UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

THIAGO SIQUEIRA VENANZONI

OS MOVIMENTOS DO OLHAR:
do encontro do Real ao deslocamento estético, o cinema de Gus Van Sant

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

THIAGO SIQUEIRA VENANZONI

OS MOVIMENTOS DO OLHAR:
do encontro do Real ao deslocamento estético, o cinema de Gus Van Sant

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), Linha de Pesquisa III – Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares.

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Venanzoni, Thiago Siqueira, Thiago Siqueira Venanzoni
Os movimentos do olhar:: do encontro do Real ao
deslocamento estético, o cinema de Gus Van Sant / Thiago
Siqueira Venanzoni Venanzoni, Thiago Siqueira. -- São
Paulo: T. S. V. Venanzoni, Thiago Siqueira, 2016.
149 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientadora: Rosana de Lima Soares
Bibliografia

1. cinema contemporâneo 2. crítica da imagem 3. estética
4. Gus Van Sant 5. olhar I. Soares, Rosana de Lima II.
Título.

CDD 21.ed. - 302.2

791.43

A dissertação de mestrado *Os movimentos do olhar: do encontro do Real ao deslocamento estético, o cinema de Gus Van Sant*, realizada pelo aluno Thiago Siqueira Venanzoni sob orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares, foi _____, no dia ____/____/____, pela banca composta pelos professores doutores:

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (orientadora)

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____ Instituição_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____ Instituição_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Rosana, orientadora deste trabalho e em tantos momentos vividos ao longo desses anos. À minha família, mãe, pai, Bruna e Lalinho, por possibilitarem o devir. Aos meus parentes, em especial às minhas tias Ana, por me ensinar a ler, escrever e tantas outras coisas, e Lú, por acreditar nisso tudo – sem que talvez tenha a dimensão da sua importância -, à minha vó Isabel, por insistir e concluir uma graduação depois dos 50 anos e deixar isso como uma presença na família, e a todas e todos, das amizades, que de alguma forma disseram algo que ressoou neste trabalho e marcou fissuras no pensamento.

Agradeço ao apoio da Fapesp, processo nº 2014/07696-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e aos professores doutores Rubens Machado e José Luiz Aidar por aceitarem compartilhar leituras comigo e oferecerem, generosamente, olhares valiosos à pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa analisa três filmes do diretor norte-americano Gus Van Sant: *Elefante* (2003), *Últimos dias* (2005) e *Paranoid Park* (2007). Esses três filmes, muitas vezes pensados como uma trilogia, não se igualam apenas no campo estético, mas também em sua proposta política, já que os três apresentam fatos sociais e acontecimentos (mais próximos à esfera do jornalismo). Assim, a pesquisa desenvolve sua argumentação tendo como ponto de partida a realidade concreta e os modos de construção de suas possíveis representações. Não se trata, nesse caso, precisamente de um tipo de realismo enquanto gênero, mas, sobretudo, um modo realista imbricado na forma ficcional dos filmes em função das questões políticas e de sociabilidade que eles suscitam. A pesquisa aborda, dessa forma, três pontos a partir dos quais pensar o cinema contemporâneo, apontando algumas de suas escolhas no campo da visibilidade e em sua política. No trabalho, são três as dimensões do olhar que se colocam a partir do discurso cinematográfico: 1. o olhar do autor, que intenciona uma enunciação; 2. o olhar da cena e a performatividade das imagens, que tensionam o lugar de intenção da autoria; 3. o olhar da cena social, que encontra o lugar político das imagens e do espectador em relação à circulação delas. A esse processo foi dado o nome de dialética do olhar, pois ele constrói a todo instante os espaços de alteridade, ou do Mesmo e do Outro, na imagem.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; crítica da imagem; estética; olhar; Gus Van Sant

ABSTRACT

This research analysis three films directed by Gus Van Sant, from United States, were selected: *Elephant* (2003), *Last Days* (2005) and *Paranoid Park* (2007) These three movies, often studied as a trilogy, are not only connected by a common aesthetical field, but also in its propositional politics, since the three movies present social facts and events (more like how events are brought up in the field of journalism). Therefore, the research considers as its starting point the factual reality and the construction of its possible representations. We are not specifically talking about Realism, as it's approached as a gender, but, most of all, according to the political questions and sociability evoked by our object. This research aims to point three parameters in order to discuss the contemporary cinema and its option into the political and visibility's fields. We're focused in three dimensions of the gaze posed considering the cinematographic discourse: 1) the author's gaze, that aims to create a tendency in an enunciation, 2. the scene's gaze and the images' performativity, that stress the position of the authorship's intentionality; 3. the gaze of the social scene, that meets the images' political position, from the spectator to its circulation. This process was named as gaze dialectic, since it is capable of constructing at every moment spaces of alterity, or, Itself and the Other in the image.

Keywords: contemporary cinema; criticism of image; aesthetic; gaze; Gus Van Sant

SUMÁRIO

Introdução

O olhar como um lance de dados.....	07
O visível, o invisível e a imagem.....	10
O olhar em Gus Van Sant: a juventude em cena.....	12

Capítulo I

Do olho ao olhar: pontos de fuga em torno da imagem.....	15
1.1 O olhar.....	15
1.2 O olhar na cena.....	29
1.3 O olhar na cena social.....	41

Capítulo II

De um ponto ao Outro (<i>Elefante</i>)	58
2.1 O visível e o invisível na cena social.....	60
2.2. Olhar a imagem, um olhar na invisibilidade.....	73

Capítulo III

A identidade precária, o olho do Eu (<i>Últimos dias</i>).....	84
3.1 A diferença na identidade.....	95
3.2 Do Eu à identificação.....	103

Capítulo IV

Olhar o reconhecimento: a (anti-)presença do Outro da imagem (<i>Paranoid Park</i>).....	107
4.1 A projeção do inumano como sujeito político.....	126

Epílogo: à guisa de conclusão

Olhar a imagem.....	132
As imagens desejam?.....	133
As imagens desejam viver?.....	140

Referências bibliográficas.....	148
---------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

O olhar como um lance de dados

JAMAIS

MESMO ATIRADO EM CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS

DO FUNDO DUM NAUFRÁGIO

PORQUE

o Abismo

Branco

se expõe

furioso

sob uma inclinação

desesperadamente plana

d' asa

a sua

recaída prévia dum mal de se erguer no voo

coabrindo os impulsos

cortando rente os ímpetos

no âmago se resume

a sombra que se afunda nas profundas nessa alternativa vela

para adaptar

a tal envergadura

as suas horríveis profundas como o arcaboço

duma construção

que balança dum lado

para o outro

(Stéphane Mallarmé. Trad. Haroldo de Campos).

A ingloria tarefa de definir o olhar parece-nos algo impossível, pois se mostra improvável apreendê-lo, já que está sempre disposto a escapar. Em qualquer diálogo entre semelhantes há sempre uma forma irreparável de ver um objeto em cada um dos envolvidos e também uma forma igualmente irreparável de como esse objeto, por igual, encara o olhar do sujeito. Poderíamos, diante desse dado, trabalhar com um duplo: um olhar parte de um ponto ao outro e remete a si, em si, ao mesmo tempo, um olhar.

A ideia de articular um duplo pertence a uma tradição conceitual da psicanálise – um *a priori* na inscrição do sujeito – e está enlaçada a essa proposta do olhar, tanto o do sujeito que constrói quanto o do que encara a obra. Georges Didi-Huberman chamaria essa relação de dialética, a partir de Walter Benjamin. Trata-se de como o objeto vê o sujeito e como ele é visto. Tal rua de mão dupla se daria, em nossa proposta, na localização da autoria no discurso cinematográfico e em sua relação com o olho de quem observa. É um lance de dados.

Na poesia de Mallarmé, que instaura um processo inovador de construção poética, o olhar é peça-chave na dinâmica proposta. Um lance de dados é a posição do olhar frente ao visto e ao não visto. Ou, ainda, como nos descreve Haroldo de Campos sobre a obra de Mallarmé, o lance de dados está nos brancos das páginas que se equacionam ao longo da narrativa poética e assumem importância, agridem os olhos de quem vê e, logo, dizem¹. Os brancos das páginas dizem não só na sua transparência, mas em sua opacidade discursiva. O olho acompanha o dito e o não-dito na poesia e a constrói em outro lugar.

Em relação ao cinema, o não dito se localizaria em um terceiro elemento que é fundamental: a imagem. O olhar do cinema também assume seu papel na mediação do olhar do espectador, como um aparato, e em torno do olhar de autoria. Podemos crer nessa hipótese, de que o olho do espectador se estabelece numa transferência com o olho da câmera, a imagem, e o olhar do autor, a partir da premissa contratual estabelecida entre o objeto fílmico e o olho do espectador. Como bem pondera Ismail Xavier, “discutir essa identificação e essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema”². Assim, não se pode dissociar o olhar do cinema em relação ao olhar do espectador, pois dele se extrai a instauração discursiva – ruptura e acomodação.

Não se pode também abdicar de pensar o autor como um olhar em constructo com o olhar estabelecido no filme já acabado. Trata-se de um processo que não se coloca fora do desejo, e, logo, não se estabelece longe de uma ontologia, de uma relação entre sujeitos em cena (ainda que essa seja a outra cena, o inconsciente).

Ou, se assim podemos estabelecer, ou morre o autor ou morre sua obra. Preferimos a morte do autor. Ele morre, mas passa bem. Barthes (2004) vai escrever um manifesto propondo o fim do que nomeia o “Império do Autor”. Com o título de “A morte do autor”, entre tantas ideias trabalhadas nesse texto, o linguista trata do fazer da crítica, da crítica de arte, da crítica literária. Diz que o autor sempre reinou em relação às suas obras, como se suas personalidades

¹ CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2013.

² XAVIER, 2003, p. 35.

fossem mais importantes em relação ao objeto que mostra. “A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua *confidência*” (BARTHES, 2004, grifo do autor). Quando o autor atua na frente da sua obra, se acompanhamos o manifesto de Barthes, a obra é diminuída e toda sua função discursiva se perde. Ela se perde no que o próprio objeto diz e também a relação que o espectador estabelece com a obra. É justamente a Mallarmé que Barthes vai reportar, nesse manifesto, como alguém que possibilitou a emergência do leitor.

Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, *performa*, e não *eu*: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). (ibid., 2004, grifo do autor).

Barthes enfatiza nessa citação algo interessante de se pensar: trata-se do momento em que a obra, a linguagem – diz ele – performatiza. Essa ideia será importante em vários momentos deste trabalho. É preciso pensar a palavra, a imagem, e outros signos não como propriedades fixas em suas identidades, mas, ao contrário, performáticas, capazes de propor uma ruptura, de ter desejos, de construir enunciações ainda não acomodadas. Segundo o linguista, isso se coloca diante de um apagamento do *eu*. Entendemos que não é o Eu (grafado com inicial maiúscula), como veremos no primeiro tópico do Capítulo I, pois há uma dimensão do olhar do sujeito que precisa ser discutida. Entendemos que o apagamento do *eu* que ele menciona pode também ser notado no fato do autor ser mais presente do que a própria obra composta. Um eu empírico acima de um eu discursivo. Ou seja, nesse caso a performatividade acaba por ser invisibilizada por uma identidade, por um *eu* do autor.

Barthes não reporta essa capacidade apenas ao poeta francês, pensando também em Paul Valéry e Bertold Brecht, que coloca a política muito acima da autoria. São sujeitos que abdicaram do seu lugar estabelecido e deram abertura às suas obras. Pensamos o processo de Gus Van Sant próximo ao que fez Brecht quando coloca o político de sua obra e o corpo social como partes fundamentais do que é possível ver no aparato discursivo dos filmes. Para Barthes, por fim, é preciso devolver à obra o seu devir, “é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (ibid., 2004).

O olhar se estabelece, então, como um lance de dados, pois não é possível definir em qual direção caminhará e muito menos em qual face os objetos cairão. Não é a intenção do autor que faz o lançamento, nem um dizer sobre a imagem. Também não o faz apenas a fala do espectador após ver uma sessão na sala de cinema ou na tela do seu computador. Talvez seja tudo isso, mas é preciso, sempre, ver. Assim, antes que se pense em modos estabelecidos de consciência, ao contrário, deve-se tensionar o olhar com outros lugares, outros modos de ver, que se ausentam na visibilidade.

O visível, o invisível e a imagem

O tema da visibilidade é uma questão importante e devemos compreendê-la das mais variadas formas que se apresenta. Faz-se necessário debater a articulação desses olhares na linguagem e na cultura a partir dos três pontos que se colocam: a autoria, a imagem e o espectador. Há uma alegoria possível que pode ser pensada a partir da obra *Ttéia 1C*, 2002, da artista carioca Lygia Pape, atualmente exposta de maneira permanente em sua galeria no Museu de Arte Contemporânea de Inhotim, em Minas Gerais. Ela foi originalmente proposta em 1977 e envolvia alunos da artista na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, apresentando uma interação precisa com a natureza. Os fios que vemos na obra exposta eram ligados a árvores. Num outro momento, nos anos de 1990, ela imaginou os mesmos fios ligados a prédios, em meio à cidade. Pensamos que esses fios são como redes discursivas e estão postos nas materialidades do mundo sensível.

Fig.1 – Obra de Lygia Pape de longe.

Fig.2 – Obra vista de perto.

A obra é constituída de fios metálicos muito finos que são presos a um piso escuro e bem esticados até uma superfície suspensa no teto, também escura. Em cada uma das duas pontas dos fios se encontram dois focos de luz e isso causa duas impressões para quem caminha

dentro da galeria. A primeira delas (Fig. 1) é resultado de grandes estruturas que mais se assemelham a vigas metálicas transpassadas, concretas. Reconhecemos essas imagens apresentadas logo num primeiro instante da relação estabelecida com a obra. Em um possível sentido dado, são um ponto do visível, transparente. Porém, quem se aproxima do espaço da obra percebe que esses fios se confundem (Fig. 2), não mais pertencem a grandes estruturas, mas estão emaranhados como numa teia de aranha. E ao caminhar em sua volta, próximo, nota-se que não são apenas os fios existentes, mas há uma imaterialidade desses fios, causados como ilusão pelas luzes diretamente dispostas sob eles. É como se na trama de fios, nessa rede, houvesse aqueles possíveis de serem vistos, visíveis, e os que não são prontamente tocados, mas que compõem esse espaço, invisíveis.

Para nós essa parece uma forma de fazer ver o conceito de linguagem e sua relação com o olhar e com o sujeito. Em um primeiro instante, reconhecemos os objetos a partir de sua insistência no regime estético. Ao nos aproximarmos desse objeto, empreendemos uma perspectiva que liga os fios da experiência, o emaranhado de fios de algo já vivido e nem sempre realçado, com a sua parte imaterial que também está ali, participando de um enlace dos olhares. Em nossa pesquisa, tentamos tratar desses dois lugares que – podemos dizer – a linguagem nos apresenta: materialidade e imaterialidade, visível e invisível, representação e olhar. Tratamos, ainda, da imagem como uma forma de perceber a recorrência e a ruptura de processos no regime estético e político. Na cultura articulam-se pontos de contato e tensão entre modos de visibilizar e invisibilizar os objetos, a partir de atuações que pensamos serem políticas, dentro de saberes e poderes que mobilizam estruturas. O papel crítico da imagem está colocado diante de modos de ir e vir na linguagem, de fios metálicos como na obra de Lygia Pape. É o que tentaremos dar conta ao longo desta pesquisa.

A partir dessa visada, iremos propor a ideia de visibilidade como algo inalcançável no processo de autoria, ainda que ela seja colocada como intenção. Alcançamos, sim, o que se faz visível na imagem e o que infere no regime do visível e na cena social. Entendemos o regime estético como um conjunto de discursos que se movimentam e são ordenados por saberes em torno da palavra e da imagem. O lance de dados pode extrapolar o tabuleiro, mas haverá sempre um tabuleiro para o qual retornar e assim recomeçar o jogo. Esse processo não parece depender apenas de uma vontade do jogador-autor que mobiliza os dados para fora do jogo. É por isso que pensamos na tríade autor, imagem, espectador, como modos de lançar os objetos para um espaço fora. Esperamos que seu retorno consiga alterar determinadas edificações discursivas, expor as fragilidades do alicerce do tabuleiro, romper e depois acomodar-se em outras formações.

Trata-se outra vez a uma contagem em número de três: assim teremos, neste trabalho, três filmes, três modos de identificar ou reconhecer o Outro e o olhar. Esse parece ser o nosso destino a partir do cinema de Gus Van Sant.

O olhar de Gus Van Sant: a juventude em cena

Os filmes de Gus Van Sant estão sempre olhando a juventude como uma figura presente, uma recorrência. Em seu primeiro longa-metragem, *La mala noche* (1986), apresenta a relação de um jovem em descoberta e um outro, estrangeiro, inquieto em sua construção pela imagem. Essa ideia serve de base para a nossa investigação em torno dos filmes escolhidos como *corpus* desta pesquisa: *Elefante* (2003), *Últimos dias* (2005) e *Paranoid Park* (2007). O que se busca é como esses jovens são projetados na imagem e o como esse destino altera um modo de percepção sobre eles, instaurando um outro discurso, movendo um deslocamento no campo estético.

Gus Van Sant encaminha um processo artístico que podemos nomear aqui como um mal-estar às normatizações. Nos três filmes que propomos para análise nota-se uma repetição não apenas em relação às escolhas estéticas, mas, sobretudo, num incômodo explícito em relação às construções sociais das personagens postas em cena. Se há alguma intenção mobilizadora nessas narrativas é a de construir uma alteridade para esses jovens encenados, constituída pela e na imagem. Não por outro motivo, assim parece, os três filmes, cada um a seu modo, promovem articulações narrativas a partir de fatos sociais marcados.

