independência, quebrando o paradigma sujeito-objeto instituído pelo cartesianismo. Para os fenomenólogos, de forma geral, a filosofia foi feita de uma maneira errada durante a história se preocupando com aspectos tidos por eles como meramente superficiais – embora para a filosofia fossem os mais complexos – construindo enormes sistemas de pensamento que ignoravam a vida como ela é de fato vivida. Se preocuparam prioritariamente com os campos “esquecidos” pela filosofia moderna, seja a natureza e os movimentos da consciência em Husserl, a questão do

Ser e da morte em Heidegger, a corporalidade em Merleau-Ponty e a pré-ontologia da ética em Levinas.

Isto significa que o processo de investigação deste texto se tem como fenomenológico. Inicialmente buscando em seus objetos, aquilo que eles possuem de ôntico para encontrar através dele o que eles possuem de ontológico, a essência de seus fenômenos, compreendendo a essência não como algo imutável, mas como um processo histórico cruzado por temporalidades de mundo e seus sujeitos, um acontecimento. A tentativa de cavar em busca das bases ocultas que edificam as imagens e nossa experiência delas. Buscaremos neles também suas polaridades, seus aspectos mais dissonantes e contraditórios, sem tentar os eliminar e sim os apropriando à sua existencialidade, respeitando as diferenças e incongruências que atravessam qualquer ontologia. A investigação sempre parte do objeto e do que eles oferecem, num processo recursivo que tende a dar voltas e mais voltas em torno do objeto e de seus atributos e conceitos, até dele restar apenas o seu âmago, como o descascando do supérfluo. Um processo que pode ser cansativo e complicado, mas que peço que tenham paciência, pois chega em algum lugar.

2 ABERTURA

2.1 A MORTE

Figura 2 – Sandro nos observa em Ônibus 174 (2002)



Apartado da ação, um olhar anônimo espreita distante, se deslocando em direção aos rumores que tomam nossos ouvidos. Há pouco, esta mesma câmera acompanhava a descida de um homem encapuzado, com sua refém amedrontada, num ônibus banhado por uma fina camada luminosa de bronze. Indagações vindas de fora do quadro soam como vozes de nossa própria consciência, percorrendo nossos ouvidos, numa busca agoniada de compreensão para uma imagem que está em vias de aparecer. Estamos posicionados diante de uma imagem repleta de suspense e finalidade, um indício incômodo do terror que viria a seguir: Geísa, a refém, será baleada a queima-roupa. Levará um tiro no queixo de um policial e dois tiros no tronco de seu sequestrador, Sandro.

Ali se fará presente a morte derradeira que espreitava nos passos de Sandro ônibus abaixo, que emanava de cada sílaba incerta dos comentaristas. A mesma morte que se alongava no tinido grave e metálico da trilha distendida até nos parecer um apelo do além, postergando até mesmo a sonoridade daquele momento. Que parecia se esconder no breve vislumbre de Sandro olhando a esmo até cruzar olhares com a câmera (Figura 2), como que renunciando seu fim. É o derradeiro momento inquietante, irrompendo com um estralo baixinho que toma forma na silhueta de um policial sem rosto deslizando através da imagem e que nos conta, muito simplesmente, uma verdade: Geísa morrerá.

Algo vai acontecer, um algo já acontecido mas que, contraditoriamente, ainda está prestes a acontecer. O pretérito presente, o passado futuro. Uma incógnita certa discursada pela última hora, construída minuciosamente por uma memória social atraída e repelida pelos seus eventos. Uma incógnita nascida do prazer escopofílico⁴ de ver e rever um instante irretornável da realidade, um momento singular em que um corpo deixa de ser uma força ativa sobre o mundo e uma consciência evanesce em tela. E correrão os quadros para que este algo destinável, esta força irrefreável e destrutiva, possa ser posta em curso novamente pela magia cinematográfica. E como das profundezas de um trauma ainda recente, esta mesma ilusão a faz ressurgir e novamente Geísa receberá três tiros.

Desta vez, o tempo que fluía no curso normal é represado e correrá vagaroso até enrijecer nos instantes derradeiros. Os milésimos que retiraram Geísa deste mundo se tornarão minutos. Sua morte será repetida em diversos ângulos, cada um oferecendo uma nova faceta para o olhar, multiplicando um instante único que estava destinado a escoar no tempo tão rapidamente quanto surgiu. E com cuidado patológico, esta pluralidade de registros trabalhará para lhe repetir a morte. Se aproximando vagarosamente de algum momento desconhecido porém sabidamente central; um engatilhamento, um disparo, uma queda. E que, por mais visíveis que sejam, parecem não se registrar em tela totalmente. Geísa morre mas também sobrevive, com a ironia da palavra, em seu morrer. A grande e cruel ironia de seu arquivamento. Morre para se tornar futuro imaginário, pretérito encarnado. E depois de tantas repetições, de tantas investigações aparentemente sem retorno, uma nova chance para a normalidade. O retorno ao tempo normal para um luto derradeiro. Para tornarem a discursar.

Até então, o documentário Ônibus 174 de José Padilha (2002) se narrava de maneira tipicamente tradicional. Aos moldes de uma longa reportagem, Padilha examina as circunstâncias sociais que culminaram no fatídico sequestro do ônibus e nos dois assassinatos. Sandro deixa de ser um vilão unidimensional que tinha tomado uma nação refém por uma tarde inteira, símbolo do repúdio e temor de uma criminalidade sem rosto, para ser redescoberto pelo diretor como mais um elo numa longa cadeia de violência e injustiça social que assolam o país.

Padilha busca auxílio na memória de conhecidos de Sandro, na autoridade intelectual dos acadêmicos. Sandro é recriado pelo discurso dos outros da mesma forma que dois anos

4 Freud utiliza o termo para indicar o prazer objetificante do ato de olhar, tornando seu alvo um objeto para a nossa visão (STAM, 2006, p. 191) Intencionamos usar o termo no curso da dissertação sem carregar consigo as estruturas teóricas psicanalíticas e sim apenas em seu sentido mais original, aquele compartilhado pela teoria geral cinematográfica (a partir de Metz) e que também se trata este capítulo: o olhar também implica uma relação de domínio do vidente sobre o visto.

antes o tinha sido pelo discurso da mídia. Saberemos que quando criança fora abandonado à sua própria sorte depois de assistir a decapitação de sua mãe. Tornado menino de rua, rouba para comer e financiar seu uso de drogas. Certa noite, enquanto dormia em frente a uma igreja, seria alvejado por tiros. Sobrevive milagrosamente a uma chacina policial, a chacina da Candelária, que mata oito de seus amigos. Será internado numa instituição para menores infratores onde seus funcionários lhe aplicam corretivos dia e noite com surras de corrente. Cresce sedento por sangue, duma raiva gestada no coração da desigualdade de uma sociedade que comemorou o assassinato a sangue-frio de seus pares da mesma maneira que comemoraria o seu alguns anos depois.

Um dia tenta assaltar um ônibus e na confusão das circunstâncias acaba tomando seus passageiros como reféns. Pede mil reais e, estranhamente, uma granada. Seria o início de uma longa tarde de negociações com a polícia em que aproveita para espetacularizar a si mesmo. Sandro parece ser ouvido pela primeira vez na vida e faz essa oportunidade valer, as vezes com requintes de crueldade. Tortura emocionalmente suas reféns, vocifera ameaças para as câmeras dos noticiários e horas depois decide descer do ônibus com o pescoço de Geísa, uma das passageiras, na ponta do cano do seu revólver. Percebendo uma abertura, um policial salta da dianteira do ônibus e tenta matá-lo com um tiro de submetralhadora no rosto. Erra e acaba acertando o tiro no queixo de Geísa. Sandro assustado cai em busca de proteção, impulsivamente apertando o gatilho. Os dois tiros atingem o tórax e a espinha de Geísa. Em pouco menos de um segundo ela leva três tiros na frente de milhões de pessoas que acompanhavam o caso através da televisão. Ambos, sequestrador e refém, caem ao chão e são cercados pela multidão. Geísa⁵ morre diante de nós e Sandro é levado para um camburão onde é sufocado pelos policiais para morrer sem imagem.

Este foi o acontecimento midiático que singularizou uma tarde, que transformou a angústia de uma eventual morte em pontos de ibope. Seria reiterado semanas adentro até se eternizar no imaginário social em retrospectivas televisivas, tematizado socialmente como rompimento de uma normalidade que nunca tornará a esquecê-lo. Tomará diversas formas. Por um lado, será a exposição a uma personagem invisível aos diagramas de poder da sociedade – diabólico, Sandro será o mal encarnado sob um capuz e óculos escuro. Por outro, se tornará símbolo da rebeldia marginal, a insurgência de um poder reprimido ante a falência da segurança pública. No entanto, o acontecimento midiático do sequestro do ônibus, da

5 É relevante apontar como a falecida Geísa é ignorada pela narrativa. O interesse desta pela primeira vítima é meramente superficial, sua pessoa apenas se torna presente quando auxilia a construção de Sandro e daquela trágica tarde. Geísa morre muda apenas com seu nome por saber.

negociação e execução pública é firmado numa particularidade muito mais rara que mais um crime das folhas policiais. Se torna diferenciado e digno de visibilidade através de sua relação íntima com a realidade, que por breves instantes finalmente encontrou abertura para percorrer a tela: câmeras ligadas numa rua carioca, atravessadas por uma narrativa trágica construída durante o início da tarde, capturam o inesperado – um acontecimento que não se encaixava na ordem daquela representação.

O que surgiu como fruto inesperado do caos da vida é rapidamente reordenado pelo discurso midiático que o encaixa no discurso que melhor conhece, que melhor vende. E algo que se apresentava desnudo, fruto de emergências na realidade, torna-se rapidamente linearizado pelo seu registro. Torna-se espetáculo, é codificado, ficcionalizado através de estratégias narrativas não muito diferentes das telenovelas e a tragédia daquele dia se torna um programa de televisão em que o segundo capítulo durará até o início da noite para dar continuidade nos telejornais e especiais noturnos.⁶ No entanto, ele ainda guardava em si uma possibilidade que não dava abertura para narrativa alguma se instituir. A iminência de um tabu a surgir em tela a qualquer instante. E esta aguardava, a serviço da representação de um evento no limiar cognitivo, desta derradeira imagem em suspensão. Ocorre uma morte em plena transmissão: o efeito do real traumático encerra os eventos diante do olhar curioso de milhões de espectadores.

O brasileiro ligou a tevê em busca de sua magia e promessas e esta lhe ofereceu uma imagem de indisputável e cruel realidade em retorno. Uma imagem de morte.

Ocorreu o contato com algo muito distante, expurgada da prática cotidiana. Atravessada de restrições e pudores, a morte é o maior tabu da existência moderna. Segundo Ariès (2014), ela iniciou um trajeto no decurso dos últimos séculos do coração do cotidiano – dos lutos familiares à onipresença pública dos cadáveres nas ruas medievais – para se esconder em catedrais, catacumbas e cemitérios, e assim, na modernidade terminar oculta em instituições de saúde. Algo que acometeria toda criatura, uma certeza irrevogável do viver – para morrer basta estar vivo – acabaria se tornando um fenômeno técnico, clínico e acima de tudo distante do seio social. Graças a esta distância, predominará no imaginário popular apenas a sua visão violenta, a erupção do caos na linearidade dormente e morosa do dia a dia.

⁶ No programa Criança Esperança daquele ano (2000), Tony Ramos apresenta as imagens do caso do sequestro do ônibus 174 sob uma trilha sonora de suspense. Em seguida Janaína, uma das reféns, sobe ao palco repetindo a cena em que escreve no vidro com seu batom, desta vez pedindo paz em vez de socorro. O acontecimento se codificou e se tornou representação, sobrevivendo apenas alguns gestos e códigos em sua força original, já espetacularizado na sanha mercantil televisiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUNmRebrYig>

Se um dia houvera uma relação de intimidade do ser com a morte, a paz do medievo que a encontrava em sinais da natureza e se preparava solenemente para o fim, na modernidade não existirá mais ordem alguma na morte. Individualizado, alçado a um novo patamar da existência, o homem contemporâneo deixará de encará-la como um evento natural na harmonia cósmica no qual fazia parte e a verá sempre como a maior injúria a sua existência.

A morte contemporânea, portanto, será sempre uma contingência encarnada num processo irreversível. Possuirá um caráter obscuro, pornográfico. Terá seu acesso associado diretamente com pulsões e imoralidades reprimidas. Operará uma contradição. Naturalizada e codificada na ficção, se tornando sua principal ferramenta narrativa, enquanto na imagem do documentário⁷ a sua visão será por si um insulto, impelindo o espectador a questionar tanto a produção daquela imagem como também a sua própria espetatorialidade (SOBCHACK, 2004, p. 143). A morte se torna uma questão sempre moral e assim será reestruturada em uma outra forma de ordem social, cabendo apenas à ética lidar com seu surgimento, reprimindo ou eliminando o caráter existencial de sua imagem. Ela é chocante porque aconteceu fora das normas conjuntas, não porque apenas aconteceu e do que isto significa ao ser. Além disso, sendo um tabu visual, a sua imagem sempre cabe subterfúgios, sua exibição sempre necessitando de uma permissividade contextual, que a permita ser representada através de estratégias de visibilidade que legitimem a fruição e exibição de sua imagem.

Nada mais exemplar destes conflitos observados que a omissão do acontecimento⁸ original por Padilha, visto que seu documentário é um claro exemplo desta típica reestruturação de seus significados. Se a primeira imagem é reprimida, indicando apenas o indício do acontecimento original e o reconhecimento tácito de um certo tabu em seu registro que implora para ser rompido, a segunda retorna explícita. O acontecimento da morte de Geísa desaparece detrás de um poste e retorna esmiuçado pelo olhar técnico e poético da câmera. Seu tempo nativo é destruído e seu espaço deformado. Não é a mesma cena que surpreendeu ao vivo os brasileiros em seus telejornais. Adiantamos a conclusão: se tornará, assim como o resto do filme, um lugar de exploração e investigação. Sua experiência primará

7 O que Noel Carroll chama de “indexação” das imagens documentárias. O enunciado do documentário sempre parte de “asserções pressupostas” reguladas em torno de expectativas sociais. Por se definir como documentário – carregando toda uma gama de codificações e estratégias de visualização – o estatuto da obra é redefinido e consigo nossa relação com suas imagens. Buscamos nelas algo muito diferente das imagens ficcionais (2004). As imagens do documentário são ontologicamente diferentes das imagens da ficção.

8 No seu esforço tipológico de distinguir entre o registro banal e o registro singular – a imagem-qualquer (não-acontecimento) e a imagem-intensa (acontecimento) – Fernão Pessoa Ramos (2004) realça o caráter paradigmático da imagem-intensa, melhor exemplificada pela imagem de morte. Toda imagem de morte é uma imagem-intensa, portanto um acontecimento “fôrmado” pelo dispositivo-câmera.

pelo desvio, pela ausência. Seus limites serão vasculhados em busca de algo oculto. Metamorfoseada pelas mesmas ferramentas que a transformaram em blocos televisivos – que tornaram seu acontecimento algo a ser comentado, debatido e digerido – e que alongam até o inimaginável seus limites representativos.

2.2 O ACONTECIMENTO

O bote veloz e desastrado do policial, o som do tiro e a queda rápida ensaiando o fim. A intromissão do burburinho, a invasão dos corpos sepultando a imagem. Toda a temporalidade que constituía o acontecimento original é deixado de lado em busca da verdade, alguma verdade, por trás daquele evento. Se manifesta uma única certeza neste abandono: que aquele acontecimento não torna a acontecer, embora contraditoriamente esteja sempre visível em repetição. Esta imagem se demonstra falível para os ideais organizadores, impossível de ordenar assim como já tinha se demonstrado nos noticiários. De que serviria uma imagem tão imediata e caótica, tão incompreensível? Ela pouco explica além de sua punção de reorganização do ser diante de um tabu traumático. Se subtrai completamente à qualquer forma de controle conceitual. É um acontecimento em sua forma mais genuína, a emergência de uma transformação absoluta no presente, que não pode ser contida por estar entrelaçada nas correias do tempo. Ela não torna a aparecer novamente porque ela está sempre em processo de aparição, é uma transformação cicatrizando na tessitura da realidade (QUERÉ, 2012, p. 22). Se torna uma referência fantasmagórica enquanto sobrevive organizada nos discursos, na estrutura. Uma representação do acontecimento. Seu sentido se descarna da aparição do acontecimento, para se ressignificar como substituição de algo inalcançável, como o apontamento de um caminho esquecido. É um desafio posto para a representação de apresentar uma semiose incontrolável, o signo que encerra todos os signos e que portanto tem por natureza sempre apontar para fora de si, concedendo à si o caráter de “irrepresentável” (SOBCHACK, 2004, p. 133) ou nas palavras de Didi-Huberman (2005, p. 38), a “imagem impossível de se ver”.

Esta insegurança latente na ontologia da imagem da morte explica estes ímpetos de discursos casuísticos e dêiticos. Se busca compreender quem matou quem, como a morte ocorreu. Quem agiu, como reagiu. Causalidades evidentes que compensem o vazio no âmago daquele processo. A imagem da morte exige uma explicação, exige uma resposta. É no campo do visível que Padilha busca algo porque o visível foi a única coisa que restou do acontecimento original. É o único lugar possível de compreensão do presente que nunca deixou de ser, do presente inatingível. A imagem omitida retorna, porém retorna modificada,

ao seu domínio. Toma como recurso o ideal original da imagem cinematográfica, o tempo conquistado. O acontecimento da morte é distendido, os tiros se transformam em clarões preenchendo a imagem, um balé de corpos colidindo amenamente.

Aqui se torna necessário um esclarecimento pelo que entendemos como “acontecer”. O acontecimento⁹ em sua forma mais genérica pode significar o surgimento de algo qualquer derivada de outro algo qualquer. Naturalmente, as coisas em nossa experiência mundana não surgem do nada portanto há na noção mais básica do acontecimento o apelo a uma causalidade necessária do universo, o fundamento original, aquilo em que Leibniz chamava de “princípio da razão suficiente”. Um acontecimento acontece porque algo faz acontecer e, se algo acontece, é porque algo mudou de alguma maneira, pois se não tivesse mudado, nada teria acontecido. O acontecimento portanto é uma forma de emergência na realidade que suscita alguma forma de mudança.

Somente porque algo mudou não quer dizer que aquela mudança adquire uma importância que a eleve à distinção. Embora se forme a partir da diferença, rompendo com a hegemonia da imutabilidade do idêntico, na prática nem todo acontecimento é experimentado como algo diferente. Um acontecimento tanto pode ser visto como apenas mais uma instância do comum, que se tornou invisibilizada na profusão de eventos que originam o todo da realidade – constatando, como postega a física, que estamos cercados de acontecimentos ocorrendo a todo instante em níveis microscópicos e quânticos, o todo "evenemencial" de John Dewey (QUERÉ, 2012, p. 22) – como também o surgimento de algo maior que altera em definitivo o curso normal de qualquer corpo organizado.

Para tentar definir o que é o acontecimento, Slavo Zizek (2014) usa como exemplo, entre outros, três grandes acontecimentos na história da filosofia: após Platão, Descartes e Hegel, a filosofia nunca mais seria a mesma, criando paradigmas impossíveis de serem ignorados. Platão cria um mundo suprassensível que rege e determina nossa cognição, deslocando a intuição deste mundo para outro. Descartes em seu ceticismo radical afasta o sujeito de si mesmo, fundando o solipsismo do homem moderno, estabelecendo uma cisão entre corpo e mente. Por fim, Hegel institui nas ideias, e nas suas atuações, a lógica de um conflito ao mesmo tempo bélico e apaziguador com sua dialética. Todos se tornaram notas de rodapé obrigatórias em discussões filosóficas, porque lidavam com questões que ao surgirem jamais deixariam de surgir novamente.

⁹ Acontecimento e evento são duas possíveis traduções para a mesma palavra (*Ereignis* em alemão, *Event* em inglês, *Événement* em francês) Pela íntima relação com a temporalidade da palavra acontecimento, e pela tradução atual em português de *Ereignis* como "acontecimento apropriativo", optamos pelo seu uso. Para evitar confusão, a palavra acontecimento será reservada aos acontecimentos existenciais e a palavra evento aos acontecimentos sociais e históricos.

Observamos que há no acontecimento uma tendência de criar platitudes. O que emerge como “o que sobressai, o que é saliente, a consequência mais notável” (DEWEY apud QUERÉ, 2012, p. 23) inevitavelmente tem que ser reabsorvido pela estrutura, criando uma nova linha a ser ultrapassada. Desta maneira, a filosofia não poderá ignorar o idealismo platônico, tampouco o racionalismo cartesiano ou a dialética hegeliana sem admitir o perigo de falência de si mesma, se destruindo ou reconstruindo.

Toda a discussão que surgir, qualquer forma de pensamento que se opere naquele campo, deve levar em conta estes paradigmas como parte do fundamento dialógico de qualquer enunciado que dali em diante surgirá. Podemos observar que uma inserção de tamanha gravidade e influência dentro de um sistema ou estrutura jamais se limitará apenas a existir como um novo grande ponto de referência, como também naturalmente deve redefinir as próprias relações dentro daquela estrutura. Podemos concluir então que um acontecimento recria as relações estruturais à sua semelhança – seja uma briga que rompe as relações familiares, a excitação de moléculas num copo d'água congelando ou um plano cinematográfico especialmente chocante – como que manifestando uma grande sombra acima dos acontecimentos posteriores que caberão de surgir. Se, de fato não a alterar por inteiro, ao menos sua potência de ser é tamanha que se torna uma presença fantasmagórica, aquilo que “tudo que é vindouro deve confrontar” (HEIDEGGER, 2007, p. 51).

Vemos pelo tempo verbal utilizado que o acontecimento possui um caráter essencialmente temporal. Naturalmente, o acontecer é fruto de uma força fundamental da existência, nasce de um tempo que sempre rumo adiante – ou, mais adequado dizer, apenas é. O ser é essencialmente temporal, portanto o acontecer é uma etapa necessária de manifestação do ser de algo. Martin Heidegger afirma que o acontecimento não cabe necessariamente ao passado visto que o passado possui um caráter imutável. No entanto, o acontecimento também não reside no tempo atual, este reino misterioso de indefinições e potencialidades ocultas. Tampouco está no futuro, uma virtualidade ainda inoperada.

O acontecimento surge entre o passado, presente e o futuro, no *porvir*: “o ir-à-frente que veladamente vem ao nosso encontro, que descortina e se lança de forma arrojada; e, assim, aquilo que compele previamente para si.” (2017, p. 51). O *porvir* é aquilo que inicia o acontecimento e que, estranhamente, não se rende a força avassaladora do tempo. O *porvir* é o início do acontecimento que perdura eternamente como história¹⁰, algo que sobrevive através

10 Retornaremos mais a fundo na temporalidade Heideggeriana (2017) no quinto capítulo. Mas basta aqui apontar a distinção, em suas obras tardias, entre historiologia e história. O historiográfico são os acontecimentos temporais compreendidos em sua maneira linear, organizada por discursos de conhecimento que tomam o tempo como ciência (p. 47). Oposta a esta noção está a história, que em sua essência (*wesen*) é um perpétuo acontecer,

do tempo fluindo adiante sem se congelar em passado e que, desta maneira, está sempre iniciando. O idealismo platônico se torna um acontecimento porque sempre que se põe a fazer filosofia, seu ser surge novamente. Da mesma forma um acontecimento como a morte de Geísa desalinha de tamanha maneira não só o curso social e suas expectativas, como já vimos, como também a própria natureza da imagem e sua experiência. É o que impele sua imagem à recorrência, à investigação, e por fim o que a torna marcante, parte essencial de uma metafísica do olhar. De Geísa em diante, o olhar de um assassinato à queima-roupa, especialmente sob circunstâncias semelhantes deverá ressurgir a seus moldes. Uma vez visto, é impossível não vê-lo porque ele estará num constante acontecer, sua figura fuzilada à queima-roupa se replicando na história como um espectro amaldiçoando as imagens de morte dos seres que a experimentaram.

Contudo, até agora falamos de uma relação a partir de acontecimentos tão mundanos que são imperceptíveis, ou de grandes acontecimentos que ocorrem num campo distante da vida cotidiana e do sujeito que a experimenta. Do ser não desvelado dos acontecimentos imperceptíveis cotidianos – da junção e embate de moléculas, de automatismos sociais – e da abstração dos acontecimentos globais ou conceituais – grandes eventos políticos ou o surgimento de paradigmas filosóficos ou espirituais. Porém, há um acontecimento mais primário nesta hierarquia, o acontecimento primeiro que permite todos os outros acontecimentos acontecerem; um acontecimento “horizontal” naquele ser em que as coisas são passíveis de acontecer, cultivando significância e que a sua própria existência se configura como um acontecimento significativo em si mesmo.

Buscamos uma noção de acontecimento que acontece no campo da vida em todo seu aspecto prático e imanente. Buscamos um acontecimento que resida no campo da experiência (*Erlebnis*) como ela é vivida e que pertença especialmente ao caráter formativo e existencial do ser. Se a forma de acontecimento detalhada anteriormente se opera nas grandes narrativas, reorganizando a estrutura social e histórica – a afronta de Sandro a uma ordem social, sua agência insurgente – o acontecimento que aqui buscamos ocorre na escala particular e é vivenciado por um tipo muito particular de ser, aquele capaz de se reconhecer como ser: o ser-aí. Transferimos o acontecimento da distância objetificante e segura da tradição racionalista cartesiana para retorná-lo à intimidade daquele que o experimenta.

é o tempo passado que está sempre sendo (p. 51). O exercício linear de compreensão e ordenamento efetuado pela mídia e por José Padilha seria historiográfico. A punção oferecida pelo acontecimento que o fez sobreviver ao tempo, tornando-se acontecer, seria histórico.

O acontecimento neste caso deve ser compreendido como a emergência de seres não apenas no mundo como também naqueles seres que o habitam. O momento de assombro ou maravilhamento que permeia o engajamento autêntico do ser-aí quando se apercebe que as coisas apenas são, que algo se manifesta impessoalmente além de si mesmo e simultaneamente parte de si mesmo. Que algo é. De que Geísa faleceu diante de nós e que sua existência não prefigura um distanciamento benquisto à imagem e sim uma aproximação vertiginosa de uma presença que deixou de existir e que no entanto, ainda parece ser a todo instante do aparecer. O acontecimento aqui é a resolução de que há algo em vez de nada (e de que “há” nada em vez de algo) que atravessa qualquer experiência que consideramos partes essenciais de nós, um ponto de união entre o ser-aí e este terreno misterioso e inefável do ser que se afirma veladamente a cada instante: *ereignis*, o acontecimento apropriativo. Este é a abertura de um horizonte de sentidos possível de surgir unicamente através do acontecimento do ser, manifestando-se como uma etapa da poética de existir.

2.3 A AUSÊNCIA

Figura 3 – A morte ausente de Geísa em Ônibus 174 (2002)



A primeira imagem é ausente (Figura 3). Embrenhada entre carros e árvores, assombrada pela silhueta distante de policiais e por um poste em primeiro plano, o olhar da câmera perde o momento exato dos disparos. Captura apenas a marcha cuidadosa de Sandro e Geísa do interior do ônibus à calçada até se ver ofuscada por uma mancha preta que toma o quadro por inteiro. Alguns segundos de silêncio naquele início de noite tumultuoso

preenunciam a tragédia. Dois disparos secos, seguidos de gritos da turba de observadores. O olhar lânguido da câmera é tomado pela emoção e se desgoverna. Balança de um lado ao outro em busca de estabilidade, nos parecendo ser movida pelos gritos de revolta. Incorpora a comoção em sua íris mecânica, personifica o sujeito que assiste o sintonizando afetivamente em sua locomoção. O olhar distanciado e quase dormente da experiência típica cinematográfica, que observa pelo prazer de poder ver sem ser visto e se afirma a partir da capacidade de tornar o mundo visível, entra em ruínas. A dupla orientação que baliza esta forma de experiência é deixada de lado.¹¹ Adquire uma outra intencionalidade quando a fusão de vontades e desejos do campo discursivo são inseridos na câmera. Torna-se um olhar insatisfeito, mobilizado, que por personalizar a câmera a torna reativa, envolvida.

Não compreendemos a imagem como partindo exatamente de um autor – origem dos movimentos físicos que a entusiasma a câmera – lembrado apenas em momentos pontuais. A sintonia de afetos motivado pelo acontecimento efetivamente o faz sumir, transferindo a produção da imagem daquele que produziu para aquele que viu, tornando nosso olhar coprodutor daquela imagem senão o único. Não carregamos o equipamento de vídeo, não posicionamos o olhar e tampouco estivemos lá. Todavia, naquele breve momento de aflição com um acontecimento se desvelando diante de nós, tomamos a produção daquelas imagens como nossas. Possivelmente seja até mesmo um engano falar em produção de imagens. As imagens quando nossas não são produzidas, elas se corporificam. Apenas surgem cedidas pela existência. Estão lá, no absoluto do ser, se presentificando para nos alcançar como parte comum do mundo, e se fazendo mundo conosco também nos fazem mundo consigo, nos tornando corpo presente na imagem. As intencionalidades, do olhar do ser-aí e do olhar mecânico amalgamam, a cisão outrora existente entre vidente e visto é encerrada e o olhar toma conta da razão cartesiana, o olhar se torna fundamento do ser-aí. Naqueles breves instantes de irracionalidade, o olho da mente se projeta em direção ao olho mecânico e ambos se tornam o mesmo instrumento de raciocínio, um pensar independente de estrutura, uma busca por uma verdade imediata já surgida e ocultada. Intencionalidades fundidas sob o mesmo objeto ausente, uma morte. Afetos a deriva no incognoscível presente aguardando para atracar e tomar forma.

¹¹ Vivian Sobchack (1992) realça esta duplicidade de intencionalidades na experiência fílmica em sua obra. Existem sempre dois olhares concomitantes, o nosso e o da câmera. A experiência do cinema é uma “visão que vê que vê” (p. 24). Da mesma forma, Edward Brannigan (2006) ressalta como elementos de uma imagem cinematográfica possuem sempre uma dupla orientação. Se vemos um objeto, como o telefone em *Disque M pra matar*, o interpretamos a partir de um código universal em nossa experiência fática e simultaneamente também o inserimos num imaginário diegético intra-fílmico: personagens, relevância narrativa, espacialidade e assim por diante.

É no esmaecer das emoções que tentamos desesperadamente compreender algo. A compreensão é um projeto existencial nato do ser-aí¹², existindo instintualmente com um pendore eterno para a compreensão, constantemente fazendo da realidade parte de sua estrutura pessoal. A compreensão é também um projeto estabelecido no início do filme. É um final prescrito, seu resultado amplamente divulgado e testemunhado e buscamos apenas a filiação formal a uma meta que não cabia às imagens originais quando foram registradas no caos inapreensível do presente. Se a câmera se comove ou se insatisfaz, não nos parece apenas devido a esta carga emotiva de uma revolta popular envolta no *pathos* de um acontecimento, como também o resultado natural de uma aderência imediata a este projeto. A busca do olhar por um algo compreensivo que lhe fora negado no momento chave – e que como veremos, continuará a ser negado. E a visão, circundada pelos limites tão óbvios de um quadro, é uma busca desesperada pela confirmação de um temor a espera, germinando no interior de todos que partilharam aquela situação. Em algum momento, a qualquer instante, Geísa será assassinada.

É necessário repetir: assistimos uma imagem ausente. Nada que está disposto ao olhar conta como algo absolutamente legível. Toda sua legibilidade reside fora do quadro, num além ocultado por uma barra negra invadindo sua superfície. É uma imagem inicial em que o objeto de interesse não se apresenta diretamente, está sempre sobre os alicerces de enunciados alheios – como o enunciado geral de compreensão social do documentário ou a emoção dos gritos de revolta das pessoas – e que portanto, por não ser autossuficiente, por ser indireta, deve manifestar uma segunda necessidade para se justificar como existente. Deixa de ser meramente uma imagem que oculta algo, para neste retraimento acidental manifestar a necessidade de algo visível surgir, de um porvir se efetivar dentro de suas regras de visibilidade. Por não mostrar e apenas se constituir por aquilo que mostra, é que ela exige radicalmente mostrar. E mostrar radicalmente não é apenas demonstrar em tomada que algo existiu, como também justificar aquela existência reestabelecendo as conexões que foram perdidas com suas omissões.

12 O compreender é o “pré” da presença. Está sempre “afinado pelo humor” (p. 202, 2006) do ser-aí (ver capítulo 3.6). O compreender é uma abertura da significância do ser-em, no caso do mundo. Significância é “a perspectiva pelo qual o mundo se abre como tal” (p. 203). É em suma um modo de legitimar algo como existente, o “ser como existir” ao defini-lo um sentido derivado de quem o experimenta. O que Heidegger define neutralmente em *Ser e Tempo* como compreender, numa perspectiva existencial, será associado diretamente com o enviesamento do mundo em torno destas construções representativas, nos seus ensaios posteriores “A Época da Imagem do Mundo” e “A Questão da Técnica”. Através do compreender (e outras estruturas bases do ser) o ser-aí adquire constância existencial. Esta constância tomará primazia sob todos seus aspectos a partir da modernidade. Paradoxalmente, para eliminar seu medo de inconstância ele próprio se torna inconstante.

Mais do que uma imagem representante, se torna uma imagem *justificante*;¹³ uma imagem desejante de sentidos que se encarnem em sua representação, um princípio de causalidade manifestado imagetivamente, imbuído de indefinições e demandas éticas e existenciais. Nesta incógnita, torna-se uma oferta de omissões, duma visibilidade destruída que precisa ser recriada, neste ímpeto de completude que atravessa qualquer imagem confusa. Tenta-se criar, ou recriar, a base para as imagens posteriores tornando-as refém de um código entreposto na surdina, escancarado por um depoimento logo em seguida realçando a incompreensão do acontecido e automaticamente da própria imagem: “Não se sabia se eram tiros de policiais, se era um tiro dele, se era... de quem, sabe? Não dava pra saber.”.

Em retrospecto é uma imagem com um teor imensamente contraditório e por isso nos detemos tanto nela. Observamos, adiantando um argumento, ela como a haste inicial de sustento de um projeto metafísico, especialmente colocada em contraste formal com as imagens seguintes. Um plano afetivo imediato é rapidamente soterrado debaixo dos excessos estilísticos e discursivos dos planos seguintes. Um plano que peca (ou prima) pela desordem encarnada, de movimentos puramente instintivos, é deixado de lado quando o controle regrado e metódico dos planos seguintes toma a frente. Se este plano é confuso¹⁴, portanto difícil de ser codificado, as tomadas seguintes se destacarão pela ordem sucinta de uma codificação clara, um apelo estético que até então não tinha espaço no documentário, tão ordinariamente construído. Logo percebemos que se efetivará uma mudança de paradigma muito curiosa. No plano intuitivo que pouco mostra mas tudo diz, é onde parece mais se

13 A necessidade do que chamo de justificantes se torna uma recorrência na imagem de morte cinematográfica. Por conta da incapacidade representativa de lidar com a morte, a ficção cria a necessidade de atrelar signos visíveis, a partir de metáforas visuais, aurais ou narrativas, para poder confirmá-la. C. Scott Combs (2014) define como "registrantes" os signos responsáveis por confirmar a presença da morte na ficção. Já Vivian Sobchack (2008), tratando do documentário, salienta uma exigência ética de se justificar as imagens mortais para explicar as circunstâncias de seu registro ou que ao menos evidenciem a impossibilidade de intervenção. Estas imagens se mostrariam necessárias não só para não comprometer eticamente o captador como também o espectador, cúmplice daquela visão. Com intenções, gêneros discursivos e metas distintas a imagem da morte parece necessitar sempre de imagens justificantes, uma pré ou pós imagem que justifiquem a imagem-acontecimento (ou que a possibilite de tornar acontecimento). Se identificamos aí um padrão, é por via desta necessidade mútua, espectador e imagem, de se ancorarem em algo para seu valor metafísico não se perder.

14 É exatamente esta simplicidade formal que o complexifica. Planos diretos e empunhados, por não aderirem a nenhuma codificação e se moldarem ao risco do real, possuem uma natureza maleável e intuitiva. Frutos de uma fluidez do olhar, não se aderem a nenhuma classificação mais estrita senão aqueles que se assemelham à nossa própria visão. Podemos dizer que a pressuposição, por vias de comparação, é que nosso olhar também é simples e informal, que não serve nenhuma codificação. Veremos no curso da dissertação que esta é uma ideia equivocada.

mostrar algo. Nos planos investigativos, repletos de artifícios estéticos/técnicos, nos parecerá que algo some e se ausenta.

Observamos uma contradição nas escolhas de Padilha, uma contradição no coração da própria ferramenta cinematográfica. Porque *Ônibus 174* lida primariamente com representações, sua intenção é de explicar ou organizar relações dadas por um sistema ou estrutura. É uma forma que naturalmente se esquia das questões estéticas por não encontrar nelas nenhuma relevância para elucidar suas dúvidas de ordem causal, política ou social. De acordo, todo o filme possui uma linearidade reforçada pela força discursiva que orientam suas imagens, se pautando explicitamente como uma investigação sócio historiológica. Neste instante que entra a contradição. Por quê algo que esteve em último plano durante todo o filme, suas raízes estéticas, é invocado quando diante da morte de Geísa?

Usualmente não associamos experimentações estéticas com a abertura de respostas que cabem ao campo da pragmática. Sabe Padilha intuitivamente que um retorno ao sensível talvez forneça alguma forma de resposta numa trama tão cheia de dúvidas? Reconhece intuitivamente que a estética, da maneira que é pensada em seu aspecto logicizante e utilitária, possui as exatas mesmas capacidades de ordenar e organizar o mundo que a técnica e que portanto são consanguíneas em sua vontade de poder? (DUFRENNE, 2014, p. 240) Esta busca recalcada por ordem se inicia na regularidade do visível para se deslocar ao domínio conceitual, porém ainda mantidos sob uma lógica de poderio sobre o acontecimento. Neste aspecto há uma indistinção entre as potencialidades estéticas e técnicas da imagem. A herança iluminista da estética se torna um fantasma para assombrar o uso.

2.4 A TÉCNICA

No bloco dedicado às inúmeras mortes de Geísa, Padilha utiliza de três ferramentas técnicas particulares à imagem cinematográfica. A repetição e seus ângulos, através da montagem paralela, o zoom e a câmera lenta. Sua utilidade sempre parece partir de uma vontade estética para numa análise mais aprofundada se revelar como uma potência técnica. Cada ferramenta é utilizada não para realçar o objeto como um fim, mas para utilizá-lo como um meio para o surgimento de algo além das suas próprias imagens.

Figura 4 – A morte de Geísa se repete em Ônibus 174 (2002)



A primeira é a repetição. Comparando a uma fotografia ou a uma pintura, que possuem experiências visuais instantâneas, a experiência do vídeo sempre ocorre a partir de fluxos temporais. As suas imagens sempre estão em mutação decorrente da aplicação do tempo ao visível. É assim que definiu Noel Carroll (2008, p. 63) o cinematográfico: “a possibilidade de movimento no tempo”. É de sumária importância esta possibilidade do tempo porque mesmo sendo a filmagem de uma fotografia ou pintura diferente de seu meio original, sempre haverá uma imposição de uma qualidade irrefreável àquela experiência, uma temporalidade técnica e mecânica a guiando. O filme, por se construir primariamente a partir do tempo e secundariamente do visível, oferecerá uma experiência à semelhança de sua força matricial. Assim como o tempo ela será gradual, dado a mudanças e alterações no curso daquela experiência. Guarda uma duplicidade de durações iniciais, uma psicológica e outra técnica, objetiva. Se a primeira se dispõe a uma experiência pura do tempo, subjetiva – a duração – a segunda é a objetividade temporal do acontecimento original, aquela que André Bazin (2014) associará com o realismo possível da imagem cinematográfica. O tempo técnico cinematográfico é portanto uma totalidade estática que independe do sujeito para se instalar e o tempo subjetivo seria uma particularidade fluida que responde as circunstâncias sensíveis oferecidas pela sua estética. Ambas atuam em acordo, estética e técnica, para ampliar a projeção do sujeito na substância temporal que formou aquele objeto.

O efeito do real, em seu sentido clássico, ampliado pelo objeto cinematográfico se origina primariamente em suas capacidades técnicas do que sensíveis. É o tempo técnico que é irrefreável, que joga o espectador a uma relação de projeção no objeto, de descontrole de sua fruição. Na prática espetatorial isto significa que a experiência cinematográfica tradicional, do espectador distanciado do controle do dispositivo, ocorre à revelia daquele que assiste e portanto reforça uma sensação de realidade porque a mesma também ocorre à revelia de quem a vive. Ambos são jogados a esmo numa mesma linha temporal, dois acontecimentos simultâneos independentes, um acontecimento de ser-aí e um acontecimento de mundo. Do

mesmo modo que o filme não é possível de alterar a temporalidade objetiva particular do ser-aí, tampouco este deve ser capaz de alterar a temporalidade objetiva do acontecimento fílmico.

Chegamos então na primeira particularidade técnica, a mais ignorada, que é oferecida pelo acesso ao dispositivo de reprodução (ampliado tanto pelo vídeo, quanto pelo digital): a repetição. A experiência cinematográfica para se tornar experiência novamente demanda sempre uma repetição, uma nova instância do acontecimento original. Se este por natureza só poderia ter ocorrido uma vez, resistindo simbolicamente no seu perpétuo acontecer, com o surgimento das tecnologias de registro mecânico se oferece a capacidade de fazê-lo surgir novamente. Um controle que essencialmente renega uma qualidade particular da experiência afetiva do acontecimento, que é a sua singularidade temporal. A repetição é a primeira tentativa do sujeito instituir seu poderio sobre a imagem temporal, eliminando a independência do processo, a sua temporalidade irrefreável. Se Padilha faz uso inúmeras vezes da repetição é para delimitar o seu campo de atuação temporal, eliminando a sua autonomia. É o controle em sua forma mais elementar, gerenciando as possibilidades de sua aparição. Tenta se reverter o processo passivo de se assistir um acontecimento a partir da sua reversão material, mecânica. O tempo é remodelado em espaço ao se instalar na imagem como reversível. Tentando transformar uma força entrópica caracterizada pelo seu descontrole e irreversibilidade numa força mecânica capaz de ser retraçada. A repetição do acontecimento embora a ferramenta mais básica talvez seja a mais essencial, a que fundamenta toda uma forma de pensar cientificamente com a imagem, de encontrar nela um meio de investigação empírica, através de uma metodologia do olhar. A repetição é controle sobre a apresentação daquele evento, é a noção de que o acontecimento original pode se repetir indefinidamente, cada vez mais se dispondo a uma nova compreensão, um novo olhar, uma nova hermenêutica da imagem.