Tais são os casos como o conhecido massacre de Columbine, escola norte-americana da cidade de Jefferson, no Colorado, e a morte de Kurt Cobain como sentido de tragédia narrada para o famoso músico que também se encontrava na enunciação do deslocado social. Vale lembrar, ainda, que todos os filmes fazem uma escolha clara pela ficção ao invés de um contrato mais realista com o espectador. Eles optam também por uma estética marcada pelo cinema contemporâneo, a estética ou cinema de fluxo. Assim, eles impossibilitam as narrativas de ações claras com base nas estruturas conhecidas do próprio cinema. De outro modo, entendemos que os filmes debatidos colocam como abertura a própria imagem e as performances, dela e dos sujeitos por ela projetados. As personagens de Gus Van Sant, portanto, buscam contrariar as normatizações, assim como o modo de narrar próprio do discurso cinematográfico.

Filmes de Gus Van Sant como *Drugstore cowboy* (1989) e *Garotos de programa* (1991) tratam de uma juventude anti-idealista e anti-idealizada, fora de uma ordem moral, social. Eles

buscam um lugar para essas personagens projetadas pela imagem. Buscam uma instauração promulgada por esse cinema que se dá em oposição à normatização do discurso jornalístico e dos dispositivos midiáticos mais imediatos. Deslocam-se em estética em relação à enunciação desse outro posto à margem dos processos hegemônicos. É evidente que esses filmes mostram as suas escolhas e diferenças, são lugar da opacidade no discurso cinematográfico. Assim sendo, dentro de uma produção cinematográfica bastante imbricada em questões da indústria e do capital, ainda que não massificada (como esses filmes relatados), valeria a pena um empreendimento detalhado em cada um desses filmes para acomodá-los em análises mais detidas sobre seus discursos.

Em relação aos filmes que são nosso objeto de estudo, por sua vez, parte-se da hipótese de que eles pertencem a uma trilogia estética. Eles estariam, assim, no mesmo lugar, se essa referência a eles puder ser feita. A questão principal é que os três se assemelham em nossa escolha inicial: apresentam um distanciamento em relação à narração do fato social que seus enredos trabalham. A partir deles, portanto, conseguimos distinguir, entre outras coisas, os discursos. Essa talvez seja uma discussão em que as práticas audiovisuais, e mesmo comunicacionais de forma mais abrangente, poderiam auxiliar: seriam os discursos os mesmos? Seriam todos eles decorrentes de uma mesma enunciação ou operariam em lógicas distintas? Este trabalho tentará colaborar com essas questões emergenciais num momento em que muitos enunciados circulam de forma mais autônoma em relação aos meios de produção mais tradicionais e essas vozes emergentes debatem determinados lugares sem, muitas vezes, tratar das enunciações. Elas não tratam do lugar de partida.

Por esse motivo, é necessário pensar a imagem a partir do que ela projeta e performatiza, a partir do seu lugar de identidade, identificação e reconhecimento. Esses são pontos fundantes para se presenciar o lugar de fala dos filmes analisados e os lugares de escuta que suas imagens abrem em diálogo com as estruturas discursivas da cultura. A partir de agora abriremos, então, o debate em torno dos olhares e das imagens, em sua relação com o Outro, com o Mesmo e com os filmes trazidos por esta pesquisa.

O primeiro capítulo deste trabalho irá debater os três tempos do olhar aqui propostos: o olhar no autor, que se assume inscrito num *à priori* do sujeito e localiza a repetição, o olhar na cena, estabelecido em uma potência performativa da imagem, e os olhares em circulação, que acomodam esses discursos no regime estético e político, no laço social. Os capítulos seguintes trarão as análises dos filmes: *Elefante*, *Últimos dias* e *Paranoid Park*. A proposta é pensá-los com base nos conceitos de identidade, alteridade e reconhecimento.

No segundo capítulo, será analisado o filme *Elefante* e as questões por ele trazidas em torno de um evento traumático, de suas acomodações e rupturas em torno da imagem. Procuraremos pensar esse objeto como um articulador entre os tempos do olhar pensados no primeiro capítulo, e em quais dimensões eles são apresentados naquela narrativa.

No terceiro capítulo, será analisado o filme *Últimos dias* e trará uma continuidade na análise iniciada no capítulo anterior. O filme apresentará uma discussão em torno da identidade e trará, ao longo do texto, debates em torno das visibilidades dos estabelecidos na cena social e dos outsiders – e um certo “embaralhamento” discursivo desses lugares.

Finalmente, no terceiro capítulo, será analisado o filme *Paranoid Park* em que o foco se dará a partir do reconhecimento, como uma sequência acordada entre os filmes anteriores. Será pensado como a ideia do reconhecimento, perseguida ao longo de teorias, se materializa nas imagens desses filmes.

Incluimos, ainda, um epílogo com o objetivo de pensar e olhar a imagem a partir de determinados referenciais que consideramos comuns aos três filmes, sendo este aspecto algo recorrente por toda a dissertação. Com isso, queremos pensar, com Barthes, e efetivar um lugar para a crítica que tenha a obra como um espaço de articulação e de ideias para-além do autor. Mas este texto busca também abrir espaços de pensamento para outros objetos da comunicação e do audiovisual que girem em torno das imagens.

CAPÍTULO I

Do olho ao olhar: pontos de fuga em torno da imagem

*Seja teu olho no quarto uma vela,
o olhar, um pavio,
seja eu cego o bastante,
para incendiê-lo.*

(Paul Celan)

O que é um olhar? A partir dessa pergunta, neste capítulo buscaremos pensar o aparato audiovisual, ou seja, a imagem em construção narrativa e outros elementos próprios do seu discurso. Repetimos o tripé deste trabalho indicando que é preciso pensar em três tempos do olhar, três registros que estão ligados à enunciação, ao lugar de fala e de escuta: o olhar do autor, o olhar na cena e o olhar social, que está como receptor a partir de uma instauração da estrutura da cultura.

Se pensamos a *práxis* de tal divisão em três partes, deve-se notar que ela não ocorre da mesma maneira, havendo diferenças no movimento do olhar. Entretanto, ao se pensar nesse movimento, não há como dissociar um olhar de outro olhar, estando os três operando no mesmo espaço cênico, na imagem e na narrativa audiovisual. São essas aberturas que nos auxiliam no capítulo que abre esta dissertação.

1.1. O olhar

*Criar não é se adequar a vida como ela é.
Nem tão pouco, se grudar às lembranças pretéritas
Que não sobrenadam mais.
Nem ancorar à beira-cais estagnado,
Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa.
De desaceitar o naufrágio.
Criar é se desacostumar do fado fixo
E ser arbitrário.
Sendo os remos imateriais.
(Remos figurados no ar
pelos círculos das palavras).*

(Waly Salomão)

Devemos nos referir ao sujeito do mundo, aquele que é mediado pela linguagem, antes de tratar do olhar como algo que instaura um autor ou uma autoria. A partir dessa concepção

não parece possível aderir a qualquer ideia de autoria que despreze a mediação, ou, como dirá a filosofia do século XX, que ignore a estrutura. O olhar, portanto, na dimensão posta, poderá ser entendido a partir de dois pólos conceituais da psicanálise freudiana: o inconsciente e a repetição. Chamamos tais conceitos de pólos pois ambos são parte de um mesmo logos do sujeito que Lacan nomeou esquizo do olho e do olhar, a que nos deteremos mais adiante. A partir desses dois conceitos fundamentais torna-se possível referenciar o olhar em nossa proposta colocando em evidência o sujeito nesse primeiro momento.

Ao construir seu retorno à psicanálise em Freud por meio das teorias da linguagem, Lacan chegará a um enunciado bastante objetivo para (re)definir o inconsciente: “o inconsciente é estruturado como linguagem” (LACAN, 2008, p. 27). Aqui, como Lacan mesmo anuncia, há uma diferença referencial em comparação com o inconsciente em Freud, ainda que ambos se traduzam de mesma forma e devam ser pensados sempre em relação. Enquanto o inconsciente em Freud pode ser definido como um repositório de lembranças, arcaicas e não arcaicas, que a memória opera nesse fluxo entre o inconsciente e a consciência, Lacan pensa na falta como constituinte primária desse inconsciente. Mesmo que os conceitos se mostrem como antagônicos, ao menos em relação a sua forma, não se pode dizer que são apresentados dois inconscientes diferentes, pois um deriva do outro. Da mesma forma, não é possível diferenciar um copo meio cheio e meio vazio. São partes da mesma estrutura que é o copo. Lacan resume e traduz isso ao comentar sobre a noção de inconsciente em Freud.

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma outra coisa quer se realizar – algo que parece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo *produzir-se*, se apresenta como *um achado*. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente (LACAN, 2008, p. 32, grifo do autor).

Parece-nos necessário trazer essas duas formas de pensar o inconsciente não apenas para demonstrá-las sem incongruência, fazendo parte de um mesmo conceito, mas também para auxiliar em nossa problematização sobre o olhar. Walter Benjamin, ao escrever sobre a obra mais famosa de Marcel Proust, os treze volumes de *Em busca do tempo perdido*³, traz a noção freudiana de inconsciente. A obra também resgata a noção de inconsciente a partir de duas condições primárias de apresentação desse discurso: a memória e a imagem. Não seria o caso de explorar esse belíssimo texto deixado por Benjamin, posto aqui apenas como ocasião

³ BENJAMIN, 2012, p.37.

de rememorar as variadas formas de pensar o inconsciente. Entretanto, como já afirmamos, o inconsciente freudiano seria uma espécie de repositório de memórias e dessa forma é tematizado no livro de Proust e no texto em Benjamin. São memórias arcaicas, remetem às infâncias, a tempos remotos que precisam ser buscados e pesquisados. O que Benjamin quer lembrar é que a memória, como fluxo da cena inconsciente e parte dela, é sempre uma imagem. Nunca nos pareceu distante disso e, assim, traz à tona a questão do olhar. O inconsciente é lugar da falta, como quer Lacan, estruturado como linguagem. Ele é espaço da memória, do discurso onírico e de outras formas de imagem, como nos diz Freud e também Benjamin em suas análises.

Há, então, uma imagem que surge da memória e que nos desloca. Trata-se daquela imagem inesperada ou das imagens oníricas que nos acompanham ao acordar sem que tenhamos muita noção do que elas sejam. Todas elas são formas de rupturas, fendas, tropeços. E “onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço de abertura faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre o fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio” (LACAN, 2008, p. 33). Para justificar nossas escolhas conceituais e a relação apresentada, as imagens do inconsciente em Freud, portanto, se mostram como falta, como silêncio, como ausência.

E como essa falta se coloca no olhar do sujeito? Em Lacan não há deslocamento entre o sujeito presente na experiência, no mundo cartesiano, e seu inconsciente. O autor nos apresenta a noção de uma rede de significantes que localiza o sujeito no mundo como um falante – e como todo falante, um faltante. Ou seja, o sujeito se localiza naquilo que escapa, que apresenta como traço, como ausência, “cuja verdadeira função é estar justamente em relação profunda, inicial, inaugural, com a do conceito de *Unbegriff* – ou de *Begriff* – do *Um* original, isto é, o corte” (LACAN, 2008, p. 49). Lacan associou esse corte diretamente “à função do sujeito como tal, do sujeito em sua relação constituinte ao próprio significante” (ibid., p. 49). Aqui ele retorna à estrutura para dizer do sujeito. Isso equivale a afirmar que o sujeito está no mesmo lugar que o inconsciente, e a rede de significantes é a que promulga a sua repetição.

Digamos somente que encontramos nas articulações de Freud a indicação, sem ambiguidade, de que não se trata apenas, nessa sincronia, de uma rede formada de associações ao acaso e de contiguidade. Os significantes só se puderam constituir na simultaneidade em razão de uma estrutura muito definida de diacronia constituinte. A diacronia é orientada pela estrutura. Freud indica bem que, para nós, ao nível da última camada do inconsciente, lá onde funciona o diafragma, lá onde se estabelecem as pré-relações entre o processo primário e o que dele será utilizado no nível do pré-

consciente, não poderia haver milagre. *Isso, diz ele, tem que ter relação com a causalidade* (LACAN, 2008, p. 52, grifo do autor).

Não se trata de dizer de algo que foge a uma percepção possível, ainda que esteja fora da linguagem. A repetição tem que ver com uma estrutura posta como diacronia do sujeito e por essa razão Jacques Lacan não diferencia o lugar do sujeito em relação ao lugar da linguagem e do inconsciente. É inclusive nesse lugar, do inconsciente e da repetição, que o autor localiza o Real⁴. Na perspectiva buscada neste trabalho este Real pode ser entendido como o lugar onde o sujeito se (re)encontra e em que é posto em relação com a sua história, com seus sonhos e com memórias. Diz-se que os deuses são do campo do real⁵. “O sujeito em sua casa, a rememoração da biografia, tudo isso só marcha até um certo limite, que se chama o real (...) é aqui o retorno sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra” (LACAN, 2008, p. 55, grifo do autor).

Para compreender melhor a qual noção de real foi referida é importante dizer que se trata de uma parte não acessível da estrutura, mas que se pode localizar através de materialidades, repetições e traumas. É o que o psicanalista diz em relação ao ato: “Não nos apressemos, antes de saber, e notemos isto, que um ato, um verdadeiro ato, tem sempre uma parte de estrutura, por dizer respeito a um real que não é evidente” (ibid., p. 56). O olhar é outra materialidade discursiva possível de ser notada, esse que o sujeito traz forjado na linguagem, em repetição e que se nomeia como “repetição em ato” (ibid., p. 57). Ou ainda, em outra formulação possível, o olhar se nomeia como satisfação do ato:

O olhar, então, enquanto satisfação, remete à ideia de energia, de energia desse ato, de tensão desse ato; e essa energia é uma energia que se perde à medida que o ato se desenrola. Essa energia não apenas se dissipa (vai-se dissipando ao longo desse movimento do ato), como também é a causa do ato (...). A energia do ato é uma energia que se perde, que se dissipa, e ao mesmo tempo se determina, sustenta, mantém o desenrolar do ato e faz com que o ato se cumpra (NASIO, 1995, p. 16).

O autor nos possibilita pensar em duas condições relativas ao olhar ao apresentá-lo como satisfação do ato, como energia. A primeira delas é a condição de haver um movimento

⁴ Na perspectiva lacaniana, Real, com R maiúsculo, é p que está fora da linguagem, é o que resiste a ela. Ou seja, trata-se do que não é Imaginário, a realidade, aquilo que o sujeito vê, e nem Simbólico, aquilo que o sujeito percebe e nele infere, mesmo que ainda não tenha nomeação. Para o Real só resta o encontro, que sempre é traumático.

⁵ Lacan retoma algumas vezes essa colocação para justificar o lugar do Real no que mais tarde se traduzirá como nó do sujeito, o sistema R.S.I. (Real, Simbólico e Imaginário). Ele seria do lugar do divino, do inalcançável, uma vez que está fora da linguagem. Ao campo do real podemos atribuir tanto algo do inconsciente como a materialidade de sua repetição. Nesse caso tratamos minúsculo pois é uma colocação nossa. Em outros momentos o real virá minúsculo por ser a forma mais aceita do termo.

nesse olhar, um desenrolar, que pode ser compreendido em narrativa, em performance, em encadeamento no plano da consciência. Isso é importante para pensar a relação entre autoria e obra, e mesmo para pensar o olhar como pulsão, como algo da ação, do libidinal, a partir daquilo que escapa em relação à rede de significantes: “o olhar como satisfação desse ato remete à ideia de uma energia que se perde e que está no núcleo, que sustenta, que é causa – essa é a palavra exata” (NASIO, 1995, p. 17). A psicanálise justifica essa ideia a partir da causa do desejo e nomeia também o *objeto a*, que se traduz como falta dentro da percepção da cadeia significante. Trata-se do que não se pode nomear. Uma rede significante operacionaliza a relação de repetição do sujeito, pela qual ele sempre reincide no lugar de saída e retorna. Nessa rede há aquilo que escapa e se estabelece como o não-dizível e acaba por romper com a cadeia em seu processo lógico. O que escapa é o *objeto a*, a impossibilidade.

Não por outro motivo, Lacan apresenta duas condições para a esquizo do sujeito. Ele toma tais condições por empréstimo de Aristóteles e o faz a partir do uso de dois conceitos para significar o trauma do sujeito e sua repetição: a *tiquê* e o *autômaton*. Este último refere-se à rede de significantes que opera o sujeito da falta em sua estrutura, e o primeiro o encontro do real. Em Lacan não é possível pensar os dois conceitos em separado. Trata-se de uma condição entre um e outro, entre a matéria da repetição, os signos, e a sua imaterialidade, o núcleo traumático que nunca se alcança. Diz-se, em alguma instância, de um sujeito cortado por duas fendas do inconsciente, que equivalem aos dois conceitos aristotélicos utilizados. Nesse caso o real é o pano-de-fundo de toda a cena do olhar, o que a comanda.

Esse real, onde encontramos? É, com efeito, de um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu – de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole (...). Primeiro a *tiquê* que tomamos emprestada (...). Nós a traduzimos por *encontro do real*. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton* (LACAN, 2008, p. 59, grifo do autor).

O que há entre as duas formas de retorno para Lacan é o inconsciente, ou, dito de outro modo, o processo primário. Tal processo é algo que se dá em um registro temporal distinto, Freud o entende em relação a uma outra localidade, ou ainda, em relação a outra cena em que temos interesse. Há uma cena que ilumina a cena social da realidade e todo este capítulo está dedicado a descrevê-la: os olhares envolvidos na dinâmica do dizer, “*o entre percepção e consciência*” (ibid., p. 61, grifo do autor). Ela é também o que se encontra entre trauma e fantasia.