Figura 5 – A aproximação em Ônibus 174 (2002)



O segundo artifício utilizado é um longo zoom (Figura 4). Tradicionalmente o zoom se executa por uma motivação pragmática de se querer ver melhor. É uma prática estilística facilmente traduzível em uma intencionalidade da câmera. Uma câmera que efetua o zoom é por natureza uma câmera que agênciia um olhar, uma câmera que personaliza uma busca em direção a um ponto focal. Há um apelo muito comum do zoom para a materialidade de um movimento imperfeito, construído artificialmente, simultaneamente uma exerceção de poder e uma admissão póstuma das limitações do movimento nas circunstâncias originais. Uma tentativa de reoperar uma gravação imperfeita, de atingir lugares ignorados através da magnificação do olhar. O movimento verdadeiro é formalmente associado com a emoção do desejo, a vontade de transitar pelos espaços gravados, a satisfação projetiva do vídeo que caminha pelos seus espaços em busca de uma visão privilegiada, de um estar-no-mundo mais acurado. Já o zoom é o “movimento sujo” (DUBOIS, 2004, p. 191) que redefine o distanciamento daquela imagem como um distanciamento insatisfeito, um crivo limitador e frustrante surgido de algum impasse atingido nas circunstâncias da gravação que deve ser eliminado a partir de uma satisfação simulada deste movimento. Essencialmente – adiantando uma discussão que estará presente na relação original entre vidente e imagem – o zoom parece preso entre duas formas de realismo cinematográfico, uma operada no momento de gravação e outra no momento de sua fruição. De um lado o realismo defendido por André Bazin (2014), de planos abertos e imediados, do extracampo imiscuído na imagem (ver capítulo

2.7), do outro lado o realismo da proximidade portátil introduzida pelo cinema direto e absorvido pelo cinema independente (ver capítulo 4). Ambos privilegiavam a intensificação de uma projeção do espectador em direção às suas imagens. Nelas predominam sempre o aspecto tácito do tempo e do espaço, um acordo irreflexivo entre espectador e filme, a submissão do primeiro a temporalidade do segundo que aqui já foi rompido através da reinstalação do acontecimento.

Outro aspecto ignorado do zoom é o fato de que ele é efetivamente uma transformação operada na superfície visível da imagem. Se delimita o lugar de investigação, manipulando a única substância material oferecida pelo seu registro. Tudo que é considerado dispendioso da imagem é jogado fora, empurrado para os limites externos do quadro, considerado um lugar de desperdício e desconhecimento, essencialmente um não-lugar da imagem. No entanto, todo ser que surge no mundo faz parte de um horizonte de seres que o definem e são definidos por ele a partir de sua interação. Há uma dependência do mundo para os seres se exprimirem como são, eles existem primariamente a partir de uma cadeia de relações invisíveis e ignoradas. Em outras palavras, estão inseridos num mundo que configura sua aparição e organiza organicamente suas conexões. Eliminar os espaços dispendiosos da imagem, é efetivamente eliminar o mundo que a compõe, o admitindo como supérfluo à composição e formação daquele acontecimento. E se o ser das coisas está sempre estabelecido a partir duma relação com seu mundo, o que ocorre é uma extração alienante dos objetos de seu acontecimento por um todo.

Parece contraprodutivo a uma investigação social a exclusão dos contextos que a formaram, desta rede de relações que permitiram o surgimento do acontecimento original. Da mesma forma, parece contraprodutivo a uma investigação ontológica existencial retirar aquilo que possibilita e forma sua ontologia, evidenciando que a investigação realmente se deslocou de um campo para outro – do caos formador e poético do acontecimento existencial, redefinido como acontecimento social e midiático, para a busca pela ordem acima de tudo através da manipulação técnica da representação. Os enunciados sociais e suas relações dialógicas dão lugar a uma busca ferrenha em torno do unívoco oferecido pretensamente pela cientificidade da imagem, reforçando a natureza estritamente teleológica desta busca. O zoom numa imagem de morte então se torna simbolicamente associado com o desejo de atingir a verdade, de preencher o vazio oferecido pela tela, dos espaços dados que não foram possíveis de preencher discursivamente e portanto devem ser eliminados em prol da investigação central. Nesta segunda etapa do projeto metafísico do olhar efetivado por Padilha, se

operacionaliza um controle sobre as imediações do olhar, o limpando de qualquer influência externa e gerando uma imagem incólume, exata e desta forma transcendental.

Figura 6 – A câmera lenta em Ônibus 174 (2002)



Terceira ferramenta, a câmera lenta (Figura 5). A câmera lenta sempre possuiu esta duplicidade de ferramenta tecnoestética, sendo instrumento tanto de investigação minuciosa do mundo quanto de exuberância estética. Especialmente a imagem planimétrica da abordagem parece transportar suas personagens a outro tempo, descolados totalmente da temporalidade do quadro. O fundo vivo é estático, no tempo normal da vida observada. Já as personagens em primeiro plano habitam o tempo secreto permissível apenas pela temporalidade destrinchada do filme, o tempo oculto e ignorado que os primeiros pensadores do cinema tanto se orgulhavam de finalmente acessar. Se podemos identificar, a partir da câmera lenta, um esforço consciente de Padilha para se utilizar de suas capacidades estéticas de “sobredramatizar sua representação na ordem do simbólico” (DUBOIS, 2004, p. 208) o que realmente se opera é um retorno genealógico às origens do cinema, do fascínio científico em encontrar um mundo ignorado pelas limitações de um espectador frustrado pela sua biologia. O desbravamento de uma realidade oculta no qual os teóricos realistas tanto almejaram.

Se opera uma desconstrução do próprio meio. A câmera lenta é um congelamento das capacidades vitais da imagem cinematográfica, do tempo objetivo que a técnica conquistou, o

mesmo tempo que favoreceu o caráter irrefreável da experiência que isenta o sujeito de qualquer controle sobre seu fluxo. A conquista do tempo e do movimento da ontologia do cinema é negada a partir das também capacidades do meio de ser reduzido à sua pré-ontologia original, lentamente se reduzindo a uma série de instantes capturados, fotografias alinhadas para seu exame. Em busca da compreensão da morte na imagem, Padilha reduz o fluxo do tempo a uma série de instantes desdramatizados, um fluxo que possui uma duração dispersada, atomizada em ínfimos blocos, uma série espacializada de momentos quantificáveis. A interrogação do dispositivo-cinema em busca do momento chave da morte de Geísa se encerra com sua própria destruição.

2.5 A METAFÍSICA

O ato de ver é metafísico (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 31)¹⁵. Ele é atravessado por modelos de visão que o regem, ordenando para onde, como e por quê se olha. Mais do que regimes estéticos, codificados a partir de ideologias políticas tomando corpo, o ato de olhar é participante de regimes existenciais que vão além dos discursos funcionais da atividade cotidiana para mergulhar no âmago das motivações e estruturas mais essenciais do ser. Se olhamos para a morte de Geísa com o desejo inquisitivo da verdade e nos filiamos a este projeto compartilhado por José Padilha, é porque aquele olhar participa de relações estruturais muito mais profundas do que a compreensão de causalidades atuantes naquele acontecimento. É um olhar duplamente motivado. Motivado pela factualidade mundana – metas, funções, atributos e discursos – como também é um acontecimento apropriativo do ser-aí, um olhar que propõe novos fundamentos a serem admitidos no interior de quem assiste. Se olhamos em busca de fatos e compreensão, esta busca através do olhar é guiada por um projeto particular do ser que a origina e legitima. E se um olhar sente a necessidade de efetuar uma transformação naquilo que é olhado, é portanto também porque aquela transformação faz parte de um projeto específico de apropriação do mundo, ou neste caso, de uma ausência de acontecer. Um olhar que pensa o mundo metafisicamente.

A metafísica é o fundamento de toda uma maneira de experimentar o mundo, dominando as maneiras que os seres se revelam: “a metafísica funda uma era, na medida em

¹⁵ No primeiro ensaio de seu livro “O Olho e o Espírito” (2004), tratando da pintura e pintores, Merleau-Ponty realça como a pictorialidade não traduz apenas um sentimento existencial poético como também traduz olhares filosóficos sobre o mundo. Se Albert Camus e Jean-Paul Sartre faziam uma associação entre o fazer literário, portanto linguístico, e o filosófico, Merleau-Ponty estende esta associação ao próprio ato de produzir olhares. O que os autores apontam é que a poética do fazer está intimamente conectada com a poética do ser.

que, através de uma determinada interpretação do ente e através de uma determinada concepção de verdade, lhe dá o fundamento da sua figura essencial.” (HEIDEGGER, 1977, p. 97). Para o mundo não é permitido existir objetivamente para o ser-aí sem a interferência de um modelo metafísico que vem de fora. O mundo só pode ser a partir de um modelo pré-determinado por elaborações ocultas correspondentes ao seu tempo¹⁶. Do mesmo modo que um ser-aí tem toda a sua visão inicial de mundo modelada por uma história particular e coletiva – jogado na existência como mais um elo insignificante em algo muito maior que si – tendo sua imagem de si mesmo afixada antes dele sequer poder se reconhecer como qualquer outra coisa, também o mundo possui uma “imagem” de si construída e oferecida previamente pela sua história. Uma imagem formada por uma concepção particular dos seres e do que eles são passíveis de oferecer. Uma imagem que se é produzida pelo conjunto histórico do ser-aí também o produz em um ciclo retroativo.

Vemos então que o olhar (assim como os outros sentidos) possui uma metafísica construída historicamente. No entanto, esta metafísica não só replica as visões contemporâneas como será lugar onde ecoam as gêneses históricas que nunca deixaram de acontecer, os modelos que ainda acontecem, que renascem imediatamente com todo novo olhar.

O que nos revelou a metafísica do olhar operada no instante da morte de Geísa? O uso extensivo das ferramentas técnicas em busca de algo ali oculto? O que nos mostra acima de tudo, de qualquer sentido ou intenção passíveis de serem atribuídas a imagem, senão que uma imagem fluida se tornando uma imagem exata? Da onde surge esta demanda pela exatidão?

A busca pela exatidão é essencial para a ciência moderna pela sua tendência em querer reduzir a existência a pontos de igualdade e semelhança, que possam afirmar com certeza de que algo – uma posição, objeto, unidade de tempo, ou acontecimento – é aquilo mesmo. Uma forma de conhecimento que se revela imediatamente como algo de antemão, ou nas palavras de Heidegger, aquilo que é “sempre-já-conhecido” (1977, p. 100).¹⁷ Num processo de

16 Embora semelhante, não confundir com a noção de ideologia. O que Heidegger atenta é um projeto pessoal de crítica histórica da metafísica, que deveria ter nascido sistematicamente no terceiro volume nunca escrito de *Ser e Tempo* e que acabou se fragmentando em seus ensaios posteriores. Com o surgimento da metafísica a humanidade se distancia de uma relação mais primordial com o mundo e seus seres. A filosofia, com todos seus sistemas, em vez de encurtar esta distância, apenas a reforçou. A ideologia em sua vontade de englobar o mundo, embora não mencionada por Heidegger em suas obras, também seria mais um instrumento de distanciamento do ser, portanto também fruto de um olhar metafísico sobre o mundo.

17 Em paralelo à Heidegger, se desenvolvia a partir da primeira obra de Ludwig Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), uma escola filosófica que intencionava fazer filosofia a partir da análise lógico-

investigação botânica se investiga para poder reforçar a vegetalidade do vegetal, num processo de investigação zoológico, se reforça a animalidade do animal e num processo de investigação visual, o único resultado possível caberá para reafirmar uma visualidade que se escreva a partir das exatas regras que a formam. Este é um modo bem específico de se revelarem seres a partir da reafirmação de sua existência, essencialmente tautológico.¹⁸

Para poder operar esta metafísica de reforço do mesmo, a ciência buscará uma ferramenta de pesquisa que possa se orgulhar de sua exatidão. O exato é o modo de pensamento fundante daquilo que é matemático. O matemático não se define exatamente pelos números, os utiliza porque eles possuem a particularidade de serem absolutos, correlatos puros de exatidão. Se referem unicamente a si mesmos. O número um é um, o dois é dois e assim por diante. Embora exista um processo cognitivo envolvido numa contagem, seu resultado final não é mediativo ou indireto, não remete a um outro objeto. Se somamos $1+2$, ou contamos copos sobre a mesa, existe um raciocínio envolvido na soma ou contagem que necessita do ser-aí conhecer os esquemas cognitivos correspondentes, porém o resultado final se revelaria como um ele mesmo absoluto, o “sempre-já-conhecido” do numeral. O resultado da soma será três e o resultado da contagem dos três copos também será três. Não é possível você trocar o número três por um equivalente porque não há um equivalente possível. Também não é possível reparti-lo sem transformá-lo em outro número – mesmo que fracionário – também correlato de si mesmo.

Elimina-se portanto o hibridismo do mundo da vida no acontecimento matemático. Ele funcionará a partir de identidades rígidas, passíveis de existirem apenas em um outro domínio do pensamento, a exatidão idealista. Identificamos portanto uma relação transcendental no matemático e portanto também no científico, pois se no mundo da vida não existem unidades perfeitas – e sim uma rede contínua de seres interagindo e se interapropriando – no mundo da perfeição numérica platônica e pitagórica, reina uma exatidão perfeita em que número algum pode se desdobrar em algo que não seja ele mesmo. O fruto eventual desta forma de pensamento metafísico, que cria uma figura de mundo que prima pela transformação e manipulação de seus objetos em algo estável, é que a verdade dos seres e portanto do mundo

analítica. Logo na primeira página, Wittgenstein divide o mundo em “fatos” e o reduz à soma de “fatos atômicos” (p. 5) e sua verdade poderia ser descoberta a partir de uma redução lógica e analítica destes fatos. Wittgenstein e sua filosofia seriam portanto uma cria da imagem de mundo matematizante apontada por Heidegger. Muitos dos ensaios de Heidegger parecem fazer resposta a esta tendência filosófica da época.

18 Didi-Huberman (2005) também perceberá esta tendência de reafirmação do mesmo a partir de uma tautologia do olhar na imagem de morte. Emmanuel Levinas encontrará nesta tendência uma tentativa de afastamento do fenômeno da alteridade.

pode ser reduzido a um objeto transcendentalmente manipulável, que toma para si a responsabilidade de ser o mundo por ele mesmo. Transforma a vida em exatidões para que esta se torne um objeto.

O que Heidegger descreve e chama de pensamento ou imagem metafísica é o processo de transformar o pluralismo caótico da realidade, que se apresenta de modo imediado, em objetos que se destaquem por sua exatidão e analiticidade: representações. Os seres e por conseguinte o próprio mundo se tornam uma representação. Nas palavras de Heidegger:

Representar significa “pôr diante de si mesmo e de volta para si mesmo”. Através do representar, o ente alcança a constância de um estar e assim recebe o selo de ser. O processo por meio do qual o mundo se torna imagem é o mesmo por meio do qual o homem se torna o *subjectum* em meio ao ente. (1977, p. 132)

O ser-aí recebe sensível e afetivamente os objetos mundanos que se apresentam através da invisibilidade da prática corporal e afetiva, em seguida os captura em sua jaula metafísica. Se apropria de um ser desvelado, lhe nomeia, lhe atribui características e propriedades, constrói dentro e fora dele camadas simbólicas, todas passíveis de manipulação racional e depois o coloca novamente no mundo, partilhando-o com os outros seres e o reinserindo na rede de relações de que fora retirado. No entanto, o objeto ou a experiência que passa por este processo deixa de possuir o caráter original incerto para se tornar uma outra coisa exata.¹⁹ O processo de representação é por natureza um processo de afastamento de deslocamento do imanente ao transcendente, ironicamente, numa tentativa de reaproximá-lo.²⁰

Há no cerne da noção de representação, além da vontade de exatidão, também uma auto-legitimação como sujeito a partir da manipulação daquelas representações. O modo representativo de se relacionar com as coisas faz parte de um mecanismo de estabilidade existencial do sujeito que se individualiza perante o mundo, o representando, redescobrendo nestes protótipos mentais e práticos uma agência pessoal. Um mecanismo que produz uma noção bem específica de identidade atrelada diretamente à capacidade do ser-aí transformar as

19 Hans Gumbrecht parece fazer um argumento semelhante no seu livro “Produção de Presença” (2010), onde lamenta a perda do caráter presentificante da experiência estética na modernidade. Para Gumbrecht, o paradigma cartesiano afasta a humanidade da experiência imediata substancializada para deslocá-lo a um paradigma hermenêutico, em que os objetos e experiências sempre oferecem camadas interpretativas e nunca podem se mostrar por si mesmos, apenas como meios para novas interpretações. Porém se Gumbrecht identifica no cartesianismo o início deste paradigma, Heidegger retraça suas origens até o platonismo.

20 Este é um dos paradigmas iniciais examinados por Heidegger em seu “Ser e Tempo” (2006). Podemos resumi-lo da seguinte maneira: quanto mais se pensa em algo, menos este algo se mostra. Por conta do pensamento, na acepção contemporânea dominada pelo enquadramento, ser fruto da capacidade de criar representações mentais, possuindo capacidade alienante. Heidegger tenta reforçar uma outra forma de pensamento que provém dos movimentos da prática e do afeto e não da hegemonia da razão moderna. Um pensamento que apenas se revela no uso, na ação, na constância de ser entre dois seres.

coisas do mundo em figuras, ou representações, com propriedades específicas. A noção de individualidade portanto fica atrelada à capacidade do ser-aí poder interagir com o mundo sob suas próprias regras. Estas adquirem inevitavelmente um poderio e existência que fugirão daquele que as criou. O criador se torna menor que o criado e aquilo que se manifestava para reforçar a sua identidade toma a vez para controlá-la. Se a representação surge por um desejo do ser-aí de organizar e regularizar o mundo ao seu domínio, ocorre uma inversão em que este acaba sendo organizado e regularizado pela representação. O criador é recriado pela sua cria.

Estas ideias serão expandidas por toda a carreira tardia de Heidegger, se destacando o influente ensaio “A Questão da Técnica” (1977). Nele, Heidegger identifica que essência da técnica contemporânea está além de sua definição habitual, tanto uma prática de algo, um fazer, como também um meio para algum fim. Definitivamente, faz parte da técnica ser um meio para um fim, assim como também faz parte dela ser uma atividade do ser-aí. No entanto, estas definições mascaram uma origem mais essencial da técnica passível de ser descoberta numa análise fenomenológica do que a prática da técnica demonstra: a técnica como um meio para um fim serve apenas para se atingir um ser pretendido previamente, portanto sua função numa reflexão mais profunda é fazer surgir seres. Toma as coisas do mundo e através de si os transforma em algo com um senso de finalidade, de sentido, de uso. Ela é teleológica, faz aparecer seres predestinados, como o martelo que foi feito pra martelar ou a câmera que foi feita pra filmar.

O que distingue a técnica moderna da técnica clássica é a sua dependência da exatidão científica e dos processos mecânicos para se realizar. A imagem de mundo pontuada anteriormente, obcecada pela noção de exatidão, rapidamente tomou as capacidades exatas do mecanicismo para se reforçar. Assim como utiliza os números pela sua capacidade transcendental de exatidão, o mesmo faz com as máquinas pela capacidade mecânica de exatidão que a técnica clássica, ainda envolvida com agentes orgânicos ou mecanismos inexatos, não poderia oferecer senão conceitualmente através da representação. Porém, criou-se um paradoxo. Assim como a imagem de mundo gerada pelo ser-aí inverteu a relação para gerar o ser-aí que criara esta imagem, a técnica moderna que surge através da ciência, torna a ciência cada vez mais dependente da técnica para continuar existindo. A física contemporânea só poderá existir numa relação de dependência de equipamentos caros e complexos, capazes de uma capacidade cada vez mais acurada e minuciosa de exatidão, como, por exemplo, na capacidade dos bilionários aceleradores de partículas de medirem os choques infinitesimais do mundo quântico. Assim como suas observações somente poderão ser confirmadas e trabalhadas a partir daquilo que ela mesma construiu – novamente o reforço do mesmo – e

suas teorias só podem ser construídas utilizando as descobertas e capacidades computacionais (e portanto, inumanas) das novas tecnologias.

Ademais, se anteriormente a técnica servia para fazer surgir seres com uma finalidade objetiva, a técnica moderna serve para criar seres no qual sua finalidade é servir apenas de reserva de energia para a própria técnica. Se antigamente o moinho girava pela força do vento para moer os grãos, atualmente o moinho gira para gerar energia que vai alimentar uma outra máquina que moerá os grãos. O ser gerado pela técnica moderna não surge imediatamente, seu potencial de ser é armazenado como energia para ser transformada de acordo com as necessidades. O ser-aí que utilizava a técnica num processo de compartilhamento tácito da existência, se moldando à natureza para seu uso, na modernidade utiliza a técnica num processo de confronto e manipulação. Um campo que era utilizado para o plantio, a ser cuidado no ritmo das estações que se incorporavam na modalidade de ser do ser-aí, agora é transformado em reserva de energia, se tornando parte de um processo industrial que tenta tornar este processo de transformação algo exato e previsível para ser mercantilizado. E também o próprio fazendeiro se torna apenas mais um elo, mais um nódulo vazio nesta rede energética que motiva o mundo técnico. Numa imagem de mundo que pensa nos seres apenas como meios para um fim, até mesmo o ser-aí será considerado e se considerará um “para-algo” técnico.

Como vimos anteriormente, o processo de revelação dos seres é pré-determinado por imagens de mundo correspondentes. Se Heidegger identificava no olhar metafísico em busca da exatidão uma certa forma de se relacionar central à noção de representação, que ele chama de imagem de mundo, neste ensaio ele vai além para determinar que a imagem de mundo moderna seria portanto produzida sumariamente pela técnica. Esta é a culminação de um projeto filosófico milenar predominante que tenta determinar a única maneira legítima de se descobrir e mostrar seres a partir de uma ordenação de suas potencialidades. Meios para uma prática de revelação do mundo que exige dominação absoluta de todos seus aspectos, os reduzindo a objetos manipuláveis.

Inevitavelmente o próprio manipulador começa a se enxergar como mais uma reserva de energia, ampliando seu distanciamento do mundo na sua gana de revelá-lo. Heidegger chamará esta imagem metafísica moderna de enquadramento (*ge-stell*) do mundo. O mundo enquadrado é um mundo onde os seres são dispostos como vias energéticas para funções e metas específicas. Seu desvelamento funciona apenas sob este regime metafísico que subjuga todas as outras formas de se relacionar com as coisas, tornando todos os seres apenas mediativos, impossíveis de surgirem sem o auxílio técnico. Torna a surgir o “pôr diante de si

mesmo e de volta para si mesmo” que indicava como essencial ao ser-aí, só que desta vez sem o “si mesmo” porque até mesmo o ser-aí se enxerga mediativamente, como energia rumando para um outro lugar.

É o que demonstra indiretamente Francesco Casetti (2015) quando tenta compreender o que mudou no último século na nossa relação com a tela cinematográfica. A tela como principal lugar de excesso do cinema, ou seja, o lugar que produz e emite as imagens, é a primeira etapa de união entre o sujeito e o dispositivo de projeção que é o filme, entre o sujeito e sua experiência de deslocamento ou poderio sobre o mundo (re)apresentado. Portanto para se compreender o que o espectador faz da experiência que é oferecida por um filme, é necessário compreender de que maneira ele se relaciona com o espaço que enquadra e transmite aquela experiência. Para Casetti, é evidente que a relação que temos com a noção de tela não se estagnou no tempo, ela está em constante mutação existindo antes da invenção do cinema e potencialmente sobrevivendo além dele. A noção de tela nasce sempre indicando um lugar que indica simultaneamente uma camada de proteção do mundo, como também um espaço de abertura do mesmo. Originalmente, portanto, a tela seria um espaço mediativo que faz surgir imagens tanto próximas quanto distantes.

O cinema surge como uma máquina maravilhosa, que apesar de sua origem científica parece evocar esplendores apartados, heranças de tempos idos de um desejo de poder ver-se em tela. A experiência clássica do cinema se destacava por uma relação com a noção de tela que a avistaria com diferentes metáforas que remeteriam sempre a uma relação apresentativa com suas imagens. O aspecto mediativo da noção original seria minimizado graças à força arrebatadora da indicialidade e magia de seu dispositivo. Afinal, o cinema durante muito tempo, com todas suas ritualidades, com toda sua formação dedicada a tornar aquela experiência absolutamente superior ao sujeito que assistia, era a única maneira possível de se acessar aquelas imagens magníficas em movimento. Portanto, ele identifica três metáforas majoritárias que balizaram tanto a experiência espectral quanto a teoria clássica do cinema: a tela como janela, a tela como quadro e a tela como espelho.

Como janela, a tela seria vista como a abertura de um portal, ao mesmo tempo distante e próximo para uma realidade contígua. O espectador se projetava na tela numa relação de extensão de si em direção a um mundo compartilhável. A tela seria vista como um espaço de homogeneidade, uma extensão capturável do olhar, passível de se alongar em direção a um espaço aberto a sua frente.²¹

21 Esta relação talvez seja aquela que o cinema mais tenta evocar. Desde estéticas, documentárias ou ficcionais, que tentam fazer o espectador esquecer o fato que está assistindo a um filme – como a câmera na mão, cenários

Como quadro, se inicia uma fuga da ingenuidade da experiência, e o reconhecimento que a imagem cinematográfica é uma imagem produzida por um autor. Embora ocorra um distanciamento, fruto de um reconhecimento de codificações e intencionalidades atravessando o filme, este ainda não seria total pois esta metáfora ainda crê nesta experiência como uma maneira de organizar o mundo que demonstra algo oculto em seu interior. A arte cinematográfica portanto construiria um modelo ou simulacro de mundo que abriria linhas de compreensão daquilo que estaria sendo representado.

Por fim, a última das metáforas clássicas seria o espelho. Em vez de enxergar a tela como um local de deslocamento espacial e imaginário, ou a tela como um quadro aonde uma verdade oculta se revela a partir da genialidade artística, a tela será tomada como um reflexo do mundo no qual o sujeito pode se projetar e habitar psicologicamente, encontrando em seus atores, reais e ficcionais, reflexo de seus próprios estados psicológicos.²²

No entanto, com o surgimento da portabilidade da televisão, ocorre uma mutação nesta relação com as telas. Anteriormente, parte de uma relação quase sagrada com as imagens, realçada por uma distanciabilidade, de uma ritualidade possível apenas em salas de cinema, a tela diminui e torna-se o coração do lar. Esta aproximação produz novas ritualidades, enquanto permite pela primeira vez a manipulação do conteúdo das telas inevitavelmente banalizando a sua presença. As telas poderão agora serem postas lado a lado, revelando uma continuidade de imagens que pode ser interrompida ou alterada com o apertar de um botão. Daí em diante, com a crescente miniaturização das telas – dos televisores aos dispositivos digitais – e com a digitalização das suas imagens, abrem-se novos horizontes de interação com as telas. Surgem novas metáforas de relação entre vidente e visto.

Casetti definirá a grande metáfora contemporânea da tela através do *display*. Este se caracteriza pela sua capacidade de ser manipulado, de possuir um conteúdo essencialmente mutável. A partir desta experiência, em união com a banalização das telas televisivas, ao se tornarem *display* deixam de ofertar experiências individuais para se tornarem passíveis de serem retransmitidas. Seu conteúdo estético será antes de tudo visto como informação partilhável. Informação em circulação no qual o poderio do sujeito sobre suas imagens é mais importante que a capacidade destas imagens de mostrar algo. No qual sua capacidade de as refazer, recodificar e retransmitir, relega a experiência contida nelas ao segundo plano. A

reais e uso de não-atores, visualidades hápticas e corporificadas – até a utilização de novas tecnologias como o óculos 3D que tentam, através da tecnologia, reabrir este portal que foi cerrado pelo ceticismo moderno.

22 Podemos alinhar as três metáforas com três grandes linhas de pesquisa da teoria cinematográfica. A janela com o realismo e sua relação apresentativa, o quadro com o formalismo e sua relação representativa e o espelho com a psicológica e sua relação afetiva.

imagem num *display* é antes de tudo instrumental e sua relação é fruto da ironia que a aproximação máxima possibilitada pelos artificios tecnológicos – através de aplicativos de interação, manipulação e as touchscreens – é também seu maior distanciamento. E a finalidade clássica do cinema, aquela que se levantava aterrorizada de um trem atravessando a parede, some para dar lugar a uma relação que encontra nas imagens apenas uma circularidade, apenas meio para outros meios.

Não reconhece Casetti, a seu modo, que até mesmo o conteúdo das telas se torna uma energia reserva para transitar e produzir novas energias?²³ Que o paradigma técnico, sua imagem metafísica, se instituiu de tamanha forma que até mesmo o lugar da experiência-outra, que deveria ser o cinema, também se torna um lugar de potencialidades energéticas. Suas imagens deixam de conferir uma apresentação do mundo para se justificarem apenas como algo para ser passado adiante através das próprias telas – das redes sociais – tendo a sua revelação de ser eternamente adiada ou ocultada por esta energização. Imagens que surgem apenas para energizarem outras imagens (e é bom apontar que imagens não necessariamente precisam ser pictoriais, podem ser aurais, discursivas e etc) que energizam outras imagens, sem um fim em seu ciclo infinito, numa potencialidade em suspenso que nunca atinge seus *telos*, sem um momento de estabilização para que seu ser possa surgir.

2.6 A GÊNESE

Quando André Bazin (2014) argumentou em prol de uma ideia de realismo cinematográfico em seus ensaios, contraditoriamente – visto o que vimos até então – é justamente a capacidade mecânica deste realismo que mais o interessava. Está na origem de sua teoria realista, fragmentada em suas diversas críticas e ensaios, a crença de indisputável realidade do olhar mecânico. A desconfiança do olhar particular da existência humana é considerada uma falha, um aspecto defeituoso de um projeto de garantir um registro integral do mundo através do cinema. A visão do cinematógrafo é finalmente a visão perfeita.²⁴

23 Para não reduzir que a visão da digitalização é totalmente negativa, Laura Mulvey (2006) enxerga um lado positivo neste novo paradigma digital. A metáfora contemporânea de tela é possível de construir tanto espectadores que destroem a ontologia da imagem, o espectador possessivo, como também de construir espectadores que refletem a ontologia da imagem para nela mergulharem mais profundamente, o espectador pensativo.

24 É necessário mais um pequeno comentário para o uso das palavras ver ou olhar, porque a escopofilia do cinema, tão realçada inclusive nesta dissertação, é apenas mais uma etapa de uma vontade de sincretismo sensorial, de registrar todos os aspectos da realidade num bloco cinematográfico. E como bem indica Bazin, em seu breve ensaio “O Mito do Cinema Total”, o ver esteve sempre diretamente relacionado com o ouvir, e ambos

O que se opera é uma associação antiga entre a visão técnica e uma noção de pureza, ou a verdade da imagem. Uma imagem realista seria uma em que sua verdade, a realidade, pudesse transpassar sem aquilo que há de mais pernicioso na produção de imagens: a dependência de um sujeito e sua subjetividade para produzi-la.²⁵ Ou seja, o fundamento da verdade de um mundo, de um estado das coisas, de seres se desvelando, é possível apenas se legitimado por uma máquina, porque esta possuiria a capacidade mais importante de todas nesta busca pela verdade: a objetividade.

O objetivo é tudo aquilo que surge sem o toque da humanidade. Aquilo que independe de sua presença. Apenas o mecânico e seus processos técnicos podem fazer a realidade surgir como ela é, porque a vontade humana não contamina suas produções. Embora André Bazin, de certa maneira, reconheça os malefícios dos artifícios técnicos – favorecendo em seus projetos estéticos a solidez do plano-sequência e renegando a impureza alegórica da montagem²⁶ – ele ainda parece se filiar a um projeto metafísico, que parece de alguma forma subverter seus desejos de encontrar na imagem mecânica uma maneira de revelar o mundo como ele é, ou, ao menos, indicando uma certa dualidade presente na imagem cinematográfica. Quando afirma uma certa capacidade da câmera se homogeneizar à natureza, ele parece não encontrar contradição alguma em rejeitar a visão de algo fruto do natural, a humanidade, como irreal em contraponto aquilo formado artificialmente pela técnica como real. Se Heidegger identificava na ciência um processo de afastamento da coisa-em-si, Bazin parece encontrar nela justamente a única saída da natureza humana. Se ele possuía o que Ismail Xavier denominava uma “fé humanista na ciência”, é por haver um reconhecimento inato de que cabe também à imagem, antes de tudo, um fazer científico e por também admirar neste fazer uma produção de verdade sobre o mundo.

estão diretamente relacionadas com o real. A inserção do som na prática visual cinematográfica – a tornando audiovisual – sempre foi uma questão de tempo porque o som é parte integral da realidade.

25 Jonathan Crary (1990) irá além e associará o surgimento das tecnologias óticas, a partir da câmera obscura, com este distanciamento. Oferecendo uma nova forma de olhar para o mundo, também se oferece uma nova forma de ser no mundo. A substituição da visão subjetiva por uma visão universal, divina, fruto da ciência. Podemos observar as influências estilísticas deste paradigma do olhar no estilo clássico Hollywoodiano que prima por ser o olhar invisível, a visão sem vidente, o olho sem corpo, o olhar impessoal de Deus.

26 Embora sua tentativa de codificar princípios estéticos realistas – favorecendo certas técnicas de captação e convenções como profundidade de campo, planos abertos e assim por diante – vá contra seus anseios filosóficos de abertura total à realidade. Infelizmente, Bazin não viveu o suficiente para observar o nascimento de uma outra noção de realismo através do cinema direto e seus herdeiros, tanto no campo do documentário quanto na ficção.

É o que demonstra no início do já citado ensaio, ao se admirar com o caráter empírico das investigações cinematográficas. Se orgulha da falta de erudição dos seus praticantes, industriais *bricoleurs*, porque estes estão em busca de questões fáticas da existência. A imagem cinematográfica já nasceria científica por natureza, porque ela seria produto de investigações anteriores que desafetam o humano de sua realidade para poder vê-la por inteiro. Intencionamos, mais uma vez, um afastamento da eterna associação dos artifícios estilísticos como apenas uma forma de retórica visual. Realçamos, novamente, que as ferramentas estéticas cinematográficas nascem através do uso, através da ressignificação de usos muito mais primordiais conectados com suas origens científicas, ela já nasce como investigação de algo.²⁷ Se Bazin tenta realçar este sonho infinito da imagem, que se materializa no cinematográfico, é para, de alguma forma, tentar empurrar para as sombras o tecnicismo embrenhado nas suas imagens.

Philippe Dubois (1998) realça como para Bazin o que mais importava no cinematográfico, e portanto nesta ideia de realismo, era a vigência do processo acima de seu resultado, ou seja, de um surgimento de um arquivo do mundo, imediado, fruto de uma mecânica que não é possível de ser corrompida ou alterada por uma subjetividade como nas representações ilusionistas. As imagens realistas do cinematógrafo possuiriam seu caráter apresentativo por estarem conectadas diretamente com a substância do mundo durante sua produção, produzida sem mediação alguma. Elas seriam traços de um tempo já inacessível, emoldurando o seu fluxo materialmente através de processos químicos. Se o produto apresenta alguma semelhança icônica com a vida real, ela é uma mera consequência das circunstâncias de seu processo, das particularidades de seu mecanismo de reprodução. A conquista do tempo através da imagem é o seu projeto original, o mesmo projeto que encontrará nas imagens seu resguardo e defesa final. Contra o tempo, restaria apenas a força material das imagens indiciais.

O realismo Baziniano não estaria conectado com a ideia de uma semelhança física e sim através de uma preocupação com a gênese muito particular oferecida apenas pela câmera, o fruto de um desejo matricial no próprio ato de produzir imagens, uma vontade eterna do indicial se tornar presente. Então este realismo não valoriza o mecânico em seu aspecto técnico e energizante, e sim no porvir do acontecer que ele é capaz de produzir ao conseguir conectar o registro de um instante do tempo intimamente com o mundo. Ele é trans temporal e trans espacial. O que Bazin faz é assumir o cinematógrafo não como fruto de uma técnica

²⁷ Da mesma forma Edgar Morin identifica uma pretensão inconsciente da imagem cinematográfica, nascida de práticas invisíveis que não eram de profissionais, artistas ou intelectuais e sim de “improvisadores autodidatas” (2014, p. 68)

moderna mas de uma tecnologia moderna, transferindo sua gênese para um outro lugar do tempo onde não caberiam estes questionamentos. Ele seria fruto de um desejo eterno da humanidade finalmente tomado forma através da tecnologia.

O cinema surge, é um acontecer nato, porém um acontecer que não surge com o cinematógrafo assim como o acontecer da técnica contemporânea não nasceu com a ciência moderna. Ambos surgem fisicamente quando o conhecimento científico foi propício para o desenvolvimento de seus dispositivos, porém conceitualmente seu acontecer já perdurava na história humana. Percebemos, portanto, que na gênese do cinematográfico se possui uma sincronia de acontecimentos elementares, duas essências compartilhando o mesmo fazer, duas essências que se mostram a todo instante que uma imagem é registrada ou que a prática cinematográfica, seu ritual, se encarna em seu espectador.

Não é possível de identificar que o que incomoda Bazin na sua busca pela verdade não é exatamente a falta de acesso da humanidade a verdade do real, existente além de nossa falibilidade biológica, mas da inerente contaminação simbólica no real? A busca por uma realidade que independe de nós também não é a busca por uma eliminação da hegemonia da vontade sobre todas as coisas? À sua maneira não busca um modo de revelação de seres que independa da subjetividade esquematizante da representação? Nesta dupla gênese que Bazin trafega também coexistem duas modalidades de ver e ser através da imagem. Duas maneiras de se experimentar a imagem cinematográfica.

Por um lado, uma aproximação que afasta. A moldura metafísica do enquadramento (*ge-stell*) que pega as rédeas do mundo sob um esquema representativo que o toma para si para retorná-lo ao mundo, erigindo o domínio do sujeito e sua identidade todo-poderosa. O paradigma da imagem representativa que energiza o mundo.

Do outro, um afastamento que se aproxima, que se ausentando do mundo, se assujeitando perante ele, eliminando sua consciência, o tornando parte cósmica da realidade intimada por aquela conexão. O paradigma da imagem apresentativa que se faz valer ao tornar-se uma cosmologia do olhar.

Uma dupla metafísica do olhar concernente ao nascimento do ser como ele é, e pode ser, através da tela. A imagem cinematográfica é uma oscilação entre o desejo de querer ser tudo e de querer ser nada, para desta maneira poder entrar em contato com um real que está ausente.

Não é a toa, que para Bazin, o verdadeiro realismo cinematográfico é, ironicamente, uma negação de todos seus artifícios técnicos através do plano-sequência. Se a técnica é uma

forma moderna normativa de revelar seres, ainda assim ela é capaz de revelar seres. Se o cinema nasce com os males da técnica, ele também se torna um dos recantos de proteção deste paradigma, ao oferecer sanguinamente com a técnica, a sua *poiesis* estética. O que mais parece nos preocupar não é exatamente o fazer científico, mas sim o que se fez dele, ou como ele se tornou a totalidade revelatória sobre o mundo. Uma totalidade invisível que submete o desvelamento a uma forma de pensamento que se apresenta como única solução ao caos anárquico e combustivo da vida e da morte. Ou, que uma faceta dele, seu “para-algo” tenha tomado as rédeas sobre a sua meta original, a revelação deste algo. E desta forma, do “para-algo” sobrepujando a revelação, o que nasceu para revelar acaba ocultado. A técnica é dicotômica, portanto uma dualidade conceitual, que pode pender para os dois lados da balança, embora na imagem de mundo enquadrada contemporânea esteja cada vez mais pendente para apenas um lado.

O que está ocorrendo então na imagem? Presenciamos um acontecimento, uma instância de singularidade incômoda, no qual Geísa é atravessada pelo olhar técnico da câmera, da mesma forma que fora atravessada pelos tiros de Sandro e do policial. Este olhar que a corporiza é possuído por uma dupla origem que contamina todas suas instâncias e regula nosso olhar. Sua imagem é um projeto metafísico dualista, contraditório. Se a representação da morte já oferece seus desafios paradoxais, o seu olhar também apresenta seus próprios desafios.

A morte de Geísa é portanto um duplo acontecimento. Se ela aparece em algum instante, mesmo na contraditória aparição através de sua ausência, é por ser participante da reaparição não só de um instante em que seu ser fugidio se desvela, com todas suas contradições, mas por também participar de um sonho primordial passível de surgir unicamente através do milagre técnico do cinematógrafo. É através deste milagre que se abre uma janela para um mundo contíguo, no qual o acontecimento se faz novamente como apresentação. Geísa estaria lá, no surgimento contraditório do seu ser, se esvaindo para revelar-nos uma experiência apropriativa de suas imagens. Surge a morte consigo, para aparecer em toda sua potência diante de nós, mesmo que através da natureza essencialmente mediativa do meio. Porém, como vimos, fruto de uma dupla gênese, a imagem traz consigo uma vontade de poder sobre o mundo que a instrumentaliza acima de tudo. O que acabamos de descrever – o caráter apresentativo do acontecimento de morte – não passaria de um sonho distante num filme hipotético, que não tenha feito as escolhas que fez diante de seus impasses.

Antes de sequer poder surgir como aparição, se desvelando perante nós, ela é ocultada numa crença metafísica do tecnicismo como via principal de revelação. Ela surge como uma

imagem técnica, fazedora de ciência, uma imagem meramente investigativa, uma imagem que é um para-algo. Transfigurada, é também recurso a ser explorado e dissecado sob o escrutínio do olhar enquadrado. Se a técnica sente necessidade de desossar a temporalidade de uma experiência é porque enxerga nesta prática a validade de lidar com o que se oculta na imagem da morte, na enigmática distância aurática contida nesta forma de experiência. Para conseguir conduzir seu objeto em direção a uma existência passível de ser validada sob a episteme contemporânea. A magia que um dia emanara da imagem, que se espalhara pelos poros do espectador, inserindo sementes fundantes de dúvidas e vontades primordiais relacionadas à aparição de um acontecimento raro e intensamente autopoietico, é negada em busca do técnico, ela é expurgada pela manipulação ativa, rígida e congelante da conceitualização e funcionalização da imagem.