O lugar do real, que vai do trauma à fantasia – na medida em que a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição (...). Aí está, de resto, o que, para nós, explica ao mesmo tempo a ambiguidade da função do despertar e da função do real nesse despertar. O real pode ser representado pelo acidente, pelo barulhinho, a pouca-realidade, que testemunha que não estamos sonhando. Mas, por outro lado, essa realidade não é pouca, pois o que nos desperta é a outra realidade escondida por trás da falta do que tem lugar na representação (LACAN, 2008, p. 65).

Dessa forma, chega-se à esquizo do olho e do olhar como quer Lacan em sua crítica do sujeito. O autor toma por referência a matemática em sua descrição de conjunto pensando que dentro de um conjunto de relações não há como escolher o que já não esteja de antemão posto na rede de significantes que articula o campo simbólico, o que “nos dirigiria então para a carta forçada – se há uma só carta no jogo, não posso tirar outra” (LACAN, 2008, p. 71). Na perspectiva apresentada, o sujeito, em análise, é o sujeito do significante e ele responde a uma estrutura diacrônica, que se modifica durante a história. Essa mudança é presumida na medida em que não se faz possível perceber outra coisa senão o que se apresenta como significante, como uma determinação, como a necessária assunção de seus modos preferenciais ou de uma carta forçada.

Entendam bem que não se trata de efeitos estatísticos imprevisíveis, mas que é a estrutura mesma da rede que implica os retornos. É esta a figura que torna pra nós, através da elucidação do que chamamos estratégias, o *autômaton* de Aristóteles (ibid., p. 71).

O *autômaton* aristotélico, portanto, coloca-se como a repetição da estrutura, do olho. Ele não está longe em sua compulsão por repetição, já que o significante sempre retorna. No entanto, tal compulsão, já adiantamos em algum momento dessa descrição lacaniana, é apenas uma parte do que se pode entender como o sujeito. No que se apresenta enquanto materialidade, a repetição e sua compulsão é resultante, segundo Lacan, do campo nomeado como pré-consciente. Dentro da estrutura simbólica, constitui-se como algo que acomoda a chamada reserva inconsciente.

A sintaxe, exatamente, é pré-consciente. Mas o que escapa ao sujeito, é que sua sintaxe está em relação à reserva inconsciente. Quando o sujeito conta a sua história, age, latente, o que comanda essa sintaxe, e a faz cada vez mais cerrada. Cerrada em relação a que? – ao que Freud, desde o começo da sua descrição de resistência psíquica, chama um núcleo (LACAN, 2008, p. 72).

Pode-se aproximar o olho, a repetição do *autômaton*, aquilo que se torna compulsão de uma dinâmica do mundo em sua aceção como linguagem. Trata-se de uma propriedade de enunciação, de um lugar justificado por uma naturalização – o que algumas correntes do pensamento chamam de essência. Mas em alguma instância da percepção há sempre o olhar de um sujeito presente nessa rede significante, algo que escapa à cadeia, ao que Lacan nomeia trauma do núcleo, algo da ordem do Real: “No limite, ele se funda sobre o que Freud aponta como uma espécie de levantamento que nos garante que estamos na percepção, pelo sentimento de realidade que o autentifica” (ibid., p. 72). O *autômaton*, em sua compulsão, traz a ideia de ordenação, uma vez que se trata de uma cadeia sem rompimentos. Nesse caso, o que justifica a falha, ou a falta, e está como pano-de-fundo, é a *tiquê*, ou, o encontro. Estabelece-se uma relação com o duplo do sujeito: o olho, que tem sua compulsão pela repetição, e o olhar, que o aproxima ao que não está, ao “não” da falta.

Por isso é que é necessário fundar primeiro essa repetição na esquizo mesma que se produz no sujeito com respeito ao encontro. Essa esquizo constitui a dimensão característica da descoberta (...) que nos faz apreender o real, em sua incidência dialética, como originalmente malvindo. É por isso, precisamente, que o real é, no sujeito, o maior cúmplice da pulsão (LACAN, 2008, p. 73).

Lacan indaga, a partir disso, sobre a razão pela qual a cena primitiva é tão traumática a ponto de não conseguirmos dela nos aproximar, seja por haver ali um prazer de mais ou de menos. Em se tratando do campo simbólico, tal cena primitiva é nunca o bastante ou bastante até demais. A partir dessa indagação, Tania Rivera (2013) vai construir uma importante associação com o sujeito na arte ou no processo criativo. Se a cena primitiva não participa de uma representação do sujeito, por se encontrar na pré-consciência, é possível pensá-la na formulação libidinal desse mesmo sujeito. Ele se engata em ato em alguma imagem e disso constitui uma narrativa. Com o Real sendo o maior cúmplice da pulsão, nele também se justificaria o fator libidinal que exprime o movimento, o ato, algo posto na dialética apresentada sobre o olho e o olhar. Rivera recupera o importante texto freudiano de 1899 que trata das lembranças encobridoras⁶. No começo desse capítulo comentou-se rapidamente a obsessão de Freud pelas imagens ainda na pré-psicanálise, mas entrando como algo fundamental na obra principal “A interpretação dos sonhos”. Nesse texto em específico, ele nos mostra como as imagens constituem um estatuto, poderíamos dizer, performático, nas lembranças, o que Freud nomeia como fantasia. Trata-se de imagens que não estão ligadas a algo da realidade, pois não

⁶ "Lembranças encobridoras". In: ESB, v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

ocorreram da forma como são lembradas. Elas por vezes enaltecem eventos banais estabelecendo algum tipo de associação com um determinado evento traumático, esse nunca lembrado. É exatamente o acontecimento traumático que a lembrança encoberta esconde. Tania Rivera comenta o caráter estético dessa imagem.

Trata-se de fantasias que encobrem a cena real, traumática, mas não deixam de apresentá-la de maneira deformada e cifrada. Seja de maneira deslocada ou disfarçada, na lembrança encobridora encontra-se condensado o essencial do conflito que constituiu o sujeito. A lembrança encobridora é, neste sentido, uma espécie de enigmática fotografia do infantil (RIVERA, 2013, p. 52).

Freud nos apresenta com isso uma condição de emergência dessa imagem. Ela surge para evitar o núcleo, o encontro com o Real, a *tiquê*, ainda que seja dela que essa mesma imagem trata. É o que Rivera nomeou como *imagem-muro*⁷, um véu que esconde o que há por detrás, tornando-se um obstáculo. Mas, comenta Rivera, a imagem da lembrança encobridora sempre apresenta também seu avesso: “(...) por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, *in-visível*, um acontecimento terrível – em sua vertente, digamos, de *imagem-furo*” (ibid., p. 52, grifo da autora).

Ao lado dessa vertente da imagem, porém, perfila-se uma outra que não deixa de estar presente no cinema, a imagem-furo – agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores. Brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante, que é a própria vida (RIVERA, 2008, p. 8).

Então, se há alguma materialidade possível resultante desse encontro faltoso é a sua imagem, seja na forma da lembrança, seja na forma daquilo que permanece como emergência. A imagem se apresenta para evitar o encontro, mas identifica, ao mesmo instante, o seu avesso, a outra cena do inconsciente. Lacan nos diz em relação à esquizofrenia a partir de uma mesma lógica em seu pensamento: “resta que essa esquizofrenia só está representando a esquizofrenia mais profunda, a ser situada entre o que refere o sujeito na maquinaria do sonho” (LACAN, 2008, p. 74).

Dessa maneira, o olhar que se coloca em sua produção estética é o "avesso da consciência" (ibid., p. 86), o que pode ser entendido na arte como uma brecha em relação às representações do mundo. Neste trabalho, as imagens do discurso cinematográfico se estabelecem em relação ao que Rivera nomeou como *imagens-furo*. A relação com o objeto

⁷ “Temos aí uma dimensão da imagem que não deixa ver as falhas e nos dá a dimensão de um mundo homogêneo e bem organizado (mesmo quando se trata de temas complexos e problemáticos, como a violência, por exemplo)” (RIVERA, 2008, p. 8).

com as coisas do mundo, em sua relação mais representacional, tem algo que sempre escorrega, escapa, transmite-se em sua injunção no ato, de um ponto ao outro. Diz Lacan, “tal como constituída pela visão e ordenada nas figuras da representação” (ibid., p. 76). A este algo Lacan chama de olhar, a transmissão que mobiliza a cadeia significante e o que a rompe. Ele também pode ser dito *objeto a*.

Como falado anteriormente, reconhecemos nesse objeto a falta. Portanto, ao nos referirmos à impossibilidade do *objeto a* estamos entendendo uma perspectiva de negatividade em relação ao olhar do sujeito. Se o olho é a positividade do mundo, estabelece-se o olhar como o negativo, a própria falta, além de sua compulsão pela repetição, pelo consumo do prazer que nunca se completa. Slavoj Žižek (2012) dirá, por exemplo, que o conceito lacaniano se aproxima, dando ênfase à sua característica negativa, ao que Kant articula no conceito de “objeto transcendental”, ou, o “externo à série de objetos empíricos: nós os atingimos porque tratamos essa série infindável como fechada e pomos um objeto vazio fora dela, a própria forma de um objeto, que enquadra a série” (ŽIŽEK, 2012, p. 362).

O autor prossegue comentando que a associação com conceito kantiano torna possível encarar o objeto denominado *a*, o objeto-causa ou objeto-desejo em Lacan dentro da perspectiva de algo “transfinito, ou seja, um objeto vazio que enquadra a série infindável de objetos empíricos” (ibid., p. 362). Para-além de uma infinitude, o objeto da falta assegura a negatividade em contrariedade à positividade dos objetos empíricos que a rede significante oferece em sua compulsão. Nesse sentido, Žižek liga olhar e *objeto a* como sinônimos, sendo que o olhar é “transfinito”: “Lidamos com um objeto vazio que enquadra a “má finitude” do campo do visível (...) dando corpo ao que, constitutivamente, escapa a esse campo – nesse sentido, o objeto-olhar é um ponto cego dentro do campo do visível” (op. cit.)⁸.

Aqui há uma escolha pela negatividade. Para Freud e Lacan, comenta o filósofo, o desejo se dá no “advento de um novo ponto de impossibilidade batizado de *das Ding*, a derradeira referência impossível-real do ponto de desejo” (ŽIŽEK, 2012, p. 363). Dessa maneira, entendido sempre como impossível, o *objeto a* constrói uma narrativa para o sujeito e deixa de ser o objeto da busca ao ser perseguido. Como o olhar em ato, ele é o que sustenta a satisfação e na mesma medida despossui. Ao narrar, tirar do campo da inconsciência e passar

⁸ A partir de Lacan, a voz é também um *objeto a* na colocação de Žižek. Assim como o ponto cego no campo do visível é o escape, o silêncio é por excelência o objeto-voz no campo do audível. Há também, dentro dessa condição dada pelo filósofo, uma completude ou similaridade que pode ser entendida como o lugar de fala e escuta no campo do discurso ou um dado-a-ver no mesmo campo.

ao da consciência, aquilo que escapa se apresenta de outra forma, já não mais como a falta anterior, ainda que ali persista. Há, portanto, um deslocamento do *objeto a*:

Esses paradoxos indicam que, no *objeto a*, forma e conteúdo coincidem: o *objeto a* é o "resto indivisível" que escapa à forma simbólica e, ao mesmo tempo, a pura forma, uma distorção puramente formal do conteúdo (...). Mais precisamente, essa oscilação do *objeto a* entre forma e conteúdo envolve quatro reversões dialéticas consecutivas, em uma espécie de negação complexa da negação (...). Essa passagem é a do intruso estrangeiro, os grãos de areia na máquina significante que evita seu funcionamento fluido, a algo que é totalmente imanente à máquina (ŽIŽEK, 2012, p. 373-374).

Há uma relação entre o que Lacan coloca como circuitos do espaço simbólico e o que apresenta a citação acima. A relação está dada em função da interioridade que "sobrepõe a sua exterioridade" (ibid., p. 374). Para Žižek, Lacan não atua apenas no que se nomeia como lugar na estrutura do *objeto a*, sua interioridade, mas descreve a própria negatividade do olhar.

Isso pode ser esclarecido em relação à lacuna que separa a pulsão do instinto: embora a pulsão e o destino tenham o mesmo "objeto", o mesmo alvo, o que os diferencia é que a pulsão se satisfaz não por atingir seu alvo, mas por circundá-lo, repetindo o fracasso de atingi-lo. Podemos dizer, é claro, que o que impede a pulsão de atingir seu objetivo é o *objeto a*, que é descentralizado com relação a ela, de modo que, mesmo que o alvo seja atingido, o objeto nos escapa e somos obrigados a repetir o processo; no entanto, esse *objeto a* é puramente formal, é a curvatura do espaço da pulsão - por isso o "caminho mais curto" para atingir o objeto não é mirá-lo como alvo, mas circundá-lo, rodeá-lo (ŽIŽEK, 2012, p. 374).

Ora, esse circundar como ato de satisfação não poderia ser pensado como a forma do discurso do cinema, como construção ou parcialidade criativa dessa dialética, em sua negação? Acreditamos que haja a pregnância do olhar dentro do espaço discursivo do cinema, mas não apenas dele e isso nos leva a outros lugares.

Há pouco comentou-se, ao pensar no discurso cinematográfico e da arte, sobre um certo caráter estético que o olhar pode empregar em uma narrativa, em um relato. A falta promulgada pelo olhar adere a uma performance, a um movimento do ato dentro da justificativa criativa, sobretudo ao tratar do que é pré-consciente. Hal Foster (2014) também debate a estética do olhar a partir dos parâmetros apresentados dentro do campo freudo-lacaniano, dando ao Real um caráter de retorno. Pensando no debate iniciado em relação à repetição e suas localidades conceituais – a *tiquê* e o *autômaton* – Foster amplia então a ideia da clínica em um modo de ser na cultura. Ele nomeia o retorno para pensar algo no ponto traumático que não passa impune e, assim, adere à crítica referencial do significante da enunciação, importante na contemporaneidade.

A pergunta que sustenta o trabalho de Foster, se fosse possível elaborá-la em uma oração, seria: é possível desenvolver a partir do trauma uma crítica sobre as materialidades, sobre os discursos da arte que dialogue com outras formas críticas, como a crítica do sujeito? Nenhuma crítica se sustenta por si só. Busca-se, portanto, acomodar essas inscrições críticas em torno do olhar. Ao tratar do tema proposto, os filmes e seus desdobramentos discursivos envolvendo rupturas e acomodações, não podemos apenas dar conta de um olhar que parte do sujeito. É importante pensar em seu significante e na tela em que é exposto, o que entende-se formar uma tríade. Foster também aposta nessa hipótese ao indicar o que nomeia como realismo traumático: uma insistência em mostrar o real concreto a partir de modos performáticos da arte.

Por razões que ficarão claras, não pode existir um realismo traumático em si mesmo. Mas funciona como noção heurística – ou pelo menos como um modo de sair das oposições estanques entre a nova história da arte (métodos semióticos *versus* método histórico-sociais, texto *versus* contexto) e a crítica cultural (significante *versus* referente, sujeito construtivista *versus* corpo naturalista) (FOSTER, 2014, p. 124-125, grifo do autor).

Há um componente político implicado na ideia de retorno em Foster, o fora do sujeito. O autor associa a *tiquê* em Lacan, aqui já posta como a repetição em seu nível traumático, ao *punctum* como descrito por Roland Barthes. “É ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”, escreve Barthes. “É agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua” (FOSTER, 2014, p. 128). Há uma outra passagem desse relato do filósofo francês presente em seu livro “A câmara clara” que Foster marca em destaque. Nele, Barthes constrói uma crítica da imagem fotográfica e argumenta como o *punctum*, ponto traumático que uma imagem pode apresentar, está em seu próprio conteúdo, “é o que acrescento à foto e que todavia está nela” (BARTHES apud FOSTER, 2014, p. 128). Esse fora e dentro sobre o que comentam Barthes e Foster nos dão a dimensão política da imagem. Mais adiante propõe-se um debate sobre a estética e a política da imagem referenciando outros autores. Mas neste momento vale ressaltar que o olhar, ainda que presente no sujeito, localizado em seu inconsciente, não se dimensiona apenas pelo próprio sujeito. Isso é válido sobretudo quando falamos de certos discursos, como o cinematográfico. O olhar estaria em uma certa camada de opacidade desse discurso. Portanto, reafirma a perspectiva negativa sobre o *objeto a* e reafirma como essa negatividade do olhar é, em si, política na medida em que propõe um deslocamento estético no campo social.

Nota-se igualmente na crítica do sujeito lacaniano um anseio estético e político, o que se torna mais claro ao ser associado à arte e à produção criativa. Ao comentar sobre a linguagem – e assim entende-se, do mundo – Lacan define um modo de ser que se coloca para-além do senciente⁹ da fenomenologia, como encontrado em Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty.

Mais do que Sartre e Merleau-Ponty, portanto, Lacan desafia o antigo privilégio do sujeito da visão e na autoconsciência (o “*vejo-me ver-me*” que fundamenta o sujeito fenomenológico); bem como o antigo domínio do sujeito na representação (“*Esse me pertencem* das representações que evoca a prioridade”, que confere poder ao sujeito cartesiano) (FOSTER, 2014, p. 132, grifo do autor).

Hal Foster ainda nos remonta a algo importante desse sujeito lacaniano. O olhar não deixa de ser um ponto de encanto entre o olho que emana dele próprio, o sujeito, e um outro ponto de encanto que parte do objeto, ou “visto vendo, figurado figurando, o sujeito lacaniano está fixado numa dupla posição” (op., cit.). Isso equivale a dizer, nesse trajeto do sujeito em torno do olhar, sujeito-objeto, que há uma performatividade. Dentro desse campo há, ainda, uma negatividade em que não se pode apenas forçar o positivo, a (auto)representação. Esse processo está não apenas em como o objeto desloca, mas em como ele emana um olhar forjado, “o sujeito está também sob o olhar do objeto, fotografado por sua luz, figurado por seu olhar” (ibid., p. 133). Em relação a esse duplo do sujeito, em sua dimensão política, Lacan vai trazer a representação figurativa de dois cones. O diagrama traz a complexificação do conceito do olhar.

⁹ Em certa tradição da fenomenologia, o sujeito da experiência está em indivisibilidade com o sentido. Só há sentido pois o sujeito está no mundo: “Um corpo humano aí está quando, entre o vidente e visível, entre o tateante e o tocado, entre o olho e o outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 21). Nessa dimensão, o filósofo não considera algo que esteja fora de um certo cogito, de uma percepção mais latente da consciência, diferente do que Lacan apresenta.

Fig. 3 – Diagrama apresentado por Lacan e reproduzido por Hal Foster (2014).

O anteparo e/ou a imagem se configuram como um lugar de mediação entre o olhar do sujeito (instância do Simbólico) e o sujeito da representação (instância do Imaginário). “Dessa maneira o anteparo permite que o sujeito, no ponto do quadro, contemple o objeto, no ponto luminoso. De outro modo, seria impossível, pois ver sem esse anteparo seria ser chegado pelo olhar ou tocado pelo real” (FOSTER, 2015, p. 134).

Em uma dimensão clínica desse olhar, e Lacan localiza-a em seu discurso, o caminho é a de pacificação ou de domesticação do olhar. Em parte não há como se contrapor a essa posição tendo em vista a característica aterradora do Real e a sua impossibilidade de ser completo no Imaginário. Entretanto, pensando na acepção de olhar do sujeito, não seria possível entender esse encontro como uma negação? Gus Van Sant se aproxima do evento da morte e suas modulações discursivas presente nos acontecimentos traumáticos narrados nos filmes *Elefante*, *Últimos dias* e *Paranoid Park*. Em contato com esse real, não se valeu de um lugar de certa estabilidade domesticada possível, sem se ausentar de um lugar político no campo social? Žižek busca em sua crítica emular uma certa "clínica do real", que chama de um circundar o Real. Trata-se de um certo realismo traumático, não mais um realismo do dar-a-conhecer, mas um realismo do abrupto, do que irrompe de uma ordem estabelecida.

Por distintos caminhos chega-se a conclusões aproximadas. Rivera comenta que esse processo não é mais a realidade como janela para o mundo, mas algo afeito à realidade como um anteparo em relação à falta. Trata-se da vertente traumática. Diante disso, podemos repensar a crítica em relação ao cinema e sua constituição aprisionada à transparência. Talvez tenhamos que redimensionar a sua opacidade, como se busca articular nesta pesquisa. Nos três filmes analisados, todos do mesmo realizador, o norte-americano Gus Van Sant, há um olhar recorrente, uma perspectiva traumática da realidade, da forma como bem conceitua Hal Foster. Em *Elefante*, o grande emblema está sobre os jovens da escola do condado de Jefferson, no Colorado, Estados Unidos e referencia o ambiente educacional a partir do que se chamou de *Massacre de Columbine*. Trata de como o evento traumático daquela cidade e do país reinscreve objetivamente determinados lugares de hegemonia e de disputa discursiva. Tratando-se de uma subjetivação, considera ainda como esse olhar forjado em um encontro com Real transparece na opacidade fílmica. Em *Últimos dias*, a narrativa (e o olhar) se aproxima à morte de um semblante social da juventude, Kurt Cobain. Vale-se de uma morte simbólica dentro de um certo trauma social. Em *Paranoid Park*, não só os jovens, mas também os discursos hegemônicos são tematizados em uma narrativa que traz consigo a assunção da realidade traumática. Isso se verifica sobretudo ao tratar da morte, o grande tema dos três filmes. Neles, portanto, a perspectiva traumática do retorno em seu encontro faltoso também pode morar nas escolhas estéticas dos filmes, que se assemelham e dialogam em sua opacidade.

A aproximação com tema da juventude e da morte na obra de Gus Van Sant se valem de uma escolha (in)consciente no modo de narrar e no que será escolhido como tematização. Cria-se uma relação estreita com a pulsão no campo escópico e com aquilo que convoca o olhar. Mais do que isso, como propulsão narrativa dos filmes há um olhar que se quer cômico e respalda os distintos olhares postos nas personagens em cena. Pode-se pensar os filmes como sendo apenas isso, o olhar como fruto de um mal-estar da cultura. O sujeito, forjado pela linguagem, está sempre em conflito com os saberes, com a linguagem, com a cultura. Tal conceito está relacionado ao que Freud nomeou como *Unbehagen*, que em uma tradução mais banal seria descontentamento. Na obra do psicanalista esse conceito foi transmutado em o mal-estar (como impresso em seu livro *O mal-estar na civilização*). Essa interferência em nossa autorrepresentação, em como encaramo-nos no mundo, na cultura, está ligada ao que Freud chamou de conflitos entre o "Eu" e o mundo.

A patologia nos apresenta um grande número de estados em que a delimitação do Eu ante o mundo externo se torna problemática, ou os limites são traçados incorretamente; casos em que partes do próprio corpo, e componentes da própria vida

psíquica, percepções, pensamentos, afetos, nos surgem como alheios e não pertencentes ao Eu; outros, em que se atribui ao mundo externo o que evidentemente surgiu no Eu e deveria ser reconhecido por ele. Logo, também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes (FREUD, 2010, p. 16).

Compactua-se com Freud ao nomear a relação entre um Eu e o mundo como cultura, nessa gramática maior. A relevância em trazer esse excerto de Freud está em ser possível extrair do primado do sujeito na psicanálise o que podemos nomear como processo criativo, ou de composição de uma narrativa, de um discurso. Nossa hipótese também comporta o discurso da arte e, na perspectiva de Ismail Xavier, as escolhas da opacidade no cinema, no seu âmbito estético. Elas são o lugar de escape do olhar, ocasionado por uma instabilidade promulgada pelo mal-estar na linguagem. Chega-se ao ponto de acreditar em uma vingança em relação ao que está posto, como se o que será posto pudesse justificar um desconforto ao presente. Basta dizer que todo processo de constructo narrativo se estabelece, portanto, de um Eu com o objeto, com o mundo (linguagem). Isso não seria diferente no enfrentamento do cineasta, ou do artista, com aquilo que ele pretende reduzir em narrativa e evidenciar para o mundo. Sua operação narrativa de suas escolhas estéticas trata disse que reiteramos ser a opacidade. Cabe, por fim, ponderar sobre como esse olhar do sujeito é forma-atuante daquilo que Ismail Xavier reconhece como transparência na localização do olhar do observador ou da tela do cinema como a janela da própria vida, como um local de transferência.

E isso não significa abdicar da análise sobre o saber construído e sobre suas dimensões no âmbito do social. Estes dados são relevantes e serão debatidos ao longo deste percurso em diversos momentos. Se fizermos o exercício de recolocar esta posição frente à posição do autor com sua obra, diríamos que não é possível dar conta de tudo. Há outras dimensões postas pela linguagem, pelos discursos, ainda que o olhar também esteja lá. O debate sobre a cena oferece essa dimensão.

1.2. O olhar na cena¹⁰

*É mais difícil esconder um cavalo do que a palavra
[cavalo]
É mais fácil se livrar de um piano do que de um
[sentimento]
Posso tocar o seu corpo mas não o seu nome
É possível terminar uma frase com um beijo assim*

¹⁰ Toma-se por empréstimo algo próximo ao ótimo título do livro de Ismail Xavier, que será alvo de debate também nessa parte do capítulo com o objetivo de tentar pensar a partir de alguns de seus conceitos trabalhados em relação ao cinema.

[como é possível
encerrar subitamente uma dança com uma palavra
seria preciso então entender o beijo como um
[elemento gramatical
acrescentar as palavras entre os movimentos básicos
[da dança
Quanto de desejo
mora na palavra desejo?

(Ana Martins Marques)

Se adotamos a ideia de que as imagens presentes nos filmes de Gus Van Sant são, em alguma instância, imagens do trauma, constrói-se também a hipótese de que o encontro traumático está de alguma forma nas imagens incluídas na narrativa. Essa é uma percepção distinta da representação em seu modo mais conhecido. Não se trata de dizer que o olhar moldou uma representação e, sim, que esse mesmo olhar enunciou o que nomeia percepção. Algo, que chamamos de objeto, afetou esse olhar e nos fez ver o que está em nós.

(...) pois nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerado pelo outro e ser dilacerado por nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos *ameaçados pela ausência*. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apegue ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231, grifo do autor).

O olhar pode ser entendido, então, como esse limite entre a materialidade e a psique, ou ainda, como o objeto da cena e a outra cena do inconsciente. Essa noção ajuda a pensar a imagem como um lugar no qual os desejos, angústias, fobias e traumas se apresentam. Não se trata de dizer que isso está na imagem, pois existe uma dimensão psíquica do Eu em relação ao que se apresenta. Ela tem a capacidade de nos apresentar ao que Didi-Huberman nomeou “o interminável limiar” (ibid., p. 231), ou seja, em se tratando do olhar o limite se torna uma inexistência¹¹. Faz-se como algo incessante, que persegue e é perseguido a todo momento, quer devorar e ser devorado e está em busca de sua própria existência. Seria essa a sua existência?

A cena e a imagem crítica, a imagem que irrompe de uma ordem posta e que diz respeito a um ponto traumático, não são a origem e o início desse olhar, como defende Walter Benjamin. Elas são a evidência de uma origem que se coloca disposta dentro de sua própria gênese, “nem ideia nem ‘fonte’ – *mas turbilhão no rio*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171, grifo do autor).

¹¹ Jacques Aumont faz uso de outra expressão que ajuda a esclarecer, em parte, a questão: o olho interminável, título de seu livro de 2003. Um olho que nunca cessa seu consumo de imagem. A imagem, em análise objetiva, não é algo fixo e nem está nela, propriamente (AUMONT, 2003).

Seria possível construir, apenas partindo dessa afirmação, um tratado bastante amplo sobre a imagem. Mas fiquemos com a metáfora do rio para elucidar melhor o que se apresenta em relação à imagem aqui apresentada como imagem crítica. O rio, considerado em seu curso normal e constante trata propriamente do fluxo da linguagem, incluindo seu movimento e as imagens que ali são significadas, produzidas, simbolizadas. Mas no momento em que há um turbilhão nesse rio e seu curso muda, de alguma forma a imagem do trauma se dá. “Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (...) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio, (...) corpos que ela restitui, faz aparecer” (ibid., p. 171). Algumas materialidades ocultam o submerso ao serem anteparo ao imaginário. A imagem crítica, então, ao tornar visíveis os corpos que estavam ocultos no fundo do rio, revelam-se como um choque. Mas esse choque não traz em si uma novidade, afinal, o corpo submerso que o turbilhão traz à visibilidade sempre esteve lá. Assim, a imagem não é a origem em si, mas uma restauração de um ponto inicial, de um lugar já colocado antes com um certo frescor da novidade; “seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin” (ibid., p. 171, grifo do autor). Justamente quando a cena crítica se abre, com a imagem apresentada na narrativa como aparato discursivo, é que se estabelecem os conflitos. Tais conflitos dão o ritmo do que Didi-Huberman chama de uma “dialética em obra”. Ela não subentende uma síntese, apenas justifica algo que está no título desta dissertação: o deslocamento estético.

A narrativa apresenta a cena traumática que de forma reduzida. O contato sensível entre o olho e o que é olhado a partir de tal cena, traz consigo um devir estético: aquilo que não se olhava, mas agora é enxergado. Didi-Huberman apresenta essa relação como um laço entre a realidade material e a realidade da psique. Ele é válido tanto em relação ao olhar do autor que em contato com o objeto constrói uma narrativa, quanto do espectador que é encarado pela imagem construída. Isso nos leva a pensar que a cena se torna um entremeio desses olhares nessa dinâmica, nesse deslocamento, nessa dialética em obra. Ela também olha, observa, atua em sua significação e faz-se performática. Ismail Xavier traduz muito bem essa ideia com a noção de um duplo da cena: a revelação e o engano. Voltaremos a abordar esse ponto da cena que o teórico apresenta.

A que crítica nos referimos e a qual imagem nos dirigimos quando tratamos da imagem como sendo crítica? Já apresentamos alguns indícios ao falar de uma imagem que se faz forjada a partir de um ponto traumático. Isso se pensa na psicanálise como encontro do Real, a *tiquê*. Didi-Huberman traz outras características dessa imagem crítica a partir de uma retomada que faz da psicanálise e também da obra de Walter Benjamin. Para Benjamin, isso que se nomeou

como imagens dialéticas, turbilhões que alteram em alguma medida o curso normal do rio, é a única possibilidade de imagem autêntica, e, portanto, “deveria se apresentar como *imagem crítica*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171). Diante disso, ela se traduz como

(...) uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e, por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para construí-lo (ibid., p. 172).

Mas o que é essa cena ou imagem que é denominada crítica, além de apresentar as características mencionadas? Faz-se a aposta de que ela não é a origem, ou uma imagem formada e que ela desloca as outras imagens. Podemos pensar no oposto a isso partindo das mesmas hipóteses, ou seja, justamente por não ser uma imagem fixa, originária, ela é uma imagem também em formação que necessita de outras imagens para que dela algo se destaque. Tal como um corpo invisibilizado pelo rio das materialidades visíveis, um turbilhão o arranca do fundo e o mostra como choque. Se o rio é a corrente das imagens circulantes é dela também que virá o choque da imagem crítica, dessa que é forjada pelo próprio encontro com o Real. Logo, “ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173). Apresenta-se não de outro jeito senão por sua performance. O que sintetiza o entremeio da realidade material e da realidade psíquica é a performatividade da própria imagem, da cena, dos diálogos abertos pelas deformações, do que nela escapa.

O que anunciamos como performatividade da imagem parece se relacionar com o que Walter Benjamin entende como o inexprimível. Há uma questão ambígua nessa imagem crítica e é exatamente nessa duplicidade que se dá “a ritmicidade do choque” (ibid., p. 173). Dentro da subjetividade da imagem apresentada, em que ela se faz crítica, “o choque aparecerá primeiro como lapso ou como ‘inexprimível’ que ele nem sempre será, mas que, no espaço de um instante, forçará a ordem do discurso ao silêncio da aura” (ibid., p. 173). Outra vez Didi-Huberman, em sua leitura benjamiana, mostra-nos que a imagem crítica, do choque, do trauma, traz consigo a negatividade dialética e o deslocamento presente no campo estético. É como se o lapso, fruto do turbilhão no rio ordenado dos discursos, alterasse a temporalidade daquele rio e o tirasse, por instantes, do fluxo normativo. É a essa imagem que nos referimos ao pensar em nosso objeto, tanto em seu lugar de autoria como no do espectador posto. A cena funciona como o entremeio entre esses dois pontos distantes, um mediador não-passivo, que também

atua com sua subjetividade nas subjetividades produzidas como enunciação, como lugar. O inexprimível é uma potência, um lapso performativo que se materializa como crítica.

Se ele é dotado de tal poder, é por ser expressão de ordem moral. Ele manifesta a sublime violência do verdadeiro (*die erhabne Gewalt des Wahren*), tal como a define, segundo as leis do mundo moral, a linguagem do mundo real. É ele que quebra toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora – a absoluta. Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o destroço de um símbolo (*Torso eines Symbols*) (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173-174, grifo do autor).

Em outra análise, a imagem e a cena, em sua face crítica, extrapolam o limite do imaginário. A totalidade se esgota com a emergência da imagem que despedaça a construção da verdade. É por esse motivo que o trecho citado ensaia pensar numa violência sublime. Outra hipótese possível é a de que a performatividade da cena, em sua duplicidade já mencionada (mas ainda não comentada), põe em dúvida a objetividade do signo linguístico, ou seja, a verdade naturalizada que se tem apreendido como estrutura. Isso equivale a dizer de uma destruição simbólica, ou seja, a potência inexprimível da imagem eleva a questão sobre o signo tido como verdade, como originário, como essência. O signo assume a dúvida em relação a “todos os vestígios de sua história” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174), tornando-se uma imagem condensada, não original, mas destruidora das matrizes originárias, antes estabelecidas em outros contextos.

Por conta disso, é possível retomar algo que está no começo deste capítulo em relação à memória. “Não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (ibid., p. 174). Não há, outrossim, como pensar na cena que se apresenta e na imagem crítica sem localizar ali tudo o que está colocado na outra cena do inconsciente. A imagem em Freud e Benjamin é exatamente essa, algo fora de uma coleção e um repositório sem ordem. Ao se pensar a memória não como algo catalogável, da forma como as artes da memória assim colocam, mas como um depósito sem qualquer organização temporal ou intencional, compreende-se também uma indicação ou questão benjaminiana em torno da imagem. Didi-Huberman a debate (mas não exatamente com essa pergunta): como a imagem se performatiza, afinal? Nossa hipótese, que acreditamos ser semelhante à do filósofo francês, é a de que a performance da imagem se dá em torno de uma impossibilidade anacrônica. A imagem se coloca em uma temporalidade própria:

Por um lado, o *objeto* memorizado se aproxima de nós: pensamos tê-lo "reencontrado", e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para "ter" o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não a temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados a recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do "meio" – no qual esses objetos por outrora existiram (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176, grifo do autor).

Por mais que esse objeto/imagem se apresente como aquilo que faz emergir o corpo escondido da memória (e ele existe), trata-se de uma memória que surgiu. O trauma impede uma aproximação maior com esse objeto. Didi-Huberman traz de Freud a expressão "lembança encobridora" para descrever o processo. Em sua atuação, a crítica da imagem crítica, se assim podemos nomear, deve estar presente em seu meio, seja como um anteparo, como bem colocou Foster, seja no meio como um discurso, como um movimento da linguagem. Parece-nos ser esse o lugar para compreender a construção narrativa, como as que se apresentam nos filmes a serem analisados.