A utilização de ferramentas técnico-estéticas em Ônibus 174, trai uma metodologia de conhecimento, acesso e formalização do acontecimento dentro da esfera do organizável, do estruturado, em suma, do representado. Se as ferramentas indicadas são utilizadas, não é tanto por suas capacidades estéticas ou técnicas isoladas, mas por esta duplicidade lhe permitir paralelamente efetuar duas investigações que acabam convergindo além da duplicidade de sua origem para também na duplicidade de seu fim. A técnica cinematográfica, reconduzida às suas potencialidades estéticas, não elimina o porvir originário da técnica. O apadrinhamento de ambas a uma maneira de revelação de mundo, de fazer algo ignorado surgir. Se utiliza-se a técnica poética da mesma maneira que a técnica científica, é por conta da capacidade partilhada por ambas de remodelar a realidade, de reinserir a matéria bruta do fenômeno sob um enquadramento metafísico específico, que possibilite fazendo a aparição de seres ocultos em seu caráter de exatidão. Se a imagem é dilatada e o fluxo irrefreável do tempo é laminado em pequenos instantes, é para requalificar a ontologia original daquela imagem.

Se ela resistiu como imagem foi por conta do acontecimento surgido no risco vertiginoso da realidade. Porém, se ela sobreviveu arquivada, passível de ser continuamente reinserida no fluxo nativo do tempo através da repetição, é por já estar inserido neste processo de requalificação nativo de toda forma de registro mecânico. Ofertada uma dupla gênese, Padilha toma a saída fácil para si e seus espectadores, ou seria mais adequado dizer, a única saída permissível no *ethos* contemporâneo diante de um enigma inominável. A saída que o envigora com o poder de manipular aquilo que colocaram adiante. Seu apelo ao poético é dubio, pelo sensível surgir como natureza secundária de um processo de enrijecimento das potencialidades da imagem. A revelação de um ser, seu acontecimento apropriativo, é refreado em tentativas contínuas de instrumentalizá-la, transformando suas potencialidades

originárias em energia manipulável. Dentro desta busca teleológica em torno do acontecimento de morte de Geísa, se encontra uma potencialidade domada, enquadrada numa contemporaneidade que rejeita qualquer forma de relação com os objetos que não reforce assertivamente seu domínio antropocêntrico (e contraditoriamente, rejeitando o *antropos*). O caos residindo na imagem é dispensado, para dar lugar central às ferramentas ordenadoras que farão aquela investigação se validar como investigação. Elas se tornam as protagonistas, o seu poder sobre a imagem é que torna seu emergente protagonismo consensual.

A imagem deixa de ser um acontecimento de morte de Geísa, para se tornar uma investigação de morte de Geísa. A morte deixa de ser o evento agenciador primário da experiência estética, de ser o porvir originário do acontecimento, para se tornar meramente uma propriedade, um atributo servil a um *ethos* que reforça uma relação de mundo que elimina o acontecido do acontecimento, o sujeito de seu objeto, a experiência em sua forma pura, sensível. O acontecimento se torna ciência, um objeto delimitável, recortável, quantificável. E o ser, que surgia cortando o horizonte, é reprimido, cercado por discursos de compreensão e analíticas da imagem oferecidas pelo mecânico. O que surgia diretamente torna-se mediado, e a morte que era em todo seu mistério representada, é apenas o meio para a ciência (ou o matemático) estabelecer seu domínio sobre as coisas e transformar um acontecimento estético em um não-acontecimento técnico, duas expressões primordiais da vontade de poder sobre o mundo. Ironicamente, a investigação científica impulsionada por esta imagem, simultaneamente distante e próxima, apenas realça a fragmentação da experiência diante do acontecimento, a falibilidade do ser que tenta a compreender. A individualidade requisitada pela técnica é perdida para subjugar o mundo e a si mesmo sob suas regras. A ordem apenas amplifica a desordem. E a imagem final e sua incapacidade última de mostrar algo, perdida nos ritmos ondulados de um tempo esfacelado, repartido e perdido, parece em contrapartida redeterminar a imagem inicial, que surge não só como justificante deste projeto tecnicista, como também como resultado da falência deste projeto. Uma investigação falida, que passou alhures o essencial da imagem, a presença do inominável da morte. O acontecimento brutal da morte é respondido logo de imediato na sua primeira imagem. A reação instintiva diante do irrepresentável da morte é cavar uma distância, do mesmo tamanho que o abismo metafísico que se aproxima, e assim, se abster de representá-la.

3 INTERVALO

3.1 O CORTE

Figura 7 – Malinowski em Titicut Folies (1967)



Estamos na metade de *Titicut Folies* (1967), documentário de Frederic Wiseman sobre o cotidiano de um manicômio para criminosos. Emoldurado por um festival musical interno, que nos parece realizado mais para os funcionários que os pacientes, o documentário apresenta uma mistura incômoda de pacientes lúcidos e argumentativos, clamando para retornarem a prisão, e pacientes histéricos provocados pelos seus enfermeiros até culminarem em ataques autodestrutivos de desesperança. Nos vinte e nove dias que passou documentando o cotidiano do hospital Bridgewater, Wiseman se deparou com um retrato deplorável de descaso e crueldade psicológica com os pacientes.

No meio do filme, discretamente e sem alardes, Wiseman nos apresenta um paciente esquelético de feições pacíficas (Figura 7). Nu, é acompanhado em seus passos miúdos e fracos pelos funcionários até uma maca num vasto salão, no qual se deita voluntariamente para ter seus braços amarrados. Há pouco, através da portinhola metálica de sua cela, havíamos descoberto muito rapidamente que este paciente, de nome Malinowski, fazia greve de fome há cerca de três dias. O médico encarregado tenta em vão convencê-lo a desistir de

sua iniciativa através de ameaças que nos soam ocas. Malinowski, irrepreensível, nega a oferta em sua única fala do filme. Será então submetido ao procedimento de praxe da instituição, alimentado através de um tubo grosso de plástico inserido da sua narina até o estômago. Malinowski fecha os olhos sob o burburinho dos carcerários envaidecidos com a câmara. De cigarro dependurado sobre a lata de comida, o médico insere displicentemente o tubo muito além do necessário e escorrem lágrimas dos olhos do paciente. Um corte acontece na imagem.

Nova cena. Um senhor de olhos esbugalhados está sendo barbeado esmeradamente. Outro corte. Retornamos à Malinowski recoberto por um lençol sendo alimentado. Novo corte. Chumaços de algodão são introduzidos com pinças dentro do olho direito de um idoso e compreendemos que avistamos um cadáver sob cuidados funerários. Mais um corte e um novo retorno. Malinowski ainda aguarda sem oferecer resistência. Subitamente, surge uma indeterminação pungente que nos transporta para um lugar indiscernível, de densa semelhança e dúvida. Uma inquietude nascida do acúmulo de paradoxos, que prenuncia a solução do quebra-cabeças que se completava diante de nós. A sequência de cortes está se encaixando até rasgar um afeto tão angustiante quanto silencioso, como os instantes no aguardo de uma tragédia indubitável. Naqueles ínfimos instantes, clamamos pelo erro. Porém uma evidência toma nossa consciência ainda fragilizada: a nova imagem é um salto adiante no tempo e o cadáver embalsamado e Malinowski são a mesma pessoa.

Figura 8 – Malinowski morre no intervalo da imagem em *Titicut Folies* (1967)



Irrompe um reconhecimento paradoxal (Figura 8). Surge a morte violentamente entre um espaço não figurado em tela. De algum modo, parece que nesta alternância da montagem, o paciente morreu diante de nós sem o vermos. Que instante da morte surgiu invisivelmente entre um corte e outro, de modo tão brusco que sua presença nos parece imediatamente evidente. E nesta obviedade misteriosa, abrem-se questões fundamentais além do ímpeto

meramente erotético²⁸ da experiência cinematográfica. Ela deixa de ser um jogo de compreensão narrativa, em paralelo aos registros desta resistência beligerante silenciosa, para se tornar um acontecimento de gravidade última. Malinowski é alimentado apenas para ser embalsamado. Malinowski é vida apenas para morrer. Morrer num lugar desconhecido, tão misterioso quanto seu acato, quanto sua angústia pacífica diante do fim. Novamente enclausurado, ainda resolutivo, deslizam seu corpo no mortuário. E com o último corte brilha uma homenagem nas paredes que lhe enclausuraram: “Feliz aniversário!”.

O que ocorre nesta imagem? Uma definição prévia e corriqueira: é uma imagem de morte, assim como a execução de Geísa também era uma imagem de morte. No entanto, não é apenas mais uma imagem de morte comum à mídia; aquela que surge repentina e violentamente como uma violação nas normas do cotidiano e de registro, simultaneamente tabu e espetáculo para a curiosidade mórbida do público. É uma outra forma de morte, muito mais sutil. Nosso pressuposto durante a realização final do mistério narrativo, a compreensão do destino de Malinowski, é que ele certamente definhou em suas inúmeras greves até um dia seu corpo não suportar mais tanto castigo.

Podemos defini-la mais acuradamente como a imagem de uma morte lenta (em especial, um lento suicídio) no qual não seria possível apontar nem vagamente seu maior pormenor: o instante de morte. Imagem justificante dúbia – busca legitimidade da morte através da morte – e incerta. Desta maneira, o morrer – aquele que motivara todas as artificialidades técnicas de *Ônibus 174*, transformando sua imagem em energia manipulável – é nulificado na experiência imediata. O instante de transição do ser para o não-ser se alonga por um tempo indeterminado, para durar além de um momento específico e assim eliminar qualquer demarcação possível para uma possível epistemologia daquele olhar. Da mesma maneira, por não possuir o instante traumático do morrer imediato, que se faz acontecimento de morte num lampejo, ela não se mostraria como experiência através de um choque repentino, este acontecimento catastrófico que destrói de imediato uma ordem estruturada o abstraindo de sentidos. É um acontecimento duradouro, uma experiência gradual de instabilidades crescentes, lentamente se esculpindo às demandas do tempo, tornando-se um bloco de duração miasmático que é também, de certa forma, um processo de adequação e normalização daquele fim. Se couber de surgir algum impulso investigativo em busca do

28 O jogo hermenêutico de perguntas e respostas que caracterizam a experiência fílmica habitual (BRANIGAN, 2006; CARROLL, 2008). O espectador estaria sempre tentando solucionar pequenos mistérios narrativos e figurativos oferecidos pelo filme, se engajando cognitivamente a partir destas tentativas. Poderíamos elencar os seguintes mistérios: Quem é o paciente? O que farão com ele? Como reagirá? Quais são essas novas imagens? O que significam? Como morreu?

morrer, este deverá parar e obrigatoriamente se perder em toda a imagem como este momento, o derradeiro deslizando uniformemente de uma extremidade a outra da linha do tempo até ela se encerrar (SOBCHACK, 2004, p. 138) e alguma pacificação do olhar se alcançar.

Contudo, esta morte lenta em especial oferece uma contraditória particularidade que a princípio deveria refutar nosso raciocínio anterior: a subtração do processo, o lento e indistinto morrer que a caracteriza, de sua imagem. Se Malinowski morreu lentamente, este tempo que homogeneizaria a experiência jamais foi capturado, ou ao menos, demonstrado em câmera. Avistamos apenas o início e o fim do processo, vida e morte, se omitindo a temporalidade necessária para pragmaticamente defini-lo de tal maneira: lento. A duração original que caracterizaria esta forma de mostrar o morrer, a mesma duração que dissiparia ou transformaria seus afetos, é omitida e retalhada. A imagem assume uma hibridez, envolta em duas temporalidades distintas.

Sob as rédeas do pensamento racional, que reconhece nela a temporalidade estendida demarcada pela compreensão lógica de suas imagens, se torna simbólica e conceitualmente uma morte lenta, que se estendeu por ao menos três dias de morrer.

Sob os auspícios da intuição imediata de uma experiência sensível, se torna uma morte excepcionalmente rápida manifestada entre um quadro e outro, recuperando o lugar do instante intensamente impactante, o choque emergencial que usualmente uma imagem de morte possui.

Antes de seguir adiante, é de bom grado reconhecer também, ainda num esforço de definir a imagem, que analiticamente, as duas imagens possivelmente não são formadas pela mesma linha de eventos – a mesma cena – separada por uma quantidade de tempo desconhecida. Ou seja: Não é possível conferir se a imagem final da morte de Malinowski é resultante da imagem inicial ou se é apenas uma construção artificial da montagem. O sentido aqui é formado pela junção de dois blocos diferentes – a câmera afinal não é onipresente – e ligadas através do processo conectivo, essencialmente aditivo, da montagem sequencial, “a sombra projetada no plano de consciência do espectador” (BAZIN, 2014, p. 98) que estabeleceu o seu sentido.

Ofereceu-se um mistério inicial, de como ele realmente morrera, um mistério que será sumariamente ignorado diante da força indutiva da combinação de imagens. O sentido final, a razão real da morte de Malinowski que desconhecemos e que é apenas passível de nascer num ato de reflexão *a posteriori*, dá lugar ao sentido imediato – e paradoxal, porque faleceu *imediatamente* de algo *vagaroso* – como a verdade da imagem. A montagem regeu o sentido

através de uma didática simultaneamente sintética e decomposta – mais uma vez indicando uma contradição ou dualidade na gênese técnica do dispositivo e por conseguinte de suas ferramentas.

O primeiro paradoxo da montagem é que se temporalmente ela é contínua, conjuntiva, criando uma linha narrativa linear ao unir os dois extremos de um processo temporal em comum, simbolicamente, ao contrapor morte com a vida, ela se torna disjuntiva. E, adiantando um argumento, temos mais uma contradição na imagem: que uma operação lógica oferecida por uma montagem paralela – a alternância de estados rígidos do mundo, proposições e estados das coisas – é regimentada para sair do campo lógico. A razão dá lugar ao intuitivo, aquilo que vem através do sensível, neste jogo que a técnica serve apenas de trampolim para outros lugares. A continuidade instaurada pela montagem conecta uma cena com a outra afetivamente, recompondo qualquer imprecisão de sentido que a razão possa apontar ao questionar suas origens. Ignora-se na experiência imediata qualquer outra verdade e é desta contradição que partimos: Malinowski morreu de fome imediatamente.

Ainda definindo as propriedades da imagem, se deslocando de abstrações técnicas para o *studium*²⁹ do registro, também devemos reconhecer o seu lugar de morrer como um gatilho inicial da experiência. Malinowski morre num hospício cercado de parafernália hospitalares e enfermeiros carcerários, portanto além de ser uma morte lenta também é uma morte institucional, carregando consigo seus códigos sociais. Sua morte institucionalizada é a morte contemporânea. Esta se caracteriza pelo seu afastamento do locus sócio-normativo (ARIÈS, 2014) do cotidiano e portanto, abdicada de qualquer forma de âncora representacional do morrer. Representação da morte que invade nosso imaginário como um corpo estranho, distanciada por normas que a sanitizaram ao ponto dela sumir, em sua forma natural, quase que inteiramente do imaginário que forma aquele corpo cultural. Não sabemos como, ou qual, é a imagem de morrer normativa num manicômio porque há um esforço social de ocultá-la. Não há imagens diretas ou sequer metafóricas, é uma forma de morrer que não é ancorado em qualquer código pré-definido. Além disso, é também uma forma de morte que possui de anteparo cognitivo uma permissividade ideológica, hierarquizando socialmente suas vítimas e também permitindo certas formas de morrer se operarem sem qualquer ressalva. Constatando

29 Roland Barthes (2017) distingue entre duas formas de reconhecimento na experiência fotográfica. O *studium* é a interpretação de relações culturalmente constituídas, sejam roupas, cenários, locais, interações e assim por diante. O *punctum* é a parte da cognição que traça relações subjetivas, e, como dá a entender Barthes, arbitrárias, entre imagem e vidente. Uma lágrima caindo, um pigarro discreto, uma mosca no queixo, o cuidado delicado do embalsamador, as cinzas de um cigarro pendurado nos lábios.

que há corpos que foram feitos para viver e outros para morrer, se não através do assassinato através de sua omissão social, os relegando a vidas descartáveis. O resultado destas formas de repressão representativa dos "morríveis"³⁰ é a oferta de uma espécie de proteção existencial que afugenta para o campo do invisível e do inaudito sua aparição por não se figurar sequer como potência de algo. Sua existência sequer é virtual, por não ser cogitada em momento algum no cotidiano de quem experimenta. A maior forma de imagem ausente, aquela que não requer justificantes por não se figurar como rompimento de algo, por não romper qualquer tabu. Pelo contrário, é um acontecimento corriqueiro, envolto nos ares evenemenciais da mundanidade, que a descarna de qualquer significado ou sua falta. Mortes que incomodam tão pouco quanto os inúmeros acontecimentos invisíveis que nos cercam atomicamente. Mortes pressupostas pela vil ignorância como necessárias para haver qualquer estabilidade social.

Isso é muito visível na maneira que a sociedade, especialmente a mídia, encara as mortes periféricas – tanto no genocídio racial ocorrido em nossas periferias como nos genocídios políticos ocorridos nas periferias globais. Tornam-se habilmente na sociedade tecnocrata, informações processadas em *displays*, imagens energizadas pelo enquadramento de mundo que se esforça em restringir seu conteúdo apenas em seu aspecto funcional. E estas imagens ausentes de morte, sem o privilégio da âncora representacional, não se faz, é um não-acontecimento. Portanto, não chega a ser uma morte especialmente chocante, pornográfica como definiria Geoffrey Gorer, como um acidente ou um assassinato porque se morreu em um lugar que a vida possui permissão para se encerrar, numa espécie de pedagogia sociocultural do diagrama estrutural do morrer. É um não-morrer no morrer, uma negação de sua gênese através dela.

Apesar de tudo, de ser uma imagem pré-configurarada em torno de sua própria ausência, de supostamente ser um corpo descartável, Malinowski ainda existiu e se fez sofrente na carne da tomada. O caráter abstrato dos discursos sociais que regulariam a compreensão domada de seu conteúdo entra em conflito com a prática de ver que absorve a carnalidade de sua presença antes de invisibilizá-lo. A modalidade do olhar mais uma vez oscila, como oscilou ao observar Geísa, e precisa tomar uma posição muito além dos discursos racionais. Demanda uma (re)construção de uma metafísica daquele olhar. E assim, observando o fim de Malinowski, deve decidir o que fazer.

30 Os *homo sacer* apontados por Agambem, que distanciados da sociedade, postos a parte de suas dinâmicas também perdem qualquer ressalva acerca sua mortalidade. São permissíveis de morrer, vítimas ideais do poder soberano se mostrar presente.

3.2 O DESLOCAMENTO

Foi através deste *locus* do morrer que Malinowski inicialmente se definiu. Surgido naquele momento, se intromete na narrativa como mais um contraponto no discurso de ironia cruel montado por Frederic Wiseman. Ele é, a princípio, apenas mais um, abstraído de individualidade e agência, portanto de um lugar que provoque qualquer forma de empatia imediata mais profunda além daquela pré-determinada pela sua função social. Condenado de antemão a morrer com o mínimo de indignação, sob a invisibilidade oferecida pelo muro de uma instituição criada para escondê-lo do nosso olhar. No entanto, esta construção social que favorece seu ocultamento entra em conflito com as capacidades presentificantes do documentário. Nós presenciamos a alimentação. Testemunhamos. Participamos.

Vemos uma imagem no qual um espaço se abre para nós, nosso olhar se transforma num olhar particular e movente, o olhar envolvido da câmera que toma de nós nossa carnalidade para dentro da tela, para logo em seguida devolvê-la ao nosso mundo. Estamos numa estética direta, que faz um apelo à homogeneidade do mundo, que apela para aquilo que há de mais ininterrupto na imagem cinematográfica pelo que há de ininterrupto da carne. Fazemos parte duma imagem traço, imagem de um referente *necessariamente real* (BARTHES, 2017, p. 72), referente que foi e portanto aquela imagem também o é em seu passado presentificado, em seu presente passado.

Até então, Malinowski era símbolo da resiliência de uma vontade sumariamente apagada diante do poder biopolítico. A empatia que mobilizara nosso olhar, estava no âmbito da revolta, uma mistura complexa de compaixão e raiva nascidas na transição de um sofrimento individual para um coletivo. A equidade nascida de uma ideia universal de humanidade que surge, ironicamente ao modelo indivíduo que a sente (CAMUS, 2017). Revolta nascida de uma autoafirmação de si mesmo através da dor e injúria do outro, um circuito complexo de identificações.

Nos revoltamos porque nosso posicionamento existencial e espacial, este ofertado pela mobilidade da câmera e aquele digladiando com o comunal do *studium*, nos afirma: poderíamos ser nós. Reconhecemos dois lados, dispostos a terem nossos afetos distribuídos, posicionamentos que devemos tomar para que nasça esta revolta. Buscando através dela revolta um desejo de mutação ontológica, de reordenamento de sua condição de vítima e agredido, ou em intensidades mais radicais, uma inversão de agredido para agressor. Desejando solapar a imagem porque se tornou inteiramente nossa – e também tenebrosamente do outro, que está prestes a morrer. Remeter sua participação para além do testemunho, que

escancare nesta relação que houve um crime diante de nós, crime que fomos cúmplices através do olhar.

Após a revelação dialética, esta empatia sofre uma transformação tão imediata quanto a realização da morte, numa transformação que em vez de restringir nossa visada amplia sua interiorização. Torna-se empatia pela mortalidade alheia e consigo se alteram também as propriedades da própria imagem. Deixa de possuir uma visualidade movida por demandas éticas e políticas, para se tornar uma imagem constituída por uma incógnita muito mais autoritária e oculta – que se diz respeito aos discursos sociopolíticos, diz ainda mais àquilo que descansa tanto no nosso interior quanto no que há de indissolúvel no seio da imagem. Não bastará então apenas a dor alheia e sim o fim derradeiro da dor, fim que não se encaixa em lugar algum senão em si mesmo.

Um enigma tomou a imagem por completo, a transformando na agressão injustificável à condição humana. Que se parecia ocorrer na imanência da imagem, parece também de alguma forma também vir de um lugar transcendente que nega a evidente materialidade do corpo. Experimentamos uma contradição. Após a descoberta de seu destino final, Malinowski se torna símbolo de morte ainda vivo. Um símbolo anônimo, impessoal, que existe apenas como uma face raquítica esmiuçada pelo nosso olhar. Alteridade que exige da sua face que nos conte algo oculto atrás do mutismo de seu olhar. Mesma exigência que nos culpabiliza perante a violência demonstrada, nos tornando cúmplices do acontecimento, como se em todos os instantes a nossa incapacidade de agir indicasse alguma falta moral. E se faz outra exigência para soçobrar esta cumplicidade incômoda. Exige que também contemos algo para ela com nosso olhar – arrependimento, temor, raiva, vergonha – de que sejamos realmente participantes dela, nos façamos vítimas juntos de Malinowski, origem e destino desta violência que manobra nosso olhar. Assim, compartilhado o mesmo mundo, das beiradas da imagem, tão corriqueiramente cerradas no cinema tradicional, se abre um espaço e um tempo infinito que um dia sabemos poderia nos atingir, uma distância profunda que aponta para algum lugar muito íntimo. Esta talvez seja a grande contrapartida do documentário, especialmente o cinema direto. O espectador deixa de ser observador divino manipulando energias e exatidões, o olho que tudo vê que esquematiza o real, para se tornar participante concreto da operação daquelas forças, coabitando um mundo que ao mesmo tempo que se oferece em plenitude, homogêneo ao nosso, também ignora as capacidades agenciais da câmera sempre operadora de um passado-relíquia.

Com quem nos omitimos? Uma resposta óbvia: com o rosto – ora neutro, ora nosso – de Malinowski. Simultaneamente um “ninguém” e também nosso único alicerce de

individualização além daquela vaga ideia de humanidade que motivou nossa revolta anteriormente. A neutralidade de Malinowski é a grande chave na construção desta alteridade omissa e que tanto como define respostas, também abre outras questões a serem trabalhadas no curso desta dissertação. Com o que nos identificamos se não há um discurso individualizante, que o transforme de um corpo ou arquétipo social para uma pessoa de carne, osso e voz? Como se identificar com o apagamento de alguém que não fala, não comunica?

Sem qualquer resposta, basta encerrar este capítulo com uma observação preliminar: Malinowski parece só se tornar alguém ao falecer. Paradoxalmente, sua individualidade torna-se total quando é tomada de nós, seguindo à risca o ensinamento de Heidegger que "A morte é a possibilidade mais própria da presença" (2006, p. 340). Malinowski toma o seu único instrumento propriamente seu para agenciá-lo no mundo. Não é a toa que se rebela através do seu sacrifício. Reconhece dentro de si uma agência intocável pelos outros que apenas pode tomar forma desta maneira. Se individualiza a partir do encerramento. Falecendo, assim podemos afirmar seguramente que um dia foi alguém, porque se vivesse seria mais um não-sujeito invisível sem jamais lhe caber a indignação da morte.

Sendo – e assim, morrendo – algo se transporta de lá para cá, um afeto contagioso do irremissível que perdurará muito além das imagens. Entre tantos discursos pautando nossos rumos, com o surgimento desta coisa impenetrável, Malinowski se assemelha a um fóssil vivo.

3.3 O INCONTROLÁVEL

Assim define Vivian Sobchack, ligeiramente, o processo de representação da morte no documentário: “uma semiose incontrolável” (2004, pg 133). É bom destrinchar mais atentamente a proposição dada sua riqueza sucinta. Se é um processo semiótico significa que algo adquire sentido, que algo se transforma e cristaliza em algo compartilhável. Uma situação envolvendo um corpo vivo, retransmitida através da substancialidade de uma tomada fílmica, se torna um processo específico no qual uma vida se esvai. A imagem adquire um sentido claro: alguém está morrendo, alguém morreu. Se torna, semioticamente, uma imagem de morte, possuindo dentro desta inserção taxonômica os atributos brevemente delineados anteriormente. Porém, se é incontrolável sinaliza que não é um sentido rígido, estável. Pelo contrário, é um sentido paradoxal visto que é construído a partir de um evento primário absolutamente distante da compreensão lógica que o ato de significar demanda. O sentido da morte desliza continuamente para além dos domínios de quem a utiliza. Se a define em conjunto como “semiose incontrolável” é por reconhecer uma contradição inerente na imagem

de morte: que simultaneamente sabemos e não sabemos o que nela acontece, tentamos manipular algo que foge ao nosso domínio. Talvez seja melhor apenas constatar que é um signo reconhecível, de alguma forma transmissível, porém incompreensível além da pragmática cotidiana. Sempre escapa algo em seu uso porque o uso a banaliza. A reconhecemos mas não a compreendemos.

A morte é rotineiramente contraposta ao nascimento. Dois polos opostos do mesmo processo chamado vida. Assim também o faz Sobchack quando define logo em seguida a imagem da morte como o “o signo que põe fim a todos os signos” (2004, p. 138) por supor anteriormente no seu ensaio que há também um signo que inicia os signos ou nas palavras de Jean-Luc Nancy, “o verbo de todos os verbos”³¹ (1993, pg 3). O nascimento é o signo primário – também fruto de uma semiose incontrolável – que faz outros signos nascerem e “que ingressa o signo no mundo da representação” (2004, p. 138). Se há uma incompreensão também no interior deste signo ela é contornada pelo fato dele ser o elo inicial que permite outros signos se formarem prontos a serem nomeados, identificados e ordenados. É uma força territorializadora, portanto no campo da ordem criadora que aglutina significantes com significados, num todo atuante e imediatamente compartilhável. Por contraponto, se o signo da vida é ordenador, o signo da morte é pura desordem, a destruição que caotiza a ordem para surgir algo novo.

O “signo que põe fim a todos os signos” oferece um desafio lógico – apontando que esta relação não se propõe a lógica – por ser o elo final em uma cadeia de sentido que exige e origina continuidade, o fluxo vital e adiante, num conceito que a posteriori reflete apenas o fim absoluto de algo, o nada. Assistimos um fim significado, porém continuamos criando e discursando ao seu redor, fruto de uma potência pessoal que se orienta em direção à criação poética do viver, incapaz de lidar com um signo que não possua a vitalidade sempre perene do ser.

O que Sobchack reconhece na imagem de morte, é um processo de transformação desconhecido, um caos encarnado num corpo, materializado numa imagem mecânica, paradoxalmente tomado forma num sistema essencialmente organizador, a representação. Sistema que parece não conseguir se estabilizar diante de uma imagem que trabalha ativamente contra qualquer forma de estabilidade. Sua representação é simultaneamente uma tentativa de superar suas insuficiências como também a sua derrocada final ao apontar e distender as suas limitações, como observamos no capítulo anterior. Assim como anticorpos que provocam a febre em sua missão de destruir a infecção, a imagem de morte em sua

³¹ Nancy também identifica o nascimento como algo que excede a representação. Um ato produtor de presença e não de re-presença (1993, p. 4).

vontade de mostrar o impossível torna explícita as falhas que permitem a falência da representação.

Por um lado, a imagem “simples” do morrer ou a imagem do cadáver, é insuficiente. Parece apontar sempre para um outro lugar, que não reside meramente naquela imagem, e que portanto quando é tornada investigativa ao se render ao *ethos* tecnológico nada encontra. À semelhança de uma ruína, uma materialidade que remete aquilo que deixou de ser, também a imagem da morte, de alguém que um dia viveu e deixou de viver, é “traço de uma semelhança perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 35). E não só aponta para este lugar além e perdido, essencialmente virtual, como também é um além não-figurável, irrepresentável, uma potência que nunca irá se realizar. Ela se torna um índice material de um processo imaterial.

Pela representação audiovisual lidar primariamente com ordenações na ordem do visível, é possível representar apenas aquilo que há de visível no processo: a destruição de corpos, imagens legíveis de dor e sofrimento ou um cadáver disposto ao nosso olhar. O evanescer de uma consciência, a quebra de um elo de sentidos, a transformação absoluta do ser-aí em não-ser, não é representável por acontecer na particularidade inatingível daquele que sofre esta transformação. A morte por ser aquilo que cada um possui de mais singular, afetiva e temporalmente, é também aquilo que, em sua interioridade, é menos compartilhável. É este o desafio número um que se põe sempre que nos propomos mostrá-la. Uma impossibilidade epistemológica que sabemos no íntimo de nosso ser que existe. Um conhecimento impossível que necessita de atalhos e mediações para lhe delinear a sua (falta de) forma para ser acessada como alguma forma de conhecimento.

Indireta, observamos portanto apenas seus resultados para deduzir o acontecido: a associação da imobilidade corporal (LEVINAS, 2000, p. 9; METZ, 1991, p. 79), que sempre remete a alguma forma de cadaverismo ou mortificação, com a presença soturna da morte;³² O luto desesperado, a lacuna no eixo afetivo, dos seus entes queridos; ou a tristeza desnorteada de estranhos, o distúrbio no *locus* social, que compadecem de um destino que em seu íntimo sabem compartilhar. Resta apenas, como evidência, o sentimento de angústia naqueles que a testemunharam e uma ausência vital em algo que é, estranhamente, preenchido. A verdade contida nesta imagem reside em um outro espaço que não cabe ao visível portanto não se aponta a uma nova imagem mas sim para uma ausência em seu âmago. É a partir desta ausência vital que a imagem da morte, especialmente aquela que carrega consigo o efeito do real, se qualifica.

32 Esta associação dialoga também com a imobilidade fotográfica e sua eterna associação com a morte, como realçaram André Bazin (2014), Roland Barthes (2017) e Phillipe Dubois (2015). O estático de alguma forma sempre remete à morte.

3.4 O ESVAZIAMENTO

Figura 9 – O descanso de Malinowski em Titicut Follies (1967)



A primeira etapa da dialética parece colocá-lo num caixão. Deixamos de ver a prancha em que se estenderia para ser maculado para ver uma cova profunda. Assim, se deita Malinowski num esquife para se enterrado mais uma vez. A imagem final, em que seu corpo é enfiado na gaveta, se torna apenas uma formalização daquilo que já sentíamos à primeira vista. Uma segunda visão reafirma a primeira, uma segunda visão dita, orienta. Ela é premente, angustia a imagem a contaminando com seu conteúdo para nunca mais largar. A morte a demarcou silenciosamente, a colocou sob seu reino e a vitalidade discreta que um dia continha Malinowski se escoia por entre os planos.

Nosso desejo de salvá-lo, este símbolo da vida que erige uma resistência exemplar, é contraposto com o decurso natural de sua mortalidade. Imagens de inação unidas à estabilidade soturna e macabra de um cadáver. Pontos quase indiscerníveis, como se nos mostrando que, da vida à morte, não há tanta diferença assim – e que pode nos evocar que nos momentos de tédio absoluto, ruminando quietos o nadificar da existência, não estamos quase lá – e que o que a imagem opera é apenas um simples deslocamento, daqui pra lá ou de lá para cá, como uma janela abrindo lentamente um pequeno espaço que permite uma visão parca de algo muito distante e ao mesmo tempo muito próximo. Temos um fim figurado no começo.

Um caminho translúcido entre dois pontos, que de tão transparente parece torná-los um só numa massa opaca de excessos figurativos.

Ainda assim, temos lampejos. Os lampejos que a dor, mesmo na discrição resignada de Malinowski, parecem retomar sua vitalidade perdida, como que indicando ser esta dor a sua maior prova de vida. Em um plano, caem lágrimas de seus olhos e nos compadecemos deste paradoxo, de ver um cadáver chorando, assim como mais tarde ao ser engavetado nos indignamos com alguém vivo sendo enterrado. Porque é o brilho final de Malinowski, a sua última prova de vitalidade antes de se tornar a abjeção de um cadáver e perder o nosso lugar de projeção. Daí em diante Malinowski comportará uma existência cadavérica, em todas as contradições que esta definição possa causar. Ele será simultaneamente o lamento trágico de um fim no qual estamos predestinados e será uma coisa abjeta conjurando a repulsa cabal. Será a relíquia melancólica de uma consciência que um dia quis ser, no seu amor fático pela existência e que optou pela desistência tomando as rédeas de seu próprio fim. E também será um ente putrefato a ser enterrado debaixo da terra para nos curar do contágio do tabu de sua (falta de) existência.

Esta é a grande contradição do cadáver. É a única forma de reconhecermos uma morte, entretanto, é um lugar de absoluta nulidade intencional. Não é possível considerá-lo um de nós. Um cadáver não pensa, não sente, é apenas uma casca de algo que deixou de ser. Uma crisálida que parece guardar apenas nossa própria mortalidade e dor. O espectador quando está diante do acontecimento da morte não o torna acontecimento a partir do cadáver, visto que este não é capaz de morrer. E também não o tem a partir do corpo vivo por motivos óbvios. O acontecimento da morte é apenas possível de ser observado a partir do instante de transição em que a vitalidade é retirada do mundo e destruída em tela. O fim, a morte, não é o cadáver e sim o processo. A morte é o morrer.

Mas o morrer aqui não é mostrado, apenas seus resquícios, as catacumbas de um corpo que outrora pulsava e vivia. Ruínas abandonadas aos rituais sociais, a pragmática tipicamente humana de resguardar as últimas cascas de uma consciência que derivou para sempre de seu corpo dentro de um envólucro metálico. A imagem nos relega apenas o grande e pequeno resultado, porque não tanto quanto um corpo pode significar valores tão antinômicos. Simultaneamente apenas matéria solta, alimento para os vermes, como também indício gigantesco de um poderio transcendental sobre o mundo, de um ser que ousou viver, irrompeu contra a violência – e dá para se irromper contra uma violência sem se tornar parte dela? – possível da vida para resistir sucumbindo. Enorme e minúsculo. O nada em que se ruma e o

fim de tudo que um dia já fora. Está lá, Malinowski. É para deixar de ser. Deixa de ser porque é.

É nesta cadência inquieta de adeuses interrompidos, neste vaivém de presença e ausência, de projetos infinitos – de reinar e de servir – algo parece se esvaziar dentro de nós. Sensação semelhante parece ter Didi-Huberman diante de uma lousa funerária do século XI (2005, p. 37). Ele observa seus aspectos materiais e formais. Um volume repleto de figuras em sua superfície, inscrições no granito que um dia esconderam um cadáver dentro de si. Atenta como aquela sua experiência não se limita apenas à materialidade evidente de seu objeto. Que não basta apenas observar as inscrições em relevo, ou a figura talhada de um homem de olhos opacos e pés despontando para fora. A morte irradia invisivelmente entre seu interior vazio e sua superfície de barro. Surge uma força inelutável, que resiste a todos os nossos anseios de torná-la compreensível.

Por ser uma visão que envolve o inelutável da morte, é uma visão que retorna – graças à sua mística – o nosso próprio ato de ver. Sabemos que vemos, vemos que vemos. Não é possível uma imagem da morte idônea, que possa transparecer fielmente uma realidade, por esta nunca caber totalmente a realidade evidente quando está diante do sujeito. Pelo seu conteúdo, por nos retornar a sua própria figurabilidade, por conter uma impossibilidade representada, por ser um tabu não só social como existencial, por ser em suma, uma imagem de morte – Didi-Huberman sente a abertura de uma cisão em sua experiência que contradiz o caráter perceptivo da experiência. Diante de uma imagem de morte se abre um espaço metafísico onde somos obrigados a encarar nossa própria mortalidade através de seu esvaziamento, ou, através do seu esvaziamento somos obrigado a encarar nossa própria mortalidade.³³

Observa que uma imagem de esvaziamento geralmente pode manifestar duas formas de atitude em quem a experiência. Para não dar conta desta experiência contraditória, o sujeito pode fazer um esforço de se ater apenas ao visível da imagem, recalando suas pulsões de buscar um algo mais na imagem. Se nega o aspecto subjetivo da experiência, seu *punctum* mortal, para evidenciar apenas o que aquela imagem possui de material, numa atitude que

33 É o que parece identificar posteriormente diante das obras minimalistas de Donald Judd. Cubos e caixas negras de cerca de dois metros. Por não se inserirem em qualquer esquema representativo, não oferecem nenhum estímulo sensorial além da escuridão totalizante, e por serem uma presença absoluta naquela experiência a partir de sua espacialidade humanizada, reconhece o mesmo esvaziamento que sentiu contemplando a lousa funerária. O que descobre inadvertidamente em sua análise do minimalismo cúbico é outra associação corriqueira com a morte. Qualquer forma de esvaziamento também remete à morte, porque a morte se registra ao pensamento como um esvaziamento de sentidos.

valoriza o que nela há de cheio para renegar o que há de vazio. Como resultado desta atitude, se torna uma experiência que remete apenas àquilo que vê, negando sua própria subjetividade para transformá-lo em algo facilmente descritível, “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 39). Deixa-se de “ver” o esvaziamento que se intromete para ver apenas a lousa. Ou, se questionado pelo que vê responderá que vê apenas o óbvio, que vê o que vê, numa atitude essencialmente tautológica. Há nesta observação de Didi-Huberman, uma semelhança muito fortuita com a metafísica técnica identificada por Heidegger, no qual o mundo só pode ser atestado como verdadeiro através de um processo de reafirmação do mesmo, eliminando qualquer substrato de sentido que possa surgir nos subterrâneos daquela experiência. O homem tautológico tem como experiência apenas o imediato como quem quer tirar instantâneos do presente. Traveste a imanência da vida, seu fluxo temporal que abre acontecimentos a todos os instantes numa singularidade imóvel que não se desprende para lugar algum. O que se vê? Geísa morrendo, Malinowski morrendo e nada mais.

A outra atitude tomará o caminho contrário. Desviará do vazio transportando o olhar para um outro plano. Cria-se um modelo fictício transcendente da experiência do acontecimento. Será uma atitude que diante do esvaziamento o preencherá com algo que não caberá exatamente ao esvaziamento daquela presença. Pelo contrário, o preencherá com uma alteridade plena e perfeita, um Outro repleto de vitalidade – como as figuras messiânicas religiosas – que possa através da emanção de sua divindade, iluminar completamente a escuridão mortal. Para não se deter no vazio da experiência, o preenche com crenças que o permitam ver tudo em vez do nada, essencialmente negando este espaço através de seu preenchimento irrestrito. Esta é a contrapartida do homem tautológico: o homem da crença, que crê tanto em um outro lugar que sequer permite este que se abriu se operar.

Este esvaziamento, no entanto, não está contido nem no imediatismo superficial tautológico nem no translado excessivo da crença. O esvaziamento se afigura num intervalo entre um e outro. Um intervalo nascido de uma temporalidade inerente à experiência que gera um espaço aurático de contradições. Porque este vazio é próximo e também distante, distante e também próximo. Como o avistar inseguro de uma silhueta desconhecida mas familiar. Uma abertura que pode ser atraída pelo que há de icônico e perceptivo da imagem mas que porém serve apenas para afastar todos estes aspectos, ícone tornado resíduo.

Diante desta dupla distância que vai e vem, que se alterna, se abre uma terceira atitude. O sujeito pode abraçar este esvaziamento, mergulhar dentro dele e se deixar ser tomado pelos seus fluxos de atração e repulsa – como uma criança brincando com um carretel ou uma

borboleta traçando o ar, surgindo e sumindo ao mesmo tempo³⁴ – encontrando um lugar para habitar neste esvaziamento que caracteriza a imagem. A ausência se torna o lugar da experiência ao se tornar abertura. Exatamente por conter uma inacessibilidade no centro da experiência que este espaço a ser percorrido se abre. Um espaço ausente, vazio, de projeção. Didi-Huberman encontra, indiretamente através de sua representação espacial, com uma característica essencial da imagem da morte que mimetiza a maior problemática concernente à noção da experiência de morte; de que sua experiência plena não é jamais acessível ao outro a não ser através deste próprio vazio que inquietantemente toma forma.

Da mesma maneira, Leo Charney (1998) encontra uma forma de vazio na ontologia da experiência cinematográfica. Esta é fruto de uma modernidade enamorada com a paradigmática noção de desperdício. A termodinâmica redefiniu a noção de desperdício ao enfatizar – através de suas leis e modelos – seu problemático papel na interação entre os sistemas. Se num processo termodinâmico se gera energia excedente esta não só não desaparece, como deve ser obrigatoriamente transferida para um outro lugar – sistemas vizinhos – participante em outros processos produtivos. A primeira lei da termodinâmica, a conservação de energia, é a responsável por evidenciar que a energia está sempre em movimento através dos sistemas. Por um lado, se revela o caráter essencialmente cíclico e movente da energia, rumando de sistema em sistema – do fogo para uma panela, da panela para um prato, de um prato para uma boca. Porém, a segunda lei determina que todo processo de transferência ou produção de energia gera também calor. Diferente da energia, a transferência do calor não é um processo reversível, por ele precisar sempre ser transferido de um sistema mais quente para um mais frio. Deste modo, ele sempre admitirá um nível de degradação.

O desperdício atravessaria o universo, residente no interior de todos seus processos. Se os acontecimentos possuem algo de eterno que apenas é transferido de objeto a objeto, este acontecimento produz um excedente que está destinado a deixar de ser. Não há acontecimento – e lembremos que universo é o um incessante acontecer – sem que alguma forma de excesso se manifeste e, desta maneira, sem que alguma degradação se efetue. Se encerra o paradigma da perfeita reversibilidade de transmissão de energia de um sistema a outro e surge um novo paradigma em que deve ser levado em conta não somente aquilo que se estabiliza como também aquilo que se perde.