O próprio cinema também se coloca em duplicidade, ao mesmo tempo evidencia e esconde, revela e engana. Dentro da impossibilidade anacrônica da imagem, pode-se pensar em uma certa autonomia da imagem crítica em relação ao trabalho do autor. Parece mais adequado, dessa forma, pensar em uma intencionalidade da linguagem ao invés de uma intenção do autor em apresentar uma ideia forjada, racional. Não por outro motivo, o olhar está em composição em relação à cena e não o oposto. Olhar e cena nem mesmo são sinônimos. O olhar do autor não dimensiona, necessariamente, o lugar da imagem ali posta. Da mesma forma, o olhar do espectador, modulante desse discurso, não opera totalmente na imagem, ainda que se coloque mais presente na performance mencionada, já que é no olhar do espectador que a cena se completa. É desse modo que "compreendemos que a imagem dialética – como concreção nova, interpenetração 'crítica' do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz a história" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 177). O limiar interminável apresentando no começo deste tópico sobre a cena envolve o encontro dos olhares performativizado inesperadamente e a seu modo pela imagem crítica como um choque traumático.

O cinema, como um discurso da imagem em sua forma mais complexificada, tem como característica a operação que descrevemos em relação a uma imagem que emerge ou da imagem dialética. Ele nos mostra uma sequência de imagens por vezes tomada como verdade e ao mesmo tempo também as localiza em seu sentido forjado, manipulado, pois isso é da gênese desse tipo de imagem. Diante disso, Ismail Xavier (2003) vai dizer que o cinema é, ao mesmo tempo, revelação e engano: “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente mas de estratégia” (XAVIER, 2003, p. 31).

O autor elenca dois períodos históricos para reafirmar a sua hipótese: “o da promessa maior, na aurora do século XX, e o do desencanto, nos anos 70-80” (ibid., p. 31). É interessante, em função dos filmes aqui postos em debate, entrar mais no que Xavier nomeia como desencanto. Em um comentário breve, baseado nos exemplos apresentados pelo autor, a imagem demanda a capacidade de localizar a verdade do seu entorno, como um sentido de comprovação. Nesse ponto assume-se seu caráter performático, pois é justamente nessa revelação da materialidade visível, ou seja, naquilo que o espectador vê disposto na imagem, que se encontra a sua invisibilidade. Ele encontra o que não se mostra objetivamente, mas está oculto e só se apresenta através da falha, do engano. Por vezes, afirma-se que esse binômio revelação e engano é algo que não está apenas ligado ao olhar que constitui a cena, nem tão somente ao espectador, modulante da mesma. Trata-se de um entremeio, que evoca a (i)materialidade da linguagem, seu visível e invisível. Essa será uma ideia importante no comentário que faremos durante a terceira parte deste capítulo, ao falar do lugar da imagem na cena social.

Comentar a respeito do visível e do invisível no cinema também é algo importante na hipótese apresentada por Xavier. Trata-se, diz o autor, da “interação entre o dado imediato e sua significação” (XAVIER, 2003, p. 33). No cinema, a interação se torna mais intrincada. “A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas, a todo instante somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela” (ibid., p. 33). Ou seja, a relação que se estabelece com a materialidade da tela não existe apenas na imagem, mas nos outros dois pontos já relatados: no olhar do autor e no olhar social em torno da mesma imagem, conferindo a ela sua capacidade performativa. Essa condição da imagem é relevante e é tomada como uma hipótese de trabalho. Ao mesmo tempo que a imagem existe em sua performatividade, deixa de existir por estar subordinada aos olhares mencionados. Isso leva a colocar uma pergunta que será debatida ao longo desta dissertação: as imagens querem *existir*?

As imagens que se sucedem no cinema, organizadas no processo de montagem, condensam parte da experiência da vida cotidiana. Essa noção Xavier chama de dispositivo-cinema e a compreendemos também como aparato cinematográfico. Trata-se de uma remontagem a partir da qual as sociedades ditas modernas e pós-modernas operam em sua dinâmica social. Elas entronizam certo olhar teatralizado dos processos banais em que o cinema materializa sua técnica, formas e imagens.

O efeito-câmera condensa num aparelho as formas da cultura potencializadora do olhar, e depura certa geometria do ato de criação (ou assunção) de imagem que hoje se vê como constitutivo da identidade, da formação do sujeito: jogo de espelhos em que está implicada a presença (ou projeção imaginária) de uma diegese (um espaço, um tempo, um enredo, seres em relação). Nesse espaço de interações está sempre em pauta a “outra cena”, metáfora pela qual a psicanálise se apropria do que descreve a experiência teatral para trazer ao debate cultural o campo do inconsciente, com suas formulações hoje tão presentes nas práticas de leitura da imagem (XAVIER, 2003, p. 11).

Este trecho traz algo que já apontamos aqui em relação ao inconsciente. O objeto se torna impossível, ou perdido, pois a imagem, ou uma sequência delas apresentada em diegese como no cinema, não pertence nem ao autor, nem ao espectador, e tem na cena uma mediação. Mas com quem se dá essa mediação? Como hipótese, ela se dá com o inconsciente, com a outra cena, com o olhar. Talvez resida no ponto de mediação a performatividade da imagem, aqui por vezes tratada como imagem crítica. Mas ela também reside no binômio que o cinema enuncia: revelação e engano. O ir e vir das imagens não permite seu aprisionamento conceitual e nem apenas um modo de vê-las, como se houvesse uma maneira certa de encará-las. Ao contrário, é exatamente nesse ponto misterioso de sua significação que sua potência crítica, de deslocamento, de assunção inconsciente, se apresenta e nos faz encarar as imagens não como algo objetivo, mas incerto, pondo em suspensão uma cadeia inteira de significações. O processo é tal como a metáfora do rio, em seu curso natural, e o turbilhão que lhe acomete causando uma interferência, um ruído à cadeia¹². “A partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia, com fragmentos de diversos corpos, um novo corpo; com segmento de reações, um fato que só existe na tela” (XAVIER, 2003, p. 34). O autor nos coloca diante de uma condição própria da imagem no cinema. Não só a geografia física se altera – a rua, a escola, a casa lá mostradas não são iguais à rua, escola, casa que realmente existem –

¹² Não por outro motivo o objeto perdido da psicanálise pode ser associado ao que já referenciamos como objeto *a*. O pesquisador José Luiz Aida Prado dirá que o destino das imagens do cinema seria exatamente esse, do afeto, do objeto inominável: “O cinema constrói cenários para o desenvolvimento das ações pelos sujeitos da narrativa, que buscam por objetos afetivamente investidos” (DUNKER; RODRIGUES, 2012, p. 54).

mas há uma certa metáfora do lugar como processo de enunciação presente na imagem do cinema. Da mesma forma, o corpo representado altera seu estatuto na cena. Em função das circunstâncias do aparato cinematográfico, das materialidades do discurso cinematográfico, das imagens emergentes, “não cabe perguntar de quem é o corpo imaginário ou qual a estrutura real de um espaço visto na tela em fragmentos” (ibid., p. 35). Deve-se assumir a performance da própria cena em sua diegese e encarar seu desenvolvimento no discurso como alternativa à crítica da imagem crítica (reiterando o uso desse enunciado).

É interessante, nesse momento, descrever o que se entende como mediação performativa da imagem e da cena no aparato cinematográfico. Para Xavier, a identificação entre o olhar do espectador e o aparato é o principal elemento para pensar o cinema como mediação. A mediação é, nesse caso, o encontro dos olhares postos e emoldurado na tela. Ainda que haja uma autonomia da imagem, sobretudo em seu aspecto mais traumático, é da sua gênese promover uma ponte entre o que está dito e o não-dito. O olhar do espectador está mais comumente atento a ela, até pelo fato de sabermos, de antemão, que o não-dito só se diz a partir do que está dito, como será desenvolvido em mais detalhe nas análises que virão. “A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha” (XAVIER, 2003, p. 35). O espectador não tem acesso a algo interdito, a aspectos de produção e a escolhas feitas nesse processo. Sua experiência passa, segundo Xavier, por um contrato prazeroso em que não importam as circunstâncias, mas apenas a imagem apresentada. “Nesse compromisso de ganhos e perdas, aceito e valorizo o olhar mediador do cinema porque as imagens que ele me oferece têm algo de prodigioso (...) advindo de sua liberdade ao invadir a intimidade” (ibid., p. 36).

No cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos. A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista (...). As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa (XAVIER, 2003, p. 36).

A partir desse movimento na linguagem, a imagem ganha contornos que estão nelas, mas estão também presentes nesses olhares que a entrecruzam, sobretudo o olhar do espectador diante da imagem. Todd McGowan, teórico que aproxima a psicanálise de corrente freudolacanianana da teoria fílmica aponta em um dos seus livros, *The real gaze: film theory after*

Lacan¹³ que o objeto perdido nessa relação entre imagem, aparato cinematográfico e observador é o que mobiliza o sujeito em torno da cena e é também o que faz o cinema existir como tal.

A forma pela qual um filme dispõe o olhar (*gaze*) é o ato político e existencial fundamental do cinema. Se é verdade que nenhum filme pode eliminar o olhar, a política do cinema se reduz à luta do filme com o trauma o gozo (*enjoyment*) do olhar com o objeto *a*. Assim, no processo de olhar os diferentes modos pelos quais filmes podem deslocar o olhar, a valência política de diferentes tipos de filmes adquire relevo (McGOWAN apud PRADO; DUNKER, RODRIGUES, 2013, p. 64).

Essa passagem localiza o encontro com o Real como um olhar que dialoga com um ponto fora da linguagem, retomando algo que está na primeira parte deste capítulo. Porém, agora, aponta esse diálogo como propriedade da cena, do aparato, da imagem. Nesse movimento intenso que a imagem promove no jogo da linguagem é como se dela emanasse um olhar que dialoga com o olhar do espectador. Ele então se engaja a partir de uma outra cena. O olhar emanado a partir da imagem traz consigo um resíduo, parte do olhar de quem a produziu. Não por outro motivo ela a imagem se coloca no entremeio de encontros e dissoluções, como uma mediação.

McGowan também nos oferece, nesse excerto, outra condição importante de ser tomada como hipótese: o ato mobilizado pelo objeto perdido é político. Aqui se aproxima a questão estética pela qual o olhar está ligado, desde sempre, ao fator político. O processo desse(s) olhar(es), o ato, faz, engaja, *enjoyment*. A importância em se aproximar essas duas instâncias filosóficas, a estética e a política, se justifica no percurso deste texto até o presente momento. As imagens críticas, em sua relação com a linguagem, não podem ser encaradas apenas por uma estética esvaziada de política, pois elas têm como condição o deslocamento, o agir no laço social, a sua negatividade. Os filmes em debate, todos os três, balizam-se em fatos sociais discursivizados. Sua razão primária é a de criar eventos discursivos para contrapor aos modos de enunciação existentes em um quadro discursivo e hegemônico. Mesmo que as intenções do autor do filme possam e devam ser relativizadas, como será trabalhado nas análises propriamente, não se pode ignorar a razão de existência desses filmes. Eles tratam de discursos sobre acontecimentos construídos e que circulam. Ou seja, as imagens têm uma propriedade política incutida em sua estética. Talvez essa ideia fique mais clara ao se trabalhar propriamente

¹³ Sem tradução em português. McGOWAN, T. (2003).

a questão da instância política dentro dos jogos de visibilidade e invisibilidade na cena social, como será feito na terceira parte deste capítulo.

Resta dizer que a imagem crítica tem uma potência política em sua performance. Diante dela, o espectador é rasgado, recomposto, e a compõe novamente, num laço político. Ele trabalha dentro das nuances estéticas da própria imagem e rompe com sua autoimagem. Aqui se desfaz, portanto, a ideia de representação como uma propriedade da imagem, ou mesmo da crítica. Não há como pensar em representação quando se assume a performatividade da imagem, a revelação e o engano da cena. Os modos de representação, da forma como se utiliza esse conceito normalmente, perde a sua validade quando implica para a imagem a potência negativa de quebrar determinados enquadramentos e aprisionamentos a ela postos. Isso se verifica sobretudo na crítica de arte, de produtos audiovisuais e de produtos midiáticos. Na parte final deste capítulo abordaremos o que significaria não crer na representação.

Didi-Huberman dirá que isso a que chamamos performatividade, e ele nomeia como dialética ou rompimento, é, em alguma medida, uma destituição da crítica kantiana. Kant “desenhou, como do interior, os contornos de uma rede – estranha rede opaca cujas malhas seriam feitas apenas de espelhos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185). Na imagem kantiana, trata-se de uma rede fechada que se autoreferencia a todo momento, uma “caixa da representação, em cuja parede todo sujeito esbarrará como no reflexo de si mesmo” (ibid., p. 185). O autor então inicia um percurso para descrever esse sujeito do saber em Kant, um sujeito da consciência por aquilo que vê. Ele se localiza sempre entre o especulativo, ou seja, o que deve ser, e o especular, o que a razão me diz que é. Didi-Huberman também dirá que nesse sujeito do saber há um recobrimento do especular sobre o especulativo, “de autocaptação imaginária sobre a reflexão intelectual” (ibid., p. 185). Tal recobrimento se configura nesse sujeito da representação, que se compreende consciente e logo, como uma caixa de espelhos, fechado. Nesse caso não há aberturas para uma expansão a partir da própria imagem (especulativo), e não a partir da condição especular do sujeito do saber. O autor é enfático ao se dizer contra essa noção de sujeito que é preciso forçar, insistir até que nele se encontrem as falhas, as rasgaduras. “É preciso tentar romper essa zona refletora na qual especular e especulativo concorrem para inventar o objeto do saber como a *simples imagem* do discurso que o pronuncia e que o julga” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185-186, grifo do autor).

Considerando o trabalho de Didi-Huberman, compreende-se que a dinâmica da crítica deve ser uma mobilização discursiva. O autor retoma Erwin Panofsky, crítico de arte alemão que trabalhou nas primeiras décadas do século XX. Panofsky entende o saber crítico como um

lugar de verdade frente aos observadores ingênuos, sendo que o historiador seria consciente do que faz.

De fato, há a ingenuidade do espectador que nada sabe, mas diante dela há também a dupla ingenuidade de quem reduz inteiramente o saber à verdade e crê, além disso, que haveria sentido em pronunciar uma frase do tipo: “Sou consciente de *tudo* que faço quando vejo uma imagem da arte, porque a *sei*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186, grifo do autor).

Veremos adiante que Jacques Rancière irá alterar radicalmente essa lógica na medida em que confere emancipação ao espectador em seu sentido mais geral possível. Contra uma estética dominante no campo político, cabe apenas ao espectador alterar o modo de articulação dessa imagem na cena social e não ao autor, nem ao crítico ou historiador, em última instância.

A partir dessa noção é possível compreender como um pensamento que emerge da imagem e trata sobre ela não está em oposição à abertura. Ao contrário, a imagem resiste a um pensamento que a fecha, que a representa. Ela se constitui dentro da sua performance e na articulação entre olhares que se entrecruzam na busca pelo objeto que nela se perde. “O mundo das imagens (...) nunca nos propõe seus objetos como os termos de uma lógica capaz de se exprimir em proposições, verdadeiras ou falsas, corretas ou incorretas” (ibid., p. 188). A imagem estaria, portanto, comprometida com seu caráter performático e também com os olhares que a entreveem no seu lugar de mediação. Ainda, ela responde a uma estrutura, mas também tem a capacidade de escapar da mesma, rasgando o que é permitido rasgar. A imagem, a partir do seu duplo, da cena que revela e engana, portanto, não

(...) rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga* com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele (...) lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a *potência negativa*. Eis por que deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo dela. Há um *trabalho* do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de ordenação) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188-189, grifos do autor).

Desse modo, a imagem tem uma capacidade de dialetizar o visível. Ela coloca em deslocamento o campo estético a partir de uma potência negativa, que é, em última instância, um ato político dentro desse campo. A imagem nos põe a encarar “a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (...), ou o tecido com a sua rasgadura” (ibid., p. 190). A imagem crítica, dialética, torna-se assim o avesso, aquilo que desfigura o real da representação. Não é possível, após a sua insistência em ser visibilizada, pensar o visível deixando-a de lado, recusando a sua

presença pela ausência, pela invisibilidade. A imagem insiste na estrutura até que consegue o seu lugar, resiste aos mecanismos de poder que tentam deslegitimá-la e persiste em sua performatização no âmbito do imaginário. Para usar um termo aqui já referido, ela é o avesso do imaginário.

Na sequência deste trabalho serão lançadas hipóteses em torno do jogo da visibilidade na tentativa de buscar um lugar para a imagem na cena social, como um elemento enunciador (negativo) dentro dessa estrutura lógica (positiva).

1.3. O olhar na cena social

*Inelutável modalidade do visível: pelo menos
isso se não mais, pensado através dos olhos.
Assinatura de todas as coisas estou aqui pra ler,
marissêmen, maribodelha, a maré montante, estas
bonitas carcomidas. Verdemuco, azulargêneo,
carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano.
Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se
compenetrava deles corpos antes de coloridos.
Como? Batendo com sua cachola contra eles,
com os diabos. Devagar. Calvo ele era milionário,
maestro di color che sanno. Limite do diáfano em.
Porquê em? Diáfano, adiáfano. Se se pode por os
cinco dedos através, é por que é uma grade, se não
uma porta. Fecha os olhos e vê.*

(James Joyce)

Construir um debate em torno do que se chamou aqui de cena social, ou o campo social, exige atravessar a fantasia do visível para que daí se chegue a algum lugar de mudança possível, rasgadura – para usar o termo de Didi-Huberman. Assim, não há como escapar dos conceitos de visível e de sua parte inominável, o invisível, que atua igualmente no campo da visibilidade. Como materialidades do invisível, as imagens passam a ser um objeto de pesquisa na percepção desses deslocamentos entre o visível e o invisível. Alguns dos autores já trabalhados e os que serão ainda recuperados nessa parte do capítulo entendem que a imagem não é um objeto atuante e capaz de mudança por si só. Elas se apresentam objetivamente em dois processos que estão interligados: são um condensado de discursos que mobilizam um certo lugar não-visível, não-dizível, e são, ainda, uma potência performativa que desloca a estrutura do visível, um dar-a-ver ao que não era possível antes da forma como ela nos mostra. Essas duas características

se assemelham, mas é possível notar que há um duplo jogo da imagem. Um fora para dentro (da imagem) e um dentro para fora (da linguagem).