34 Em seu livro de ensaios Falenas (2015), Didi-Huberman gosta de utilizar a metáfora da borboleta para explicar o mistério desta apresentação que surge para sumir, típica da experiência estética intensa. A imagem “borboleteia” diante de nós. Parece invocar, à sua maneira, a mesma dinâmica do desvelamento do ser analisada por Heidegger, no qual no mesmo instante que surge ele se esconde.

De acordo com Charney, o que se torna paradigmático na termodinâmica também se refletirá na sociedade moderna, sendo tragado para todos os aspectos da modernidade. Na emergência da sociedade industrial, o desperdício dos momentos de ineficiência do trabalhador é transformado, através do Taylorismo, em eficiência produtiva, desenvolvendo técnicas de gerenciamento que tentam eliminar ou reduzir estas instâncias de degradação³⁵ que podem atrapalhar o fluxo incessante do fluir energético do capital. Nas artes modernas, a indução a um desperdício conceitual ou esquemático, o sentimento de desfamiliarização – onde a realidade é reconhecida como o estranho familiar (*umheimlich*) – será a base para os movimentos de vanguarda como o surrealismo, o cubismo e a arte abstrata. E na experiência fática e localizada do sujeito, sua própria percepção se tornará um lugar de gerenciamento dos excessos improdutivos do olhar ao se ver diante de um mundo cada vez mais acelerado, que modula a cognição do sujeito através dos superestímulos da cultura de entretenimento industrial e pós-industrial.

O sujeito adentrará uma sociedade repleta de luzes cegantes, encobrendo uma avalanche de produtos prontos para o consumo. Novos sentidos e necessidades sendo jogados a seus pés a todo instante, e, o que mais nos interessa, mergulhando num fluxo ininterrupto de imagens. A atenção, aquilo possível de reter e transformar o que vê em algo significativo, se tornará portanto um recurso a ser administrado, constantemente realocado através de uma sociedade industrial de excessivos estímulos sensoriais. A experiência moderna na visão de Charney se assemelharia a um fluxo mercurial, onde a atenção (a energia produtiva) e a distração (energia desperdiçada) em vez de opostas na verdade seriam o mesmo lado da moeda, se regulando através desta oscilação em picos e vales de estímulos aleatórios ofertados pela modernidade, numa tentativa de tornar a distração o próprio meio de se gerar ainda mais energia.

Este paradigma se concretizaria artística e industrialmente no cinema e nas técnicas de montagem. Esta última tentaria unir ou alongar os momentos de um desperdício atuante muito mais vital da experiência, ocultado entre tantas imagens. O maior lugar de desperdício na experiência, o excesso não administrável é a experiência do presente. Presente que quando acontece já fugiu completamente ao domínio daquele que o experimenta. Essencialmente uma ausência eterna em nossa própria experiência. O sujeito preso entre os planos do futuro que ainda não chegou e entre um passado que já se foi tenta se localizar num presente que sempre que se faz, já se tornou passado: se fez. Assim, o presente se torna um espaço de “deriva”, um

35 Brilhantemente demonstrado no filme Tempos Modernos (1936) de Charlie Chaplin, inclusive – no embate entre atenção e distração, de produção e desperdício – na figura do protagonista que enlouquece em busca de eficiência e torna-se um elemento caótico dentro do sistema produtivo, desperdício tomado corpo.

espaço de encontro ou separação, do passado e do futuro não instrumentalizável, onde sua suposta aparente experiência é apenas perceptível através de racionalizações a priori ou posteriori, como a protensão³⁶ ou a memória. A deriva, como Charney nomeia o presente ausente, seria essencialmente um espaço de produção intuitiva, que fugiria à racionalidade representativa delegando aos sentidos o seu vivenciar. Um espaço de irrupção de sentidos e sentimentos puros, incontaminados pela temporalidade. E também um espaço condenado ao esquecimento completo, por não se tornar objeto quando surge. No momento que é já se foi para se tornar passado. Percebê-lo é transformá-lo em outra coisa.³⁷

A imagem cinematográfica lutaria continuamente contra uma “deriva” primária no cerne de sua ontologia. No seu interior se esconde a indiscernibilidade do instante presente, se multiplicando num fluxo tão grande de percepções, formas, discursos e tempos que necessitam serem gerenciados tecnicamente pela montagem num *continuum* único, que não pode deixar de gerar inúmeros excessos e rupturas em todos seus instantes, que tentam ser obscurecidas pela linearidade moderna. Algo sempre excede sua representação. Algo estabelecido no intervalo entre os planos, por estes intervalos demandarem sempre uma fantasia do olhar, uma redefinição daquilo que foi perdido neste presente perdido. Se a montagem une as imagens, é para tentar tornar o vazio que o cerca e origina suas imagens, aquilo que se desperdiça, em algo produtor. Ou para escondê-las de quem vê. Além disso, dentro da montagem se esconde uma realidade muito mais insólita entre seus quadros, o instante eterno de deriva: a morte. Charney faz uma associação direta entre os vazios da imagem cinematográfica e a nossa morte, como se também a montagem fosse uma tentativa de afastar a morte contida em toda imagem, em todo excesso.

Diante deste lugar de incognoscibilidade no tempo presente, representado cinematograficamente a partir do espaço de sutura da montagem, Charney, assim como Didi-

36 Para Husserl, toda experiência do presente é também uma experiência do futuro. Ele chama de “protensão” nossa capacidade de moldar o presente de acordo com o que o futuro nos oferece. Se Heidegger escolhe realçar o caráter existencial da protensão com suas temporalidades projetivas, sendo o ser-para-morte a protensão final, Husserl também realça a importância da protensão no campo perceptivo e cognitivo. Somente podemos compreender algo porque podemos prever como este algo poderá ser no futuro.

37 Esta é a primeira proposta do pensamento Heideggeriano, estipulada logo no princípio de Ser e Tempo, na dicotomia em que ele estabelece entre duas formas de conhecimento dos objetos. O conhecimento racional e o conhecimento manual. O primeiro é possível de surgir apenas a priori ou posteriori, é uma forma de conhecimento que afasta a experiência do ser desvelado por surgir apenas a partir de uma modelagem posterior da realidade. Já o conhecimento manual é aquele nascido através do presente, em que o ser se oculta da razão para se demonstrar no uso, na atividade. Pensá-lo, na acepção racionalista da palavra, seria transformá-lo em outra forma de conhecimento.

Huberman, não só reconhece uma espécie de vazio, a “presença” contraditória de um nada no centro desta experiência, como tenta compreendê-lo a partir de noções espaciais: “abre-se um espaço vazio, um intervalo, que toma o lugar de presente estável” (CHARNEY, 1998, p. 6) evidenciando uma necessidade formativa de substancializar o não substanciável, um pensar a serviço indireto de uma lógica que funcione a partir da posituação do ser de algo. Ou, resumindo: diante do nada, um não-espaço eles tentam preenchê-lo com algo espacializável para através deste espaço tornar-lo lugar de experiência.

Ademais, o que preocupa também Charney, indo além da problemática da cisão esvaziante reconhecida por Didi-Huberman, é o indício de um problema epistemológico no âmago destas meditações sobre estes misteriosos vazios que surgem na experiência: como acessar um lugar inacessível? Sabemos que o presente existe, assim como sabemos que a morte age, que ambos são acontecimentos vitais, que em momentos específicos se cruzam. Certezas indissolúveis na experiência e na realidade mas que, no entanto, parecem fugir por entre os dedos, as palavras ou as imagens quando dele nos pomos a querer tocar, falar ou enxergar. Estamos no terreno do inefável. No terreno daquilo que se desvela simultaneamente próximo e distante, uma certeza nublada que parece impossível de compartilhar. Charney diante desta barreira cria um espaço onde o sujeito deve se deixar levar como uma folha jogada ao evento, delegando para a sensorialidade do agora e desta “atenção mercurial” e flexiva a responsabilidade quase total de se movimentar neste espaço de deriva. Didi-Huberman cria um lugar de fluxo anadiomênico, como uma folha boiando numa onda na maré cheia. Charney e parcialmente Didi-Huberman, constroem uma contradição ao tentarem lidar com este espaço excessivo que extrai a imagem de sua imagética. Ao falar do nada, eles põe algo em jogo, assim como o fazemos todo momento que dele nos pomos a falar. Mais especificamente, Charney tenta espacializar um processo que é propriamente temporal, ao falar do nada como um espaço de deriva e deslocamento. Diante do caráter imaculável do tempo perdido do presente, Charney tenta transformá-lo num espaço de movimentação. Se o tempo independe de nós para ser e é um não-objeto, apenas uma verdade fundamental do universo e do nosso ser, o movimento ao menos oferece a ilusão de agência e controle que seu teórico parece clamar por todo seu livro para sanar suas angústias. Evidenciando que há uma barreira inerente ao próprio processo que exige outras epistemologias que não sejam pautadas pela racionalidade humanista, subserviente à cadência da representação, que tenta encadear todos os fatos sob uma linha comum. Deve-se achar uma maneira de poder acessar o nada.

Abre-se a dúvida mais regencial deste capítulo: como se relacionar com o vazio? Como é possível acessar este vazio? Como poder falar de uma relação que agasta e renova, que destrói e constrói ao mesmo tempo?

3.5 O NADA

Em seu ensaio “O Que é A Metafísica” (2008), Heidegger encontra o mesmo desafio. Tentando compreender da onde se partia o fazer científico, termina por confrontar um fundamento muito mais insólito de qualquer fazer, um fundamento tão óbvio que se torna invisível sob as abstrações do viver e duma imagem mundo que o desfavorece. Ele encontra no nada o fundamento do Ser.³⁸

O que seria o nada? O questionamento já apresenta uma imensa dificuldade pelo questionado não se apresentar na questão. Ao nos perguntarmos sobre o nada tudo que estamos fazendo é utilizando algo que é, um conceito ou uma palavra, e o nomeando de nada. Este, em sua essência, não pode ser demonstrado ou apontado. Da mesma forma, ao tentar responder a questão, também caímos na mesma armadilha. Isto porque o modo de pensamento lógico é proposicional, ele precisa tornar algo em objeto a partir de asserções – “isto é x”, “isto não é y”, “x é diferente de y” e assim por diante – para dele conseguir lidar. A lógica apesar de seus almejos de universalidade falha incomensuravelmente quando tenta lidar com certos conceitos e experiências que não funcionam sob seus mecanismos.³⁹ Além disso, a lógica comete um engano fundamental quando lida com questões além de seus domínios – como a morte – por se compreender como fundante destas questões. Por partir de um pensamento lógico, que determina os estados do mundo a partir de suas proposições, suas regras mais básicas tendem a tomar para si a responsabilidade de representar o mundo fielmente e ocorre uma confusão primordial: Um sistema aditivo construído através da positivação de algo, a partir de seres sendo e potencialmente existindo, tenta lidar com algo que não pode existir de fato, o não-ser. Dentro deste sistema, o nada quando é inserido só

38 Posteriormente, depois da “virada” que seu pensamento sofreu, Heidegger deixa de se preocupar com o ser que pensa o Ser, o ser-aí, e parte para analisar o Ser em sua totalidade mais abstrata. Ele identificará na própria noção de Ser a presença constante do nada em seu âmago, se abrindo o campo mais oculto da experiência humana.

39 Podendo ser visto não só na imensa dificuldade do pensamento lógico para tratar de questões inefáveis – geralmente as considerando falsos problemas – como também na notória dificuldade da ciência de compreender o mundo ilógico da física quântica. Ela conseguem traduzir seus processos em modelos rudimentares, mas não conseguem compreender sua lógica, porque também ela não é construída sob o modelo tradicional.

pode existir como o oposto do que ele realmente é, gerando a conclusão que a questão do nada não passa de um erro de raciocínio ou um truque de retórica.

A lógica tentou sempre associar o nada com a ausência de algo – sua negação – exigindo a existência de algo para ser negado para então poder haver um nada. Fazia do nada a retirada de algo presente, criando nesta presença a condição primeira de qualquer ser para o surgimento do nada, uma contradição de sua ontologia. Mas o nada não é um objeto, o nada “é” nada, um não-ser, ele não-é. Vê-se a contraditória particularidade de se pensar o nada, como apontado no início do capítulo. Quando o pensamos, nos parecem que entramos num auto-engano. Seja ao afirmá-lo como existente superficialmente, o banalizando. Ou, envolvidos no erro de achar que esta incapacidade de representá-lo evidenciaria algum equívoco pessoal de raciocínio. E o nada, assim como pareceu à Carnap, nos parecerá um problema artificial, uma fantasia retórica de uma imaginação ávida pela nulidade. Se isto acontece é porque tentamos encontrá-lo através de um mecanismo que não consegue contê-lo ou detectá-lo. Não cabe ao pensamento, ao menos em sua concepção moderna que o associou diretamente com inferências racionais, a ordem de conceber e experimentar o nada. Para compreender melhor o que é o nada, nesta fuga do pensamento representativo e lógico, Heidegger atenta para as circunstâncias onde o nada se mostra para o ser-aí através de outras vias.

Tudo que há no mundo só pode se demonstrar no ser-aí a partir de uma tonalidade afetiva⁴⁰ (*Stimmung*) fundante daquilo que se mostra. A tonalidade afetiva seria a estrutura fundamental de qualquer ser-aí, um sentimento sem objeto, irradiando em torno e dentro de si que orienta suas decisões e cognições naquele acontecer. Este não é fruto de uma emergência espontânea dentro do ser e sim fruto de uma afinação do ser-aí com o mundo, como se ele estivesse igualando as frequências de seu ser – seus projetos de si, os tempos que se cruzam em sua alma, o cuidado com o mundo – com a frequência do sentimento que veio a si através de uma configuração de seres do mundo circundante (*umwelt*).

O ser-aí não “têm” uma tonalidade afetiva, ele se une a uma tonalidade afetiva. A tonalidade afetiva se difere de um sentimento por não ser exatamente um objeto e sim uma modalidade de ser ofertada pelo mundo. Um ser aí feliz, não possui a felicidade, ele “é” feliz,

40 Também traduzido como humor, disposição e atmosfera. O uso da tradução tonalidade afetiva nas edições brasileiras é pela associação que o radical de *stimmung*, *stimmen* (vozes, afinar) tem com a harmonização ou afinação sonora. Pela pluralidade de traduções vemos a perspicácia da escolha de Heidegger para o conceito. O *stimmung* é um humor, um sentimento sem objeto no qual se direciona. Também é atmosfera, a sensação abstrata oferecida por um local ou obra que afina o ser-aí. Por fim, também é disposição, algo que orienta seu agir e sua modalidade de ser-no-mundo. *Stimmung* é este circuito afetivo e perceptivo pré-lógico entre ser e mundo.

se afinando com uma felicidade que modula seu próprio ser. Indicando que a tonalidade afetiva não é exatamente algo que surge de dentro de si, e sim parte de uma totalidade chamada mundo, nascida e emanada da configuração dos seres, de seu cruzamento e interações, para ser captada e sintonizada pelo ser-aí, se apropriando dele assim como ele se apropria dela, um acontecimento primordial do ser. Lugares, discursos, imagens, ações; ao disporem uma configuração de seres, produziriam tonalidades afetivas para sintonizar o ser-aí em algum humor específico que o permitiria captar algo que não captaria sob outros humores, abrindo novas esferas cognitivas, receptivas a objetos e sensações particulares àquela tonalidade. A revelação de seres estaria predisposta não só a uma configuração idealista abstrata, como as imagens de mundo, como também por configurações materiais absolutamente imanentes do mundo que nos cercam através das tonalidades afetivas. Sentimentos tomando corpo através dos seres.

O mais importante é compreender que não há ação ou existência do ser-aí sem ele estar numa tonalidade afetiva correspondente. Não há ser-aí sem a motivação de uma tonalidade afetiva correspondente. Desta forma, assim como as imagens de mundo regulam formas dos seres se desvelarem oferecendo heurísticas da revelação dos seres a partir de seus modelos, as tonalidades afetivas também permitem acesso a certos tipos e formas de seres através de uma forma de conhecimento sumariamente afetiva, sensível. A tonalidade afetiva do amor possibilitaria o ser-aí desvelar seres diferentes da tonalidade afetiva do medo. Da mesma maneira que o rancor revela um mundo completamente diferente que a ternura. Este pensamento vê o mundo atravessado não só por matérias como também por sentimentos que utilizam os seres para surgirem.

Chegamos à primeira etapa do desvelamento do nada. Heidegger aponta como uma das tonalidades afetivas mais fundamentais do ser-aí, o tédio, seria responsável pelo revelamento da totalidade de seres. Ao nos entediarmos, percebemos e configuramos a rede de conexões que estrutura o mundo, pondo-os a mostra de nossa compreensão. Pomos a construir imagens das coisas, descobrir suas tramas, racionalizá-las numa tentativa de compreender sua rede relacional. Uma tonalidade responsável por essencialmente problematizar o mundo, mas que apresenta também a armadilha, ao se tornar capaz de descobrir suas origens, de dizer demais, se configurando em novas tonalidades e assim, novas revelações de seres. Qual seria a tonalidade afetiva que possibilita o contrário da totalidade, o nada a se mostrar? Qual é a tonalidade que em vez de conectar as coisas, as eliminaria,

evidenciando seu caráter contingente⁴¹, desmembrando todas as conexões que estabelecem o mundo e por conseguinte, o sujeito?

A angústia é uma tonalidade afetiva fundamental – ou seja, parte da estrutura básica do ser-aí – que surge sempre que ele está em caráter de indeterminação. O que a indeterminação demonstra não é uma ansiedade pelo incerto e sim a “impossibilidade da determinabilidade” (2008, p. 121), ou seja, o caráter contingente das coisas. Quando estamos angustiados, os objetos do mundo parecem perder sua determinabilidade e sentimos um afastamento de seu sentido do nosso ser. O mundo gradualmente é tomado pela indiferença. E nossa relação de desvelamento com os seres é afastada. Estamos imersos então numa existência em que o mundo em seu afastamento contraditoriamente nos oprime até não restar suporte algum de conexão entre o ser-aí e o mundo. O nada se mostraria como aquilo que “se evade na totalidade” (2008, p. 123). É propriamente este afastamento, onde as coisas perdem a conexão umas com as outras. Isto indicaria que o nada é esta força que existe no intervalo entre um ser e outro, que aproxima ou afasta, porém isto seria um engano. Esta força é apenas a operação do nada, o que Heidegger chama de nadificação: “O nada nadifica.” (2008, p. 125)

O curioso da ação do nadificar, é que ao afastar o ser em sua totalidade – o tornando um outro total – ele produz uma estranheza que permite este ser se revelar em sua totalidade novamente como o é, evidenciando um cruzamento entre o ser e o nada. O despe de todas as camadas que o acontecimento de ser, nas suas apropriações, o sobrepôs. O nada é o fundamento do ser que possibilita ele se reafirmar como existente. Somente com base em sua manifestabilidade, o ser-aí pode reconhecer que há seres, e se no mundo estamos envolvido pelos acontecimento de seres, quer dizer que o ser-aí está também completamente imerso no nada, é uma força tão primária e presente na nossa experiência como o tempo. Se alcança então a fundamentação do nada, ele não é o ser mas a possibilidade do ser. Ele não é oposto ao ser e sim seu fundamento mais essencial.

Retornamos à lógica. Ela tenta tomar conta do conceito do nada o renegando. Porém, como a lógica tem como fundamento o ser das coisas e o nada é o fundamento do ser, quer dizer que a própria lógica somente pode existir por conta da manifestabilidade possibilitada pelo nada. O nada é pré-lógico e fundamenta qualquer operação lógica envolvendo seu nadificar. Como demonstrado, para acessar algo que não se comporta a lógica você deve procurar outras maneiras.

41 Encontramos um bom exemplo da angústia existencial na obra *A Náusea* (1938) de Jean-Paul Sartre. Quando seu protagonista, Roquentin olha para uma maçaneta e percebe enfim que a existência dela, o fato dela estar conectada a uma porta, simplesmente não fazia sentido algum. Apenas partículas postas lá por outros. Acometido pela turbulência silenciosa da contingência existencial, Roquentin é tomado pela náusea.

O nada é acessado afetivamente, através de uma experiência de origens poéticas, de criação e recriação do ser-aí, um acontecimento apropriativo que unifique o mundo e a terra consigo. A dificuldade que encontramos para sequer apontá-lo, ou descrevê-lo, é porque ele não se dispõe ao escrever. Surge entre as palavras como os espaços em branco desta folha sendo escrita. Deste fundo que fundamenta nosso ser sabemos tudo da mesma forma que do papel já sabemos quando estamos lendo embora os seres das palavras pareçam hegemônicos. Embora, na leitura, a experiência do fundo que possibilita as palavras serem escritas não é percebida, basta parar um instante entediado e tentar esquecer as palavras, deixá-las se afastarem do sentido e da hegemonia do seu raciocínio, para deixar apenas a folha, seu horizonte se expandindo em possibilidades no seu vazio, se mostrar para entender como no nada habitamos como nesta folha as palavras se escreveram.

3.6 A IMAGEM

Ele está sendo barbeado. Retorno, conexões, buscas. Por quê retornamos? Por aquilo que surge entre uma imagem na outra? Assim, multiplicam-se os pacientes. O primeiro continua sofrendo em silêncio, alimentado roboticamente por seres humanos. Despido de roupas e identidade é a sua obstinação com seu projeto de fome, que parece o humanizar perante tanto automatismo. Ao mesmo tempo, é esta mesma perseverança de morrer que parece o necrosar antes do tempo. Malinowski está carcomido pela história, pelo lugar e pela sua vontade. Novo salto, chumaços de algodão são inseridos em seus olhos, seu rosto cuidadosamente maquiado. O segundo paciente está sendo embalsamado. Porém, não é um outro e sim um mesmo. Unificado pela montagem. Tornado ser através do vazio. Estamos, diante de um jogo de ida e retorno, que vê no rosto simultaneamente vivo e morto de Malinowski um vazio se abrindo à nossa frente.

Diante da morte. E estar diante da morte, reconhecê-la como tal é particularizá-la, colocá-la adiante como um acontecimento próprio em vez de omiti-la através da falação dos outros⁴² (HEIDEGGER, 2006, p. 231). Estar diante da morte é estar diante de um esvaziamento no centro da imagem ou em seus intervalos, omissa e presente em simultâneo,

42 Uma forma de inautenticidade existencial – uma fuga do chamado de sua própria consciência – apontada por Heidegger, no qual o sujeito evita de reconhecer o significado real da morte em sua totalidade, tanto a sua quanto dos outros, a submetendo ao vazio do pensamento coletivo (que chama de *das man*, “os eles”). A morte não é sentida, porque não é cogitada como morte autêntica e sim como um fato social a ser compartilhado (2006, p. 326). Nesta ideia, se envolve o destino do próprio ato de pensar, que para Heidegger, se tornou associado com um afastamento em vez de uma aproximação dos seres. A linguagem, especialmente comunal, também pode se torna uma fuga do ser que ali se apresenta.

cada vez que trocamos olhares com Malinowski. Porém, esta não é uma característica própria das imagens da morte, e sim, apenas uma propriedade tomada de empréstimo da própria noção intuitiva da morte. Esta é, por natureza, a “possibilidade da impossibilidade”, um gigantesco espaço de esvaziamento total no horizonte de todo indivíduo, espaço impossível de ser apropriado ou tornado lar. Perdido por natureza. Um espaço aberto no interior da imagem que a transforma simbolicamente em busca da presença perdida. Que busca fugas, escapes, caminhos de esvaziamento do esvaziamento, para soçobrar uma sensação desesperadora e angustiante de entrar em contato com o apagamento total desta rede de relações chamada de mundo e deste nexos infinito de projeções temporais que é o sujeito. Uma imagem que nega a si mesma, uma presença que despresentifica. Uma imagem-não que se autosubtrai. Uma ~~imagem~~.

A imagem do nada é em sua essência a transformação de uma imagem positiva em também negativa (~~imagem~~), polaridades unidas numa só superfície. Substancializadas na mesma imagem. Niilismo se encarnando numa potência de vida, com todas suas contradições. Retira-se qualquer sentido onde houveram todos, se transforma novamente a ontologia da imagem vitalista do cinematógrafo – a irônica imagem vitalista possível de surgir apenas através de meios mecânicos – numa ontologia não só meramente negativa, mas numa ontologia também nadificante, possível não só de retirar como também de apagar absolutamente. Se a imagem surge como proposta sobre o mundo, uma proposição (portanto positiva), ela possui também um caráter produtor de continuidades, sentidos, conexões e presenças. Se ela é negativizada, em seu sentido mais lato, distante e misterioso da negativização nadificante da ~~imagem~~, é para retirar absolutamente tudo que a compõe simbólica e metafisicamente naquele instante. Ela se esvazia para revelar o nada em sua manifestação originária, que se afasta tão rápido quanto chegou.

No acontecimento de morte de Malinowski, a imagem vitalista, entra em contraste com a ~~imagem~~ simbolicamente nadificante de seu cadáver, a imagem necrótica. Esta, só é passível de surgir em contraposição a imagem vitalista do humanismo técnico realista. Não é a toa que Frederick Wiseman use a imagem da vida diretamente como contraposição à ~~imagem~~ de morte.⁴³ A ~~imagem~~ necrótica nasce no âmago, no seio da imagem vitalista. Ela nasce junto da ontologia da imagem de fato. Se André Bazin identifica na origem da imagem

43 E também não é a toa o esplendor numinoso que Herzog sente em Homem-Urso ao assistir os momentos de quietude sublime arquivada irrefletidamente por Timothy, e por fim o puro vitalismo doente, esperançoso, falível e até mesmo infantil do filme da Naomi Kawase. A presença da vida como necessária, justificante primária para uma experiência estética da morte é uma constante entre nossos objetos com a exceção de Ônibus 174, mais preocupado com sua imagem funcional.

uma resistência a força avassaladora da morte, é uma resistência que só se manifesta na vontade de viver, de ser eternamente contida em cada quadro, mumificando-se através do registro. Se a memória mata ela também revive.

A ~~imagem~~ nadificante é uma imagem que vai além da degeneração e da mortalidade de uma necrose da imagem, desta associação mais superficial entre morte e cadáver. A ~~imagem~~ da morte é um apêndice para a ~~imagem~~ do nada. O nada ignorado no dia a dia é o mesmo nada que encontraremos no último de nossos dias, a morte como um atalho incômodo para seu fundamento, o nada que a criou e resguarda no horizonte nulo de nossos destinos.

De algodão nos olhos o paciente faleceu, o mistério narrativo foi solucionado e um muito mais profundo e elementar introduzido, a imagem se tornou ~~imagem~~ no seu intervalo. Diante do vazio inerente à morte, diante de uma falência da representação de dar conta desta cisão na imagem e no ser, Wiseman oferece um outro vazio para ela poder residir e atuar. Um ponto sólido e demarcado de pura impossibilidade entregue a partir das linhas de fuga de uma representação, daquilo que, contraditoriamente, a excede. Estamos diante de uma despresença presente nascida a partir do impossível de ser figurado. A impossibilidade da representação de tomar para si a responsabilidade total de mostrar o que não é possível de ser mostrado. Estamos diante do concílio entre um artifício técnico/estético e o conceitual da morte. O pensar imagético, substituindo o fluxo de proposições por uma contradição que forma a presença esvaziante de sua ~~imagem~~.

O que isso gera senão um distúrbio que transforma em ruínas o sistema representativo? Seu “por adiante de si mesmo” entra em choque com o inefável daquilo que tenta colocar adiante. O representar não consegue dar conta daquilo que está sendo representado. E como vimos no segundo capítulo, este “diante de si” é uma das principais etapas na formação de estabilidade identitária do sujeito jogado no mundo, o ser-aí. O “representar irrepresentável” da morte não opera apenas num campo distanciado de meditações frias filosóficas. Ao estremecer diretamente com a representação, também estremece o ser que tomou este sistema como seu principal mecanismo de interação com o mundo. Seu surgir então coloca em cheque o próprio estar de quem tenta representá-la, exigindo uma diferente forma de engajamento que não possa retrain à segurança de sua vontade de poder, a mesma que desossou a morte de Geísa.

Porém, nos aponta Heidegger, quando a consciência faz seu chamado a si – ou seja, quando ela põe em cheque sua própria existência autônoma e independente – o mais habitual não é o engajamento autêntico que responde às suas demandas e sim uma disposição da consciência a se amalgamar nas facilidades do discurso conjunto das factuaisidades sociais.

Exigido pensar por si próprio, de modo ativo e engajado com uma noção inefável que executa uma transformação, um acontecimento apropriativo dentro do seu ser, o ser-aí usualmente optará se deslocar a uma relação do mundo que reprima este chamado e ofereça a ilusão do domínio a partir da manipulação daquilo que é manipulável: a facilidade de expressar os significantes em vez de refletir o significado ausente. Se falará da morte sem se permitir se deixar ser impregnado por seu afeto. Se olhará para a morte sem permitir ser envolvido pela nadificação de seu ~~olhar~~. E assim como indicou Didi-Huberman, se optará pela tautologia do olhar reafirmando o mesmo (aquele que identificamos estar na origem da representação) superficial que tenta equalizar os aspectos formais da imagem, um corpo estendido com seus aspectos imateriais, simbólicos. A produção de uma imagem nadificante, ~~a imagem~~, é portanto uma maneira de coibir esta fuga imediata, quase inevitável, das potencialidades do esvaziamento da imagem. Uma tentativa de criar uma imagem que obrigue a consciência a apenas escutar por um instante para entrar em contato com o nada que a compõe. Uma imagem que reflita nosso olhar, e, neste espanto do cruzamento de olhares, neste mergulho no nada que possuímos, nos obrigue a parar para finalmente sentir.

De que maneira se acessar essa apresentação do presente ausente? Wiseman busca na ferramenta estética mais semelhante ao nadificar de algo a sua solução. Ele cava na imagem um local de inoperância, um lugar – e apesar da palavra, não pensar num espaço físico – que conceitualmente se assemelhe à sensação de que deseja evocar nos espectadores ou que, de alguma maneira, sentiu. Através da simples dialética da imagem, consegue transformar o simbólico das sensações dissipadas da morte lenta no choque imediato da morte rápida. Através da propriedade fundamental da dialética, o espaço vazio que impregna todos os instantes do cinematográfico, cria um equivalente imagético, a imagem que não é, a ~~imagem~~ nadificante, para apresentar – e não representar – afetivamente o acontecimento da morte. Busca a contraditória particularidade da dialética da morte, a síntese que separa. Em busca da experiência do nada que fundamenta o afeto da morte, Wiseman busca no intervalo entre as imagens sua solução. E o que há no intervalo entre as imagens? Fundamentalmente, nada. Diante do impasse figurativo da ~~imagem~~, diante do impossível físico e metafísico da morte, do que não se fala, apenas se cala, Wiseman escolheu efetivamente, por um mísero instante entre quadros, se calar para conseguir falar.

4 RETORNO

4.1 O CONTÁGIO

Figura 10 – A coragem de Timothy em *O Homem Urso* (2005)



Abre-se uma vasta relva, acompanhada pelo dedilhado calmo e melancólico de um violão. Dois ursos pardos atravessam pacificamente o fundo da imagem, emoldurados por uma cordilheira gelada que recorta o céu azul. Timothy Treadwell, um homem loiro e atlético de óculos escuros, se aproxima por trás da câmera e se agacha no canto da imagem, e nos advertendo olhando em nossos olhos: os dois ursos ao fundo são letais. Membros impetuosos de um grupo emergente de adolescentes violentos, ambos podem atacar a qualquer momento. Se ele está tão próximo do perigo, é porque se coloca em risco incondicional por uma causa que defenderá a todo risco: a proteção da reserva de seus invasores. Se demonstrar qualquer fraqueza, se titubear apenas um pouco, pode ser aleijado ou até mesmo violentamente morto. É assim que, com entonação orgulhosa e traindo um certo sadismo dramático, enfatiza: “a partir do momento em que surja a fraqueza, eles irão explorá-la, me derrubar, irão me decapitar, me cortarão em pedaços. Estou morto.”

Pausa por um instante, respira fundo e olha ao redor orgulhoso: “Mas, por enquanto... Eu persevero... Persevero.” Seguem as notas miúdas do violão.

Timothy surgia imenso na imagem, um intruso robusto no canto da calmaria do quadro que abria seu título: *O Homem-Urso* (Werner Herzog, Estados Unidos, 2006). Logo o

apequenamos e ele se torna refém de nossa compreensão. Inevitavelmente saberemos, se já não sabíamos antes de assistir, que Timothy morreu tragicamente nas garras de um urso junto de sua namorada, Amie. O filme é sobre isso. A morte infeliz de um imprudente ambientalista que, advertido por todos, resolveu se meter numa reserva repleta de ursos ferozes com um projeto ora heroico, ora patético. Que morrerá novamente na metade do documentário, uma, duas, três vezes, cada uma a sua maneira, num recanto escondido de nossa imaginação, para muito longe da superfície de seus quadros. Desta maneira, estas suas palavras e tantas outras que seguirão no curso do documentário, soam como profetizações doentias, indícios de algum plano suicida ou até mesmo alguma forma de mal agouro sendo ensaiado friamente pela montagem de Herzog para provar seu argumento.

Entretanto, ainda é o primeiro plano do filme e nada disso sequer fora construído senão extradiegéticamente e Timothy, com sua energia contagiante e frases de efeito infantis, performa para uma plateia invisível e, ao olhar ao redor aspirando fundo o ar puro da natureza, parece nos lembrar simultaneamente de algo que retornará muito mais tarde quando Herzog abrirá espaço, entre tanta melancolia, para a redescoberta da beleza irrestrita e indomável encerrada nos planos acidentais do filme: há encanto indescritível naquelas imagens.

Entre uma cena e outra, enquanto tentava esforçadamente encenar seus dúbios discursos de heroísmo, a câmera de Timothy inscreveu a beleza imediata da natureza no filme, imprimindo o farfalhar leve da grama, o sopro calmo do vento, a serenidade de um universo que não se traduzia apenas na dor de uma tragédia anunciada. Imagens caridosas que ofereciam acalento através de uma verdade original e sem sentido, uma beleza que surge para sumir, sem propósito algum senão sua própria aparição. Uma raposa correndo pela relva, um focinho curioso inspecionando a lente. O acontecimento primário de vida: ela apenas é.⁴⁴ E naqueles instantes que estamos comovidos com a vitalidade tranquila que nos tomou tanto quanto a Herzog, também somos atingidos de alguma maneira pelo reverso da sua *imagem*. Tomados por uma dualidade incapaz de ser encaixada, emoções arrastadas com cada lufada de vento, com cada folha que esvoaça. A eventual morte de Timothy é uma presença inegável e a vida que emana numinosamente da tela parece, ainda sim, contrastar com o panorama trágico de sua história. Esta fuga à beleza da natureza foi tão breve quantos suas cenas.

44 O lado sublime do *il y a* de Emmanuel Levinas. Ele enfatiza o torpor e horror de reconhecer que as coisas apenas são. Um sentimento desnorante de confronto com a imensidão do infinito do ser. Marca o “fim da consciência” por ser uma não-relação com um não-objeto (p. 35, 1989). No entanto, como toda experiência sublime, é recanto de dualidades. Se há horror nas imagens há também maravilhamento.

Timothy e sua namorada morrerão devorados e a beleza que observamos foi inegavelmente contaminada por esta veracidade trágica. E se assistimos vida, esta dádiva ao movimento e ao tempo – prerrogativas do cinema, a energia que circula em todos os poros da imagem – também vemos morte, a imobilidade invisível que tudo encerra, inclusive o próprio tempo, abrindo uma indefinição inquietante que turva sua visão. A presença da morte nos parece uma contradição que nega a própria qualidade da imagem fluindo em movimento presente – a duplicata do presente que surpreendia Metz (p. 5, 1991) –, um interdito que toma forma num algo além que ali não se demonstra espacialmente (na nossa acepção habitual), embora algo se abra, um algo além que quer esvaziar em vez de preencher.

Diante desta dualidade que emana de toda imagem cinematográfica que se instala em Homem-Urso um tabu muito evidente e ainda assim, invisível: que fomos jogados numa imagem assombrada, que perde sua pureza no exato mesmo momento que a alcança, tendo que lidar eternamente com a possibilidade do fim em todos seus quadros, como que mostrando que até mesmo a realidade que capturamos, repleta de alcances transcendentais, contém nossos anseios e dores. É feita à nossa imagem e semelhança. Imagem mágica que ganhou poderes com o contato com a morte. Este sentimento de corrupção de algo puro, da perda da castidade da ~~imagem~~ traz consigo também um reconhecimento oculto de suas potências. Que ela têm a capacidade de mostrar e imediatamente alterar o que é mostrado, apagá-lo (mostrar para não mostrar), que seu sentido não estagna naquilo que há de meramente visível, ao nosso alcance. A imagem possui a capacidade de se transmutar em algo outro, novas imagens, reordenando seus domínios e também os domínios de quem a vê.

A morte se torna uma assombração no vitalismo que o registrou, multiplicada fantasmagoricamente em suas permanências, se aproveitando dos traços do falecido cada vez explícito num signo diferente, remanescente numa imagem outra, soltas e unidas, reunidas sob um signo comum, o signo que ressignifica para o não-signífico, e que assim nos torna, como veremos no próximo capítulo, um signo vazio.

Figura 11 – Timothy lamenta a morte de uma amiga em O Homem Urso (2005)



Um urso pardo focinhando a relva. Um boné roubado por um filhote. Montanhas geladas recortando o céu nublado. As vísceras de uma raposa querida. Um esquife metálica vazia. Um relógio de pulso. O choro contido de sua melhor amiga. Aquilo que surgiu mecanicamente, neste sonho de um olhar puro sobre o mundo, encontra maior vigor justamente quando é incapaz de mostrar algo que aponte diretamente para o que nos deveria trazer sua magia. Reverberando em imagens outras, imagens muitas que lhe escapam, reminiscências dos tempos, respingando para fora de seu sentido, buscando novas orientações e lugares para banharem.

Reunidas ou separadas, estão encaminhadas para nos dizer de que Timothy se foi e deste destino não há escapatória. Para nos dizer também, que a sua presença é invisível e que é precisamente esta invisibilidade que a multiplica, que é a sua ausência que exige urgentemente seu surgimento. Jamais alcançaremos de fato a sua morte (mas é por conta disso que a alcançamos), embora já tenhamos a encontrado intrinsecamente no ato banal de começar a assistir seu filme. Momento presente, ecoando gradativamente em todas as imagens, harmonizando o filme sob a sua cadência inconstante, se assemelhando mais a lembrança de um trauma ocultado nos quinhões da consciência fílmica – consciência simbólica tornada movimento – no aguardo de um inevitável despertar que nunca chegará porque Timothy faleceu. A ~~imagem~~ morreu consigo, para nascer novamente.

Se podemos associar este contágio com a ubiquidade reprimida da morte em toda imagem cinematográfica – o espectro do fim escondido na ontologia de toda imagem indícial – também é possível de associar com esta condição contraditória de toda a humanidade – da

imagem realista espelhando seu criador (ou seria melhor dizer, facilitador)⁴⁵ – que encara desesperada aquilo que lhe foge o domínio. Assim como a humanidade não consegue encarar a morte de frente, a imagem que produzimos e que nos produz, também a transforma. Toma a condição natural da humanidade, atormentada a tal ponto pela fragilidade de seu fim, que este fim precisa tomar outras formas para se tornar resistível, como se disseminando através dos quadros e objetos – imagens dentro de imagens –, tornando-se legado de si mesma, ela oferecesse alguma resistência ao esvaziamento que personaliza. Eis o fim, mas o fim nunca realmente acaba.

Se enxergamos a morte de Timothy em todos os espaços da ~~imagem~~, em todos os vãos que não são totalizados imediatamente pelo discurso autoritário do sentido, este contágio não adquire apenas o indício de uma fuga do seu sentido original, incapaz de ser caracterizado num paradigma meramente representativo. É indicativo também que é um contágio nascido de um meio que tenta desde a sua origem, replicar a realidade e consigo replica também seus valores, a sua metafísica de revelação de mundo. Portanto o cinema estará repleto de duplos, porque ele mesmo é vontade de duplicar e ser duplicado.⁴⁶ O cinema também será transformação porque ele é transformação ritualizada numa tela que se abre diante de nós (MORIN, 2014). Assim, o cinema também será morte, combatido com as mesmas peculiaridades que a morte é combatida no mundo da vida.

Talvez o cinema seja o meio perfeito para isso, não só porque é vida retratada em todo seu esplendor e miséria, mas é uma vida, ao contrário da realidade que vivenciamos, que pode ser repetida a qualquer instante, uma vida absolutamente eterna que mesmo que morra jamais deixa de existir. A morte encontrou no cinema seu par perfeito, aonde poderá ser reiterada todas as tardes (BAZIN, p. 129, 2008), o que talvez explique seu fascínio interminável com a mesma. E cogitamos, sem resposta alguma, se o ímpeto observado em Ônibus 174, da morte virar um lugar de repetição e busca, também não traia uma atração original de um meio de vida, onde as coisas vão para viverem eternamente, como na invenção de Morel, diante de

45 Timothy chega a utilizar a mesma metáfora dos cineastas do cinema-direto, afirmando que “é uma mosca na parede”. Se não é possível indicar que Timothy conhecia esta filosofia de filmagem, é perceptível que ao menos harmonizou com ela. Se Timothy é uma mosca na parede é porque almeja ser uma nulidade que não altera a produção de imagens, um grau zero de filmagem, aderindo a gênese técnica do realismo cinematográfico, que renega o eu para alcançar o todo através da tecnologia.

46 E nesta perpétua insuficiência, a vontade de totalizar o mundo em imagem vai se transferindo de meio a meio, marchando nos gestos físicos para a linguagem falada, da pintura nas cavernas para o cinema e agora, os videogames e a promessa de realidade virtual. A duplicação do duplicado. A totalização do totalizado.

uma força que supostamente é vista como aniquilação, oferecendo domínio sobre aquilo que lhe domina?

4.2 A METAMORFOSE

A história de Timothy é ponderada por toda uma gama de personagens. Atores, pilotos, legistas, amigos e especialistas. Com curiosa artificialidade dos entrevistados, descobriremos o que Timothy aparentava ser para os outros; um maluco irresponsável, uma ameaça ingênua, um mistério inexplicável. Herzog também oferece sua própria interpretação na narração, colocando o amor de Timothy para os ursos – sua tendência inocente a elevar sua natureza a uma condição de bondade – a teste através dos depoimentos dos terceiros. Possui a hipótese de que seu sentimento lhe nublava o olhar. Guiados pelo discurso régio do filme somos obrigados a concordar.