Tal nos parece ser também a forma como se dá o jogo entre o visível e o invisível, entre os campos de visibilidade e invisibilidade. Há sempre, nesses campos, assim como nas imagens, uma via de mão dupla. Há aquilo que possibilita da imagem ser olhada, ou seja, quando ela rompe essa barreira de poder na visibilidade a partir do que também pode ser dito sobre ela. Há também algo da imagem que potencializa o isso do dizer, como se ela também recusasse qualquer coisa que, em uma aventura do poder, pudesse ser dito sobre ela. Essa pode ser até uma tentativa de anulação, de aniquilamento da imagem em suas possibilidades. O visível sempre está em contato sensível e com a invisibilidade. Por isso podemos pensar nas imagens como formações discursivas que deslocam um certo lugar de saber e poder, e mesmo mobilizam estruturas que nos parecem sempre fixas se considerarmos apenas o visível.

Esse é o tópico mais essencial deste capítulo pois consegue compor a hipótese dos outros dois tópicos, quando tratou-se do olhar e da imagem. Ao colocar tanto o olhar quanto a imagem na cena social, no campo da visibilidade¹⁴, torna-se mais factível adotar o viés político da estética e os pontos de contato entre esses dois campos da filosofia. Olhares entrecruzados na imagem provocam um deslocamento estrutural. Assumimos, com isso, a potência como política no campo da visibilidade e na relação social de sua cena. Para tanto, pensar em Merleau-Ponty torna-se fundamental.

Antes de qualquer articulação conceitual é necessário situar qual Merleau-Ponty é tomado para essa proposta. O filósofo francês passou por diferentes fases em sua literatura, como ocorreu com grande parte dos filósofos contemporâneos. Ele esteve, por vezes, em devir a partir de algo que havia conceituado anteriormente. O filósofo que justificava sua fenomenologia da percepção pela noção de consciência, passa a recusar a ideia de um primado da mesma. Ele supera a noção persistente de uma consciência capaz de racionalizar todos os processos e recusa uma autoconsciência que torna o sujeito capaz de atribuir sentido lógico a todas as relações do visível. Esse Merleau-Ponty que aqui será brevemente discutido está, sobretudo, na última obra desenvolvida por ele, *O visível e o invisível*. A obra, segundo Claude Lefort¹⁵, concretiza-se apenas como uma introdução a algo que seria bem mais extenso e complexo em comparação com que o filósofo já havia dito ou proferido. É na introdução dessa

¹⁴ Trataremos o jogo entre visível e invisível como o campo da visibilidade, pois, como defenderemos também, não é possível dissociar esses dois modos na estrutura.

¹⁵ Claude Lefort foi o responsável em reunir os vários escritos deixados pelo filósofo francês antes de sua súbita morte, incluindo os que foram editados nos últimos livros de Merleau-Ponty.

grande obra sem fim que será desenvolvida a ideia de uma relação com o objeto da imagem na cena social.

As injunções entre fenomenologia e psicanálise podem conduzir a um novo pensamento sobre as relações com o corpo, adotado aqui como uma questão de base freudiana, conectando-o às imagens do mundo. Parte dessa reflexão está no trabalho do filósofo Eran Dorfman, que descreve dois aspectos da existência corporal apresentados por Merleau-Ponty em diferentes fases. O primeiro aspecto é representado pelo exemplo da mão que toca e da mão que é tocada, como se fosse possível a qualquer um de nós, fora da percepção, dizermos qual mão toca e qual é tocada.

Para Merleau-Ponty, na medida em que o pensamento objetivo se recusa em aceitar tal equivocidade (pois deve haver sujeito da ação e um objeto), tal recusa se converte em *recalcamento* do corpo em geral, reduzido a um mais objeto entre outros – objeto que, no entanto, não aceita esse estatuto (DORFMAN, 2008, s/n grifo do autor).

O filósofo prossegue dizendo que o recalcamento do próprio corpo implica uma ação eu-outro, ou seja, uma ação de alteridade. Tal recalcamento sempre esteve presente nos escritos merleau-pontyanos quando ele aponta ser “justamente meu corpo que percebe o corpo do outro, encontrando nele um prolongamento milagroso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de se relacionar com o mundo” (MERLEAU-PONTY apud DORFMAN, 2008, s/n). O autor postula, ainda, a crença nas condições de alteridade resultantes de uma violência, sejam elas apenas caracterizadas ou materializadas em percepção na transição da infância à vida adulta. Esse é um equívoco inicial em Merleau-Ponty. É quando, segundo o filósofo francês, o pensamento objetivo e a formação do cogito surgem nas relações com o outro. Essa noção encontra-se fundamentalmente em *Fenomenologia da percepção*, livro de 1945 no qual Merleau-Ponty utiliza a percepção infantil como modelo acreditando que ela é mais ampla, mais cristalina do que a adulta, já ocupada por outras demandas e violências. É possível concluir, portanto, que com essa noção dicotômica entre a criança e o adulto, o filósofo se destaca na posição transcendental do fenomenólogo. Por fim, ele se afasta dessa condição perceptiva do homem adulto e volta à percepção primária transcrevendo em um estatuto filosófico as coisas do mundo. Como é sabido, Merleau-Ponty abandonará, em parte, essa noção ao longo dos seus escritos, sobretudo o que diz respeito à metafísica da transcendência – o que não se pretende perseguir aqui.

Provavelmente, e podemos apenas especular, a leitura lacaniana da psicanálise pode ter influenciado a inflexão de Merleau-Ponty em alguns de seus pensamentos iniciais. A noção de

ciência aparece em seus escritos como algo unificador da linguagem e detentora de uma “verdade universal”. Ela levou o filósofo a elaborar uma crítica e chegar ao tratado do pré-consciente. Outro pensamento forte na psicanálise lacaniana, o do “estádio do espelho”, foi provavelmente decisivo para que se repensasse e se superasse a ideia do *cogito* como luta de consciências – na visada hegeliana – em relação à vida adulta. Isso foi seguido por Merleau-Ponty em dado momento. Para Lacan, a partir do instante que o bebê se vê representado, ou seja, do momento em que ele entra no mundo do simbólico em sua construção de realidade (o imaginário), ele já se afasta do núcleo freudiano, que é a própria realidade criadora das pulsões.

Aqui, portanto, deve fundar-se – e podemos apenas supor –, o conceito de deiscência em Merleau-Ponty. É essa noção que permite ao filósofo francês superar o “campo transcendental do primado da consciência, da subjetividade ou da imanência” (DUPOND, 2010, p. 14) e pensar a deiscência não mais como algo que transcende, mas como um acontecimento. Ela seria a abertura do corpo para ele mesmo e para o mundo por sobreposição ao “corpo vidente e do corpo visível, da massa sensível do corpo e da massa sensível do mundo visível” (ibid., p. 14). Adiante serão explorados os conceitos de corpo e de visível em Merleau-Ponty, mas é possível compreender nesse excerto que o filósofo esteja pensando em um corpo que só percebe o mundo e seu próprio corpo a partir do mundo visível. Vale a ponderação de que o corpo é trabalhado aqui em dois sentidos: o *Leib*, que seria o corpo pulsante, e o *Körper*, o corpo visto. Trata-se, no primeiro caso, de um corpo visto e, no outro caso, de uma invisibilidade em relação a esse mesmo corpo como uma possibilidade negativa.

Em igual medida, o conceito de corpo (*Leib*) parecer não diferir muito do que Merleau-Ponty colocará como corpo sensível, superando a ideia do corpo fenomenal. Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty separava os corpos em dois tipos distintos. Havia um corpo objetivo, que é o corpo científico, ou seja, os usados para análise, como de um animal, por exemplo. Havia também o corpo fenomenal, ou “corpo-sujeito”, “qualificável como poder e expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e história” (DUPOND, 2010, p. 13). Entretanto, ao superar determinadas premissas anteriores, o filósofo compreenderá que o binarismo do corpo fenomenal, da natureza e da liberdade – que se liga aqui à ideia de transcendência – não comportará o passo seguinte do conceito de deiscência. Com isso, ele aposta na ideia de corpo como um sensível entre os sensíveis. Há uma citação em Merleau-Ponty que explica a ideia de sensível e ela usada por Dupond no verbete “corpo”: “ele (o corpo como sensível) é aquele no qual se faz a inscrição de todos os outros, ou, então, que ele é uma coisa entre as coisas” (DUPOND, 2010, p. 13).

É possível compreender, portanto, o corpo como algo que não está subordinado a ele próprio ou a uma capacidade de perceber de forma consciente o mundo. Ele está subordinado aos acontecimentos pré-conscientes que estão inscritos na linguagem. O corpo seria o objeto de ruptura do visível, de deslocamento no campo político e estético. O que possibilita fazer essa afirmação em relação a Merleau-Ponty são seus últimos textos, diz Dupond, em relação à experiência sensível, a experiência do corpo. Ela deve ser pensada como deiscência, ou “unidade que explode em dualidade” (DUPOND, 2010, p. 15).

O visível e o invisível, seu par em Merleau-Ponty, demanda pensar na perspectiva do corpo como núcleo de pontos entrecruzados. Na conceitualização do filósofo francês, o invisível apresenta-se como armação do visível, ou ainda, o visível é o que cristaliza o invisível. Para que se consiga ver é necessário um “pré-visível”, o que oferece ao visível uma condição significante na linguagem. Essa condição de ser “pré” Merleau-Ponty conceitua como o invisível. Diante disso não existiria o irrepresentável, assim como será colocado no diálogo com Rancière mais adiante. Tudo pode passar a ser visto a partir de uma condição política e então a materialidade estética, discursiva, assume um lugar no visível. A esse mundo visível Merleau-Ponty acrescenta a definição de *pregnância*, como sendo

(...) aquilo que, no visível, exige de mim uma adequação precisa e define a precisão. O meu corpo obedece à *pregnância*, “responde-lhe”, o corpo é aquilo que está suspenso dela, carne que responde à carne. Quando uma forma “boa” aparece, ou modifica o que a rodeia por irradiação, ou obtém do meu corpo movimento, até que...” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 195).

O corpo objetivo, aquele que vemos, é produto da *pregnância*, como algo que está na linguagem, mantém a capacidade do invisível e se materializa no controle do corpo, por exemplo. A matéria do visível é carne que responde à carne. Dessa forma, retorna-se ao debate em relação à imagem e ao corpo como tal, como um núcleo. Essa ideia nos remete a algo já trazido ao debate quando da apresentação de noções lacanianas. A existência de um pré-consciente funciona como cama da reserva do inconsciente à medida que tudo está na estrutura e só pode ser deslocado na presença da invisibilidade e por meio de uma materialidade visível. Guardada a reserva crítica, ela se assemelha ao corpo sensível de Merleau-Ponty, o *Leib*. Trata-se daquele que é parte da carne – materialidade do mundo –, inscrito sobre os outros corpos.

Se o corpo (*Leib*) é um núcleo, a imagem é o que tal núcleo nos diz dele. A partir dessa ideia é possível entrar na dimensão da imagem e chegar a uma pergunta de Lacan: por que a cena primitiva é tão traumática? Na obra do filósofo, tal pergunta vem acompanhada ainda de uma outra, porquê encontramos nessa cena prazer demais, no caso da obsessão, ou de menos,

no histórico? Para Lacan, o que sustenta o trauma da cena primitiva é um fato factício. Trata-se aqui de falar em uma preexistência do olhar - como abordado em Merleau-Ponty –, em que diz o psicanalista: “eu só vejo um ponto, mas em minha existência sou olhado por toda parte” (LACAN, 1985, p. 76). Essa existência anterior do olhar, polarizado pelos fios da nossa experiência, forma o campo escópico como dirá Jacques Lacan. Ela se apresenta como o nível de alcance do sujeito e, assim, o estatuto ontológico se manifesta pelas suas incidências mais factícias, o olho e o olhar.

A fenomenologia merleau-pontyana pode ser percebida, sob a perspectiva da psicanálise, como um modo de atribuição referencial para os estudos da comunicação, sobretudo do audiovisual. Se, por um lado, a fenomenologia atribui algo da ordem da objetivação à atitude natural ou naturalizada ou a uma crença ingênua do cotidiano do mundo, a psicanálise, por sua vez, compreende que essa noção instaura um evento, mas oculta outros aspectos possíveis de análise.

De fato, a fenomenologia frequentemente se contenta em descrever somente duas atitudes extremas em relação ao mundo: a percepção de um mundo completamente estático e objetivado (a ser questionada pelo trabalho de desvelamento da filosofia); e a percepção primordial, rica e prolífica, que supera todas as falsas distinções como aquela entre eu e outro. Mas o campo entre estes dois pólos ideais não recebe nenhuma descrição satisfatória, e assim o caminho de uma atitude a outra, de uma percepção a outra, permanece obscuro (DORFMAN, 2008s/n).

Adota-se uma hipótese que reconhece as imagens estáticas como imagens flutuantes, passíveis ao processo dialético e à possibilidade de uma “dialética da imagem”. Pensando nos últimos escritos de Merleau-Ponty, é como se a essa noção dialética aderisse uma possibilidade de quiasma. Ou seja, a relação presente nessas imagens que se desdizem, que se contrapõem e a luta de consciências hegeliana é revisitada pela fenomenologia de Merleau-Ponty. Portanto, o corpo vivo (*Leib*), como núcleo de potência de deslocamento, e o corpo morto (*Körper*), como construção da imagem, conduzem a uma aproximação do visível e de sua armadura, o invisível. Em um dos seus últimos escritos, *O olho e o espírito*, o filósofo deixa bastante claro o que vem a empreender em torno do olhar e das possibilidades para pensar a estética e a imagem como uma condição do campo da visibilidade.

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja “no espaço”: ela não está alhures, mas também

não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama de reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13).

Ao comentar sobre o destino das imagens, o filósofo contemporâneo Jacques Rancière traz a ideia de um regime que se faz nas relações estabelecidas entre elementos e funções na imagem. Rancière dá a ele um título que é um neologismo francês, *imagéité*¹⁶. Assim, a gênese da imagem se difere pela performance nas mais distintas modalidades a que se propõe, acima do que a tecnicidade implica como “sendo”. Ela vai da ideia de luz que nos transfere a televisão à tela de projeção que não irradia luz, mas a recebe. Isso atrapalharia, nessa relação, o que a imagem quer ou poderia dizer, já que as propriedades técnicas se distinguem das propriedades estéticas da imagem. Elas se distinguem do visível no mundo. Diz o filósofo francês, referindo-se a Roger Debray¹⁷, que “a tautologia posta como essência do visual é apenas a tautologia do próprio discurso” (RANCIÈRE, 2012, p. 10). Ou seja, a tautologia afirma ser o Mesmo, o mesmo e o Outro, o outro. No pensamento de Rancière, a crítica parte de uma abertura que é justamente o oposto disso. Nela, o destino a ser trabalhado na imagem tem que ver exatamente com a relação intrínseca entre o Mesmo e o Outro. Ele não está em oposição, mas no entrelaçado entre identidade e alteridade na imagem, em sua nomeada performance. Essa crítica se traduz como um modo de ter a imagem em presença no campo social e parece abrir a possibilidade de alcançar os lugares significantes, as enunciações, de uma imagem ou de um conjunto delas. As imagens apresentam performances distintas e o incessante destino delas pode ser creditado à plataforma, ou à fonte. Ao mesmo tempo, é possível notar como as imagens conduzem a um afeto, a uma potência de significação, e atuam circulando na cena social. Há uma certa dimensão de alteridade nessas imagens, que atuam em relação ao Outro incluído nelas.

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamentos de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E,

¹⁶ Trata-se de uma palavra inventada na língua francesa que não está nos dicionários vernaculares. É a formação de um substantivo abstrato a partir da palavra “imagem”, mas que se difere de conceito de imaginação. Talvez este termo esteja mais para o *imagético*, ou seja, para aquilo que estabelece relação com a imagem.

¹⁷ Roger Debray, em obra traduzida no Brasil como *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, vai fazer distinção entre a imagem da televisão, com luz emanada por ela mesma, e a imagem projetada do cinema, na qual a luz se encontra fora da tela. Debray se reportará a Espinosa e sua definição de Deus e substância, dizendo que a imagem da televisão tem sua luz incorporada. Ela se revela a si mesma, sendo sua própria fonte.

inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* de uma frase romanesca ou de um quadro (RANCIÈRE, 2013, p. 14, grifo do autor).

A partir do conceito criado pelo autor, o de *imagéité*, é como se as imagens não buscassem uma relação direta com o seu espectador, mas sim, um laço com outras imagens para a construção de um lugar de afeto, de significação. Nesse sentido, comenta Rancière, não se pode pensar no meio técnico de transmissão como um fator definitivo para justificar a atuação performativa da imagem. Assim como, ao modo de Debray, é possível localizar o outro da transmissão: “a *performance* efetiva no palco do estúdio. E o cinema também reproduz uma *performance* realizada diante da câmera” (ibid., p. 15, grifo do autor). A imagem, desse modo, atuaria em duas frentes distintas: na relação de semelhança com uma idealidade de um “real”, “não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar o seu lugar” (ibid., p. 15), e também em um jogo de operações que pode ser nomeado como a arte, ela mesma,

(...) ou seja, uma alteração de semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daquele que pareciam inaceitáveis... (RANCIÈRE, 2013, p. 15).