Herzog se alia ao formato mais autoritário do documentário; entrevistas e narrações, ditando e regendo os enunciados da câmera, a dispondo a coação de múltiplas perspectivas sobre o mesmo evento para construir um mundo imaginário, através do texto, a se mergulhar⁴⁷, para criar ordem numa série de imagens registradas⁴⁸. Se em *Ônibus 174* predominava unicamente a visão externa, uma tentativa contínua de compreensão do desconhecido de seu evento, em *Homem Urso* temos um privilégio raro que amplia esta projeção ou até mesmo a subverte: Timothy, a vítima trágica e principal produtor de suas imagens, é também um relator. Mas não um relator a serviço de um roteiro ou de uma estrutura instituída na montagem. Ele é relator de si mesmo, no “presente-passado” das tomadas, deixando-se levar pelas suas vontades e impulsos mesmo quando gostaria o contrário. Dono de sua mensagem, inclusive nos demonstrado, seguidamente, através de tentativas e erros, o seu processo construtivo, da formação e formulação de seu dizer.

47 Como todo texto, produz maneiras de subjetivar o leitor por exigir uma prática hermenêutica e toda hermenêutica é um misturar-se ao que é interpretado, de acordo com Ricoeur o “texto é a mediação pelo qual nos compreendemos a nós mesmos.” (p. 67, 2008)

48 Identificamos nesta forma habitual dos documentários, uma verborragia discursiva que através da multiplicação das vozes tenta se instituir uma verdade compartilhada. Estaria sempre a serviço de uma metafísica de revelação essencialmente comunitária, que faz surgir o ser através de seu prisma. O ser apenas se revelaria quando fruto da visão dialógica com outros seres, o ser-com. Mas o que acontece quando o ser-com não é participativo, residindo apenas no passado inativo? Se sua volição é ausente e ele se torna apenas objeto do julgamento alheio? A tendência não seriam estas vozes ocultarem em vez de revelarem? Como dar voz para o outro se não o permitimos falar?

Talvez seja a maior particularidade de *Homem-Urso* como documentário de arquivo, memorial de uma vida passada. Que não apenas seu tema se mostra a câmera, no ato e resultado de seu registro, como também insinua as motivações deste registro, de sua construção. Porque o filme não é somente um filme de arquivo, a bricolagem ordenada de traços históricos, como também é tão indefinível quanto o sujeito que o corporizou numa câmera, que tentou fazer seu ser virar imagem. Simultaneamente resultado final como também processo deste resultado, um processo duplo, de Timothy e Herzog. O filme espelha seu protagonista, e sua confusão de si, possuindo diversas modalidades de observação. É poético através da construção discursiva de Herzog, expositivo por ser entrecortado pela retórica da compreensão e institucionalizante do testemunho, observativo pelo que Timothy almejava produzir, participativo pelo que de fato produziu e por fim, como veremos, também reflexivo e performático.⁴⁹

Ele é, mesmo sem se dedicar a esta meta, inatamente reflexivo. Timothy deseja deixar um legado de si para o mundo e o faz da maneira mais contemporânea possível, se tornando signo de si mesmo, se filmando. Porém, graças a sua morte, nunca teve uma oportunidade real de montar seu material ou eliminar o que nele havia de indesejável. Herzog recupera os arquivos originais nos possibilitando observar suas inúmeras tentativas e erros na gravação das pequenas cenas que improvisa. Por inúmeras vezes, Timothy, se desaponta com o resultado final de seus planos e repete a tentativa, escancarando uma dualidade discursiva: o que ele tenta dizer e o que consegue dizer. O que deseja ser e o que é.

Um discurso nascido das regras da representação – afinal Timothy sabe que está produzindo uma forma específica de documentário e performa de acordo – delimitadas para lhe conter ou conservar, e outro discurso nascidos dos excessos, do resto que tenta excluir ou esconder, à semelhança de sua história pessoal. São estes excessos que o particularizaram, que deslocaram o discurso normatizante da loucura de Timothy, apontada pelos testemunhos dos outros, para as margens e permitem Herzog encontra o ser humano inseguro que se registrava em autopromoção. Afinal, Timothy não é só uma verdade dada mas também uma outra

49 Utilizamos a tipologia de Bill Nichols (2001) para os gêneros de documentário. É uma tipologia guiada tanto pelo conteúdo quanto pela forma talvez reconhecendo a imensa dificuldade de distingui-los. São seis: o documentário poético, de origem modernista, é aquele que utiliza a realidade para reconstruí-la através da câmera. O documentário expositivo é aquele que utiliza estratégias discursivas de exposição e autoridade, geralmente recorrendo a entrevistas ou narração. O documentário observativo se preocupa unicamente com o registro imediato da realidade, como o cinema-direto. O documentário participativo é cria do observativo ao reconhecer a influência do produtor de imagens nas imagens que produz, como o cinema-verdade. Os outros dois, serão tratados organicamente no curso do texto.

verdade (re)construída, ele se põe em tela como uma imagem pretendida, uma almejada representação de si e como toda representação destinada sempre a ser compartilhada, nem que seja consigo mesmo, para o outro dentro de si.

Uma imagem parte sempre de outra imagem já lançada e se Timothy se reconstrói, é a partir da imagem pretendida que a câmera e seu regime da exatidão técnica lhe oferecera, utilizado pela câmera tanto quanto a utiliza. No entanto, habitante de dois mundos, se a imagem que Timothy nos oferece oficialmente através da câmera é uma de ridículo e loucura, que reforçava a figura que o enquadraram, é também a mesma que nos oferece uma segunda imagem que não se desprende na mediação para abandoná-lo. Pelo contrário, se adere intimamente a Timothy e no seu paradigma de visão divina que tudo recorda, a mosca mecânica na parede que ambicionara, conseguiu em seus excessos inúteis atingir uma verdade de si que ele mesmo aparentemente ignorava. Os excessos das memórias esquecidas, daquilo que não seria registrado na tentativa de ordenar seu próprio ser, é o que toma seu protagonismo. E Herzog tem o mérito de encontrar o verdadeiro Timothy, embora nunca realmente o encontremos porque nunca realmente se mostra, na frivolidade destes restos.

Observamos duas verdades estabelecidas em sua reconstrução, o guerreiro dos outros e a mutação de si. É claro que Timothy é um guerreiro – de uma causa que ele mesmo criou – como reafirma inúmeras vezes, sob a manta segura da ideologia ambientalista. O homem que se jogou no meio dos ursos, manifestação simbólica encarnada de uma resistência que em momentos se revela muito vaga ou até mesmo desnecessária, como lhe acusam. Um guerreiro motivado quase religiosamente a uma convicção primitiva no valor dos ursos, claramente substitutos afetivos para o que não alcançou no mundo dos homens, almejando virar um mártir no drama da morte, um guardião que possa se unir honradamente ao ser protegido.

No entanto, Timothy é também uma pessoa insegura, com dificuldades de se relacionar com as pessoas e que, obstantes suas inúmeras tentativas de se conectar com o mundo exterior através de sua militância, prefere sazonalmente renegá-lo para escapar de sua atopia. Se trai ao utilizar sua câmera como confessionário para desabafar as falhas do mundo que tanto gostaria de se ver excluído. Se lamenta com banalidades e tolices, levanta discussões bobas, demonstra inseguranças que mostram que o mundo dos homens nunca realmente o deixou instante algum. Descobriremos eventualmente através do testemunho de sua amiga, que Timothy só conseguia ser feliz entre a natureza. Porque a natureza não lhe retribuía o olhar. Mas assim foi Timothy.

Fez escolhas de vida peculiares, e embora claramente imprudente não podemos realmente atribuí-las incorretas porque este era seu caminho para a paz, e é tido como um

louco por quase todos que conhece, ideia que jamais escapa da nossa mente. Timothy é um “louco são” e notamos facilmente que se ele escolheu lutar, ato bravio e louvável, a luta foi simultaneamente também uma fuga de uma situação intolerável. Que sua luta possui a dualidade das motivações. Tanto um sacrifício quanto um egoísmo. Indisposto com a vida, deslocado de um ideal de humanidade que não compactua, Timothy se mete na floresta para tentar tornar-se outra coisa, se integrar com o totem que encontrou para lhe guiar na vida: um urso pardo.

Resta uma última pergunta para o filme, Timothy morre por quê? Durante o documentário, não conseguimos evitar de notar a insistente presença da morte romantizada. Timothy gosta de se comparar a um samurai e sonha em morrer com honra na batalha, como se a qualquer instante uma horda de caçadores fosse descer dos helicópteros e, empunhando sua câmera, ele fosse o último sentinela pela salvação da reserva. Enaltece sua própria coragem, narra-se guerreiro e assim vai produzindo cenários de morte no curso de suas memórias audiovisuais. Sua coragem, que tanto divulga mas que não é tão visível assim, é uma coragem nascida de um envolvimento sedutor com a morte. Se também não é tão sentida na aparente passividade dos ursos – em momento algum vemos algum urso insinuar agressividade – ao menos em suas inventivas conjecturas ela se inflama. Uma suspeita recorre em nossa mente durante a experiência: ele foi lá para a reserva para viver para os ursos ou para morrer por eles?

Sabia dos perigos da convivência e também sabia que os ursos naquele ano passavam por uma fome grave que motivaria algum mais faminto a atacá-lo. Agravou a ameaça estendendo sua estada alguns meses além do recomendável, até o período em que os ursos buscam avidamente comida para o período de hibernação, reforçando a tese que seu objetivo final era outro. Se em seu carinho pelos ursos não lhe passava pela cabeça uma possibilidade tão óbvia, como levanta Herzog, o temor ambivalente que demonstrava em alguns trechos que gravara parecia refutar esta sua fé na caridade absoluta da natureza. Obviamente temia algo que amava, seu receio era evidente em alguns planos. Por mais que negasse esta possibilidade, parte de seu discurso estava povoado pela morte, admitindo uma única vez que preferiria morrer nas presas de um urso a machucá-lo em defesa.

Se Timothy fala de embates e se dedica a proteger a vida da reserva, oferecendo-se como mártir imaginário, ao mesmo tempo sonha sempre em morrer como se na sua morte algo novo surgisse. Enamorado com suas fantasias de perigo, mesmo com tantos receios traídos em seu olhar ou voz tremulante, nos parece de alguma forma que ser devorado é o meio que encontrou para alcançar sua transformação almejada. Como se devorado por um

urso finalmente ele deixasse de ser algo que repudia e rejeita para tornar-se um algo outro, um alguém para si mesmo, um desconhecido que renegue toda a história da sua vida, em uma de suas muitas contradições. Busca metamorfose e vê a morte da mesma maneira, como uma via (ou saída) do passado, como instrumento de metamorfose de vida – cedendo, talvez sem perceber, a uma certa visão cósmica da morte – que também é contagiada pelos seus anseios cotidianos, como uma busca, mesmo a quilômetros da civilização, por respeito e autoafirmação. O homem falível que ele gostaria de todas as maneiras renegar e que encontraria na natureza, rasgado e devorado por um urso, um lugar pleno para sumir. Timothy vê na morte um acolhimento que nega nosso olhar tradicional, que enxerga na morte um ato meramente destrutivo, um pecado do universo que cabe de nos macular. Timothy, mesmo em tom jocoso ou medroso, parece almejá-la, se enamorar por ela⁵⁰ e vê-la como algo a se manter bem próxima, capaz até de ser Desejada, como uma benção que pode chover sobre si a qualquer momento, para purificá-lo com seu nadificar. Desejada exatamente pela sua capacidade de destruir. Timothy se recria para se apagar e assim se recriar.

Residirá na narrativa, e naturalmente também na ~~imagem~~, outra indisposição. Que a morte que tanto tememos ver, inquietantemente já avistada simbolicamente em todos os espaços da imagem, é cogitada conscientemente, (re)querida. Timothy quer morrer e nós iremos, inevitavelmente, também buscar a sua morte. Ela é a peça restante no jogo de omissões do filme, a peça chave que falta para tudo se completar. Ou, intrometida em nosso temor, está em paralelo esta prerrogativa, esta Necessidade. Que também a queremos, preencher a omissão tão preocupante com a sua morte. Inteirar a imagem fílmica com a ~~imagem~~ de nossa consciência. Faremos dela item de Desejo ou Necessidade⁵¹ posteriormente quando nos for omitida. Presos nesta cisão de querereres inquietos, também nos dividimos. Replicamos Timothy ao mesmo tempo que a incompreensão nos afasta sumariamente dele.

A ~~imagem~~ da morte necessita de justificantes que a regrem, que a determinem e a aloquem num lugar bem específico para que delas possamos fazer material de sentido. Não há

50 A relação de Timothy com a morte é absolutamente anacrônica. Identificamos tanto uma relação primitiva com a morte, da morte como um trajeto transformador a outro lugar, detalhada por Edgar Morin (1970) e Allan Kellehear (2016), como a paixão dolorosa que encobria a noção de “morte do outro” nos séculos XVI a XVIII, motivo de vaidades, desejos e paixões, fruto do fetiche do início de afastamento da morte da vida cotidiana (ARIÉS, 2014). Estas noções entram em choque com a noção de morte do autor do filme, Werner Herzog que é tipicamente contemporânea, fruto de um medo, vergonha e choque, da injustiça de morrer.

51 Para Levinas o Desejo é o pensamento do mais, uma positividade que preserva a diferença, o pensar em mais do que pensa. A Necessidade é sua contrapartida, motivada pela falta de si no mundo, a Necessidade quer se completar, totalizando o diferente em vez de deixá-lo aparecer como é. O Desejo "...nasce a partir do seu objeto, é revelação. Em contrapartida, a Necessidade é um vazio da alma, parte do sujeito..." (p. 50, 2017).

como escapar desse olhar fetichista sobre a morte de Timothy porque o filme é literal, um imenso e belo justificante para uma ~~imagem~~ que coube de ser encontrada. Timothy não protege apenas ursos como também a sua própria morte em suas garras, sua possibilidade de morrer de seu jeito. Protege a morte que o tenta, e também nos tentará porque a acompanhamos consigo. Protege a mera possibilidade de olhar, de entrar em seu contato, este contato que se faz presente além do olhar.

Se falamos tanto de Timothy até então, é porque esta coparticipação múltipla, deste jogo de Desejos e Necessidades em torno de sua morte e portanto em torno do próprio filme, sempre passam pela sua pessoa, por sua relação conosco. O filme é Timothy, porque este é seu maior traço e vice-versa, e questões de forma parecem não importar tanto quando uma alteridade acontece em tela e deixamos de observar um objeto meramente sensível ou enquadrado, para observar um traço de uma realidade que possui face e motivações, um traço que só pode existir por ser constituído de sentidos, nem que sejam através do seu esvair. Não é apenas sua história de vida ou o encadeamento do julgamento alheio, é sua presença apresentada através do traço das imagens e discursos que deixou, Timothy se fazendo presença através da única coisa que lhe restou no mundo, a sua imagem falante, reconfigurando a própria noção de filme como objeto manual motivado por um olhar essencialmente utilitário. E a forma, ao menos a noção usual de forma, deixa de preocupar porque ela se desconecta de seu mundo particular de tipologias (discursivas, gráficas) para traduzirem e corporizarem sujeitos.

Timothy nos surpreende, atrai, repulsa, intriga e sentimos intimamente sua morte, porque ele é capaz de dizer e falar, de enunciar, de fazer de sua fala material artesanal – a obra estruturada que é todo discurso (RICOEUR, p. 58, 2008) – moldando seu mundo à sua imagem indireta. De ser pedaço criativo, poético de uma rede já criativa de sentidos que orbitam ao seu redor, sendo o filme mais uma peça integral desta rede, como qualquer outra. Um mundo criado consigo e conosco no qual, devemos apontar, o filme não se ausenta ou omite. O filme é também parte dessa rede, ele é também envolvido e envolvente, um vai e vem contínuo, que permite Timothy se apresentar em sua linguagem formal, assim como Timothy se apresenta em discurso. O filme é um método de revelação (a revelação técnica) e quem se revela não é só o filme, e não só seu sujeito da câmera. Quem se revela são ambos em uníssonos, unidos no mesmo ente. Um “filme-timothy” que se revela tanto numa aproximação, no paradigma do todo, quanto num afastamento, no paradigma do nada.

E também não passamos por semelhante processo? Não espelhamos Timothy em sua tentativa de formação? Se Timothy se duplica em discursos é também num tentativa de

formalizar a si mesmo, de se produzir como imagem. Da mesma maneira, como coparticipantes deste processo também nos formalizamos, criamos, recriamos, fazemos parte de um todo que no momento de visão se torna operador também de nosso ser. Encontramos um lar e o perdemos, simpatizamos e o capturamos. É este último verbo que talvez nos indique seu destino final. Imagens são capturadas, enquadradas, armadas, restringidas, controladas. A cercamos, apertando em nossas mãos para não largarmos, não deixarmos sua potência se perder de nosso domínio. Filmes sobre pessoas em vez de “filmes-pessoas”. Um filme sobre Timothy em vez de um filme-timothy. Obras que se fecham e enrijecem já no ato de mostrar, que dizem tudo de si com a abertura de sua lente, na cadeia da montagem. Buscamos controlar algo, que por infelicidade de nossa metafísica, nos controla. Como se violando a tela, a apertando até não restar mais nada num ato desesperado de controle, ela fosse nos mostrar algo mais digno de ser visto. Mas não há nada lá, além de nosso próprio reflexo no vazio de sua dobra. Ao controlar a imagem, tentamos controlar nós mesmos.

4.3 A IDENTIDADE

Vamos recapitular brevemente: Ao fim do segundo capítulo (2.6), reconhecemos uma tendência do espectador de buscar no cinema o todo e nada, através de um sonho primordial da imagem tomar forma no mundo. O todo seria fruto de um desejo de totalização da realidade, o que Bazin chamou de “O Mito do Cinema Total”⁵². Interpretamos que se refletiria numa tentativa contínua de tomada de poder, uma aproximação exagerada que toma as rédeas da imagem, invariavelmente a tornando representação. Seria fruto de uma ironia infeliz que não nasceu com o cinema, de que a vontade de se aproximar, de se conectar instala um afastamento na experiência, a tornando meramente representativa. Uma alienação no centro da experiência.

É bom compreender que não falamos de uma aproximação meramente formal mas metafísica, onde a forma é apenas um meio de uma metafísica se encorpar. Ao falar de metafísica – uma metafísica do olhar – estamos falando de uma modalidade de engajamento no mundo que modula as intencionalidades do ser-aí que o experimentam. Como as imagens lhe atravessam, que processos cognitivos e existenciais são acionados. Então, esta

⁵² Philippe-Allan Michaud (2016) identifica nos gestos da pintura renascentista uma espécie de proto-cinema, o sonho do movimento tomar corpo na imagem. O cinema como um embrião incubado nas artes plásticas, prestes a nascer a qualquer momento, replicando a proposição de André Bazin em sua “Ontologia da Imagem Fotográfica”, que o objetivo da pintura, antes de se psicologizar no fim do século 19, era duplicar a realidade.

aproximação não se traduziria exatamente numa forma específica (como na estética neorrealista ou o cinema-direto) mas numa gama de envolvimento existenciais em torno destas formas, vinda não só do produtor da imagem, de seu alicerce material como também de seu espectador e do conjunto ideológico que o formam.

Neste capítulo, reconhecemos duas tendências que se cruzam. No contágio da morte que perdura na imagem, e na sua capacidade de repetição observada não só em *Ônibus 174* mas em todo o dispositivo cinematográfico, enxergamos muito brevemente a noção primitiva de morte como continuidade. A morte primitiva não seria visto como o encerramento total do horizonte de um ser-aí e sim como um meio de transferência de sua energia vital de um lugar ao outro, seja no temor de doenças trazidas pelos cadáveres, da crença de transição para um outro reino além-vida, na absorção de força através do canibalismo, da continuidade de uma linhagem através de seus herdeiros, rancores e arrependimentos através dos fantasmas ou no sentir a morte alheia através de uma imagem (MORIN, 1979).

Desta forma, encontraríamos outra motivação pela repetição. Não se repete apenas pelo poder sobre a imagem como constância de si, não se repete apenas para reafirmar o exato da imagem de mundo técnica. Também se repete para fazer da imagem confirmação da continuidade da morte ao buscar o momento de transição, essencialmente a transição como confirmação da continuidade (na verdade, diferença tornada continuidade, como veremos), a morte metamórfica da imortalidade em atuação. No entanto, a própria ideia de contágio, que instala a morte em outros lugares da imagem – e que também é o paradigma central da relação de Timothy com a morte – é fruto de um fluxo de mutações constantes, de uma capacidade da imagem não se estagnar em seu sentido e possuir sempre algo de desconhecido a ser encontrado, um algo incontrolável e excedente, que torna uma imagem essencialmente multiplicante de si, um trauma que torna a sua visão um saber exotérico. Ou seja, a morte surge contraditoriamente na imagem tanto como algo contínuo, que perdura, quanto como mutação absoluta.⁵³

Nesta ideia da morte como continuidade, estranhamente persevera o princípio da identidade – aquilo que é – como indicador absoluto da vida em vez da diferença – o que não é – que caracterizaria o trânsito dos acontecimentos apropriativos que conjuram a existência. E que, portanto, esta identidade subsistiria através de um deslocamento que não se renderia a destruição como requisito de emergência de um novo ser e sim como transferência ao futuro

⁵³ A ironia é que a noção de mudança que permite a ilusão de perpetuidade. Utilizamos um conceito para negá-lo.

de uma potência pessoal, a perpetuação eterna do ser em vez de sua anulação. Ela replicaria o paradigma primitivo que de acordo com Edgar Morin motivaria a criação dos duplos pela humanidade, os mesmos duplos que modelariam o cinema ao tomarem forma, como fantasmas de nós mesmo, ou evocações mágicas de nossas almas nas telas.⁵⁴ Ou então aquilo que por outro caminho de análise, já pensando no âmbito da consciência arcaica e moderna, Ernest Becker⁵⁵ argumentou que seria o destino final da morte: inserida no reino simbólico da humanidade e alvo de toda sorte de repressão da consciência, torna-se algo outro que não seu afeto ou ideia original. Pelo seu desespero congênito ser insuportável, o choque entre a transcendência do ego e a imanência do corpo, necessitaria a transferência a um reino simbólico superior, sendo transformada em manifestação de algo maior.

Levando em questões estes destinos antropológicos e existenciais do conceito da morte, podemos questionar, em vista de nossos objetos, se há em algum momento uma noção de experiência da morte alheia sem alguma forma de identidade a percorrer seu acontecimento. Levantamos muito superficialmente no início do segundo capítulo, em uma nota de rodapé, a ausência de uma construção identitária de Geísa na construção formal e discursiva do filme – de certa forma mais nos parece que quem morre em cena é Sandro dada sua centralidade narrativa – e reconhecemos, ao fim do capítulo, que a investigação de sua imagem de morte também realçava este mesmo apagamento por outra via que não só discursiva, de fato invisibilizando aquilo que de único a particularizava: sua morte. Sendo a morte o reforço último de seu ser no mundo, como postulou Heidegger (2006), o deslocamento da intencionalidade da experiência de "morte-de-Geísa" para o "investigação-da-morte", afasta a potência do acontecimento, intimamente conectado com seu ser, para um agenciamento sobre a imagem, um poderio sobre sua forma em busca de uma metafísica oculta que reafirme a si mesma como correta, tornando este agenciamento muito mais importante e significativo do que aquilo que é agenciado, não só o assassinato como também

54 Embora na transição da consciência primitiva para a consciência arcaica, Morin identifique uma diminuição do duplo, a sobrevivência independente do espírito em imagens, transicionado para os grandes duplos, os deuses, sobrevivendo majoritariamente a ideia da morte-renascimento, esta parte do fluxo cósmico de nascimento e morte, que encontra na morte não uma alienação de si mas uma junção a algo maior (1970, p. 170).

55 Em seu livro *A Negação da Morte* (1973), Ernest Becker efetua uma análise filosófica e psicanalítica do temor da morte, utilizando como base a filosofia existencial de Kierkegaard e a psicanálise de Otto Rank. Reconhece que o ser humano possui como elemento definidor de sua psicologia uma tendência a suprimir a morte de seus atos e sua existência, a ressignificando para não ter que lidar com o peso existencial do fim absoluto. A tese de Becker é que tudo que a humanidade faz é sob o fantasma reprimido da morte a atormentando, sempre numa tentativa de superá-la inconscientemente transferindo esta batalha insuperável para os reinos do transcendental (imaginário, simbólico, filosófico, ideológico, religioso) aonde poderia vencer-lha.

a própria ontologia do cinema. Deixa de ser cinema para se tornar ciência nascida de uma imagem técnica.

Em seguida, no terceiro capítulo, Malinowski e sua resistência calada orientaria uma diferente forma de olhar seu morrer, já inserida numa teia de relações ofertada pelo *topos* de morte, ampliando seu horizonte revelativo. Malinowski morre com um papel socialmente definido e sua morte é fruto de uma vontade pessoal, portanto com um sentido, embora ainda emudecido pelo poder. Se não é um sentido qualificável, portanto apropriável, visto que é oculto de nós, não deixa de ser fruto de uma trajetória particular, de uma consciência alinhada a um mundo, num *topos* que o define factualmente. Malinowski morre numa duplicidade de sentidos delineando a sua morte. Por um lado, a razão institucional dada de fora, nos discursos sociais, e uma outra razão, a sua, que assim como Timothy logo qualificamos como irracional, especialmente na omissão de sua fala. Ambos, Geísa e Malinowski, morrem numa relação de silêncio perante o espectador. Se Malinowski chegou a se apresentar como alguém, adquirindo individualidade justamente em seu caminhar faminto para a morte, ainda seria insuficiente para defini-lo como detentor de uma identidade mais restrita que o individualizasse. Já Geísa seguiu ninguém, coisificada em sua morte.

Ainda assim, reificados e emudecidos, sentimos sua morte, cogitando brevemente, através da sensação de revolta, que seria uma filiação primordial a uma outra identidade, a noção de humanidade, que possibilitaria seu acontecimento. Na falta da instância particular, recorremos ao universal. Na falta do indivíduo nos aliamos com a espécie. A mesma filiação para a humanidade que nos compadece com Malinowski é a que nos permite ainda tocar no âmago do acontecimento instrumentalizado de Geísa, por nos aliarmos a uma humanidade que impregna nosso imaginário. Apesar de qualquer empecilho ou solução que a forma ou as circunstâncias ofereciam ao acontecimento de sua morte, podíamos sempre recorrer a uma imagem conjunta para buscar sua imagem particular. A filiação para com a humanidade é a filiação a um macro conceito que unifica seus elementos sob o mesmo guarda-chuva, dando-lhe características compartilhadas por todos, tornando-se atalho empático para o sujeito⁵⁶. No

56 Sabemos disso inatamente ao desumanizarmos nossos oponentes e rivais. Ao longo da história a humanidade se especializou em tornar o conceito de Humanidade culturalmente seletivo, para tornar permissível a violência e aniquilação do Outro. Estratégias hierárquicas como atribuir um caráter de inferioridade animal, racional, espiritual ou social (SMITH, 2011) são as mais comuns, especialmente nas instituições disciplinares e punitivas, e estão no centro de qualquer genocídio – simbólico, histórico ou físico – contra grupos marginalizados. Quando os nazistas definem os judeus como vermes e parasitas, os racistas definem os negros como macacos e inferiores, os machistas definem as mulheres (o Outro por natureza de acordo com Beauvoir) como burras e loucas, quando as elites definem os pobres como vagabundos e marginais, quando definimos nossos opostos políticos como coxinhas ou mortadelas, reações ou esquerdotapas, crentes ou maconheiros, eliminamos sua alteridade os

interior desta filiação está seu pré-requisito para ela sequer existir, o princípio de identidade, ou seja a distinção específica de elementos num todo organizado e compartilhável. O morrer do outro para ser experimentado necessitaria de uma identidade a lhe atravessar, seja a identidade consciente do sujeito ou a identidade mais abstrata.

Emmanuel Levinas, em sua obra *Totalidade e Infinito* (2017), define a identidade como algo pertencente ao que ele chama de o Mesmo. O Mesmo é uma tendência filosófica da humanidade de buscar uma totalidade que unifique todas as coisas sob uma única ontologia, inclusive sendo aspecto fundante da própria ontologia. O Mesmo se traduziria em nossa racionalidade, ávida em dispor o mundo e todas suas coisas ao nosso uso, uma ferramenta para si. O mesmo é o que pertence ao aqui e ao meu, aquilo que aponta para várias coisas e estabelece uma conexão entre elas, as unificando sob uma mesma identidade, e nesta conexão despiando elas da sua capacidade de diferir. A diferença, após ser capturada pelo mesmo, se torna um lugar onde o mesmo pode tomar poder, a nulificando. O mesmo só é possível de existir através de uma consciência transcendental que paira sobre as outras coisas, que tenta tornar o mundo prolongamento de si, paradoxalmente se separando delas para poder controlá-las. Se nasce de uma metafísica totalizante, é também traduzida e incorporada nas maiores simplicidades da vida, do ato de nomear ao ato de entender. De olhar para o diferente com a vontade de compreendê-lo, porque a compreensão também é fundada na mesmidade. O mesmo seria portanto um desejo de totalidade, de transformar todas as coisas em apenas um, inclusive a si mesmo.

Por exemplo, o dizer que “eu sou eu” transforma o outro dentro de si – o dialógico dos chamados da consciência, aquilo que não compreendemos em nós mesmos – no mesmo, estagnando sua identidade. O eu deixa de ser um curso contínuo de impressões e agências, repletos de vazios e descontinuidades – para se adquirir um caráter determinista, admitindo que para o eu possuir alguma diferença é necessário algo desconhecido dentro de si. Do mesmo modo, o eu não se resume unicamente a uma reafirmação metafísica de si mesmo como também da incorporação do outro ao seu reino do mesmo. Portanto o “eu sou eu”, torna o que lhe circunda parte do eu, visto que é este mesmo eu que os isola e repete, tornando-os sua “casa” onde pode habitar. Uma casa é um lugar onde as coisas são nossas, onde os objetos por mais díspares e distintos que sejam são frutos do mesmo que eu sou, repleta de artefatos que são extensões de mim no mundo, traços que deixei ao torná-los minha propriedade. Reafirmam a nós mesmo, tornando-se sinônimos da nossa identidade (LEVINAS, 2017, p.

desvinculando da humanidade para que sua morte – física, moral ou conceitual – não nos pese na consciência.

22). Ela se torna um lugar em que eu possa habitar da maneira mais autoritária possível. Uma habitação totalitária da mesma forma que totalizarmos a nossa mente.⁵⁷

No caso da imagem, podemos cogitar que a totalidade se traduziria numa tendência de colocá-las a uma vontade de poder coletiva e anonimizante que crer reinar sobre tudo que captura (o enquadramento produz energia para alimentar o circuito de imagens coletivas) as parasitando ao unificá-la sob o mesmo. O mesmo não seria apenas a repetição de suas imagens, ou seu mero encaixe no sistema representativo com o discurso exatificante de enunciados autoritários, mas uma espécie de solipsismo coletivo (KEARNEY, p. 109, 1988), onde todos se acham donos do mundo que interagem, e que os anseios de uma coletividade, seja social ou um discurso sobre as motivações de Timothy ou Sandro, retornam unicamente para si mesmo – “eu concordo comigo mesmo?” – para buscar confirmação de suas próprias teses e reafirmar seu poder.⁵⁸ As imagens se tornam ecos de si mesmo, buscando naquilo produzido um si mesmo já pré-legitimado. Uma falsa busca em torno da exatidão do ser e do que ele pode lhe oferecer como poder.

Em contrapartida também há o seu oposto, o outro, a diferença. O outro é tudo aquilo que se define pela sua indefinição, aquilo que nos foge as palavras e classificações, aquilo que não se incorpora facilmente ou sequer seja possível de ser incorporado. O outro habita um reino aonde não reinamos sobre ele, que pelo contrário, somos servos, numa relação de desigualdade pertencente ao ato de observar o desconhecido e nada conseguir descrever. O outro seria o oposto da totalidade, a abertura de um infinito em nossa experiência, incapaz de se tornar cotidiano, mundano, explicável. Uma relação que primaria por ser impossível e portanto naturalmente insegura, como tatear no escuro.⁵⁹ Que quando é já deixou de ser. Por refutar a lógica da totalidade, por não poder sequer existir sob ela, a conclusão de Levinas é

57 A ontologia de Levinas levanta duas problemáticas à noções habituais. A primeira é que a eterna noção de empatia, aquilo que nos conecta aos outros através do mesmo que possuímos, é de alguma maneira também participante de alguma violência; A segunda é que o prazer e conforto da nossa casa, algo tido como positivo, um lugar de resguardo, também é fundado numa negação do mundo externo, ou até mesmo seu controle. Uma casa é segura e confortável porque sei que reino dentro dela.

58 Talvez esta seja a gênese da noção de verdade contemporânea, o retornar a si mesmo da verdade. Eu concordo comigo mesmo?

59 Ao descrever a experiência incômoda da evidência do Ser, o *il y a* – existência sem existentes – duas décadas antes de Totalidade e Infinito, Levinas (1989) já utilizava a metáfora da noite para tentar descrever o contato com o impossível. Na noite as formas se perdem embora ainda lá estejam, a realidade suspende entre dois estados. Totalizadas na escuridão, surgindo difusas entre uma e outra bruma, ou luz que escape alguma brecha. Interpretamos que na noite do ser – que posteriormente em suas aulas (2000) associará com a morte – oscilamos entre o ser e o não-ser, entre o nada que funda tudo e o fundado que lhe nega. Um circuito do ser.

que o infinito, ou a alteridade suprema, é por natureza, pré-ontológica. Que existe uma primariedade até mesmo naquilo que deveria ser primário. Uma forma de vazio inalcançável no interior de todas as coisas, especialmente de outros seres humanos – encontrando a seu modo o mesmo nada que fundamentava o ser de Heidegger.

No início deste capítulo notamos como o excessivo da morte é que ocasionava suas mutações, fazendo a reverberar em outros objetos e cenas, resistindo simbolicamente em outras imagens. Notamos uma contradição por esta “sobrevivência” da morte necessitar de uma transição entre um estado e outro, uma ruptura para que ela se deslocasse. Esta diferença fruto da ruptura contradizia a natureza essencialmente estagnante da morte: mudava para permanecer a mesma e permanecendo a mesma mudava. Seus excessos serviriam para lhe aferrolhar em seu lugar, o que contradizia também a nossa experiência da imagem, repletas de multiplicidades imagéticas. Se era uma identidade organizada, se ela é em absoluto, não haveriam todas as problemáticas levantadas no curso desta dissertação e de nossa experiência. Porque seria algo conhecido e não desconhecido, uma mesmidade. Sem poder deslocar ao campo da falação linguística, visto o tom pejorativo que a imputamos até agora, encontraríamos uma solução:

Dados os pré-requisitos da identidade e suas contradições, não seria exatamente morte – ou algum equivalente conceitual, envolvido com o nadificar – e sim uma outra experiência que funcionaria sob as regras da persistência.

O que funciona em última instância sobre as regras da persistência? O que se reafirma como ser a todo instante e apenas pode se legitimar conceitualmente a partir desta repetição? Aquilo que é: a vida, o sistema autopoietico que muda para persistir. No entanto, entraria em choque com o empirismo da nossa experiência da emergência do acontecimento mortal na imagem. Se sentimos temor, desespero ou angustia diante destas imagens, certamente não seria completamente a vida, as associações afetivas, que se apresentava nelas em nosso íntimo. Deixando em aberto o ser da presença da vida, ela teria que partilhar a experiência simultaneamente com outra coisa. A única outra coisa que pode se contrapor ao ser, não é mais ser – uma redundância – e sim justamente o não-ser, o nada. Então temos uma experiência simultânea de ser e nada em sua base, criando uma evidente ligação entre a ~~imagem~~ de morte – esta que extrapola estas contradições – e a vida que lhe é necessária.

Além disso, reconhecemos que talvez o complicador seja que entramos no problema pela porta errada, num erro decorrido da mesmidade que qualifica todo fazer analítico. Assim como a associação da morte com continuidade é fruto de uma imagem de mundo, também nossa observação estaria inserida nesta mesma imagem. Ao tentar operar sob suas regras

também absorvermos seus erros, inclusive o ponto de partida. Por partirmos da mesmidade, assumimos que a identidade não poderia ser nada mais além dela mesma, afinal, seria uma contradição a seu próprio princípio que entra em conflito com a nossa experiência. Se a identidade perdurasse poderíamos encerrar a pesquisa agora recuperando o homem tautológico, que afirma o óbvio, de Didi-Huberman. Apontaríamos para o objeto, sem suas fissuras e excessos, seus fantasmas e traços, o colocaríamos sobre o reino da exatidão técnica, da mesmidade necessitante, da energia enquadrada e deixaríamos por isso mesmo.

Mas se a experiência possui a dualidade da vida com a morte, como se insinua, isto significa que a identidade está atravessada, ou fundada, sob outro espectro, uma antinomia no âmago de seu conceito. Só existe outra possibilidade para identidade. O seu oposto. Observamos a diferença e a tornamos unidade, numa conexão absoluta entre os supostos opostos, porque algo só pode possuir identidade se há uma diferença atuando. Só pode ser se houver nada. Só pode haver vida se houve morte.

Tateantes, reconhecemos ainda de relance que o que motiva esta busca não é o mesmo, é justamente sua diferença e que em nosso pensamento totalizante, juntamos em definição.⁶⁰ O que unifica todos, o que nos agrega à ~~imagem~~ da morte, não é a união e sim sua desunião. Indicando que é esta filiação a uma humanidade diferente porém igual, a alteridade primordial e conflituosa da relação entre eu e outro, *ego* e *alter* que permite a morte ser sentida em sua etapa inicial. A capacidade de diferir é o que torna a nossa igualdade algo almejável. Igualdade nascida da diferença.

4.4 A FACE

Um rosto feminino em aguardo. Guarda um olhar vacilante e preocupado. Encolhida, se agarra à cadeira. Parece sugada pelo estofado da poltrona. Se esforça em manter-se focada, de olhar arrebatado como quem ora silenciosa diante de uma imagem sagrada, no aguardo esperançoso de um milagre.

Diante dela, o diretor Werner Herzog. Vemos apenas suas costas, seu perfil se delineando, como uma estátua melancólica escondida na obviedade escancarada do primeiro plano. Vez ou outra escapa seu olhar taciturno, sobrancelhas caídas. Um grave e profundo respeito, não só pela figura de Timothy mas pela busca que representou. Uma humanidade perdida ou reencontrada naquela reserva. Assim, ouvindo os últimos momentos de Timothy,

⁶⁰ Quando a diferença é alcançada ela se torna o mesmo. Quando o infinito é alcançado se torna totalidade.

conta para ela o que escuta: sons horríveis e dilacerantes, lamentos guturais de um fim rasgando as entranhas de seu melhor amigo. Ela chora.

O que o motiva a escutar o fim de Timothy? A curiosidade do artesão em busca da realidade em sua forma mais pura e horrenda? O fetiche de controlar o incontrolável, e através deste contato indireto aquietar este predador que nos persegue desde o nascimento? A vontade de ver o invisível, ouvir o inaudível, entrar em contato com um mundo além dos átomos, preso nos limiares entre matéria e espírito? Ou, por fim, uma tentativa de se juntar a Timothy, saber o que se passou com ele, reprisar a experiência dentro de si e morrer também, por um leve instante vislumbrar o outro lado, para assim descobrir se há outro lado ou lado nenhum?

Na cena anterior estávamos diante do legista, dado a contar com gestos exagerados, o suplício final de Timothy e Amie, sua namorada. Dono de olhos esbugalhados, sorriso irônico escapando pelo canto da boca, esticando as rugas no rosto magro. Exagerado, deixa escapar um prazer esquisito diante de seu relato. Ao lado de um esquife metálico – “esta caixa” – conta como Timothy morreu. Se contorce na tentativa de dramatizar o fato. Segue sua descrição empolgado discretamente, fervor visível nas sobrancelhas arqueadas. Apela para a nossa humanidade e nos pergunta: “Quem é Timothy?” – para sua pergunta soar oca em nossos ouvidos, lançando-nos novamente a uma dúvida que naquele momento já parecia ter sumido.

Conta como os restos de Timothy e Amie vieram dentro de uma caixa metálica, suas vísceras embaladas em dois grandes sacos plásticos. Descreve minuciosamente o impacto de ver dois humanos aos pedaços, como seu coração acelerou e os pelos da sua nuca se arrepiaram com a imagem macabra. Especialmente com a descoberta da fita cassete com o áudio dos últimos momentos do casal: gritos desesperados de Amie, Timothy gemendo de dor. Neste momento, a câmera se aproxima do legista, seus olhos esbugalhados prestes a engolir o quadro, como uma gárgula nos admirando e encena com certo prazer de narrador: “Fuja..! Deixe..! Fuja, Amie. Fuja!”.

Figura 12 – A topologia da face em O Homem Urso (2005)



Na face (Figura 12) se encontra todo o universo num conjunto de expressões. A face é o lugar privilegiado do excesso pessoal, da fotogenia do objeto, esta qualidade mágica da imagem fotográfica que tanto maravilhava Epstein (2008) e Morin (2014). Qualidade de ser mais do que ela mesma, apenas por ter sido retratada, maravilhamento do ser disposto a algum olhar. Real que parece mais real e que assim parece não caber mais a este mundo, já dissolvido no comum, no olhar que esconde em vez de revelar.

Ao refletir sobre a capacidade inegável da imagem cinematográfica de infundir com alma todo objeto que seu olhar toca – um animismo da imagem cinematográfica que através do pensamento mágico a espiritualiza –, Edgar Morin encontra no rosto a capacidade de traduzir as verdades universais com suas expressões. Nele se anima não só a vida, vitalizando a imagem até mesmo nos objetos inanimados, como também se torna índice cósmico de todo um universo de sentimentos e símbolos, lugar nato para a impregnação simbólica própria da humanidade. Se torna um local antropológico do ciclo cósmico se efetuar e assim, tudo se mostrar em pedaços, recortados pela câmera, este objeto que faz nos abrir os olhos pela primeira vez ao mundo. Assim, um sorriso se torna o nascer do sol. Um choro a chuva perdida do inverno. A partir deste animismo primário, desta magia da visão, se cria um ciclo de ida e volta entre dois polos de subjetividade, projeção e identificação.

Bela Balasz (1931) também encontra algo de muito especial na face. Em seu ode ao *close-up*, encontra nesta técnica o privilégio de tornar o rosto uma topografia, terreno rico que possibilita a descoberta de paisagens afetivas, como se a proximidade da câmera lhe

descobrisse uma nova geografia oculta em sua obviedade.⁶¹ Facialidade redescoberta nas microfisionomias. A debilidade ou fragilidade necessária para demonstrar aquilo que não é demonstrável no mundo real. O *close-up* é aquilo que abdica do espaço totalizante e oferece o desejo de se aproximar, de se juntar ao universo⁶² ao revelar a polifonia do olhar, preso em regimes de atenção que o dispersam do fenômeno puro. O formalismo da imagem responsável por realçar o que nela há de mais humano: “bons close-ups irradiam uma gentil atitude humana na contemplação de coisas escondidas” (BALASZ, 1931, p. 56). Oculta nesta técnica do olhar o privilégio do afeto demonstrado na proximidade absoluta e não impositiva da câmera, responsável por mostrar a “face das coisas”. A face, ao ser arrematada pelo *close-up*, é transferida para uma nova dimensão fisionômica que não cabe a homogeneidade do filme. Nesta nova dimensão afetiva e psicológica seria possível um evento contraditório, mais um nessa longa lista que permeiam esta dissertação: a face, ao ser retratada cinematograficamente, seria capaz de falar sem precisar dizer coisa alguma, delegando para o visível, a capacidade de transmitir afetos e emoções que antes eram responsabilidade apenas da palavra. A face seria capaz de um “solilóquio silencioso” (p. 63), manifestação inexprimível através do discurso, impossível de surgir em outros meios que não o cinematográfico, com todos seus ineditismos.

Infelizmente, se Balazs se ateu apenas ao caráter mais formal é porque parece não perceber, ou dar a devida atenção, à imensa profundidade de suas excepcionais observações. Encontra algo oculto na face, nos movimentos microscópicos dos músculos faciais, mas ignora aquilo que há de mais oculto em sua própria descoberta, dos interstícios que ela revela. A face é, a princípio, uma espécie de vitória da forma sobre o conteúdo, pairando acima dele reafirmando a sumária importância de uma imanência presente na imagem, reforçando a ideia de que a forma, ou melhor o que seu gesto traz, conta muito mais do que aquilo que propõe a ser construído ou jogado acima dela. Balazs encontra na face um caminho absoluto para o indizível, porém, ainda se prende no campo da significação ao equivaler ao que é produzido, este indizível, a algo ainda discursável, porém inadequado à linguagem falada, substituindo uma forma de discurso por outro. É indizível porém não inominável. É um discursar, no campo dos sentidos, numa linguagem puramente visual do formalismo cinematográfico que

61 Não tão diferente dos exames microscópicos que revelam um novo mundo dentro do comum. De segmentos da pele se tornando desertos esburacados, fios de cabelos se tornando rígidos troncos ascendendo, pingos de suor parecendo cristais estilizados.

62 Reconhecemos a contradição visto o uso, e diagnóstico, do *close-up* no capítulo 2. Mas como todas as outras ferramentas cinematográficas, ela habita esta dualidade, nasce de gênese duplamente científica e poética. Quer ver tudo e nada, quer apropriar e libertar.

Balazs tanto enaltecia, encontrando um recanto numa nova gramática plástica em vez duma abstenção total da linguagem.

Reformulemos a proposição a partir de nova referência: A face unifica forma e conteúdo (LEVINAS, p. 37) através da criação de um essencializar a que ambos tem acesso, um âmagio que estranhamente nos parece inacessível, mas que nasce a partir de uma primeiridade de seus elementos. Do mesmo modo que um cadáver é uma intencionalidade perdida para sempre, e uma tabula mortuária é o indício de algo além daquela materialidade, a face se torna traço da presença de algo indominável no mundo em simultâneo que nos oferece seus meios de acesso ao inacessível. É presentificação absoluta da vida em união ao distanciamento incomensurável da morte. Abre-se uma barreira intransponível na materialização de uma realidade, na evidência mais pura, mais carnal, mais tátil. De que há um Outro e ele deixará de ser. E que nele, assim como em nós, se opera esta mesma dualidade do próximo e do distante. Deslocamento simultâneo, sempre apartado de si.

A face, o que há de mais mundano e hegemônico no cinema, é a campeã que levanta a bandeira do visível, como que a verdade somente pudesse ser vista de através da particularidade da forma cinematográfica mais uma vez delegando aos artifícios do maquinário, a responsabilidade maior sobre o desvelamento do universo⁶³. Mas se estes teóricos citados até então se enamoram pela face, veem neles potenciais indescritíveis, é porque a face é apenas o aspecto formal, mais evidente, de algo preexistente, que está contido no animismo antropocsmomórfico de Morin, na fotogenia de Epstein, no close-up de Balazs e no longo olhar realista de Bazin, que funda a própria ontologia da imagem e, portanto, nossa relação com ela. A face do outro além de produzir afeto, torce e retorce a metafísica do olhar incumbindo neste olhar uma responsabilidade não apenas com seu objeto, o falecido ou o sofrente, como também com seu próprio ato olhar. A face é portanto um símbolo da ética da vida, o lugar em que viver e experimentar não se distingue de uma valoração das ações e decisões. A face é a alteridade do Outro maior, além do sujeito específico, tornada carne presente na tomada.

63 Observamos aqui uma contradição, que a proximidade leva para um outro lugar, a proximidade da câmera, sua capacidade de observar muito perto, é usada para nos levar para um muito longe cósmico. É uma aproximação afastante. Uma imanência transcendente.

4.5 O OUTRO

Anteriormente, discutíamos como Timothy escancarava uma dualidade discursiva, aquilo que ele tenta dizer e o que realmente diz. Nos perdemos no conteúdo dos seus discursos, buscando neles afirmações seguras de sua individualidade, tentando compreender como ele se faz presente para nós, como se constrói em cena. Buscamos a presença de Timothy no significado de suas palavras e no que elas podem construir. Nisto, adentramos um caminho concentrado numa via que enxergava no discurso apenas seu caráter significativo. Que as coisas são postas no mundo através do que é dito, e o que era dito por Timothy que o compunha diante de nós. Buscamos o sentido, ou a falta de, da morte de Timothy investigando de qual maneira ele se engajava com o mundo. E embora, naturalmente, esta seja uma parte importante de qualquer sujeito, ignorávamos algo muito mais elementar que fazia parte de si em qualquer momento. Ignorávamos que o que é realmente importante, quando se eliminam todos os traços de uma analítica científica, filosófica ou hermenêutica sobre Timothy, não é o que, ou se consegue transmitir algo e sim que é exatamente o seu dizer que o individualiza perante nós. O dizer que vem antes do dito. É através de seu dizer que ele se faz corpo presente. Não é exatamente privilegiar o significante porque o significante, apesar de ser anterior neste processo, também é apenas mais um elo. Para o significante surgir é necessário um emissor/construtor deste significante. Uma individualidade que precede qualquer sentido a não ser sua presença absoluta.

Cada vez que Timothy se expressava, mentindo para si ou para seu público imaginário⁶⁴, estabelecia uma conexão fundada na incompreensão. Não compreendíamos o que de fato se passava em sua cabeça, as suas atitudes, abrindo todo um leque de projeções dispersas, intencionalidades incompletas e vagas. Sua palavra múltipla o tornava conexão desconexa, como o curto circuito num emaranhado de fios que sobrecarrega tudo. Mas a descarga de energia ainda se fazia ser sentida porque independente da onde partiam os fios ainda há algo os alimentando. Que é a autenticidade de uma existência meramente existindo que o torna alguém digno de ser sentido, a pureza de um fenômeno que se mostra de diferentes formas mas que, o mais importante, se mostra, é ser, um ser relacional.

Somos introduzidos a uma relação desigual, assimétrica. A desigualdade de algo desconhecido que surge diante de nós como um imperativo. O que é o Outro senão um desconhecido atuante, uma incompreensão discernível que não se dispõe ao nosso poder? Se

⁶⁴ Mentir para si é também indicar um projeto de vida necessitado que não se concretizou. Mentir para si é ser o que nega a si mesmo, é o querer não querer mais. Mente para se apagar e ser outro num anseio amargurado do que não é. Timothy, de anseios bovaristas, simultaneamente se apaga pra se criar e vice-versa. Seu projeto sempre foi de apagamento, virar diferença de si mesmo. Morrer para renascer.

tentamos entrar nesta relação em equilíbrio é porque já reduzimos sua alteridade a algo nosso, portanto desequilibrando em nosso favor a relação. Falamos de Timothy, o tornamos discurso, não um discurso dele, produzido por ele, mas um discurso nosso, que se não é nosso porque o produzimos, é nosso porque o legitimamos, o autorizamos, o compreendemos totalmente. Nos colocamos numa posição superior, de regência sobre aquilo que há de desconhecido, sobre uma figura que paira além da nossa compreensão.

Mas para realmente compreender o desconhecido, ou seja, estabelecer uma relação verdadeira com o desconhecido, devemos aceitar esta incompreensão como elemento primário de nossa relação, devemos nos desbalancear, permitir que nosso regime de poder autoritário sobre a imagem e seus sujeitos arde, abra seus espaços, ceda seus mecanismos de controle – tanto os da consciência quanto os instrumentais – que nos deixe ser invadido pela noção do outro, não de maneira que finalmente o compreendemos de fato, mas que preserve a sua alteridade em um nível fundamental, que preserve a sua distância, a mesma distância que o fez nascer diante de nós. Estaremos então num nível inferior, submissos a figura imponente deste outro que surgiu.

No entanto, esta inferioridade não se pauta através de mecanismos de poder, onde um lado é mais forte que o outro e portanto é controlado por ele, e sim valores de submissão e humildade, no qual ambos os lados se submetem ao que há de diferente no outro, onde este Outro, independente do lado que estiver, se torna uma obrigatoriedade pré-ontológica ao seu oposto. O Outro sempre É para nós e não há absolutamente nada que possa mudar isso.

Por um lado, podemos aceitar a sua presença como Outro, tornando-o uma responsabilidade, a responsabilidade de preservar sua integridade, não só do poder destrutivo do mundo mas de nossa própria capacidade de eliminar sua integralidade. Através do nosso olhar, da nossa audição, de nossa voz, de nossa ação. Ou podemos totalizá-lo tornando vítima de um poder de racionalizar a realidade, ao tornar o outro apenas mais um objeto manipulável, que possamos incorporar tranquilamente ao nosso léxico particular. Torná-lo representação, um pedaço compartilhável do mundo, que possamos lançar e retomar com as palavras e imagens. Que possamos compreender por inteiro. Podemos ser lançados na inferioridade, admitimos sua imponente sobre nós (da mesma forma, que idealmente, o Outro admitiria nossa imponente por também sermos um Outro) e enfim o compreendemos na incompreensão, fazendo do Outro uma revelação de si para nós, como o brilho fulgurante de uma estrela antes de ganhar nome e tornar-se parte de uma constelação.

E o que é a incompreensão de Timothy? O que é aquilo que não conseguimos atingir mas que nos parece tão óbvio e alcançável, uma contradição? O que é, senão a sua alteridade

se fazendo presente através de uma linguagem de si que nega compreensão, mas que se esforça em ser a todo instante, em se fazer presente? Através da linguagem as coisas nos são ditas, apontadas, demonstradas, elas surgem para nós. Se a linguagem serve para ocultar, dispondo Timothy a legitimação do discurso alheio, ela também serve para mostrar. Se Timothy fala não só para fazer as coisas do mundo, seus seres, surgirem, mas para ele mesmo surgir em cena, como um triunfo da individualidade perante a morte. Através de sua fala a morte se faz presente. Porque a linguagem não é a ferramenta do total e sim da diferença. A linguagem surge para diferir e oferecer potências de ser, portanto a capacidade de falar é sumariamente importante para algo aparecer. Mas o que é este falar? O falar não é exatamente o uso das palavras, o falar é sua alteridade na sua forma mais profunda, demonstrado como um ser capaz de agenciar-se no mundo. O infinito dentro de si explodindo em inacessibilidade, mas explodindo em uma expressão. O infinito tomando forma, toma forma na face, e a face diz algo, mesmo quando emudece, mesmo quando não está lá, mesmo quando omitida e apagada. Se o cinema mostra afetos é porque há face, é porque há uma alteridade já presente que não resume unicamente a alteridade sendo retratada e sim uma alteridade primária que nos oferece a imagem, uma alteridade que é mutilada e sistematizada em estruturas narrativas, em sistemas representativos, mas que ainda sobrevive em vislumbres numa disposição interior de quem vê,

Retraçando brevemente: algo se fez presente na imagem, através de um movimento icônico e indicial. Ele puxa consigo a materialidade de uma relação pré-ontológica para o distanciamento seguro de antes, ou seja, ele cria uma ruína. A face surge para em sua urgência novamente atrair o sujeito na oscilação, na deriva original do nada que se esvazia. A face chega para preencher este nada.

Muito importante não confundir a face apenas com a superfície material de uma face e sim com a presunção de que há um outro supremo e ao mesmo tempo tão próximo ali do outro lado. A incumbência de algo maior que nós que independe de nós, que vai além meramente da presença de outra pessoa, mas o que ela representa, o que ela invoca, um outro lugar que não nós, que não se dispõe a nós. Que elimina o nosso eu, que nos assujeita a algo maior. Um outro, mas não um outro específico mas a própria alteridade, que surge como um terceiro elemento a reger os dois, eu e face. Um lugar de submissão e abertura, um lugar de desconhecimento, um lugar de infinitude porque o horizonte não se figura de forma alguma.

Se Levinas identifica na face, no outro, uma distancia intransponível, Heidegger parece tomar uma posição um pouco diferente ao guardar para o outro um parecer sobre nosso próprio ser. O ser-aí é sempre ser-com, é um de seus existenciais, sendo o ser-com-outros na

mesma intensidade que é ser-para-si (utilizando o termo de Sartre). O outro em vez de distante é tão próximo, tão passível de nos afetar que é capaz de acabar com nossa própria individualidade quando é tomado sem a força de caráter de uma relação autêntica consigo mesmo. No entanto, o outro também pode ser o resguardo compassivo do nosso ser, responsável por formá-lo e moldá-lo, parte essencial de nossa historicidade. Talvez seja interessante encontrar um equilíbrio reconhecendo estas polaridades. A empatia é, corriqueiramente, associada com esta união de sentimentos, a sabedoria do que se passa na cabeça ou no espírito, numa projeção interior ao outro. Mas a alteridade, definida por Levinas, só pode surgir numa ética absoluta quando o outro preserva o seu lugar de diferença, de incompreensibilidade.

Nosso objetivo não é definir que a alteridade é inatingível mas explicitar como a nossa experiência da alteridade, a espelho daquilo que há de mais grave e individualizante no outro, seu morrer, se apresenta como uma tensão entre este inatingível da alteridade infinita que é a morte (o impossível dentro de si) e a tentativa de dominar e apropriar-se da imagem e do mundo. De uma empatia que é simultaneamente formada como uma extensão construtiva de um lar compartilhado e uma separação bruta e absoluta de todas as coisas. Se a ética da ontologia de Levinas parece cair num terreno utópico onde a exclusão do mesmo parece nos levar a um lugar de empatia incomensurável pelo outro, também podemos reconhecer o paradigma Heideggeriano do outro, o existencial do ser-com, como uma exigência simultânea. Não há escapatória, estamos presos na alteridade de um outro imensamente distante e um outro imensamente próximo, e talvez o erro seja justamente nossa hesitação em tomar qualquer uma dessas posições, a indecisão das medidas suspensas, que não sabem o que querem ser e acabam não sendo nada. Quando não nos posicionamos de fato, nada acontece, ou melhor tudo acontece para se apagar. Somos sempre culpados perante o outro. Culpados pela sua morte e culpados pela sua vida.

4.6 O DEMIURGO

Se nos parecia que para adentrar o mundo do cadáver, era ao menos necessário seu corpo, um traço material de sua morte, Homem Urso nega esta hipótese. Não temos o cadáver de Timothy em imagem. No entanto, sua presença continua absoluta. O eco distante da morte, o presente longínquo em que vive Timothy cada vez que aparece. Timothy surge pra morrer, muito longe, num espaço além de ursos ferozes e mártires. Timothy morre pra nós quando se fez imagem presente de si. E se fez, em muitos momentos, sequer sem corpo, talvez até mais

intensamente quando não se mostrava porque se fazia com nosso auxílio, coparticipantes de sua presentificação.

Timothy morreu porque teve face, teve aquilo de intransponível inteiramente seu, que se alongou por imensurável distancia ate nos tocar com sua incompreensão. E assim foi porque nós também estávamos lá, delineando-o, definindo-o não só com o conhecido apropriável como também com seu desconhecido, tornando-o parte de um diálogo entre o visível e o invisível. Não a capacidade de tornar o invisível visível, mas de enxergar o invisível sem necessariamente torná-lo visível. Ou, a possibilidade de nada ver e assim mesmo ver. A capacidade da vidência de um todo, do olhar alcançar o nada.

Mas que vemos ao observar sua amiga? Sabemos que estabelecemos uma relação de impossibilidade, não só da morte em si como da própria presença do outro, e que esta relação foi uma relação de responsabilidade pré-ontológica que delegava a um outro infinito uma conexão de intimidade desconexa. Esta mesma incompreensão nos lança numa situação que é ativada pela sua presença ausente, onde eles se tornam apenas lugares mediativos, signos vazios ou refratários que nos transferem a um outro espaço, repleto de ruínas feitas de carne e osso. Sabemos como reagir através de sua reação, deste solilóquio mudo da face, porque a compartilhamos no mesmo ato de busca impossível do outro inatingível. Criamos em sua face da mesma forma que ela criou na face de Herzog e este criara no áudio de Timothy. Que a presença indefectível de uma prova de morte, de um registro do exceder derradeiro de Timothy, fosse o necessário para ele se fazer presente e morrente novamente. Que bastava a face, seja em seu aspecto formal na reação da amiga ou Herzog, em seu aspecto discursivo do legista, ambos aspectos nos levando a uma alteridade presente e primordial, a face em sua ontologia primeva, para que imagens fossem criadas, para que algo se fizesse presença em nosso mundo.

E Timothy foi presença absoluta, era o corpo que comandava a imagem, era a fala que nos tremia de indagação, era o invisível que sempre se fez presente até mesmo quando não aparecia. Timothy era um discurso ambíguo, repleto de meias verdades, de verdades oscilantes, que ora se mostravam, ora se ocultavam. Mas aqui, já em seu fim, Timothy se foi, da vida e da imagem. Omitido, se oculta para se mostrar em outro lugar. Ocultos nos rincões de nossa mente, morre muitas vezes. Conseguimos ver e escutar. Os passos pesados do urso, sua baba escorrendo pelo canto das suas gengivas, os caninos amarelados prestes a abocanhá-lo entre bafos pesados. Um corpo enorme se jogando violentamente no seu, partindo-lhe os ossos. Os gritos agoniados, os urros ferozes e desesperados, uma luta desesperada pela vida, sua resistência agravando os ferimentos já abertos pelas mordidas, abrindo-se ainda mais pela

vontade de sobreviver. Seu peito se tornando uma massa desfiada empapada em sangue, moído pela fúria do urso. Antes disso, vimos os dois cadáveres esquartejados durante o relato do legista, os sacos pretos pingando sangue, sujando o esquite cinza (Figura 13) de um rubro escuro que já o depositava debaixo da terra. Nada disso está em imagem e ainda sim está. Paira, assim como o contágio da morte, ou sendo apenas seu maior sintoma.

Figura 13 – Os restos mortais em O Homem Urso (2005)



Ou talvez vemos um grande nada? Oculto sob nossa incapacidade de realmente imaginar, visivelmente a cena. Vemos uma enorme massa de formas abstratas, de gritos distantes sem conteúdo, linhas prestes a desaparecer como se a escuridão da fantasia indefinida as tivesse apagando junto com o nadificar absoluto da morte. Mas vemos algo, sentimos algo, que surge com a força necessária para se fazer sentimento, ou pelo contrário, algo surge justamente porque a força do sentimento puxa a imagem para a ribalta da revelação, do descerrar, uma exigência de mostrar o que não é mostrado, de mostrar o que é sentido, de perseverar através do invisível. E nada vemos porque nada disso está em imagem, nada disso fora ofertado pelo filme em si, senão na junção dele conosco. Num encontro entre ser-aí e ser-filme. A imaginação de Timothy parte deste encontro mútuo, de uma intencionalidade que escapa a materialidade para se ramificar descontrolável, engatilhada pelos afetos dormentes na face alheia, na face inatingível de Timothy que nos atormentara durante todo o filme com seu fim trágico, bombardeando nosso ser consigo mesmo, fazendo de nossa alma e de nossa mente, sua morada final.

O sumiço da imagem leva nos ao campo do pensamento, do pensamento atuante, do pensamento criativo. Mais do que uma mera leitura, a ausência nos estimula criação, a um ato envolvido que não se resume a passividade da sensação (embora, no paradigma engajado do ser-aí, não há sensação passiva) e sim uma exigência interativa da imagem. E se há um deslocamento para o campo criativo, quer dizer que muda-se a forma de engajamento para o pensamento pois este é o modo natural de criação e manutenção de seres, surgido a partir da insuficiência de mundo.

Fora Kant o responsável pela (re)habilitação do pensamento criativo, da imaginação. Em sua filosofia se opera um deslocamento do homem como reproduzidor da realidade, ser responsável pela mimésis de um lugar que o transcende, para um paradigma produtivo (KEARNEY, 2003, p. 155). Se antes, dos gregos aos medievos, a imaginação era um agente intermediário que colocava diante de si imagens meramente miméticas, capazes apenas de imitar uma verdade que não cabia a seus domínios, com o idealismo alemão, especialmente Kant, a imaginação alcança uma nova etapa de poder, ao colocar a humanidade no centro de seu próprio pensamento, agora responsável por inventar um mundo através de seus recursos em vez de apenas imitá-lo. A humanidade se torna capaz de produzir a verdade das coisas a partir de si mesma.

Através de Kant, a imaginação se torna o elo que possibilita a consciência existir, a raiz que conecta as experiências sensíveis e as inteligíveis. Nas palavras de Richard Kearney (2003, p. 169): “Se nossa experiência sensorial é o que provê o “conteúdo” da nossa cognição, é a faculdade do entendimento que provê a “forma” em que a compreendemos. Sensação sem o entendimento é cega; e entendimento sem sensação é vazio.”. A imaginação possuiria duas funções, a produtora e a reprodutora. A reprodutora essencialmente funciona como replicadora de percepções, as ordenando e alinhando numa sequência de percepções que em seguida seriam organizadas em algo inteligível. No entanto, esta função reprodutora seria fundada numa função ainda mais primordial da imaginação, que seria a capacidade de sintetizar as regras que possibilitariam uma organização coerente destas percepções (KEARNEY, 2003, p. 170). Um ato de síntese autônoma possível através da imaginação. Portanto a função da imaginação seria de unificar o mundo para uma consciência, de torná-lo possível de ser qualquer coisa para si.

Heidegger conectará esta faculdade diretamente com a possibilidade de temporalidade do ser-aí e a partir desta temporalidade, com a descoberta do vazio que pontua nosso ser. Diz: “Kant recua do terreno que ele mesmo revelou ... a imaginação transcendental é o movimento do pensamento filosófico que torna manifesto a destruição do chão (da metafísica) e que nos

põe diante do abismo da metafísica.”⁶⁵ (HEIDEGGER, apud KEARNEY, 2003, p. 223). Ou seja, a partir deste raciocínio, o que insere a morte dentro do nosso ser, o que a sintetiza como possível é justamente a imaginação ao criar nos vãos entre o vazio fundador do nada e o vazio destrutivo da morte.

A imaginação é subjetividade espontânea que surge como uma aparição onde o poder minguia aos mecanismos tradicionais, porque é sempre um projeto adiante de si. A imaginação oferece ao seu criador o controle da experimentabilidade das projeções mentais. Podemos buscar outros aspectos das imagens, outras superfícies, configurá-las, e até mesmo, tentar destruí-las. Mas aquilo que a manifesta é de uma espontaneidade que foge a seus domínios, por ser a apropriação do mundo manifesta em toda sua potencialidade no interior do ser-aí. A imaginação sempre nasce de vontades fora da própria imaginação. De Desejos envolvidos com o mundo, sentimentos acendidos fora da imaginação, numa vontade de preservar a diferença ou perpetuá-la. Ou também de Necessidades, tornar o diferente uno, de produzi-lo recorrente, de instalar dentro de si aquilo que de tão diferente lhe falta.

Mas se algo é produzido por nós, sob intuições nossas, não seria algo nosso? Uma redução do outro ao nosso? Isto aconteceria se partíssemos do paradigma isolante do sujeito clivado do mundo, mas como vimos anteriormente no terceiro capítulo, nossa própria cognição é moldada através de uma composição conjunta de seres. A tonalidade afetiva que permite certos seres surgirem e certos serem sumirem, é formada por uma configuração externa ao ser-aí posto em relação a um mundo, que se insere dentro de si primeiramente através daquilo que temos, sob a hegemonia da razão representativa, de irracional, como os afetos e sensações. Visto a necessidade da imaginação de se formar ao que já se é sabido, o que é sabido não vem da homogeneidade do eu (embora, possa se convencer disso, na tentativa de enquadrá-la) mas da heterogeneidade do mundo.

A imagem, fruto da imaginação, possui uma certa “pobreza essencial” (SARTRE, p. 9), omitindo diversos elementos que mantinham seu referente original. Ela nunca surge isolada, porque apesar de sua ilusão mágica, ela é sempre fundada no mundo em que faz parte. A imaginação cria recriando, modela remodelando. Cria com o que conhece. O que desconhece jamais se intromete, sequer se torna objeto mental para sua poética. Ao mesmo tempo ela possui o espaço liberto de potencialidades, encontrando no interior do ser os meios

65 Embora Ser e Tempo não fale em imaginação nominalmente, de acordo com Kearney (2003, p. 222) Heidegger admite em seu texto “Kant e os problemas da metafísica” que seu conceito de ser-aí é uma reinterpretação existencial da imaginação transcendental Kantiana. O ser-aí seria uma imaginação encarnada no mundo, síntese tomada corpo. Ou, um acontecimento apropriativo.

para se fazer e refazer às suas ideias, neste ciclo retroativo que a humanidade se joga – a imagem que criou nos cria, ou a imagem alimenta a criação de outras imagens.

É de responsabilidade da imaginação apenas criar imagens, não motivar suas criações, embora estas imagens, depois de criadas iniciem novo ciclo. Não podemos exatamente evitar a criação da imagem de morte de Timothy porque a própria continuidade, e nossa estabilidade perante as imagens que nos foram dadas e estamos nos apropriando e tornando parte, demanda uma síntese que será tomada pela imaginação. O ato de dialogar com o mundo joga imperativos imaginativos diante de nós, e que se envolvem intensamente no incômodo de estar diante destas imagens. Porque assistir imagens, mesmo aquelas que não existem, é também produzi-las, participar de seus princípios de funcionamento, torná-las operadoras e transmissoras simbólicas, confrontando a ausência num requisito de atitude e transformação. Atitude é mover-se, é impor-se, tomar o cuidado do mundo e torná-lo um projeto seu, um cuidado também de si, temporalizá-lo e espacializá-lo.

Torturamos junto da imagem da tortura, matamos com a imagem de morte. O olhar imaginativo é sempre coparticipativo. Produzimos ambos os lados, vítima e agressor na espontaneidade sintética de seu surgimento. Se o rejeitamos, o rejeitamos após o fato, compartilhando a culpa de matar Malinowski e a incapacidade de salvar os outros mortos. É isto que está na origem dos questionamentos éticos da imagem de morte. Ao exigir justificantes éticos que legitimem o registro da imagem de morte, ao espectador se reprovar de observar aquela imagem de morte, é porque ele se sente cocriador daquela imagem. A imaginação não habita apenas o mundo torrencial e vaporoso da mente como também o engajamento pleno e duro da realidade.

Ademais, Sartre reconhece na imagem produzida através da imaginação uma relação muito íntima com o nada. A imagem imaginada por ser pré-formada por nosso conhecimento de mundo, habita uma existência suspensa. É fruto da realidade, portanto real e, no entanto, não dispõe dos mesmos meios de interação e investigação que teria se fosse real. É impossível conhecer mais de uma imagem imaginada por esta já se mostrar totalmente por ser concebida apenas com o que já possuíamos. Ela não conseguiria revelar algo oculto que já não fosse sabido pelo ser. É uma imagem simultaneamente cheia e vazia, portanto existindo tendo como base uma ausência. Uma presença ausente.

No entanto, a ideia vigente aqui de imagem ainda funcionaria sob o reino da produção positiva, ainda é produtiva, criadora, uma imaginação absolutamente criativa, como uma força responsável por tornar o mundo mundo, ou a vida vida. O que Sartre introduz é o caráter também absolutamente destrutivo da imaginação. Fará parte também da imaginação um

neant, um nada que lhe funda, fruto das distâncias imensuráveis que constituem o ser-para-si – o ser que reflete a si mesmo – uma capacidade de fazer as coisas desaparecerem para a imaginação tomar conta. Ou seja, como uma força que invade com toda sua potência de ser, vital, a imaginação que se entrega como algo positivo é também algo negativo, que mata para fazer nascer. Na imaginação, há uma operação mágica, de uma consciência primitiva que crê, através de suas projeções, capaz de moldar o mundo. E para moldá-lo, é sempre necessário destruí-lo de alguma forma. Desta maneira entramos numa querela da imaginação, que replica, fortuitamente, o conceito de morte que encontramos. Que ao tornar vida ela também torna morte. Ao fazer morrer ela também faz viver. Timothy que se foi, toma corpo e é vivificado em nosso ato criativo, no entanto é vivificado para morrer violentamente, reprisar sua morte mais uma vez nos confins de nossa mente.

Criamos os seres para destruí-los para podermos recriá-los, nesta contraditória relação. Timothy morre, para voltar a viver e voltar a morrer, como preso num ciclo que dura não só o filme mas toda memória relativa a ele. E se isso se torna mais óbvio nesta cena, é um processo que se repete em todo o filme, ou em todos eles. Timothy é alguém que vive, para nós, unicamente para poder morrer em algum momento. E como nos apropriamos do seu ser, e nos tornamos coparticipantes de sua morte, também nos tornamos coparticipantes de seu morrer. Precisamos reoperar nossa própria morte, acessando este vazio que se afigura no horizonte para estimular a imaginação que refundará sua imagem.

E mais uma vez retorna uma formulação clichê mas elementar: a morte do outro é minha morte. Não toda morte, mas alguma morte. Lembrar-se da própria morte é fazer este nada que nos cerca tomar força, criar-se como negação de si mesmo e de nós, nos obrigar a um suicídio solipsista cada vez que pensamos, um esforço intuitivo de nossa criação poética a se autoeliminar. Naturalmente é um paradoxo que não pode ocorrer.⁶⁶ Mais do que o resultado deste suicídio da consciência que nunca chega é mais o ato de se matar que parece uma injúria, assim como parecia todas as vezes que matamos com a imaginação para sentir a morte. Obrigado a morrer pelas nossas vias, as mãos intencionais da consciência intuitiva e espontânea, que convenceu a si mesma que bastava unicamente a ela para um mundo ser criado. A imaginação nos dá o poder demiúrgico sobre a vida e a morte, sem o rigor necessário para isso. Soltos às nossas emoções, indiferentes e simultaneamente acorrentados pelo conteúdo da nossa mente, que mata com a mesma facilidade que dá a vida, como uma criança que chora ao imaginar seus pais mortos.

⁶⁶ Visto que utilizamos a imaginação para imaginar o fim da imaginação. É como usar o nosso olho pra se ver. É necessário para tal sempre um terceiro (no caso do exemplo do olho uma superfície reflexiva). Em nosso caso, a morte do outro serve para refletir nossa própria morte.

5 ENCERRAMENTO

5.1 A SAUDADE

Figura 14 – O velório de Nishi em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



Sobe a fumaça do incenso sobre um altar tradicional japonês. Sombras circulam ao redor de um caixão, depositando flores brancas onde o falecido Nishi repousa. Este caixão é carregado nos ombros através da escuridão do salão, até sua imagem ser tomada por raios calorosos de uma tarde ensolarada. Some seu caixão e avistamos apenas uma imensidão de pessoas reunidas num pátio. As mesmas silhuetas que o carregavam adquirem corpo e presença, adquirem face e afeto até a luz ofuscar a imagem e tudo se apagar. Um velório de uma pessoa querida.

Uma voz suave e hesitante fala baixinho enquanto observa um senhor adormecido numa cama de hospital:

“Eu faço filmes... para deixar... uma prova da minha existência.”

A voz de delicadeza infantil, como uma criança reflexiva diante de novas descobertas, parece refletir as imagens que vieram. É a primeira fala de sua diretora, Naomi Kawase e

também a primeira fala do filme. Um funeral imerso no silêncio, com o olhar curioso da câmera flutuando feito brisa, uma brisa de saudade, observando leve uma ventania de pessoas de preto oferecendo seus respeitos ao falecido Nishi até se misturarem ao breu noturno que preenche o salão em plena tarde ensolarada.

Mas também parece refletir as imagens que virão. Assistimos a mesma imagem que retornará ao fim do documentário, em cerca de sessenta minutos, depois que Nishi expirar em puxões dolorosamente ritmados, seus últimos sopros de vida saindo como rasgos de seus peitos. Naomi prefere começar pelo fim porque o fim é o que restou de Nishi.¹ Veremos isso nos tons amendoados e dourados do céu, nas folhas caindo no esplendor outonal, no seu ser tornando-se flora, o tronco robusto que acolhia seu leito hospital, com pequenos insetos perambulando, se juntando a tudo que deixou, como se sua despedida fosse ser também uma transformação, transfigurado para habitar as nossas almas, não só suas imagens, mas do universo contido dentro dela.

Figura 15 – Nishi se torna flora em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



E Naomi deixa neste filme, Carta de uma cerejeira amarela (2002) uma prova de sua existência ao deixar uma prova da existência de Nishi, dupla homenagem de um monumento erguido a uma vida. É a homenagem a vida, percebida apenas em seu fim que a motiva a pegar a câmera e acompanhá-lo diariamente no seu último suplício. Antes disso, como

admite, Naomi vivia um dilema artístico. Não sabe o que deveria filmar, nada lhe parecia merecedor de ter uma câmera apontada; “até o dia que recebi seu chamado”, admite. Fora Nishi, um amigo fotógrafo, que requisitara sua presença, que pedira para ser gravado no seu leito hospitalar, aguardando calmamente sua vida se encerrar por conta de uma doença respiratória. E que humildemente, numa honestidade rara, escancara seus objetivos.

“Por quê você quer ser filmado?” pergunta Naomi.

“Para prolongar minha vida.” responde Nishi.

Figura 16 – Nishi quer viver em imagem em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



Nos parece uma admissão um pouco ousada, vista tanta repressão não só da presença da morte como também desta luta desesperada para combatê-la, como indicou Becker (2017). Nishi não foge da luta embora já a reconheça como perdida. Deseja apenas alongá-la um pouco mais, para além de seu corpo falido. Iniciou o ritual de permanência no imaginário, que transformou aquela câmera – assim como transformaria seu quarto hospitalar – num lugar liminar, um portal preparatório para sua transição à eternidade. Sua eternidade, de Kawase e a nossa, tríplice unidade e diferença gravitando em torno do mesmo fim, entrecruzando

destinos, indagações e lamentos em torno de um mesmo homem, avatar de nossos anseios, de toda uma humanidade que sofre quando seus pares sofrem. Impossível não observar seus últimos dias e não pensar nos nossos últimos dias. De não nos virmos em seu suplício, observando a chegada da morte dia após dia, hora após hora, numa névoa desconhecida que se aproxima friorenta, engolindo toda a luz calorosa que surgira no seu funeral, deixando a melancolia descansar escondida num lugar nenhum que está lá, bem no fundo de seus olhos.

E da mesma forma, também impossível não ver a imagem de um tempo ido, da calma tortuosa de Nishi e mesmo prestes a morrer, é difícil não crer na sua imortalidade. Como poderia morrer, se está diante de nós? Encerrado nas paredes, deitado em seu leito encoberto por camadas e camadas de cobertores, ele parece preservado para durar por uma eternidade, banhado em vitalidade. A câmera embalsamando um momento, recriado para resistir ao lamaçal do tempo com cada conjunto de raios luminosos que imprimiu no filme. Vitorioso contra a torrente, neste recanto de vida preservado em suas emoções discretas, na regularidade de sua respiração sempre calma, nos gargarejos periódicos, nas mãos trançadas entre si. Parecemos como Barthes, extasiados com a realização que toda imagem é um retorno do morto (p. 16, 2017), melancólica e esperançosa necromancia da técnica, que reatualiza uma vida para o presente e recupera da distância agri-doce do passado uma vida que negou-se a de fato morrer, porque nunca morrerá enquanto a estivermos assistindo, enquanto também a estivermos injetando de vida com nosso olhar.

Nishi exige permanência. Quer prolongar sua vida. Admite abertamente. Claro que a sua morte o jogaria de qualquer maneira no coração daqueles que deixou, o eternizaria dentro de seus entes queridos, tornando-o imagem no espírito alheio. Mas parece que pra ele isso não basta, esta abstração imaterial. E como bastaria? É fotógrafo, sabe o poder da imagem, sua potência de ser. E sabe também o poder do esquecimento. Nishi busca não só o traço simbólico, dos altares tumulares e memórias que rumam no tempo para perderem seu significado original, mas a materialidade de se deixar no mundo diretamente, fazendo da imagem cinematográfica seu leito final. Fazer-se imagem com o mundo, em união substancial com o mesmo, e não só com a alma, com as ideias, encontrando em qualquer imagem banhada na realidade um juízo melhor de sua eternidade. Buscava tornar-se ícone transcendente na imanência, imagem de si mesmo, duplicado na magia, ser vivente ao tornar-se si mesmo novamente.

Nascer mais uma vez em imagem, o que supunha Barthes cada vez que era fotografado, um renascer puro², livre das amarras do passado, num se fazer nascer cada vez que é imaginado, nascendo dentro dos outros, tomando vida na vida em imagem como reconhecia. Ganhar vida novamente a partir da imagem, ressuscitar em tela, esquecendo que

morreu, fazendo o mundo esquecer, nos devaneios da suspensão do olhar, de que ele já se foi. A imagem do mundo produz imagens, faz-se imagem de si mesma e neste ciclo replica o infinito da criação. A vida que é retirada para tornar imagem se oferece novamente através da mesma, numa reciprocidade de vidas perdidas. Mas afinal se ganha vida ou se perde vida? Não se perde algo que nunca teve, se faz testamento através de toda imagem fotográfica. Testamento de algo que é escondido e ignorado e que se faz presente sempre que o detemos, o tempo.

E aparentemente, Kawase também partilha desse ideal. Faz do fim de Nishi também um pequeno testamento de si mesma, e, assim como nós, morre um pouquinho com ele quando se vai, ganhando um pedaço novo de um vazio a lhe preencher o espírito nas contradições atuantes em todo olhar cinematográfico. Escreve suas primeiras e últimas palavras, enterrando com Nishi uma parte sua ao liberá-las para o mundo espiritual das imagens. Lembrança querida de si, se desenhando em tela, em indagações existenciais, em olhares carinhosos, no toque suave da janela, abrindo um espaço em que possa deixar sua ruína, para ser lembrada por toda a existência.

Tornada saudade de si mesma. Uma saudade que já surge no momento presente da captura, no presente da visão imediata. Uma saudade do que foi perdido ao viver o agora. Nishi é porque foi, assim como quem filma, como quem vê, tempo inquieto e deslocado. Como Barthes chamava o noema³ da imagem fotográfica: isso-foi. Um noema contraditório, embate dialético permanente entre dois tempos, duas saudades. Do instante presentificado, o lugar de visão instantânea que num piscar de olhos nos faz crer em sua vitalidade – que ao mesmo tempo, é o instante do esquecimento e do vazio como vimos no terceiro capítulo – ao peso do passado no qual a foto está embebida.

Afinal, vivemos pela saudade, através da saudade, saudade do que não tivemos e nunca teremos, a saudade de uma eternidade que nunca chega, ordenação no infinito do idealismo humano que criou o tempo para ter onde colocá-la. Aquilo que o pequeno Miguilim, que sentia muito medo de morrer, não sabia botar em palavras na novela Campo Geral de Guimarães Rosa: "...eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando..."

Sem a saudade o tempo nada é, nunca é. Sem almejar o passado ou o futuro, não há tempo, apenas acontecimentos sem sentido. A própria totalidade é fruto deste sonho de se eternizar nas coisas, de virar o universo em si, de ser o universo num solipsismo infinito, de tornar o universo sua morada, um lugar familiar e seguro onde a saudade não habita porque tudo é próximo, alcançável, parte iluminada de si mesmo.

O filme é resquício de Nishi, de sua saudade de si, enaltecido pela presença mágica da imagem, tornado tempo encarnado numa superfície, unindo sua alma a do dispositivo e sua gênese de fazer-se eternidade. E nosso olhar, nossa alma, também se tornam traços materiais de seu fim, apêndices da máquina que usávamos de apêndice e deste sonhar que produziu outros sonhos.⁴ E assistimos por quê? Para ser mundo, para aquela parte se enraizar? Para buscar naquela alteridade alcançando o limiar intransponível, um toque, um alcance pequeno neste limiar duplo? O intransponível em algo que já era intransponível, o infinito encontrado dentro do finito. Buscamos nos apagar dentro da imagem ao tornar-se a morte do outro? Ou queremos adquirir também esta capacidade do eterno, de fazer imagem no mundo e na mente, de juntar tempo nosso ao tempo do mundo e demiurgos das realidades, sobrevivemos um pouco mais, nos asseguramos que jamais morreremos ao pintar o mundo com as nossas cores.

5.2 A FINITUDE

Nishi possui um olhar perdido, como que em perpétua expectativa de que será tomado a qualquer momento, arrematado em sua cama, rendido para a tosse. Para seu fim inevitável. E enquanto aguarda, Nishi reflete sobre este fim que espreita. Põe sua vida a limpo para a câmera de Naomi. Lamenta tudo que não fizera, o que não dissera, se arrepende de ter vivido uma vida quieta no qual se omitia convenientemente das possibilidades que lhe eram oferecidas. Quando nos olha é sempre de soslaio, como se observar o horizonte permanente que se tornara o teto de seu quarto hospitalar fosse de maior importância. E faz uma revelação: odeia o face a face. Sente muito incômodo ao olhar as outras pessoas e provavelmente também de ser olhado.