Ao pensarmos o cinema, e propriamente os objetos desta pesquisa, o jogo bipartido é apresentado o tempo todo nos filmes. O aparato busca uma apreensão do fato quase na gênese dos acontecimentos, mirando o lugar (impossível) do “real”. Ao mesmo tempo, ele também faz uso de ações que são próprias do modo operacional da arte, ou seja, imprime um certo olhar ao que não poderia ser mostrado em outras circunstâncias. Trata-se de algo que desloca a estrutura visível. Esse nos parece um pensamento semelhante ao que Rancière descreve no regime de imagens ao apresentar o conceito de intolerável.

Para tal apresentação, o filósofo descreve situações bastante comuns nos regimes de visibilidade: a atuação de imagens e discursos de poder no campo social. Imagina-se que o simples fato de mostrar uma realidade seria o suficiente para contrapor os ideais de felicidade que o capitalismo e a hegemonia ensejam nos sujeitos. Mostrar algo que de maneira diferente, em função do seu horror, seria o suficiente para romper o anteparo da mediação. Presume-se que tais imagens incorporam um regime distinto em relação às imagens recorrentes e

publicitárias. Por isso ocasionariam uma ruptura. Um dos exemplos a que o autor remonta é o da intervenção do fotógrafo Oliviero Toscani na semana de moda de Milão em 2007. Toscani colocou fotos de uma modelo anoréxica por todo o território italiano, sobretudo na cidade onde ocorriam os desfiles. Por se tratar de uma modelo e de um fotógrafo de moda exibindo imagens de certo modo em semelhança às imagens recorrentes no ambiente da moda, sua capacidade crítica se esgotou ao ser lançada ao público. O espectador se confrontava com aquela imagem intolerável, tornando-a suspeita.

Considera-se o que ela mostra real demais, intoleravelmente real demais para ser proposto no modo da imagem. Não é uma simples questão pelo respeito da dignidade das pessoas. A imagem é declarada inapta para criticar a realidade porque faz parte do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exhibe alternadamente sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo (RANCIÈRE, 2012, p. 83-84).

O cerne do debate na arte e na política passa por pensar não apenas na imagem em si, mas em como essa imagem produz a sua performatividade. Este processo se dá em diálogo com outras imagens e a partir do olhar do espectador, na construção de uma cena social, de deslocamentos nos regimes de visibilidade. A única hipótese possível é que não há como decidir pela imagem crítica, pois ela não é algo da ordem da intencionalidade, como pretendeu o fotógrafo italiano. Para que a imagem produza um deslocamento o espectador precisa estar, outrossim, como diz Rancière, “emancipado”. Deve ter a dimensão invisível daquilo que ela mostra, do jogo em que ela estabelece destino e do que é decidido pela crítica em sua objetividade. Pensando em nos filmes objeto desta análise, a imagem do aparato cinematográfico deve localizar a sua crítica. Ela endereça sua performance à crítica daquilo que não devia ou poderia ser visto¹⁸. “Tal é a dialética inerente à montagem política das imagens. Uma delas deve desempenhar o papel da realidade que denuncia a miragem da outra. Mas denuncia ao mesmo tempo a miragem como realidade de nossa vida na qual ela mesma está incluída” (RANCIÈRE, 2012, p. 85). Nesse caso, há tanto um encontro com a impossibilidade de referenciar o real quanto com o olhar social que desloca a estrutura do visível.

Na visada apresentada, o afeto da imagem intolerável deve considerar o deslocamento do espectador para que se tenha o efeito de transformação política. A partir do ato no campo

¹⁸ Aqui pensamos naquilo que há de mais intolerável: a morte e seu modo de mobilizar o visível. Os três filmes trabalhados tematizam a morte, cada a um a seu modo. Isso será algo relevante de se apontar nas imagens analisadas.

social, a imagem não mais dialoga apenas com a sua performance e com a sua temporalidade, mas ela alcança a performatividade de algo posto no visível. A imagem inclui, também, o seu tempo, a palavra, o que circula em torno dela. Dos filmes de Gus Van Sant podem ser extraídos e recompostos fatos sociais e ao menos um destes fatos é abjeto, intolerável, nas postulações normatizadas da vida política. Dessa foram, os filmes não dizem apenas pelas imagens que lançam um dito no visual, mas também se articulam em um contato sensível com todo o resto, condensando-o no olhar do espectador, no olhar social, ao se apresentarem. A negatividade dessas imagens está justamente na sua impossibilidade de dizer tudo, de articular um lugar legítimo, ideal, do real do fato. Diria Rancière, “a força do silêncio que traduz o irrepresentável do acontecimento só existe por sua representação” (RANCIÈRE, 2012, p. 91). O filósofo vai afirmar, a partir dessa ideia, que a oposição entre palavra e imagem é, nessa abertura hipotética, a oposição entre duas imagens, “a que é desejada e a que não é” (ibid., p. 92).

“O jogo duplo do argumento nos ensina então a pôr em questão, com falso radicalismo da oposição, o simplismo das ideias de representação e de imagens nos quais ela apoia” (ibid., p. 92). O filósofo descarta assim a noção de representação como uma idealidade, e mesmo o ato em si como aquele que produz algo ou mesmo uma forma no visível. As coisas já estão no campo da visibilidade, não há como construir nada que esteja fora dele. Ao contrário, a imagem é o “ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia” (ibid., p. 92). Não havendo, por assim, um mundo das imagens que seja distinto da cena social. A performance da imagem, como dito, articula uma temporalidade, recusa determinadas imposições enunciativas, autoritárias. No entanto, quando a margem entre o visível e o invisível é estreita, ao dar equivalência em ato, a imagem já não mais difere da palavra. Caso contrário, seria preciso considerar o olhar do autor acima dos outros olhares. Mesmo a mediação no campo do visível deveria ser promulgada pela imagem como algo menor, o que não nos parece sensato nessa parte do percurso.

É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição a forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se para nos fazer “ver” o que ele viu, para nos fazer ver o que ele nos disse (RANCIÈRE, 2012, p. 92).

Não há como pensar algo que não possa, de algum modo, palavra ou imagem, ser dito, mostrado, ouvido, olhado. Essa ideia coloca em diálogo os modos de olhar o conceito do

irrepresentável. “A questão é saber como e em que condições é possível construir tal conceito que se propõe a abarcar univocamente todas as esferas da experiência” (RANCIÈRE, 2013, p. 119). O filósofo parte de duas críticas atribuídas à arte em torno do irrepresentável e elas, em certo sentido, tornariam falho este tipo de arte: a primeira crítica trata da impossibilidade de se tornar “presente o caráter essencial da coisa em questão” (ibid., p. 19). Ou seja, não seria possível representar o ato, o acontecimento. “Não é possível encontrar uma forma de representação sensível adequada à sua ideia, ou, ao inverso, um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível” (ibid., p. 20). Isso daria à arte um certo caráter de *impoder*¹⁹, despossuído de se autoempoderar ou empoderar seu espectador, pois ela estaria forçando uma impossibilidade.

A segunda crítica apontada por Rancière coloca-se no caminho oposto da primeira, pondo em causa não o seu *impoder*, mas o exercício de poder articulado pela arte. Essa crítica está ligada ao que se chama de excesso de presença da arte, resultando numa espécie de traição à singularidade do acontecimento, ou como uma irrealidade. O excesso de materialidade retira da coisa representada o seu lugar de existência. O excesso e a falta que a arte articula, nos diz Rancière nessa crítica, entrega a coisa representada aos afetos do prazer. Isso distancia a arte de sua experiência ao se tornar outra coisa, portanto. Diante disso, o filósofo acredita que o desafio, dele inclusive, é o de “compreender essa imbricação e tentar destriçá-la” (RANCIÈRE, 2013, p. 122) e assim conseguir alcançar o conceito de antirrepresentativo na arte. Em sua premissa, tal conceito desmobiliza dois lugares precisamente: uma maneira de fazer, que está relacionada à materialidade, e, sobretudo, uma economia dos afetos que se oferece à representação e que descarta o que não pode ser representado. “entre esse visível e esse inteligível falta uma ligação, um tipo especial de interesse próprio para assegurar a boa relação entre o visto e o não visto, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto” (ibid., p. 123). Isso garantiria uma regulação da relação entre o que é representado e o representante, o público.

Valeria, assim, pensar o que é representação. Já foram descartadas aqui algumas de suas vertentes que, por vezes, aparecem em dimensões da crítica como algo dado. Ou seja, já se sabe o que é representação e o que deve ser dito sobre ela. De maneira geral, esse modo de encarar a representação decorre de uma essencialidade, faz crer que exista uma maneira *certa* em contraposição a uma *errada* ou falha. Trabalhando na perspectiva trazida por Rancière, representação seria três coisas, entre elas,

¹⁹ A nota do tradutor apresentada na obra indica que, no original em francês, o termo seria *impouvoir*, um neologismo da língua acadêmica que significa o “não poder”.

uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se faz fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos que movem personagens e acontecimentos) (RANCIÈRE, 2013, p. 123).

O visível, da forma como foi trazido, está em acordo com a palavra no ponto em que se manifesta e, assim, constrói uma simulação no campo da visibilidade. Ele não é necessariamente aquilo e ao mesmo tempo seu caráter de semelhança, de representação, nos faz crer que é aquilo, em alguma instância. “De fato, a palavra ‘faz ver’, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver de ‘verdade’” (ibid., p. 124). Portanto, a representação está em acordo com a subdeterminação de não extrapolar o limite da palavra e de não revelar o acordo firmado. Como conclusão possível, a representação teria um certo aspecto cínico, já que não evidencia seus limites e faz crer que é real. A imagem que surge como uma rasgadura do campo do visível escapa a esse processo de representação e não está acordada nesse compromisso. Aí vai se configurando a crítica ao irrepresentável e vão se delineando as possibilidades da imagem.

A partir da obra de Rancière pontua-se, ainda, um segundo caráter da obrigação representativa e ele está dado em relação ao saber. No campo da visibilidade, na cena social, já nos dizia Foucault, há um espaço de conflito, de poder. O saber se coloca como um ordenador de tais disputas. Nesse processo, entende-se que um saber busca diminuir ou mesmo anular o seu oposto, o não-saber. A obrigação está em conter, em mediar o não-saber em direção à ação ou ao padecimento na cena social.

A representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada na *Poética* de Aristóteles. Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais (ibid., p. 124, grifo do autor).

Mais uma vez, a representação assume um lugar de anteparo, de mediação entre o que é possível dizer e o que não pode ser dito no campo da visibilidade. Entretanto, é possível pensar aqui em algo que escapa a essa lógica. Existe um jogo, nos diz Rancière, entre “um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir” (ibid., p. 125). Como num jogo não autorizado, algo está à sombra do visível. Outra vez menciona-se a noção do invisível, ou da invisibilidade. Esse jogo parece se dar no lugar da estrutura e tenta romper

os limites da representação. É justamente nesse lugar que está o terceiro aspecto da obrigação representativa trazida por Rancière, “ela define uma determinada regulação da realidade” (ibid., p. 126). Nessa visada, a representação é o que regula e constrói uma dupla acomodação como forma. A representação pode assumir seu caráter de ficção, ou seja, inexistir a sua presença real. Entretanto, está isenta de complexidade e aí se completa o duplo, os seres fictícios “não deixam de ser *seres de semelhança*, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados” (RANCIÈRE, 2013, p. 126). Ao se inventar o lugar da representação, portanto, ela

constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos – tão possíveis quanto incríveis – encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A “invenção das ações” estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento (ibid., p. 126).

Essa última apresentação feita pelo autor nos remete ao início da descrição. Ao dizer que a representação tem mais o caráter de uma mediação no jogo das visibilidades – entre o que pode ser dito e o não-dito –, Rancière contrapõe-se ao discurso de uma representação mais certa ou mais errada. Assume-se, em si, um primado do poder e do saber em torno do dizível. Se há algum encantamento pela representação, por sua idealidade, este se deve ao fato de que a ficção possibilita, em alguma medida, uma alternativa ao dizer dentro da própria representação. Tal alternativa encontra-se nos limites da representação, portanto. Dessa forma, este trabalho deve ser pela negação da existência do irrepresentável. Não interessa tanto o que é representado na cena dos filmes, mas sim como essa imagem atua no campo político da cena social. Mais do que isso, interessa como suas imagens rompem, em certa medida, com a mediação do poder, com o que pode ser dito. Elas trazem consigo, portanto, algo do antirrepresentativo.

Na gênese da noção de representação, como articulação no campo da visibilidade, Rancière acredita, assim como Merleau-Ponty, que o sensível participa de forma bastante contundente de um lugar de estabilidade que a obrigação representativa forja. Da representação se assume uma falha surgida “entre o sensível e o inteligível” (RANCIÈRE, 2013, p. 140). Essa falha, que só parece possível por meio do sensível (como um acontecimento), é justamente aquilo que escapa ao dizível e que o saber não conseguiu apreender totalmente. Se há uma hipótese negativa em todo este percurso até o presente momento, ela se encontra justamente na falha, na rasgadura, no que escapa aos limites estabelecidos pela própria mediação. Em cada um dos olhares envolvidos, esse caráter não-positivado da experiência sensível aparece, é

localizado, garantindo um espaço de fuga da representação. Isso se verifica desde o olhar posto pelo autor em relação a seu objeto perdido, no ato da sua busca, passando pelo olhar performativo da cena, que entrelaça um olhar anterior e um olhar sobre a cena social. Por isso, para justificar o irrepresentável se faz necessário subtrair determinadas condições.

Para interpretá-la no sentido do “irrepresentável” e apresentar certos acontecimentos como irrepresentáveis é preciso realizar uma dupla sub-repção: uma diz respeito ao conceito de acontecimento; outra concerne ao conceito de arte. A dupla sub-repção se verifica na construção lyotardiana de uma coincidência entre o impensável no cerne acontecimento e um inapresentável no cerne da arte (...). A construção do dever da arte em Lyotard encobre duas lógicas heterogêneas: uma lógica intrínseca dos possíveis e impossíveis próprios a um regime da arte; e uma lógica ética de denúncia do próprio fato da representação (RANCIÈRE, 2013, p. 141).

O sentido das imagens na arte seria, em alguma instância, aquele de dar testemunho ao que se faz impensável e inapresentável. Ele pode ser entendido como um ponto de resistência ao pensamento científico, buscando uma conclusão mais cara à fenomenologia. Seria, portanto, o sentido de “dar testemunho desse inapresentável que desampara o pensamento, inscrever o choque do sensível e testemunhar o distanciamento originário” (ibid., p. 142). Entretanto, para Rancière, haveria ainda uma outra forma de localizar a arte no âmbito social. Ela seria mais próxima do antirrepresentativo, que o autor chama de sublime, a partir de outras descrições conceituais. A arte sublime seria algo mais destinado às imagens. Seria aquela que provoca uma confusão, um distúrbio material no jogo da representação. O que é pré-determinado no caso de uma representação, passa a ter outro efeito transformando-se em múltiplas possibilidades. O autor descreve o percurso de sair do grotesco do imaginário para o sublime da poesia. Não há uma subordinação tão determinada entre o dizível e o visível no sublime, os laços se afrouxam a tal ponto que a sua resultante é a indeterminação, o que

(...) permite construir a ideia da arte sublime como apresentação negativa, testemunho do Outro que habita o pensamento. Mas essa indeterminação, na realidade, é uma sobredeterminação: o que vem no lugar da representação, na verdade, é a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita (ibid., p. 143).

De forma bastante ampliada, todas as nomeações aqui colocadas em relação à falha, ao que escapa, são faces da arte sublime como conceituada por Rancière. Não há uma intencionalidade, voltando para o exemplo que o próprio autor dá ao tratar da imagem intolerável. Ou seja, não é pelo fato de simplesmente mostrar o horror, o intolerável, que existiria em seu interior um modo de rasgar a representação e um aparecimento da crítica. Pode-se dizer que o mesmo ocorre neste caso: o que torna algo sublime é justamente o que se

desvirtua da representação, e não o que a afirma. Trata-se do que resiste ao pensamento colonizador do Outro e permite que o Outro habitado se apresente, se faça presentificado por ele mesmo, no rompimento do anteparo. Ao se tornar possível na visibilidade, o sublime altera a enunciação e então a repetição da representação já não é mais o que era antes. Em outras bases, é a negatividade hegeliana que se dá apenas na positividade e na dialética provocada. O modo positivo de ver as representações mobilizaria exatamente o lugar sublime hegeliano, que estaria num campo simbólico. No entanto, ele só se mostra possível após um esgotamento do signo positivado da representação, como se fosse esticado até o ponto de romper. “o acontecimento teve lugar, e é este ter-acontecido que autoriza o discurso do impensável-irrepresentável” (ibid., p. 145) como política para reestabelecer o lugar anterior. A pretensa denúncia mobilizada pelo irrepresentável articula, em seu próprio modo enunciativo, o lugar do acontecimento e, conseqüentemente, as possibilidades antirrepresentacionais.

Na dinâmica do regime dos afetos que estão em circulação, portanto, a arte antirrepresentativa é, em sua constituição, uma arte que não presume o irrepresentável.

Não há mais limite intrínseco à representação, não há mais limite para as suas possibilidades. Essa limitação também quer dizer: não existe mais uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja. Ora, é esse defeito de propriedade que vem se chocar tanto com a fé em uma linguagem própria da arte quanto com a afirmação da singularidade irreduzível de certos acontecimentos. A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por um tipo de linguagem própria à sua excepcionalidade. *Stricto sensu*, esta ideia é vazia. Ela expressa simplesmente um voto, o desejo paradoxal de que, no próprio regime que suprime a conveniência representativa das formas aos temas, ainda existam formas que respeitem a singularidade da exceção. Como tal desejo é contraditório em seu princípio, ele só pode se realizar numa hiperbolização que, para segurar a equação falaciosa entre arte antirrepresentativa e arte irrepresentável, põe todo o regime de arte sob o signo do terror sagrado (RANCIÈRE, 2013, p. 147-148).