É de certa ironia que este filme seja uma perpétua troca de olhares, de uma visão empunhada, transferida dos olhos curiosos e melancólicos de Naomi Kawase para a face taciturna de Nishi e seu olhos longínquos. Nos perdemos neste olhar, nesta face temerosa e calma, que, apesar de sua placidez, também nos rejeita tanto quanto aceita com seu projeto de se eternizar em imagem. Nos perdemos como já estávamos perdidos no interior do olhar de Kawase, fazendo dele o nosso, unidos num mesmo olhar que não busca e nem procura, que apenas vê, num apagamento de si que é o observar e escutar o outro fielmente. Ela se enamora com a figura de Nishi; uma paixão inocente do olhar puro, que percorre os seus lábios, seu nariz para finalmente descansar em seus olhos esguios. Uma paixão fática ao que há de inescapável da nossa condição, portanto da vitalidade da imagem e de sua perda – de observar qualquer um como a imagem da vida sobreposta ao olhar – uma paixão pela imagem em si e do que ela traz consigo, do que nela se esconde na obviedade de apenas Ser e portanto do que dela também mais se escapa. Paixão nascida de uma obviedade que nos faz olhar com

mais cuidado ao que é ignorado, como que tentando guardá-lo para sempre no interior de nossos olhos, fazendo do próprio ato de visão uma mumificação do olhado, queimando-o em nossa memória até suas cinzas mancharem uma forma reconhecível: um moribundo em aguardo da morte. É imagem porque morrerá ou morrerá porque é imagem?

Uma condição, sempre esta mesma, desta relação vacilante da imagem com a morte. Penetramos na presença dos seres com o mecanicismo útil da câmera cinematográfica para nos certificarmos que sim, morreremos e nossa imagem é nosso legado. André Bazin viu quando todas as tardes assistiu o mesmo touro ser atravessado pelas lanças do toureiro. Será que viu que se tornaria imagem quando foi consumido pela leucemia? Roland Barthes viu quando encontrou no fundo dos olhos de um prisioneiro intrépido a sua execução. Será que viu que se tornaria imagem ao ser atropelado? Sendo fotógrafo, vivendo através das imagens, Nishi também não vê? Que tudo que fez durante a sua existência foi fotografar a morte com a vida, dando-lhe morte e vida com um clique, capturando os dois lados se cruzando, expirando num mesmo instante eternizado. O instante do tempo remoto e inalcançável do presente, limite intransponível da visão impenetrável do registro, que ao mesmo tempo que nos assegura vigorosamente que aquele momento existiu também nos diz que se não fosse a sua imagem também seria um momento esquecido nos fluxos da eternidade, reencenando entre as quatro linhas de seu quadro uma solidão nossa primordial diante de todas as coisas do universo. A solidão que se prende num pedaço de filme, retida entre os quadros, como esconderijo de um terror primitivo que nos aterroriza desde o dia primeiro, antes dos grilhões lhe esconderem num cantinho da consciência.

Até então sempre enxergamos a morte nos filmes buscando motivações para sua aparição, na necessidade de compreensão que move o ser-aí. Desta vez não há. É uma imagem inapelável, sem linhas de fuga para depositarmos os nossos afetos sanguíneos, de colocar um alvo que transfira esta tormenta do epicentro do nosso ser para uma exterioridade conveniente. Sem a responsabilidade de resguardar o outro de um terceiro¹ que o apaga, que nos atormentava nas outras imagens, reincidindo os seus acontecimentos como se nós fossemos participantes, cúmplices de seu processo. Colaboramos em outra responsabilidade, não a responsabilidade cooperante de agenciar ou se omitir do matar, mas uma responsabilidade de fazer parte de seu morrer também como morrente, de ser vítima de si mesmo. Uma culpa matricial de possuímos dentro de nós a força que o eliminou e um dia também nos eliminará.

Nishi morre por morrer. Morre porque é eventualidade inevitável como qualquer outra. No entanto, sua morte é também a mais pura porque é aquela que parte apenas de si mesmo. É esta a verdadeira natureza da morte quando não é alterada pelos discursos

impessoais, da violência ressentida contra o outro, do caos da contingência cósmica: uma morte purificada dos acontecimentos excepcionais do mundo para se tornar acontecimento excepcional de si e apenas de si. Uma propriedade do ser-aí. Sua maior propriedade. Apenas – e encontrando certa altivez melancólica neste advérbio – uma possibilidade própria que não nasce do mundo propriamente, mas com o mundo, consigo. O nosso mundo. E este jamais nos oferece imortalidade, pelo contrário, apenas encurta uma possibilidade que aguardava dentro de nós, a faz nascer com os acontecimentos contingentes que nos entornam. A morte é a base de nossa ontologia, que pode ser ativada ou estimulada através do mundo mas é sempre nossa e de mais ninguém.² O vazio que se afigura também é nosso, nascido nas entranhas de nosso Ser, oferecendo uma cisão esvaziante num lugar que busca apenas compleição.

O único culpado é a própria condição humana jogada na finitude de seus projetos temporais, largada na mesma substância que a dizima. Destino inescapável, aquilo que “igualar tudo que é vivo num só rebanho de condenados” como assinalou Ariano Suassuna no seu auto. Embora a morte de Nishi ainda esteja contaminada por uma injúria – a rejeição de nossa natureza divina arquitetada pela imaginação transcendental – ela é dispersa, apaziguada. Não há o caminho fácil da ética para nos distrair portanto qualquer raiva logo desmancha, se faz decepção, lamento, aceitação. Vamos nos direcionar a quê para torná-la maldita? Talvez o cosmo ou os deuses, mas a grande verdade, ecoando no íntimo de nosso ser, prismada entre tantas angústias sublimadas, é que a morte não reside em nenhum deles. Reside dentro de Nishi a possibilidade de sua própria extinção, como se vivesse dentro de si uma força destrutiva que um dia irá lhe apartar eternamente de si mesmo.

Somos feitos de possibilidades de ser sempre dispostos adiante mas nunca dentro de nós. Uma potencialidade de si, se engajando num futuro pretendido pelas necessidades, desejos e vontades. Das minúcias diárias até mesmo aos projetos abstratos de vida, sempre existirá algo em nosso horizonte para alegadamente suprir o que temos de incompleto que nos formou. Ser o ser-aí é localizado, ele está num mundo que engaja, apropria e faz parte de seu próprio tempo, de seu próprio espaço. Portanto o por-em-relação a si³ do ser-aí é também um pré-requisito dele ser qualquer coisa em qualquer instante. No entanto, por necessitar sempre desse por-em-relação, ele nunca é de fato estável, nunca se torna uma unidade, condenado sempre à diferença, em aguardo de entrar em contato com algo que não possui – e que o fará diferir de si mesmo – e assim que este contato é estabelecido, um projeto portanto finalizado, já há outros a seres perseguidos e completados, vivendo sempre num fluxo ininterrupto de projetos paralelos e intermináveis, lhe envolvendo até o seu fim, condenado a viver e morrer sem nunca ser inteiro.

Ele é uma capacidade-de-ser, incompleto por natureza, um processo de existência, sempre lançado em futuros possíveis. O ser-aí é portanto o ser-adiante-de-si-mesmo, ou, o ser que é o que não é, uma potencialidade encarnada. Este adiante-de-si-mesmo que lhe fundamenta, essencialmente uma vontade de se apropriar do mundo através do tempo, é essencialmente uma vontade de totalizar⁴ que entra em choque com um por-em-relação essencial e paradoxal que se apresenta em sua temporalidade.

Firmado na interioridade do ser-aí está a maior razão de incompletude de todas. Sempre haverá, enquanto for Ser, algo plenamente demarcado em seu horizonte, um projeto que surge com o seu nascimento e que já tem seu fim escrito no início, a única unidade possível em tantos incompletudes. É tanto uma ausência no coração de seu ser, o abismo vazio que ecoa quando fazemos um chamado interno, como também uma possibilidade absoluta de nunca se completar, uma possibilidade da impossibilidade. O vazio no horizonte, um retorno ao nada que lhe pariu, esta ausência que manipula cegamente toda vez que se põe a criar. O que seria este vazio num ser relacional? A não-relação, um afastamento das conexões criadas ao se estabelecer mundo, ao se fazer ser-com-mundo e ser-com-outros. Um afastamento completo de qualquer intermédio entre Ser e Mundo: morte.

Vivemos a ironia de ter como única certeza, num ser dominado pela sua vontade de tornar todas as coisas do mundo repletas de sentidos, a incerteza absoluta. E talvez por conta disso preenchamos nossas vidas com estes sentidos, como se em seu acúmulo esta incerteza interminável um dia possa sumir. Mas enquanto não some, aí está a imagem para esculpir da realidade fragmentos inegáveis de um mundo em constante mutação. Que assim possa ser visto e dito, e coisificado, finalmente deixar de desaparecer. Mais uma vez surge a insegurança latente do ser, a insegurança de ser qualquer coisa e se ver tomado por forças além de si, de ser construído mais por fora que por dentro, de buscar uma constância de ser em limiares instáveis. E procura o poder, ser de verdade controlando outro ser, seu próprio sonho de transcendência através dos outros entes, a vontade eterna da humanidade de ser divino, de tornar o poder demiúrgico de sua imaginação uma realidade imediata.

Vemos esta dificuldade até mesmo em Nishi, tão próximo da morte e ao mesmo tempo tão distante, tão ignorante. Ela claramente lhe atormenta, o fazendo oscilar entre uma calma serena e uma apreensão discreta. Quando põe-se a pensar na morte, não sabe como representá-la, tornar-se imagem para si, porque ela só pode tomar forma neste mundo de relações a relacionando. Busca metáforas quando fecha os olhos, delega ao reino apolíneo dos sonhos e suas fabulações a responsabilidade de sintetizar imagens impossíveis. E o que encontra?

Um deserto escorchante, lembranças impossíveis se abrindo em alusão a Hiroshima. Para entender sua morte, usa a imaginação para se lançar numa imagem histórica, faz-se humanidade dizimada num clarão, se unifica ao tempo que lhe corrói, e que se um dia irá lhe terminar é também o que lhe começou. Faz-se circuito do tempo, imagem-espelho de algo maior, fazendo do passado material para modelar o seu futuro impossível. Recicla suas imagens, o espaço arruinado das guerras e com a abertura desta imagem apocalíptica, abre um espaço dentro de si, um deserto real e simbólico, para compreender o seu fim. É este o segmento de vida que encontra Kawase na pureza de seu registro, na pureza inquietante de um filme que não tem nada a dizer, apenas a mostrar com o olhar. Que Nishi se tornou deserto de si, um espaço inabitável onde a vida não prospera. Que seu morrer se tornou a história de todos os mortos.

5.3 O MUNDO

Sua face raia como uma revelação. O pequeno ponto de luz surge em seu olho, como um pinga d'água caindo em sua íris enquanto conversa, refletindo um pequeno poço de esperança, deste mergulho profundo nos sonhos que as palavras e imagens oferecem. Sua face fosca se torna uma janela molhada pela chuva do fim de uma tarde (Figura 17) de outono, acariciada pela mão de Kawase, que esfregando-a de um lado ao outro, a limpa até se tornar novamente o rosto de Nishi, encerrado numa calma letárgica, como quem está prestes a cair num sono profundo, cadenciada pelo também letárgico tique e taque do relógio.

De corpo rígido e esquelético, Nishi levanta os braços para tomar um pequeno gole d'água. Deixa a garrafa cair e se vira de lado lentamente, se envolvendo com os braços para suportar a tosse pesada, ou, quem sabe, para se esconder da câmera naquele momento de fragilidade. Tem seu rosto lavado por uma enfermeira, um pinga descansando no topo de seu nariz, a beira de sua pálpebra. Lá fora, a chuva continua a cair, suas gotas tamborilando nas folhas, balançando os galhos que observou através da janela naqueles dias antecedentes ao fim. É nesta tarde morosa, que Naomi faz um pedido inusitado: “Você pode compor um haikai?”

De voz tremida, vibrando fraca e desafinada em sua garganta, lhe entrega:

"Meu destino é

Cair como uma folha

De cerejeira"

Não consegue terminar. Os pingos de chuva continuar a pontuar a janela, envoltos nos rumores de uma tarde mansa. Naomi se aproxima de Nishi, observando seus dedos finos

trançados entre si, a toalha amarela envolvendo seu pescoço, seu olhar reflexivo e distante. Ele tenta novamente:

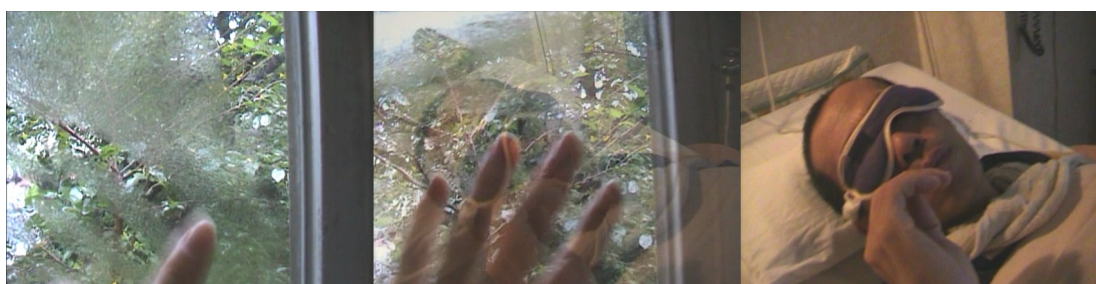
"Uma folha cai.

Da cerejeira.

Vão derrubá-la."

Continua de olhar pesarosamente remoto. Retorna para nós com uma conclusão: "É um incômodo diário varrer as folhas caídas."

Figura 17 – Naomi afaga Nishi em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



Presenciamos esta imagem. A absorvermos, fazemos dela parte de nós mesmos num projeto futurante que surge na totalidade do agora. É também uma presença nascida no vazio do nada, como toda presença, que traz consigo a materialidade que enleva a sua situação. A faz maior simplesmente porque é algo. É imagem.

Consigo surge o que produziu Nishi, produziu Kawase e nós mesmos. Compartilhamos de uma Verdade cósmica, presente na magia compartilhada do cinematográfico, presente em todos os processos vivos, em todos os acontecimentos evenemenciais. Compartilhamos da força substancial da imagem de se fazer Natureza perante nós, embora seja, apenas mais uma fatia do universo sendo preenchida por luz, reoperando através de seu pontilhado luminoso configurações de mundo há muito passadas. Mas desta luz superficial algo desabrocha, como um milagre do olhar que vislumbra naquelas luzes algo maior, a revelação do Ser de algo, uma certeza momentânea, mas eternamente verdadeira, uma verdade se descerrando perante a nossa sensibilidade. É possível de vê-la na aspereza do leito metálico, na textura sedosa do seu lençol, na transparência do vidro na janela, na porosidade de sua pele, na luz que atravessa os ramos da árvore, nos pigmentos granulados que pintam a imagem.

Abre-se a Terra o chão de estabilidade no qual qualquer coisa pode surgir. Possível de ser vista em todos os instantes na imagem, em tudo aquilo que há de mais certo, que é fundante do Mundo e que este, com todos os esforços, tenta se desvincular. Mas a Terra é

mais forte, mais forte que qualquer coisa que o mundo possa jogar em sua tentativa de independência e faz-se sempre força principal, que atrai todas as relações para servirem a ela indiretamente, para nascerem de sua onipresença ocultada pela modernidade energizante (PATTINSON, 2000, p. 100). A Terra é imanência encarnada na imagem, emanção constante de materialidades, um nascer ininterrupto daquilo que apenas é. O acontecimento do Ser é sempre a abertura de um lugar, um espaço (MALPAS, p. 6) e para haver espaço é necessário ter havido Terra. No entanto, a Terra é aquilo que tão óbvio some em sua obviedade, se tornando um acontecimento que vela ao se desvelar, deixando a mostra somente o Mundo, uma outra invisibilidade prestes a ser coberta. Simultaneamente se assoma Mundo. O Mundo de Nishi e Kawase, aberto através da tela, com todos seus pesares e aflições, tosses e ressalvas. Com todo seu sono interminável, em seu eterno cansaço matutino. Nos pequenos descuidos da filmagem, na audição abafada e difícil de uma câmera portátil, nos sons distantes vindo de longe, gritos de criança, conversas alheias roendo nossos ouvidos. Na ternura de Kawase diante da fragilidade de Nishi. Nas conversas sinceras, nas cantigas de infância, em cada pequeno objeto disposto naquele quarto, lhe arredoando tal como seus amigos o fizeram em seu velório. No silêncio de pessoas encarando o fim e não encontrando nada a dizer.

A imagem que abriu Terra a ocultou para fazer surgir Mundo e seus valores vão se espalhando, nos cercando, aglutinando e emanando da imagem, absorvidos pelo nosso olhar, nossa razão, nosso coração. Adentramos as relações de algo que se não fazia parte de nosso mundo, este aqui que partilhamos, agora o constitui numa combinação de afeto e racionalidade. Mundos partilhados, mundos criados através da existência conjunta de Seres sendo, criando no seu mero ato de ser, tornando impossível a distinção entre ser e criação. E ao adentrarmos neste mundo conjunto tripartidário, nosso, de Nishi e Kawase, o mundo-filme, o que encontramos?

Arrependimento e medo, insegurança e temor, confiança e carinho. E acima de tudo, um sentimento discreto, resíduo de uma tristeza iminente assobiando no canto do vento, escorrendo nas gotas da chuva, como que prevendo o futuro de Nishi cada vez se esparrama no chão. E neste mundo nos jogamos, sofremos, arrependemos em comunhão elevando um monumento, o privilégio do nosso habitar, a esta tristeza compassiva. Uma tristeza do mundo, que não cabe apenas naquela imagem mas que se plasma em todos os cantos dela. Tristeza da morte, a tristeza respeitosa de sua força de matar, de nossa força de morrer. Uma morte, toda morte. O absoluto que desagrega. Nos projetamos pra sermos destruídos. A qualquer instante, porque uma hora, o filme terminará. E Nishi. E nós. Ao fim do filme, o fim da vida.

A noção de mundo é a abertura de um espaço relacional onde os entes, os seres que o compõe, podem entrar em relação se constituindo mutuamente. O mundo é fundado no espaço, no por-em-relação já citado, e sobrevive no tempo em seus projetos, e se teóricos como Metz e Bazin se preocuparam tanto com a espacialidade da imagem cinematográfica, a reconhecendo como qualidade primária do cinema é por reconhecer inatamente a mesma qualidade de se abrir um Mundo e uma Terra, um campo que não é meramente de movimentação, de corpos transitando e de uma câmera se deslocando e investigando, como é também relacional da junção dos seres, uma escuridão iluminada pela responsabilidade do ser-com.

Um mundo é localizado, não só espacialmente mas como um lugar. Possui relações de proximidade e afastamento, de unificação das semelhanças e eliminação das diferenças (ou vice-versa), abertura e união de conjuntos, conexões estabelecidas e rompidas e assim por diante. O lugar que se abre com a imagem é um mundo constituinte de sentidos que se não já previamente determinados pela indexação da imagem, é constituído ali mesmo dentro do filme numa replicação da abertura da Verdade. É exatamente esta abertura deste lugar “relacionante” que torna aquela imagem verdadeira, uma Verdade primordial que não se encerra em discursos mas na intimidade do acontecimento do Ser. Não somente uma proposição em busca de explicação e confirmação, mas o surgimento de algo que estava oculto e justamente através daquela abertura pode se mostrar ao se fazer conosco.

Terra e Mundo não se abrem sozinhos porque o todo relacional não se abre isoladamente num único objeto mas como uma totalidade surgida em simultâneo. Se eu sei o que é uma câmera é porque também vem consigo a totalidade dos entes que a acompanham, como a lente, o olhar, a cinegrafista, a tela, o cinema, a luz e assim por diante na abertura de um horizonte de familiaridades. E cada horizonte também possui seus próprios horizontes se espraiando em direção a uma rede imensurável de horizontes, o Mundo, que nunca se cansa de existir. Mas se uma totalidade se abre, também naturalmente se abre, embora ainda veladamente, sua oposição, o nadificar mais associado com a morte do ser, porque este está no interior de toda relação, de toda totalidade, o espaço oculto dentro das conexões, obscurecido pela verdade do ser que aberto, ofusca com sua luminosidade outras verdades. Está lá, no interior do ser aberto, e portanto deste espaço que o abre, a própria força nadificante que o possibilita surgir. E se abre uma totalidade com o mundo, possuidora de uma nadificar dormente é porque também se abriu um lugar de diferença absoluta, o infinito, o espaço inacessível de incompreensão que reside tudo que não resta a ontologia alguma, ou que a superou. Tudo que foge do domínio do eu caberá neste infinito, portanto tudo que foge ao domínio da câmera objetificante.

A câmera é um objeto finito, age recortando o infinito do mundo, deixando este último apenas como um indicativo para fora de sua moldura. A sua imagem, a imagem que a criou no sonho de criar imagens, é também a mesma imagem a que serve. Mas é justamente esta excedência e incapacidade, ou o fracasso de seu projeto que a capacita a entrar em contato com sua contrapartida. Usando as palavras de Stanley Cavell tentando especificar a magia do cinema em comparação a pintura: “a câmera é do mundo” (p. 34). Ao ser do mundo já se pressupõe que a câmera não ofereceria seu mundo como um objeto fechado, porque aí teríamos uma totalidade entregue sem suas potências, uma visão técnica do que retrata, não possibilitando o surgimento de verdade alguma que já não tenha vindo junto da imagem. Neste caso a câmera possuiria o mundo, e ao possui-lo, separado de nós, contraditoriamente ele se tornaria mais fácil de ser dominado, de ser regido sob os ímpetos dominantes de nossa vontade.

Porém, sendo do mundo, é apenas mais um elo incompleto e por ser incompleto ele aceita uma diferença lhe fundando. Por ser diferença, há algo de inalcançável no interior de sua captura. Ao ser elo implica que sua presença – e seu Desejo de presentificar, e por ser Desejo quer preservar a diferença – é incompleta, essencialmente conectiva ou mediativa, que serve apenas para dialogar com o infinito, de recolocar-se de volta a um lugar que lhe fora perdido, que recortou quando o tornou imagem para poder virar câmera. E neste recolocar admitindo sua pequenez diante das coisas, aumentando a distância ao mesmo tempo que a encurta através do estabelecimento de um extracampo imensurável. Um mundo além de nós, participe do espectador tanto quanto sua consciência e vontade, um chamado que mobilizou a criação da própria imagem quanto mobilizou a nossa própria criação, um chamado que ao vir de fora vem de dentro, um chamado perdido na totalidade, que veio do nadificar que faz o mundo tomar forma, escondido nos recantos de nosso ser, amaldiçoados (ou abençoados) por tantas distâncias inalcançáveis e confusas.

A câmera produz, resgata, ou chama mundo e assim está se criando um espaço dentro de nós que não é nosso, um espaço habitado por imagens e afetos que nos invadiram, o permitindo se formar em nosso interior e também, pelo nadificar oculto no intervalo de seus objetos, nos espaços de incompreensão e dúvidas de sua imagem. No intervalo entre um objeto e outro, no vazio em que se opera a mise-en-scene, na distância dos corpos, o vazio do espaço negativo que preenche a imagem com sua invisibilidade, o *ma5*. Um espaço radical habitado pela falta de imagens e de seus afetos, por presenças ausentes, uma ausência que as delinea profundamente. Ausências fundamentais, sendo a morte, a ausência presente que rege nossa existência, também a reinante sobre todas as outras, a ausência que harmoniza todas as presenças.

Mas como vimos ao criar mundo a câmera também resgata Terra, um lugar espacialmente localizado, que fora tocado certo dia pelas suas luzes e deixara um traço inesquecível de sua realidade. A câmera toma corpo, ao tornar-se projeto infinito de Ser, projeto exigente de completude e que fuja seus espaços, em busca de compreensão e agência, de habitação e lar. De tornar-se um lar para o espírito residir enquanto sua janela estiver aberta. De certa forma este apelo ao corporizado do habitar, é também um resgate das verdades originais da imagem, ao distorcer o discurso ôntico a tomou no curso da história do cinema. O discurso narrativo é algo nascido posteriormente aos desejos originais da imagem cinematográfica que se preocupava apenas com a captura daquilo que lhe atravessava o olhar. Feita para a materialidade da vida, utilizada para ver corpos em movimento, em choque e atuação, a imagem servia para mostrar Mundo e Terra. Depois, que posta sob as cobertas dos boulevards, encontrando nele o encanto do teatro que foi encontrar o discurso narrativo que se possibilita o desvelar de seres pode ocultá-los com a mesma facilidade.

O corpo como prática e extensão natural da mente, também remete aquilo que há de mais profundo e antirrepresentativo da experiência. É o que permite parar de falar para começar a ver, ouvir e tocar. Através da prática, se muda a modalidade do olhar, duma visão distanciável para uma visão aproximável, arraigada no seio do estar em qualquer lugar, mesmo que este lugar seja o lugar-nenhum de uma morte iminente. Ou uma visão vidente. Que reconhece afetivamente em seu próprio ato de visão um ato de abertura, de lugares para residirem seus desejos, lugares de buscas do mesmo e da diferença, lugares sensíveis e pré-ontológicos. Eu vejo que vejo, e também crio (e sou criado) neste lugar, repleto de diretrizes e vias que intermediarão estas duas visões.

Então criado espaço, criamos lugar e criado lugar, criamos um habitar. O habitar é o nosso que se conecta ao mundo através do lugar, que é preenchido pelo que há de simbólico nele. Um habitar que só é possível de surgir através de um sentido compartilhado, entre lugar e ser-aí, que o tornam uno. Mas é um sentido construído através de sua falta. Um sentido vazio portanto um lugar vazio, que não remete a lugar algum – por isso Nishi sonha com um deserto, onde seu horizonte se espalha para lugar algum, o lugar sem lugar, lugar-nenhum – nem mesmo a si mesmo e portanto precisa ser sintetizado de alguma forma. Um lugar que naturalmente, antes de qualquer síntese produtora de vida, já parece destinado a morte como qualquer outro vão da vida. O vazio afinal, sempre será associado inconscientemente com a morte, com a tensão do vai e vem tortuoso entre esse preenchimento e esvaziamento. Ainda assim, um lugar propriamente nosso, que não colocamos apenas a mortalidade alheia mas a nossa própria mortalidade, onde habitamos em nosso morrer. A imagem se torna uma nação,

nossa nação, partilhada por fantasmas escondidos nos seus intervalos, espectros de projetos nunca atualizados. Projeções de si que moldam a partir de ausência.

E se há fantasmas, senão apenas o da nossa própria mortalidade (o intervalo no interior do nosso ser), é porque há também a abertura de uma temporalidade. Quando Christian Metz reconhece que “O espectador sempre vê o movimento como presente” (1991, p. 7), é porque para ele o movimento é o que reforça a sensação de realidade no cinema ao fazer o tempo invisível saltar adiante de nós. Envolve a ação do movimento com tempo. O espaço é justamente aquilo que reforça a temporalidade presentificante da imagem, ao mesmo tempo que cria um lugar de agência do ser-aí, neste conflito entre a imersão e distanciamento, entre desejo e necessidade. O espaço cinematográfico se torna essencialmente aquilo que Foucault (2013) denominou de heterotopia, um espaço outro – só que obstante o título, um espaço outro nosso, o outro como si mesmo – onde a espacialidade que é aberta altera as relações de interação sócio-temporais daquele espaço. Se Foucault falava de espaços reais, hospitais, cemitérios e escolas, geralmente espaços limítrofes, que possuíam existência dupla, uma duplicidade de regras, nesta sabedoria que temos, de projeção íntima do espectador dentro de um espaço supostamente fictício (embora, a própria noção de documentário, implique a realidade), não seria também este mundo e esta terra, abertas um espaço de temporalidades múltiplas, sobreviventes e perdidas, nossas, do espaço e do mundo?

5.4 O TEMPO

O que nos mostra a imagem acima de tudo? Mostra que Nishi esteve lá, que certo dia brilhou intensamente o sol para banhar seu velório como outro dia, enquanto ainda vivia, descansava seus raios em sua nuca num passeio pelo jardim, ou banhava completamente seu quarto. Mostra que guardava fotos dos amigos no criado-mudo rodeado por fios e flores. Que dormia de lado com uma touca na cabeça sob camadas de cobertores. Mostra que possuía uma cabeça pequena, olhos fundos e pretos, sempre com um pinga de luz refletindo em suas íris meditativa e que parecia sentir frio, muito frio, mesmo nestas tardes ensolaradas. Que gostava de cruzar as mãos, respirar fundo e descansar como quem já aguarda a morte, prestes a surgir a qualquer momento através da porta. Que passava os dias olhando para cima cruzando seu olhar com o crucifixo pendurado sobre o leito enquanto gargarejava soro para limpar o amargor de sua boca. Que refletia intensamente sobre seu fim embora muito pouco compreendesse, mas sabia, obstante a ignorância, que queria ser eternizado em filme. Mostra que temia o futuro e o que representava, que evitava olhar no olho das pessoas e que gostaria de tornar documento de si mesmo. E mostra que Kawase durante breves instantes, após um

pequeno debate sobre a natureza da memória, decide banhar sua imagem em tonalidades de cinza que parece lançá-lo diretamente nos confins de um tempo perdido.

Nos parece, que envolto nesta coberta da memória, sua imagem esta prestes a desmanchar a qualquer instante, e que embora ainda estejamos na metade do filme, ali se encerrou sua luta cada vez mais fraca contra o tempo, que está lhe levando embora tosse a tosse. E aqui a forma toma sua posição prioritária, como abertura de alteridade primordial. Em certo momento, após uma discussão sobre a memorialidade da imagem, o filme ficou em preto e branco e Nishi se torna memória ainda vivo, ainda sendo, ainda em porvir. Através de truques formais, tomando de empréstado o esquema associativo entre sua tonalidade e o passado, traduzindo o chamado patético do espírito em uma linguagem visual. Mais uma vez, diante da morte, a imagem fica a serviço de uma metafísica do olhar, uma metafísica que aponta para o futuro ao mesmo tempo que aponta para o passado enquanto torna o presente um lugar inacessível. O porvir de Nishi paralelo ao seu já ter sido, um acontecimento já acontecido.

É o mesmo processo explicado por Barthes com seu isso-foi, esta relação estranha que temos não só com a fotografia, mas com seus sujeitos e de como esses resquícios indiciais, a marca do tempo impressa quimicamente ou digitalmente, são o suficiente para turvar nossa compreensão daquela imagem, nos colocar em outra disposição, onde o tempo se efetiva dentro de nós através do olhar e observamos como videntes amaldiçoados mortos ressuscitando diante de nós, fantasmas perambulando as ruas, cadáveres conversando e sorrindo. Nossa modalidade de olhar se torna contagiada pela morte (pelo seu ciclo, como veremos), como se através da imagem se transportasse um conhecimento proibido, que nos retirasse da ignorância banal pra nos ensinar que todo olhar é turvado pela história, que todos os entes possuem um tempo só seu mas também do mundo, se multiplicando em imagens e projetos, e que no interior deste tempo caótico, ora uno, ora infinito, feito imagem através de nós está a morte, sempre onipresente. Germina na imagem as sementes do tempo e nossa finitude. E apontamos que surge uma grande contradição: o passado, em seus movimentos eternizados, memorialísticos é associado com a morte, embora o passado seja sempre recanto da vida que um dia foi enquanto o futuro, o lugar que a morte reside, a tragédia prestes a acontecer, se torna o lugar vivo por natureza.

Naqueles poucos segundos em que Nishi se tornou cinzas de si, é tornado signo mnemônico de um passado muito particular associado apenas consigo. A imagem tornada signo recuperador de uma consciência já perdida, o falecido Nishi, como se alterando suas propriedades mais banais nos colocasse em outro lugar desconhecido, nem tanto este mundo, nem tanto aquele, um espaço outro. E daí, com este movimento simples de torná-lo incolor, se

operasse a memória deste lugar nenhum, recanto criado e gestado com a imagem, este mundo a ser criado e partilhado, mundo que já nasce banhado em saudade.

Figura 18 – Mundo-Nishi em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



E somos duplicados para habitar o mundo-Nishi-passado, mundo memória de Nishi, este mundo possível que nunca se atualizará e que, no entanto já se atualizou no instante intuitivo de presenças partilhadas. Somos duplicados para se encarnar em nós mesmos, o duplo que surgiu na tentativa de deter a morte no seu eternizar através da imagem. Através do duplo que quis retesar Nishi em imagem ao criar este universo próprio, acinzentado pela sua morte ainda iminente. E podemos pensar aqui se este duplicar também não é se eternizar dentro deste lugar. O filme se torna memória duplicada, tempo duplicado, no processo de tornar-se, a contradição de uma memória que surge no presente, um presente memorizado, um agora que antes de ser já se foi.

Se torna imagem de mundo, de um mundo. Mundo Nishi, mundo si-mesmo, mundo substancializado através das tomadas, tomando corpo bem distante de onde se originou, emanando a sua própria temporalidade para se apropriar do nosso ser. Ele está sendo porque

deixará de ser, sua afirmação é simultaneamente a sua negação. Antinomia encarnada, sendo e não sendo a todo instante, recuperando esta antinomia que se reencenará dentro de todos nós até o lampejo do nosso fim. Projeto específico em direção ao futuro, de cuidados íntimos e particulares do que lhe cerca, se apropriando de sua própria temporalidade para dela ser arrancado violentamente.

Se Nishi morre, sonha e nasceu é porque esteve imerso num tempo que o nutriu. Da mesma maneira também o estamos. Porém o tempo não é um curso linear, o tempo objetivo do mundo e da humanidade, é um tempo ecstático, ou, um tempo que foge de si mesmo. O ser-aí é o ser no agora. Mas não um agora, parte de uma série enfileirada que seguindo seu rumo formarão o tempo. Este é o tempo objetivo da humanidade, o tempo dos relógios e calendários, passível de ser apontado e datado. Uma abstração que esconde a natureza verdadeiro do tempo no ser-aí. O agora é algo que se abre através de uma queda em sua própria história. Tudo aquilo que passou, que lhe molda e atormenta, torna-se parte factual de si, sombra fantasmagórica sobre o atual. É um ser propriamente temporal porque é ele mesmo que funda o tempo, sendo este a maneira dele, o ser-aí, se projetar na eternidade. Adiante de si está aquilo que ainda não veio, mas que ainda assim, está presente em suas perspectivas, criando o presentificado. Antes de si está aquilo que já se passou, mas que ainda está presente em suas sobrevivências, também originando o presentificado. E neste exato momento de presentificação? Só a pureza de uma experiência inominável, que se abre num piscar de olhos numa visão presentificante que some no mesmo instante que surgiu.

É muito fácil denominá-los passado, presente e futuro – ou: não-mais-agora, agora e ainda-não-agora – (GÖRNER, 2017, p. 179), porém Heidegger vai além porque reconhece nessas denominações uma escravidão ao que há de ôntico no conhecimento, ou seja, uma abstração que estabelece uma fuga do ser da experiência. Ao pensarmos na temporalidade meramente como passado, presente e futuro, quer dizer que o que ele possui deixa de ser, se torna algo que não replica nossa experiência verdadeira do tempo. Tornamos o tempo um objeto ou um campo no qual estamos inseridos, quando na verdade ele é algo que existe no ser-aí sob outra modalidade de existência. O tempo não é uma força nem um lugar, o tempo apenas é.

Para o ser-aí o tempo é ecstático, algo que o lança para fora de si. Envolvido em temporalidades simultâneas, o ser-aí é um vir-a-si-mesmo, um voltar-a-si-mesmo e uma presentificação. O que advém não é apenas o futuro, é aquilo que ele chama de um vir-a-si-mesmo na maneira que o ser-aí está se deslocando em direção a uma possibilidade de ser que abriu adiante de si. E o passado não é apenas o passado, é um voltar-a-si-mesmo ao dialogar com aquilo que já tinha sido, um projeto que se passou. O que somos agora é um ponto

instável que está constantemente dialogando, de maneiras autênticas e inautênticas,⁶ com estas duas temporalidades e toda sua miríade de projetos e projeções que surgem para não surgirem, e que somem para nunca sumirem. Passados que nunca deixam de ser futuro, e futuros que já se tornaram passado. Não há um presente estável e sim uma presentificação.

Ao mesmo tempo que é essencialmente localizado, interagindo numa relação de cuidado com o mundo, tornando-o parte de si e parte de seus projetos, o ser-aí também é afastado por tomar morada em tempos distantes que o recortam daqui a todo instante. Esta noção de tempo quebra a linearidade da noção habitual, ao tornar suas três temporalidades essencialmente simultâneas e permanentes. O tempo Heideggeriano não é linear. Este tempo não produz homogeneidades, porque elas essencialmente estão acontecendo ao mesmo tempo. Todas as temporalidades são processos ininterruptos, são constante acontecer de seres. E é este acontecer simultâneo que joga o ser-aí sempre para outros lugares, ele está sempre deslocado de si mesmo através do tempo, tornando o presente um local misterioso onde as coisas acontecem, fazem surgir. O ser-aí é portanto ecstático.⁷

O interessante aqui não é decorar todo o vocabulário heideggeriano, ou suas flexões temporais, mas perceber uma redefinição da noção de tempo como uma estabilidade observável para algo essencialmente mutável que nos invade a todos os instantes ao mesmo tempo que o produzimos incessantemente.

Sabemos com precisão que um filme sempre possui um tempo nativo. Está lá na imensa quantidade de números que o acompanham, correndo em seus quadros, girando na moviola, no projetor, nas fitas magnéticas, no mostrador digital. Sabe-se também que possuímos nosso próprio tempo, que reage a nossos sentimentos, que se amplia nos momentos de tensão e penúria e se amaina nos momentos de prazer e adrenalina, das coisas que passam rápido demais ou devagar demais, que possuem seus próprios ritmos se modulando ao que se passa dentro de nós. E como vimos, um tempo múltiplo, contaminado por um mundo formado contigualmente ao nosso ser, onde tudo possui sua história, esta que pode se ampliar em muitas outras. Muito se tenta em adequar ambos os tempos, o tempo objetivo do mundo e o tempo ecstático da alma, e muito já se foi dito e construído nesta tentativa.

Mas também há sujeitos em imagens, seres-aí, cada um com seus tempos compartilhados. Sua imagem é sempre ser-com, uma ocupação com o mundo, um engajamento. E a câmera funciona não somente como instrumento presentificante, instituidora do tempo, como também um terceiro elemento, além de nós, que media esta temporalidade, que cria pontos de ligação que restrinjam este caráter indomável do tempo se multiplicando. Daí vem a sutura da montagem admirada e angustiada por Charney. Ao se montar algo, se manipula o tempo da imagem e portanto também se manipula nosso tempo, que está

intrinsecamente conectada numa tríplice relação entre engajamento com o ser-aí retratado, o terceiro da câmera e nosso próprio tempo. Ou, o ser-com-a-câmera, ser-com-o-mundo e ser-aí. Ao instituir terceiros não faz a câmera, através de seu olhar apenas produzir novos mundos com novos tempos e novos seres? Ao nos identificarmos com a câmera e com o filme não incorporamos sua temporalidade a nossa, tornando-a mais um projeto ecstático de tempo para se misturar ao nosso presente inalcançável?

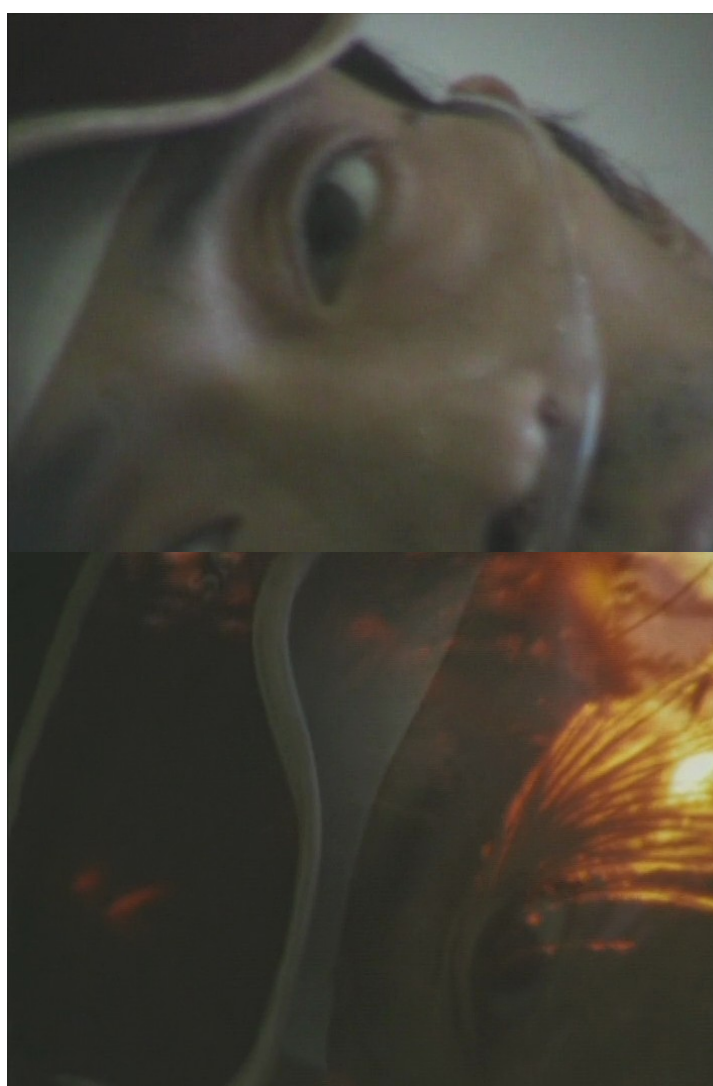
Bazin aponta em sua *Ontologia da Imagem Fotográfica* que “Pela primeira vez, a imagem das coisas também a de sua duração, qual uma múmia da mutação.” (p. 33, 2014) ele faz duas associações. A primeira é a associação direta entre a materialidade da imagem e uma noção de mudança, uma noção que associe claramente a capacidade de mudar, do acontecimento acontecer visivelmente, com a propagação da vida através da imagem. Ou seja, do tempo se fazer visível como imagem. Como já vimos no capítulo anterior, a mudança é fruto da diferença, então ele coloca a imagem cinematográfica dentro do campo da diferença, da atuação de um impossível se fazendo realidade na imagem. O que ela filma é a impossibilidade de um mundo se estagnar. A imagem é apenas porque acontece. E acontece porque muda, metamorfoseia, espaço de contínua transformação. A metamorfose da imagem é possível a partir do espaço e além do espaço (cogitando uma imagem estática, como uma fotografia filmada) do tempo. No entanto, também se contradiz, ou simplesmente traduz as dificuldades da temática ao dizer que a mudança é mumificada. A mumificação sempre cabe uma vontade de estagnar, represar as potências, conservando a aparência, o pouco que sobrara para que possa restar um ídolo do que outrora fora, um substituto de uma idealidade. Identifica então o cinema como uma máscara posta sobre o tempo, que se molda diante dele, para transformá-lo em algo que não é? De conservar sua diferença o totalizando a partir do mesmo? E temos mais uma contradição, de que um meio formado através do tempo luta contra ele, que a destruição entrópica que registra é a mesma que nos oferece esperança de uma vida eterna através de si.

A segunda é a grande contradição da imagem. A mudança, o acontecimento, aquilo que rumo ao tempo é mumificada, é imortalizada através de sua morte. Ela é tomada, cercada, posta sob nosso controle para não poder mais escapar. Ela é metamorfose estagnada, um rio que tudo muda pra nunca mudar. Uma certeza indissolúvel num fluxo movente. Assim como nós, a imagem cinematográfica já possui seu destino inscrito na sua produção. Sua qualidade metamórfica é puramente mortal, e é puramente mortal porque vive, surge nascente, sempre nascedouro, sempre emergência, até mesmo em seus planos mais imóveis a expectativa é sempre de algo mais que surgirá, de que a imagem transcende sua qualidade material, bidimensional, de objeto estético e frutivo para tornar-se a substancialização de um lugar

qualquer que antes de tudo, antes de qualquer referencialidade, nasce como o outro que veio surgir perante nossa visão, um outro que nasce tanto de tempo quanto de espaço, num mundo reativando-se, revivendo depois de se distanciar e morrer nos confins da imaginação infinita. Os lugares estranhos que nos tomam sempre que nos pomos a pensar o impensável. Nasce conterrânea pra morrer estrangeira.

5.5 A PASSAGEM

Figura 19 – Nishi está morrendo em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



Abre-se uma luminosidade que se coloca sobre a imagem. A câmera distante é envolta por uma profusão de pessoas, que observam compassivas a uma crise respiratória. Todos aguardam o instante derradeiro de seu fim. Uma verdade está surgindo, a abertura de um ser,

o ser inescapável e não relacional da morte, que surge com o descanso do outro. Nishi arfa seus últimos momentos, dando puxadas secas que extenuam seu espectador. Uma respiração esguia, tão franzina quanto seu corpo. O som também some, uma lacuna é instituída em nossos sentidos e nos resta apenas observar a câmera se aproximando lentamente, a cada puxada severa de ar, numa busca tão caridosa quanto curiosa, junto de Nishi em sua passagem. A distância que foi aberta com a chegada da sua morte exige aproximação, replicando a aura do vazio, esta dupla distância que vai e vem quando estamos diante daquilo que não faz sentido. As coisas estão se esvaindo, seu mundo está desaparecendo, a imagem está sendo nadificada, tornando-se imagem, tornando-se ausência a partir de uma outra ausência.

Nishi está morrendo, morrendo em etapas progressivas, como já morria durante todo o filme. Etapas pontuadas pelo cansaço, pela repetição dos dias, sempre muito parecidos, como se já estivesse preso dentro de um limbo que torna seu morrer sempre um ciclo a ser repetido eternamente. Sua morte se alongou na duração do filme-nishi, possuidor de seu próprio ritmo, pulsando morosa através dos últimos dias e dos últimos quadros. Um instante alargado, um instante que não se faz jamais por inteiro, porque é um instante tanto memorial quanto imemorial. Nishi se faz memória novamente em filme, memória viva e morta ao cabo de seu fim, morta ao tornar-se preto e branco, morta ao tornar-se folhas envoltas no crepúsculo.

Algo vai se apagando. Um mundo, uma terra, um tempo, uma visão, nós mesmos. Tudo se apaga. E todo o campo de relações estabelecidas, tudo aquilo que um dia foi, começa a se repartir e quebrar, o afastamento do elo de sentidos, o nadificar. E nada mais parece fazer sentido simplesmente porque sem mundo e seu tempo, não há. Resta-se apenas um aglomerado de partículas se chocando no infinito, atraídas por campos magnéticos, numa dualidade de polaridades, que em seguida retomará o poder de si, de se fazer universo, o universo que morrerá e o sentido nasce novamente, impregnado dentro de nós. É o que assusta Kawase quando percebe que diante da morte de Nishi, diante dos dias que passara registrando, de repente tudo ao seu redor parecia perder o sentido, e o significado das coisas começava a lhe escapar semana após semana concluindo o seu aprendizado do pequeno papel da humanidade no cosmos. E reflete Naomi:

“Se proibíssemos a chuva de cair, ela cairia. Ainda que proibíssemos o sol de nascer, ele se levantaria. A noite cai e o sol nasce. Portanto, acho que neste mundo nada faz sentido. Mas nos comovemos pelas coisas mais diversas. Não é mesmo?”

Diante da morte nos tornamos signos vazios, o pensamento em sua forma mais original, um esvaziar-se perante o mundo que nos obriga a receptionar seus afetos. O vazio

apontado no terceiro capítulo não apenas se instala na imagem como também se instala dentro de nós, somos produzidos pelas imagens de mundo e entrar em contato com uma imagem vazia é torna-nos vazios também. Não falo apenas do vazio interior, o *neant* Sartreano que motiva toda produção imaginativa, ou o nihil Heideggeriano fundante do ser, mas um nada que é ausência do eu afirmante, que tomas a rédeas do mundo. É um vazio também presente no mundo, que exige uma abertura de mim, deixar-se invadir pelo mundo que se vai logo no instante que chega e nos torna apenas uma outra forma de mediação. Mas não a mediação técnica que nos torna energia a ser consumida, mas uma mediação que serve de abertura para um outro surgir através do infinito e que para tal precisa admitir sua própria pequenez, se matar, momentaneamente, perante absolutamente tudo.

Estamos de passagem no tempo mas aqui; nestes filmes, nesta dissertação, ele é tomado por nossas rédeas, estaciona, finca âncora e por uma brevidade parece que não está em movimento e noções como espaço e tempo parecem não conceber o que realmente se passa. Uma fugacidade da permanência eloquente da vida para o mutismo evanescente da morte. Abre-se o espaço tão citado durante toda a dissertação. O mesmo espaço que motivara a busca temporal e espacial em *Ônibus 174* e tantos outros. O mesmo espaço que cria um fluxo anadiomênico de proximidade e distanciamento, que cria um vazio aurático que nos retorna a nossa própria mortalidade. O mesmo espaço que é aberto ou fechado quando estamos diante da infinitude do outro. O mesmo espaço que resta no ato destrutivo de imaginar antes da criação tomar conta. E o mesmo espaço que toma a imagem, faz dela vida e que some muito brevemente na morte.

São todos espaços metafísicos-existenciais, mas lacunas espaço-temporais primordiais, indicando um deslocamento absoluto da compreensão para fora dos campos apriorísticos reconhecidos por Kant como condicionais primeiras da compreensão.⁸ A abertura de um espaço sem espaço e de um tempo sem tempo. Tempo e espaço abertos sozinhos sem nada para preencher, em sua forma mais pura, tomadas como substitutos da impureza do morrer. Na falta do conhecimento daquilo que se passa, se retorna ao início do Ser: o nada. E sem qualquer coisa para preenchê-lo, por um instante, tudo é suspenso. O espaço tornado local, os locais tornados mundos se encerram. Os projetos futurantes, a facticidade do ser-aí, também deixam de ser. Resta apenas um instante, o instante do presente total, tão presentificado que não admite sequer um eu reinante. O presente que evidencia o nosso maior tormento, que ao se isentar também se faz, sempre distante, sempre próximo. E repentinamente, tudo retorna, algo surge. Se faz vida.

5.6 A VIDA

Em certo momento, perto do fim do filme, a despedida de Nishi nos parece um retorno a infância que encontrou uma aliada querida na cineasta. Cantarolam cantigas infantis, acolhendo a saudade das memórias, encontrando resguardo da morte no início de suas vidas. Nishi já estava exaurido pela doença, com sua voz fraquejante, as sílabas débeis se apagando no ambiente. Urdimos uma felicidade pra Nishi, desejamos com corpo e alma que sua voz ressoe cada vez mais alto para longe do silêncio iminente, que seu fim não pareça tão imediato, para que possa se levantar daquele caixão que o enfiaram semanas antes de sequer falecer. E através desta cantiga que cantarola junto, com um corte repentino para dois pés caminhando, que Kawase faz Nishi tomar corpo, andar por aí no jardim, passos ziguezagueando numa valsa do olhar, se deslocando de lá para cá, acompanhando através de passadas alegres o ritmo lânguido de sua canção. E sob sua voz em conjunto, sob seu movimento se responsabilizando pelo nosso desejo, Nishi ganha vida, nos preenchendo com o maravilhamento de presenciar um milagre. Num mínimo instante, tão pequeno como a lacuna entre uma imagem e outra, imaginamos que Nishi se levantou para caminhar feliz por aí, que readquiriu saúde para nunca mais morrer. Que seu pedido de se eternizar em imagem funcionou perfeitamente. No entanto, tal fantasia dura pouco, quem sabe pouco mais de um segundo e logo percebemos que não eram seus pés. A câmera levanta o olhar e o vemos numa cadeira de roda nos observando. Kawase nos faz sonhar com a vida de Nishi para logo mais a tirar.

É curioso como somos levados através da montagem de uma imagem a outra, nosso sentido se aportando nos intervalos, buscando auxílio para suprir nossas vontades em qualquer manifestação sensorial. Encadeando percepção com percepção sob um desejo interno de fazê-lo viver, de realizar seu desejo de se eternizar em imagem. A imaginação sintética alterando o mundo presente, alterando a razão, alterando a lógica que nos diz de fato de que Nishi está doente e vai morrer, aguardando numa cama, aguardando numa cadeira de rodas. Mas estava lá, no vazio do nosso ser, neste mesmo vazio que mata, nesta mesma intimidade que retira também a capacidade de fazê-lo viver mais uma vez, não só na imagem, mas além da imagem, num mundo possível em que seus passos são seus, apenas seus.

Eis a facilidade com que Nishi ganhou vida mais uma vez (embora ainda não tenha morrido em imagem, está sempre morrendo dentro de nós) ganhou voz, ganhou movimento. Do discursivo de Nishi e Naomi, no seu cantarolar nostálgico, para a sonoridade doce de suas palavras, buscadas na tradução da legenda, daí segue seu sentido, o que ela nos contam, de significantes para significados para este contar, este dizer, se projetar ao próprio caráter da imagem. A cadeia de emoções se deslocando de uma sensibilidade a outra, buscando ancorar-

se no mundo da imagem, que nos oferece magia de habitar-se um lugar em que tudo se pode, desde que mediado pela câmera, olho de nosso ver, olho de nosso fazer, ferramenta do vazio que destrói e cria.

Corporizados em sua imagem e por ser construída através do rigor transparente da realidade, a homogeneidade encantadora e temível que torna suas imagens sempre acontecimentos de algo, a imagem do documentário, livre da segurança semissuspensa do cinema ficcional, é sempre engajada e ética. Espelho de nosso olhar, do que ele olha e como ele olha, nos julgando e culpabilizando ao tornar-se elemento terceiro entre nós e seus sujeitos, seus habitantes. A transformamos numa ética de ver, pois estamos a produzindo tanto quanto estamos a recebendo. Jogo de distância e aproximação, fundado naquilo que há de tudo e de nada, de alcançável e inalcançável. Naquilo que a torna tanto objeto quanto corpo, o nosso corpo, o corpo do outro, o corpo terceiro que estabelece revelações. Objeto de Desejo e Necessidade. Objeto para mostrar o que nos falta e o que é nosso.

Um mundo que se abre com todos seus pressupostos existenciais. Dele, vamos para um canto que nos transporta aos pés de Kawase, que naqueles breves instantes de vai e vem, de balançar do olhar é como se Nishi se revigorasse e como banhado por um bálsamo rejuvenescedor, nossos sentidos tornam-se dele, e a alteridade infinita vai se projetando além de tudo que a imagem nos conta, além de seus limites tão bem definidos, porque sua verdade deixou de estar apenas na imagem, que nos seduzindo, nos levou a um lugar outro, do encontro, do choque, do desvelar deste habitar o lugar nenhum. E como já vimos, a alteridade máxima é inalcançável, é uma distância intransponível, a abertura de um espaço metafísico, um terceiro metafísico que apenas exige e nos responsabiliza, nos responsabiliza por sua presença e pela presença do outro, por haver qualquer presença, entortando o solipsismo idealista do “eu” para caber um outro maior que nós. Um outro vivo, tão vivo que é capaz de produzir esta exigência, tão vivo, embora moribundo (ou até mesmo morto, enquanto exigir e requerir perante sua figura está sempre vivo para nós) que reacende nossa conexão com o mundo, ao nos subjugar a sua presença, a toda esta cadeia de sentidos intrincados e imbricados, que nos formam e nos temporalizam através de suas relações.

Fora momento pouco, momento pequeno, mas que se tornara gigantesco em nossa alma. Momento que escancarou como a imagem não basta apenas a verdade de sua captura, o que acontece, mas a verdade de suas intenções, não só da câmera, mas das intenções presentes neste amálgama de seres, nesta rede de projeção e identificação.⁹ E diante da morte o que ela produz senão este ir e vir, a oscilação inconstante porém ainda fascinante de presença e ausência que está no interior de todos nós, diante de um nada que se afigura tanto como potência quanto poder, tanto como criação quanto destruição, mas que tem, apesar de tudo, a

vida como seu alicerce. Se somos levados da imagem para o som e com o som de volta para a imagem é nesse ímpeto criativo de preenchimento que nunca se vai totalmente, sintetizando todos os espaços vazios, tentando afugentar a mortalidade presente em todas as coisas. É deste ímpeto vital que ela possui, de unir a manifestação de nossa criatividade ao mundo que a manifestou. O ciclo se fecha, criatura criada cria, faz imagem daquilo que lhe imaginou.

No terceiro capítulo destacamos uma associação direta que Vivian Sobchack faz entre nascimento e morte. Após estabelecer o signo da morte como aquele que encerra a cadeia de significações, coloca o nascimento como seu contraponto natural. O nascimento seria o signo que introduz todos os outros signos à linguagem. Porém se o nascimento é o signo que introduz os outros signos no sistema representativo, é porque o nascimento é a forma primeira, o outro tomando forma perante nós, se corporificando, ganhando presença. Uma identidade se formando num dizer, num mostrar, uma individualidade além.

A face quando surge em seu infinito, surge como evidência de um nascer e não de um morrer, embora a ameaça de morte é que amplie esta distância que estranhamente aproxima. A face é portanto o surgimento de uma semelhança dessemelhante. O nascimento é o produtor do inalcançável pelo nascimento também produzir não só alteridade como também a morte que definirá esta alteridade. Morre-se apenas porque nasceu, da mesma maneira que há o fim do filme apenas porque se houve o começo. Mas neste processo de permanência da identidade, o nascimento nunca deixa de existir e o infinito permanece mesmo com seu fim. É estranho a produção de algo que nunca vai embora, como marca indelével no mundo da existência de qualquer Ser, e saber que alguém viveu e morreu é também saber que há uma infinitude que nunca mais poderá ser alcançada ou devidamente apropriada, suspenso entre duas condições, talvez pronto para ser redescoberto espectralmente quando seu ciclo recomençar. Um fantasma sobrevivendo na história, na história de si, na história do ser, na história do seu próprio esquecer.

Então não podemos exatamente apontar que este nadificar presente no filme segue apenas os processos da vida, ou apenas os da morte, sabendo que ele faz surgir, basta para saber que ele é originário de ambos os processos, que sempre surgem em conjunto, embora um funda o outro. O nada dá a luz para a vida que o tempo impregnou com a morte. E o infinito que se desnuda, nesta oscilação entre vida e morte, quando as coisas se afastam quando aproximadas, é um infinito que realça a distância e portanto o espaço existente entre nós. É exatamente este espaço, o mesmo espaço fluido, anadiomênico que é produtor de um sentido, nem que seja sua falta de. O infinito que se abre na produção de alteridade é apenas o espaço produtor do ser-aí que busca um lugar desesperadamente para habitar seus afetos, para tornar lugar de si, uma nação de si mesmo para retornar sem se perder no nomadismo do

estrangeiro que esconde dentro de si. Não se perder no apagamento total de que seria o reconhecimento absoluto do Outro e reconhece neste infinito da compreensão, nesta distância intransponível, a mesma distância que existe entre seu eu e seu fim. Ou a si mesmo como o outro que morre.

Da mesma forma que Nishi, que é vivo e morto, ressuscitado (o morto sempre ressuscita no registro) para morrer, e, no entanto, imortal, encontramos aqui uma grande contradição, a contradição no coração de toda esta dissertação. De que a experiência de morte é também experiência de vida, que seu fim já está contido no início, e que a imagem de morte será sempre simultaneamente imagem de vida, outro destino inescapável do vidente ao ver. A sua experiência não se desassocia em instante algum e se talvez, buscamos uma experiência de morte na imagem, muito provavelmente não será, contraditoriamente através da morte porque ela, pela sua natureza antinômica, pelo ciclo se fechar em si mesmo, sempre trará consigo a pulsão de vida em conjunto.

Porque tudo que víamos até agora fora a vida em ação e se sofremos não é porque a morte surgia e sim porque a vida se encerrava, deixava de ser. Eis a ontologia óbvia da morte, que espiralamos até então: o encerramento da vida através da vida, porque apenas a vida dá morte. O que se encerra na experiência de morte é também a vida que a trouxe, de alguma maneira, tornada experiência mútua de dois polos opostos. Encantados por tantos sentimentos contraditórios assistimos novamente para poder morrer e viver mais uma vez.

Figura 20 – Nishi eternizado em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor (2002)



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Termino a dissertação com algumas sensações estranhas que vou tentar traduzir nestas considerações coloquiais e apressadas. A primeira é de não saber muito bem o que produzi – embora como veremos a seguir penso que consegui responder a pergunta central – pois cada coisa puxa a outra e a complexidade de qualquer experiência não me permitiu ignorar por completo vários de seus aspectos, tendo a noção de que o texto neste sentido, as vezes parece apontar para muitos lugares ao mesmo tempo sem se deter satisfatoriamente em lugar algum. Penso que é um texto, apesar de toda tendência congelante do fazer científico, que ainda se deixou aberto o suficiente para se deixar derivar nos ventos que encontrou pelo caminho, o suficiente para um vislumbre de seus horizontes mas sem nunca se desprender totalmente do caminho principal. É da personalidade do autor este interesse disperso, indeciso, e muito provavelmente, equivocado. Então, as vezes parece se apontar várias dissertações em uma, correndo paralelamente sem, em sua maioria, realmente chegarem em lugar algum.¹⁰ Sem ter-se a coragem ou capacidade de abandoná-las por completo e sem também a habilidade de fechar as suas questões. Como se incapaz de se decidir o que realmente fazer, no meio do turbilhão complexo de todo fenômeno, fizesse tudo ao mesmo tempo até onde conseguisse levar o fio da meada.

A segunda é de saber que realmente não é um texto conclusivo embora tente oferecer alguns apontamentos, abstratos demais e que minha insegurança teme que possa cair duro no chão em choque com a realidade material (o fantasma do materialismo me assombra). Já no curso da escrita do terceiro capítulo eu tive duas certezas. A primeira é que eu tinha chegado ao âmago da questão, o Nada, muito cedo e que naturalmente por ser Nada, não era resposta. E a segunda, é que se nada poderia ser respondido me restava apenas perguntar ainda mais, abrir cada vez mais espaços infinitos em vez de tentar fechá-los. Por isso a dissertação é repleta de perguntas sem respostas, as vezes de temas que não cabiam nos seus objetivos originais, mas que atravessavam intrusivas como uma estrela cadente. Essa é a maravilha de observar o horizonte, nele tudo cabe na dobra e nele também tudo se esconde. Como solução, se é que podemos chamar assim, me detive então ao projeto original de toda fenomenologia, embora durante alguns momentos a vontade da verdade e do poder me traía e eu me punha a questionar tanto que as perguntas se tornavam respostas. Mas interessante mesmo é perguntar pra não saber. E daí a fenomenologia, porque ela encontra, ou melhor, reencontra. Acima de responder, descrever, não só a sensibilidade do campo ôntico como os movimentos ontológicos que se descortinavam por trás. O Ser é mais importante do que o porquê do Ser,

da mesma maneira que é melhor se ter um leitor sem obra do que uma obra sem leitor. A existência precede a essência, afinal.

Tentarei ensaiar aqui nestas considerações nada finais, muito brevemente, através de um resumo, algumas resoluções mais centrais no pequeno trajeto principal que abri no curso da dissertação, e que podem apontar alguns esclarecimentos sobre a pergunta central que virá logo após. Esta própria tentativa de síntese demonstrará a dificuldade de se unificar os discursos por eles não nascerem linearmente e sim como linhas um tanto des governadas se cruzando aleatoriamente. É um epílogo um tanto complexo. Em seguida tentarei responder, ainda mais brevemente, a pergunta central da pesquisa, espero que satisfatoriamente.

Por fim, trabalho feito, vou compartilhar alguns pensamentos, de uma informalidade talvez imprópria a um trabalho científico sobre o processo. Mea culpas que surgiram durante o processo de escrita e de revisão, contendo algumas admissões de algumas deficiências mais gritantes no texto. E um adeus.

6.1 O EPÍLOGO

Iniciamos as reflexões centrais nos atendo ao caráter instrumentalizante do acontecimento da morte no segundo capítulo. Compreendendo não só este filme, Ônibus 174, como também qualquer outro fazer filmico como originado de dois fazeres simultâneos. Um técnico e um poético. O primeiro nasceria da gênese cinematográfica que busca a exatidão do mundo real, numa necessidade de replicá-lo fielmente para exercer a sua vontade de poder total sobre os entes. O segundo nasceria de uma vontade de sentir o mundo, de buscar no seu aspecto poético, inerentemente mutável e portanto também indominável. Veríamos no quinto capítulo (e numa breve reflexão no quarto capítulo), através do filme de Kawase, que nenhum filme é apenas um filme, um mero possuidor de códigos passíveis de serem ordenados. Os filmes podem ser personalizados e mundificados. Eles não nascem apenas filmes, com um sentido prévio meramente instrumental, mas em sua tentativa de retratar também nascem como lugares e como pessoas, filmes-lugares e filmes-pessoas, lugares imprecisos e indecisos nos jogando num mundo produzido tanto pela sua materialidade (a Terra) quanto pelo seu simbolismo (o Mundo) que nos coproduzem enquanto são produzidos, encontrando nos filmes um circuito de poéticas de Ser mútuas. O filme que faz o ser que faz o filme que faz o ser. E assim por diante.

Esta dualidade na ontologia do cinema, que eu chamei de dupla gênese cinematográfica também nos levou a identificar duas formas de relação com o filme, dois olhares que se traduziriam em duas vontades distintas, mas como veríamos no resto do texto, também seriam circuitos e não polaridades, oscilações e movimentos ininterruptos que

aceleram ou desaceleram mas nunca em momento algum, senão em nossa morte, deixam de se mover. De um lado a vontade do espectador de assistir ao filme para querer se tornar o todo, compreender e replicar tudo, para se autoestabilizar como sujeito todo-poderoso regente de suas imagens e afetos, e do outro lado a vontade de abraçar o nada contido na experiência, se assujeitando perante a imagem, eliminando seu poderio sobre ela, eliminando sua auto-consciência para nela se unir. Uma oscilação que seria retomada no quarto capítulo sob a forma do embate entre a Totalidade e o Infinito, o que é nosso e o que é impossível de ser nosso, ou o Mesmo e a Diferença, o que é igual e o que é mutável. Na origem deste embate estaria o interminável duelo entre o ser-aí e o vazio que preenche o interior de seus pensamentos, nossos pensamentos, o interior da imagem e acima de tudo, o seu futuro, como vemos no quinto capítulo, e que também nos faria um Outro de Nós mesmos, um si-mesmo como outro.¹¹ A morte. E a morte de si é também a morte de um outro dentro de nós.

No terceiro capítulo compreendemos que a imagem de morte é irrepresentável visualmente porque a sensação da morte residindo nas imagens é uma sensação de esvaziamento total, que se opera como um choque repentino (ou uma crise existencial nos espectadores de lenta digestão). Um esvaziamento total de sentidos que delega ao afetivo sua percepção porque nunca caberia ao reino da racionalidade representativa, o esquematismo visual ou textual, sua compreensão. Este nada, que atua a partir do nadificar das coisas, o afastamento total das relações, é também o pré-requisito para qualquer coisa tomar forma. Paradoxalmente, é a presença do nada que parece abrir um outro espaço aonde se reside justamente este não sentido. Veríamos no fim do quarto capítulo que este espaço aberto, o mesmo espaço que também reconheceríamos como a presença da morte no interior do ser-aí, é também um lugar produtor de sentidos, que possibilita a síntese do mundo. O nada seria a massa de modelar que permite o mundo se estabelecer ao unir nossas cognições num todo, na abertura de um nada sintetizante, ou numa poesis nascida do nada, como o nascimento das primeiras células num poço primordial. Esta mesma poesis, que funda a imagem nadificante, é aquela que nos envolve intrinsecamente em sua produção, nos fazendo coprodutores tanto de seu matar quando de seu morrer e também nos fazendo entrar em contato direto com o esvaziamento como uma espécie de força, o nadificar, ditando que todo ato criativo é também um ato de nadificação do mundo. Matamos as coisas para recriá-las, portanto a morte sempre se faz presente em toda imagem que é alterada por nossa imaginação, da mesma maneira que a morte atravessa todos os instantes de nossa vida.

No quarto capítulo compreendemos que precisamos de um alicerce para adentrar a imagem de morte, um alicerce que não é apenas dependente do dispositivo e sua gênese, mas do que aquele dispositivo escolhe mostrar, como escolhe mostrar (problemática também vista

no primeiro capítulo). Vemos que encontramos na face humana a abertura de uma alteridade primordial e que para mostrar a morte em sua totalidade é necessário preservar também esta alteridade. E é bom atentar, que a face não seria apenas o que há de formal, um rosto, mas aquilo que precede o formal, é algo que se mostra no processo de ser-algo, ou, um dizer acima do que é dito. É possível se ter face sem ter rosto, ou, seria possível se reconhecer uma alteridade sem estritamente vê-la (a câmera corporizada de Naomi é um bom exemplo, não vemos sua face mas ela é alteridade encarnada porque ela sempre mostra algo, independente do que mostra). A alteridade implica duas coisas importantes: a abertura de um espaço relacional impossível, ou uma relação repleta de lugares inacessíveis, que se configura como o outro (nunca poderemos saber o que se passa no interior do outro por exemplo) que possui a mesma inacessibilidade que o nada que permeia a morte. Ou, o campo de entrada na morte alheia, o nadificar, é também o infinito que a alteridade oferece, na abertura de um mesmo espaço de incompreensão. Ademais, no início do capítulo, realçamos também o caráter contagioso da noção de morte, que contamina tudo que toca. Ela possui uma capacidade de se pluralizar simbolicamente tornando qualquer que toca muito mais que a tautologia do olhar oferece, retomando as reflexões do terceiro capítulo sobre o esvaziante que leva a outro lugar. Um lugar que ao pertencer ao simbólico também pertence a rede do mundo e do tempo.

No quinto capítulo percebemos o papel do espaço e do tempo nesta experiência. Ambos seriam principais articuladores de qualquer experiência do ser-aí, não se fundando numa unidade mas numa multiplicidade. Espaço abriria lugares repletos de simbolismo e materialidade, uma rede interconectada de relações que abririam consigo não só sentidos como mundos onde o ser-aí habitaria. O tempo plasmaria a experiência numa multiplicidade de tempos e projetos que modulariam seu olhar e seu viver com o filme, o tornando projeto comunitário de si. Efetivamente unindo espectador e filme, num circuito autopoético de Ser conjunto, tornando o ser-aí um signo ora cheio ora vazio que permite a intromissão e produção do mundo. E por fim percebemos que durante a experiência de morte na imagem também se reopera uma experiência de vida, ou de extração da vida através da vida, uma mácula maior que contamina a vida com sua própria destruição e impregna a morte com a criação. A experiência da morte na verdade é experiência do ciclo da vida, num microacontecimento cósmico dentro do ser-aí.

Mas então, o que posso concluir após vislumbrar este rizoma de raciocínios que os objetos nos ofereceram? Minha hipótese relutante:

Diante de uma imagem real de morte, oscilamos entre dois estados, de tornar a imagem nossa e estrangeira. A tornamos nossa e acessamos a morte dentro de nós mesmos, manifestada num nada ignorado tanto no interior de nossa consciência quanto nos inúmeros

intervalos da realidade (objetos, palavras, seres e etc). E neste acesso, por ser nada inacessível, torna-se estrangeira, não-nossa nos expelindo de uma racionalidade ativa e nos tornando, momentaneamente signo vazio do universo a se efetivar. Efetivamente um brevíssimo suicídio da consciência ativa que para compreender o que se passa tem que se matar afastando os sentidos que a compõe como unificação do universo cognoscível. Nossa capacidade sintética toma as rédeas rapidamente, tentando reordenar-se a partir da abertura de um espaço e de um tempo ainda vazios, pré-simbólicos, ou em termos kantianos, retornando ao a priori mais básico de toda cognição. Sem serem preenchidos ainda, se tornam uma suspensão do tempo e espaço que se tramam dentro de nós. Está aí a sensação de esvaziamento, o contato com o a priori antes de seu preenchimento. Ou: ao se abrirem estes espaços vazios, se tornando diferença total, um infinito dentro de si mesmo, um eu inatingível. Em seguida começamos a criar a partir do que já é sabido, reestabelecendo as conexões que foram dispersas nesta eliminação de si, impulsionando-as com a vitalidade do nosso ser, reorganizando o mundo a nossa imagem e poder. O choque que tumultua nossa experiência da morte, não estaria então no morrer de si momentâneo e sim no voltar a vida, nosso ressuscitar também como um ressuscitar de todas as coisas, criando um choque dialético entre vida e morte, toda vida e morte, dentro de nós mesmo. É o nascer novamente que gera o choque, como o grito da criança ao sair do ventre da mãe. Daí em diante, com a síntese de si já reestabelecida o ser-aí pode retomar a morte para os discursos conjuntos, éticos, simbólicos, ônticos e que a compõe no mundo. O que experimentamos ao vermos uma imagem de morte real no documentário?

A reprodução metafísica do ciclo de vida dentro de nosso próprio Ser.

6.2 O INÍCIO

Em muitos momentos a única certeza que tive, mergulhado até o pescoço em insegurança, é que não fazia a mínima ideia do que estava escrevendo. Então escrevia, apenas escrevia, escrevia pra sair alguma coisa, qualquer coisa e depois fazia um esforço desgastante de ordenar aqueles pensamentos em algo coerente, limando algumas de suas arestas mais visíveis. Um exercício régio de poder encontrar ordem no caos que populava o mundo e minha cabeça. Cada capítulo é feito de muitos descartes (o verbo e não o filósofo), de muitas ideias tão incompletas que não conseguiram entrar em jogo em sua plenitude, mas que de alguma maneira ainda estão lá, como as rasuras de textos antigos apagados. Então se leu algo com confusão, entendeu muito pouco, pode não só ser fruto de incompetência do escritor como também a pulga de uma ideia que nunca se encorpou pulando através do texto.

O pouco tempo certamente foi um problema, aliado com a bipolaridade de minha criatividade, que por nascer de momentos de escrita intensa, intercalada por momentos enormes de improdutividade talvez revelem não apenas uma certa disfunção estilística entre os capítulos como também de sua forma de pensar que vai ficando cada vez menos estruturada e linear e cada vez mais circular, as vezes rizomática as vezes dialética, e naturalmente de qualquer jeito, mais irritante. O que talvez revele a evolução do meu pensar (ou da tentativa de não pensar tanto assim) durante a dissertação. Idealmente, para mim, o texto final descansaria alguns meses antes de eu olhá-lo novamente, para vê-lo já com olhos novos e não tão cansados de seu tema. Num processo de escrita seu olhar rapidamente fica viciado, enxergando sempre as mesmas coisas quase que criando uma prisão pra si mesmo, de argumentos e palavras. Percebi isso durante a revisão duas semanas depois. Que erros eu não encontrarei meses ou anos depois?

A investigação, por ter nascido de maneira mais fluida as vezes encontrava com paredes e montanhas inesperadas que se desenhavam gigantescas para escalar em tão pouco tempo. O mais notável para mim foram o fim do quarto e do quinto capítulo que se desenvolveram em breves aventuras por Kant que eu desejava terem sido muito mais longas e que, por sua dificuldade natural tive que utilizar o atalho dos interpretes sem ter tempo de recorrer ao texto original. No terceiro capítulo eu também desejava uma expansão e reflexão maior acerca o conceito de aura, através de Walter Benjamin e a redefinição de Didi-Huberman, mas tal empreendimento foi postergado como secundário, por crer que não concernia ao problema central da pesquisa mas naquilo que eu já reconhecia como uma dissertação que acontecia paralela sobre a ontologia da imagem. Sentia, no entanto, que perdia um aspecto importante da temporalidade das imagens ao não investigar este conceito a fundo, e foi um arrependimento que me seguiu no curso do texto até retornar fulminante para me atormentar logo ao fim, quando diante da saudade de Nishi reconheci o enorme erro que cometera de não investigar mais a fundo as imagens auráticas e sua temporalidade dubia.

Reconheço também que neste embate com o tempo da sociedade produtiva, me senti obrigado a ter que dialogar com minha própria incapacidade de uma escrita rápida e legível, tendo chegado a certas conclusões (que só abriam novas questões) durante longas caminhadas na praia, longe do papel e caneta. E que depois sentia imensa dificuldade em replicar os processos que me levaram a chegar até lá. Tenho o reconhecimento que com o passar dos capítulos, especialmente no quinto capítulo, o raciocínio vai caminhando aos trancos e barrancos sem dar talvez o espaço necessário que eles precisariam para respirar, tentando contar muita coisa em muito pouco. Se é uma urgência que parece atravessar a dissertação por inteiro no quinto capítulo é bem mais notável, faço esta mea culpa. Como estou numa posição

desprivilegiada de já saber o que estava querendo dizer não posso conceber quão bem esta pressa conseguiu transmitir as ideias. Ainda neste ponto, muitas vezes senti que pecava por uma superficialidade, não só provinda de uma impaciência pessoal como também de incapacidades intelectuais e ambições desmedidas, o tema merecia ao menos outras duzentas páginas e outros dois anos de trabalho. Mas as vezes comprar brigas que sabemos que não podemos vencer faz bem pro amadurecimento, já não fazemos isso quando nascemos? Muitas vezes tive a sensação de saber o fim da história mas não como chegou naquele ponto. Da mesma forma que sabemos que morreremos mas não como acontecerá.

Como devem ter percebido, fugi de citações como o diabo foge da cruz, não porque eu não as tinha e sim por uma convicção pessoal de que sua presença estagnava por completo meu processo de raciocínio e escrita. Ao escolher citações indiretas e paráfrases tenho noção da abertura de questionamentos sobre a fidelidade das ideias originais. No entanto, tentei transmiti-las sem alterá-las na medida do possível, embora não tenha escapado de uma certa apropriação natural de todo pensar. Tentei fazer da dissertação um exercício de pensamento e não de reprodução. Pensar é pensar pra dentro e pra fora, se deixar ser invadido mas também invadir. O pensar reside na dobra.

Também não sei muito bem se a estratégia de explicar as inúmeras expressões e conceitos filosóficos que uso no curso do texto dentro de notas de rodapé realmente funcionou. Mas a alternativa, de inseri-las no texto, me seria muito mais difícil com a naturalidade que seria necessária. Neste ponto, me rendi ao pragmatismo. Também peço desculpas pelos longos parágrafos que talvez não sejam mais tão visíveis agora porque os retalhei no processo de revisão. Porém o leitor mais sagaz observa rapidamente como os argumentos parecem sair quase escatologicamente, numa torrente que não há quebra de linha que disfarce a sua forma original. Culpo Dostoiévski e Gabo.

Por fim, tenho que admitir que foi um processo doloroso, não só pela sua temática, como também por sua difícil compreensão. O momento político de nosso país também não ajudou embora eu acredite piamente que tenha feito bem as ideias, afinal tive o privilégio de ver diante dos meus olhos, sentir no espírito de um povo se arruinando aquilo que eu abstraía em teoria. E quem sabe o texto já não nascera de uma demanda que vinha além de mim, como em tantas pessoas, traduzindo apenas alguns dos anseios de um mundo circular? Muitas vezes abominei o momento que decidira por um tema tão difícil, para logo em seguida, numa bravata infantil, reafirmar para me dar forças que de outra maneira não teria graça nenhuma. Ser infantil as vezes faz bem. E admito que era uma bravata fácil de ser feita, pois embarquei nesse projeto numa vaidade pessoal. Não de mostrar que eu podia, percebi cedo que não

conseguiria de fato, mas de aprender o mínimo sobre algo que me incomodava tanto. Escrevia tanto pra mim quanto pra academia.

Algumas coisas não entravam na minha cabeça com leitura alguma. E embora possa soar piegas e clichê, realmente foi necessário sair dos livros e viver um pouquinho para entender do que diabos eu estava falando. Acabou sendo um texto nascido de períodos enormes de inatividade, onde como recomendava Schopenhauer, eu deixava os conceitos e experiências decantarem no espírito antes de ler mais, buscando como alternativa seu reflexo em outras experiências. Ou o mundo simplesmente me sequestrava para seus afazeres, que como sabemos nunca são poucos e que as vezes fazem parecer, ou até mesmo escancaram, que isso que fazemos é muito pouco e pequeno. Muito mesmo. Muitas vezes questioneei o valor do que fazia, e naturalmente, do que e quem eu era. E se ainda não encontrei a resposta ao menos fui buscar, empurrar essa minha pedra morro acima, enquanto a do país rolava abaixo. Fui então buscar o nada no horizonte marítimo, o infinito na escuridão do céu, a morte num processo político e a diferença nos olhares e sorrisos de outras pessoas. Na vida das que ficaram e daquelas que partiram durante a escrita deste texto. Todas inestimáveis. Aprendi a valorizar o silêncio e também a temê-lo. Aprendi que um pouco de gritaria nunca fez mal e que talvez se gritássemos mais não estaríamos onde estamos, avistando tempos tão sombrios. E também um pouquinho sobre todos estes outros ciclos que nos envolvem. Da vida, dos povos, dos amores, das dores, ódios, prazeres, mágoas e paixões. E apesar de muito reclamar, estressar a mim e aos outros, foi uma experiência agradável, um pouco no todo e um pouco nas partes. Para levar comigo até o meu fim e não só ao fim do livro, de uma pesquisa. E que, enquanto escrevo esta página, já sinto saudades.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- AUMONT, Jacques. **Estética Hoy**. Madrid: Catedra, 1998
- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: Uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- BALÁSZ, Béla. **Theory of the Film**. London: Dennis Dobson Ltd, 1931.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da Arte**. Autêntica, 2017.
- BRANIGAN, Edward. **Narrative Comprehension & Film**. Routledge, 2006.
- BAZIN, André. **O que é o cinema**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- _____. Morte todas as tardes. In XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2017.
- CARROLL, Noel. **The Philosophy of Motion Pictures**. Malden: Blackwell, 2008.
- _____. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema: Volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- _____. **Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory**. New York: Columbia University Press, 1988.
- CASETTI, Francesco. **The Lumière Galaxy**. Columbia University Press: 2015.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed**. Harvard University Press, 1979.
- COMBS, C. Scott. **Deathwatch: American Film, Technology and the End of Life**. New York: Columbia University Press, 2014.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**. The MIT Press, 1990.
- CHARNEY, Leo. **Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift**. Duke University Press, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa, Portugal: KKYM, 2015.
- DUARTE, Eduardo. A experiência estética pública na construção do cotidiano e seus acontecimentos. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana. **Acontecimento: reverberações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DUBOIS, Phillipe. **Cinema, Vídeo e Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

- _____. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 1998.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **De espaços outros**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 27 n. 79, 2013, p. 114-122
- GORNER, Paul. **Ser e Tempo: Uma chave de leitura**. Editora Vozes, 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **As Questões Fundamentais da Filosofia**. Martin Fontes, 2017.
- _____. **Introdução à Filosofia**. Martins Fontes, 2009.
- _____. **Marcas do Caminho**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- _____. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- _____. **The Question of Technology and other essays**. New York: Garland Publishing, 1977.
- HUTCHENS, B. C. **Compreender Levinas**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- KELLEHEAR, Allan. **Uma História Social do Morrer**. Unesp, 2016.
- KEARNEY, Richard. **The Wake of Imagination**. Routledge, 1988.
- HAGIN, Boaz. **Death in Classical Hollywood Cinema**. Palgrave Macmillan, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel. **God, Death, Time**. Stanford University Press, 2000.
- _____. **The Levinas Reader**. Oxford: Blackwell, 1989.
- _____. **Totalidade e Infinito**. Edições 70, 2017.
- MALPAS, Jeff. **Heidegger's Topology**. The MIT Press, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Cosac Naif, 2004.
- METZ, Christian. **Film Language: A Semiotics of Cinema**. University of Chicago Press, 1991.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2013.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. É Realizações, 2014.
- _____. **O Homem e a Morte**. Publicações Europa-América, 1970.
- NANCY, Jean-Luc. **The Birth to Presence**. California: Stanford University Press, 1993.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Papirus, 2014.
- PATTINSON, George. **The Later Heidegger**. New York: Routledge, 2000.
- QUERÉ, Louis. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana. **Acontecimento: reverberações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e Ideologias**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

- SARTRE, Jean-Paul. **The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination**. Routledge, 2004.
- SCHUMACHER, Bernard N. **Confrontos Com a Morte**. São Paulo: Loyola, 2009
- SMITH, David Livingstone. **Less Than Human: Why We Demean, Slave and Exterminate Others**. New York: St. Martin's Press, 2011.
- SOBCHACK, Vivian. **The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience**. Princenton University Press, 1992.
- _____. Inscrevendo o espaço ético: Dez proposições sobre a morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema: Volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- SULLIVAN, Daniel; GREENBERG, Jeff. **Death in Classic and Contemporary Film**. Palgrave Macmillan, 2013.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Papirus, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é o documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.
- TURVEY, Malcolm. **Doubting Vision: Film and The Revelationist Tradition**. Oxford University Press, 2008.
- ZIZEK, Slavoj. **Event: A Philosophical Journey Through a Concept**. Melville House Publishing, 2014.

Filmografia

- Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor**. Naomi Kawase. 2002. Japão.
- O Homem Urso**. Werner Herzog. 2005. Estados Unidos.
- Ônibus 174**. José Padilha. 2002. Brasil.
- Titicut Follies**. Frederic Wiseman. 1967. Estados Unidos.