O discurso em torno do irrepresentável se faz, por fim, em um enunciado precisamente político e que responde a um saber. Mas é também a partir do seu entendimento que o antirrepresentativo se constrói e circula. Ou seja, não há o fim das imagens. Elas buscam o seu destino, o seu circuito de afeto e seu lugar dentro da lógica estrutural do campo das visibilidades. Nesse caminho encontra-se exatamente o entrelaçamento paradoxal que há dentro da construção do jogo do visível, a relação dual entre “a arte e a não-arte, da mercadoria e do discursos que pretendem deduzir das propriedades, dos aparelhos de produção e transmissão as formas de identidade e alteridade da própria imagem” (ibid., 2013, p. 27). Um jogo de semelhança e dessemelhança aguarda o seu antirrepresentativo que, em nossa hipótese, só é possível em torno da imagem. Ela teria a potência em revelar o Outro esquecido pelos

discursos autoritários da representação e que está imbricado em sua sombra invisível. Nela estaria também o corpo vivo que deixa escapar do sensível do mundo um outro sensível e altera a dinâmica em curso. Há, ainda, uma propriedade dialética, como bem nos esclareceu Benjamin a partir da leitura de Didi-Huberman, em ser turbilhão que traz o corpo submerso à superfície do rio. A imagem o faz em ato do objeto perdido na dinâmica do olho e do olhar. Todas essas propriedades em torno da imagem reafirmam o seu lugar enunciativo na estrutura lógica do campo da visibilidade.

No caso de da presente proposta, a imagem do visível no mundo sensível é a potência do Mesmo com o Outro, ou o que se refere ao Outro invocado. Ela está na carne que se materializa na relação entre as personagens e seus corpos em cena. Trata-se da identidade na diferença de uma relação em quiasma estabelecida. A imagem do olhar modulador do Outro sobre o próprio corpo é, ao mesmo tempo, o olhar do Mesmo. Há, assim, um jogo entre a identificação com um igual e o reconhecimento de um outro. Faz-se necessário analisar, assim, as imagens tendo em vista as possibilidades de identidade, alteridade ou identificação e reconhecimento presentes nelas. Isso é o que está proposto nas análises dos filmes que realizaremos nos próximos capítulos.

Propõe-se um duplo (ou um triplo) jogo da imagem em nosso objeto, configurada na imagem no mundo visível, na imagem do Outro e na alteridade da imagem projetada pelo realizador dos filmes. Coloca-se, assim, atenção num processo para chegar a pensar um estatuto da imagem. A imagem, em outra postulação hipotética, não diz apenas dela mesma, mas também da necessidade de um fora dela. Inclui, com as funções e os elementos que a colocam na linguagem, o pré-consciente ou pré-existente. É exatamente essa proposição que Merleau-Ponty apresentará em seus últimos trabalhos, abandonando o primado da consciência para buscar algo que foge da subjetividade do sujeito e que, de todo modo, existe nas subjetividades figurativas. A imagem insere-se, assim, como importante elemento de juramento, segundo a concepção de Giorgio Agamben. Ou seja, ela que sacramenta algo na cultura, o invisível em torno dos visíveis do mundo.

CAPÍTULO II

De um ponto ao Outro (*Elefante*)

*Eu, intimo-me
a reconhecer-*

*(em ti, contigo
em viagem - nós.
dois faróis na estrada
farejando a escuridão luxuosa,
abolindo tempøspaço
à visão da grande nebulosa:
tu, era eu-todo-estrelado,
o céu, o espelho)*

*-me em
mim-mesmo.*

(Age de Carvalho)

Em abril de 1999, no estado norte-americano do Colorado, dois alunos entraram em sua escola, o Instituto de Columbine, e começaram a atirar em alunos e professores que lá estavam. O evento foi chamado de massacre, “O massacre de Columbine”, e traduziu-se em narrativas convocatórias por todo o mundo ocidental. A violência contra os próprios semelhantes não poderia ser tolerada. As estratégias de relatar foram bem uniformes entre si, apostando na tragédia do acontecimento para conseguir o engajamento do espectador. Não demorou para que os dois alunos fossem colocados como loucos e, dessa forma, passassem a operar num registro discursivo que abandonou uma crítica mais estrutural a modos de vida em questão.

Alguns enunciados sobre o ocorrido construídos pelos jornais apresentaram um lugar de saber dentro dessas formações discursivas sobre as formas de condução da vida. É interessante pensar na forma de inserção do jornalismo como discurso promulgado pelas formações dos saberes, ou seja, próximo ao que Foucault chamou de normatização. Dificilmente encontraremos, dentro desse gênero discursivo jornalístico, algo que escape de um compartilhamento do dado da cultura, ou seja, que fuja a um imaginário já presente e recorrente. Um dos enfoques mais comumente atribuídos a esse caso está exemplificado em manchetes como a da revista *Time*, “The monsters next door. What made them do it?” (Fig.4). A nomeação de monstros, aberrações que fogem de uma normalidade civilizatória, opera uma construção representativa desse acontecimento e dos sujeitos em cena na narrativa. Igualmente no âmbito discursivo, essa nomeação não se justifica pelo mal-estar, se nos referirmos a Freud. A pergunta presente no texto da manchete é respondida dentro de uma condição simbólica na cultura e também com o fato de que nada justifica o tal massacre.

Fig.4 – Capa de 3 de maio de 1999.

Fig.5 – Capa de 25 de outubro de 1999.

A referida revista reafirma seu lugar na matéria de capa em uma das edições de outubro do mesmo ano de 1999 (Fig. 5). Nela, o semanário apresentou um relato de como seria uma semana na vida de estudantes do ensino médio. Pretende trazer, ainda, o que realmente ocorreu desde o referido massacre. É usado o termo "*really*" grifado. Os percursos da imagem e da palavra dessa matéria dão ênfase ao fato de haver diversidade nesses espaços e apresentam um convívio com poucas tensões entre os diferentes. Nesse laço discursivo ficam excluídos do meio social os tais “monstros”, nomeados assim. Uma pesquisa em outros materiais jornalísticos sobre o caso revelam enunciados que flertam com os gêneros narrativos da literatura histórica, sobretudo a partir da instauração da modernidade, com o melodrama e a verossimilhança do realismo, como exemplos²⁰. Há uma construção, portanto, da verdade como sendo essa apresentada nos semanários.

²⁰ Não é o mesmo que dizer que o melodrama nasce com a modernidade, pois já se notava na ópera romana estruturas narrativas que se assemelham ao melodrama. É dizer, então, que o melodrama se transforma em gênero cômico a partir de certa literatura afeita ao moderno e suas formações discursivas a partir do século XVI, como nos sugere a arqueologia foucaultiana. Acionar o gênero melodrama entraria, assim, na ideia de uma normatividade do saber.

os textos jornalísticos podem ser examinados como produções de sentidos que circulam em torno de um contrato de comunicação em que se projetam um enunciador totalizador e um enunciatário carente. O enunciador opera convocações narrativas para que o enunciatário se transforme rumo a uma melhor situação de ser, ter, saber e poder mais (PRADO, 2009, p. 63).

A construção de uma verdade totalizante como sendo única configura-se, ainda hoje, como um dispositivo bastante eficaz na narração de um fato. Como função na narrativa, tal construção mostra-se reducionista em sua lógica. Aliás, essa ideia está ligada irrestritamente com o comentário deleuziano a respeito da lógica que opera como função, e não como conceito. Logo, a lógica fica colocada como reducionista em sua essência²¹. Como parte da formação discursiva na linguagem, mostra-se reducionista como o próprio ato de nomear. Não seria diferente com o lugar enunciativo em que a função lógica se encontra. Há um rico tratado sobre o fato jornalístico e sua narração escrito por Muniz Sodré²². Recupera-se desse autor, por hora, como o acontecimento jornalístico se coloca como um não-evento, justamente pelo fato narrado ser um efeito de realidade, algo que já está anteriormente mediado. Narrar um fato é parte de uma relação que se estabelece com outras formas narrativas e se torna uma condição de existência do fato. No caso, os jovens visibilizados em *Columbine* como um dado-a-ver da cultura é o que se percebe de imediato no modo discursivo do enunciador totalizante. Isso é o que se torna, para Gus Van Sant, um apelo ao deslocamento que seu filme promove.

2.1. O visível e o invisível na cena social

Ao lançar uma hipótese sobre a repressão à sexualidade e seus modos de estar na cultura, o filósofo Michel Foucault teoriza possibilidades que acabam por alterar uma percepção sobre as relações de poder. Tal alteração se dá sobretudo no que diz a respeito às vontades de saber, grande tema do primeiro tomo que o autor escreve sobre a história da sexualidade. Trata-se de dois movimentos, o poder e o saber, que dimensionam as relações sociais. Esse também parece ser o tema do aparato cinematográfico do filme *Elefante*: a possibilidade de abertura de uma verdade interdita. Neste trabalho faz-se uso apenas de parte do discurso foucaultiano, pois a intenção não é a de realizar uma resenha de sua obra, mas utilizá-la como um exemplo cabível à tematização do filme. Ainda, talvez fosse essencial explicar a razão de se usá-la neste momento.

²¹ É em contrapartida a um conceito que Deleuze e Guattari comentam a questão da lógica e suas funções em Frege e Russell. Ver mais em DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992. p. 161.

²² Cf. SODRÉ, M. *A narração do fato: notas por uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2012.

Não é possível desdizer que, depois de Freud, a sexualidade e, sobretudo, o corpo, passaram a ganhar destaque nos estudos do social. Partem deles traumas, representações que ocasionam discursos e controles. A sexualidade e o corpo estão também associados às pulsões: como o princípio do prazer na pulsão de vida e a excitação libidinal na pulsão de morte. Elas levam o sujeito à busca pelo objeto que aliviará essa condição. A relação sujeito-mundo, prazer-indiferença, simbólico-*objeto a*, encontra em Freud uma condição pulsional, ou seu núcleo. O corpo e a sexualidade, por sua vez, a partir dos trabalhos de Foucault apresentam a economia libidinal constituída dentro do desenvolvimento capitalista desde o século XVII. Ou seja, trata-se de um percurso de interdição, censura e negação que faz parte de uma ordem burguesa. Ela ainda se hegemoniza ao nível das materialidades do visível hoje em dia, como tentaremos demonstrar no conceito de linguagem aqui proposto. Tal conceito não se confunde com o filme, aqui dito como discurso. Logo, tratamos a relação do aparato cinematográfico do filme como uma questão dos corpos e dos discursos sobre eles. O relato sobre o fato prescinde de um lugar possível para perceber os corpos. As relações sociais em sua representação devem construir um lugar de escuta para a narração, que será detalhada em reação aos dispositivos midiáticos e sua função discursiva. O filme, por sua vez, nos apresenta um relato sobre o fato, mas construído a partir de outras narrativas, de imagens-narrativa, de um olhar de autoria e de um olhar da cena.

É importante lembrar que Foucault coloca como hipótese repressiva isso que ocorre na modernidade: o sexo havia sido reduzido ao nível da linguagem e a livre circulação dos discursos sobre ele foi controlada dentro do regime do capital. Tal controle envolveu a valorização da mais-valia e do ser como indivíduo detentor do mérito, o que também se liga a um traço discursivo bastante presente desde então. A essa repetição, ao que faz o discurso ganhar lastro, o filósofo francês chama de “vontade de saber”. São forças, no sentido nietzschiano, ou dispositivos de toda ordem, para os pós-foucaultianos, que ensejam disciplinas, estruturas arquitetônicas. De modo mais assertivo e amplo, a vontade de saber pode ser relacionada à rede que engloba todos esses discursos e visibilidades. É como se houvesse, no processo que conceituamos como dialética, momentos de desterritorialização e em sua dinâmica dual, a não obstante territorialização. Tais momentos fazer com que sejam realocados ao nível da linguagem, da percepção. O saber se estabelece, assim, por evidência, em relação ao que Foucault chama de poder. Ele se estabelece em sua pregnância perceptiva, dos agenciamentos discursivos, mas também na construção do saber que destitui um outro, já que a dialética não cessa em sua negação.

É interessante pensar, ainda, na perspectiva foucaultiana de poder. Não se trata aqui do termo em seu sentido mais restrito, ou seja, “como o conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um Estado determinado” (FOUCAULT, 1977, p. 88). Também não se trata de um sistema de dominação que um grupo exerce sobre outro(s) e cujos efeitos criam derivações tornando-se, por si, regras de conduta. Esse sistema apresenta-se, diz Foucault, apenas como “suas formas terminais” (ibid., p. 88). Portanto, o poder refere-se aqui a algo imanente ao que se coloca como anterior aos efeitos visíveis.

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através das lutas e afrontamentos incessantes se transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos (FOUCAULT, 1977, p. 88-89).

Foucault chama o poder, então, de discursos, agenciamentos ou mesmo dispositivos. Considera-se mais adequado ao debate proposto compreendê-los como regimes. Assim associamos a dinâmica da vontade de saber e de poder conceituada por Foucault como algo da ordem do visível ou do que se permite dar-a-ver. Como decorrência, a hegemonia nesse campo da visibilidade não representa um todo, mas uma totalidade com brechas, espaços e invisibilidades. Afinal, ao mostrar o visível é apresentado também, em sua mobilidade discursiva, o seu inverso. Trata-se do que não se permite dar-a-ver, mas que se encontra em outro lugar.

Coloca-se, assim, outro ponto importante para o debate: a cultura pode ser entendida como o lugar de premência da linguagem no qual a lógica dos significantes e dos signos é percebida pelo sujeito. A partir da perspectiva foucaultiana de uma correlação de forças, a cultura se apresenta como a própria imanência. Esta ideia é relevante neste momento em que se apresenta uma ordem, ou, para se valer de um termo muito usado pelo filósofo francês, uma normatividade. Pode-se observar como esses dispositivos de adequação e interdição se comprometem com a crítica. No caso, estuda-se a imagem (ou o olhar) como potência crítica em *Elefante*.

Foucault nos lembrará como exemplo, dado no tomo I de *História da sexualidade*, que há uma situação de mascaramento do discurso sobre o sexo desde os séculos XVIII e XIX até os dias atuais. Essa situação é produzida por campos discursivos como o da ciência, o que o filósofo francês chama de “discurso-tela” ou “dispersão-esquivaça”. O autor remonta, neste percurso, a obra de Freud e sua clínica da estrutura psíquica do sujeito e da sexualidade, como

algo que deslocou esse poder sobre o discurso do sexo e modificou, em alguma escala, seu estatuto de visibilidade. Este exemplo também funciona para os objetos analisados neste trabalho uma vez que diremos sobre os corpos em cena neles nos termos de sua identidade e diferença. A partir disso, então, é possível dizer que os mecanismos discursivos funcionam em moto-contínuo e nesse movimento novos saberes são produzidos e algumas concessões são feitas a fim de introduzir (novas) materialidades dentro da linguagem. A introdução dessas materialidades continua a garantir o que já está estabelecido pela cultura, entendida como o próprio lugar da imanência. Esse enfrentamento entre vontades e forças pode ser compreendido como um processo dentro da cultura. Mesmo se considerada a totalidade da obra de Freud, vários dos conceitos trazidos pelo autor foram, em grande medida, modificados, alterados e reintroduzidos de outros modos na percepção de um campo da visibilidade. Não obstante, essa retomada reestabelece o lugar da ordem e do poder.

A partir da noção de discurso e de suas produções é possível observar a formulação de uma verdade fechada sobre o sexo, ou, ao contrário, de “mentiras destinadas a ocultá-lo” (FOUCAULT, 1977, p. 17). Mas, sobretudo, é possível revelar as vontades de saber que lhe servem ao mesmo tempo de suporte e instrumento. Foucault, portanto, ao se reportar à hipótese da sexualidade apresenta três instâncias que em muito contribuem para seu método de trabalho: a de produção discursiva, que faz a mediação de nosso ato da fala; a de produção de poder, que exerce, em parte, a interdição; e as instâncias de produção de saber, “as quais fazem circular erros ou desconhecimentos sistemáticos” (ibid., p. 17). Diante disso, surgem possibilidades de compreensão da linguagem daquilo que é classificado como “tabu do objeto”, “ritual das circunstâncias”, e outras produções com base nos mecanismos de interdição materializadas pelos discursos. É possível pensar na amplitude do termo: imagens, falas, edificações etc., envolvendo tudo o que é matéria. Aqui, portanto, a aposta, à luz foucaultiana, é o fundamento possível para analisar a linguagem a partir do conceito que pretendemos articular, de um jogo em que os saberes atuam para estabelecer forças, mas, que pode ser readequado, rompido.

Foucault, como observa Giorgio Agamben, traduz todo o pensamento sobre a rede do mundo, da cultura e da linguagem a partir do uso de um termo como conceito-definidor: o dispositivo. Aqui utiliza-se o comentário de Agamben em um dos seus colóquios sobre o referido termo, intitulado *O que é dispositivo?*.

O texto de Agamben caminha em busca da sua genealogia do dispositivo, buscando o percurso construído para chegar a esse conceito. A hipótese desenvolvida pelo autor é de que encontram termo se origina na ideia de positividade em Hegel, especificamente considerando o elemento histórico. Trata-se daquilo que define regras, ritos e instituições por imposição de um

poder externo, mas que, ao longo das vontades, se torna interiorizado nos sistemas, nos sentimentos²³. A partir da tradição hegeliana, Agamben constrói então as bases termológicas para a definição do que seria o dispositivo em Foucault, compreendido, logo, como “um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos” (AGAMBEN, 2009, p. 25). O mais importante é notar nessa definição a ideia de rede, o que é imaterial. Ela se encaixa no conceito que buscamos para linguagem e pode ser ampliada ao conceito de mundo, ou de seu tecido.

Outro ponto fundante que Agamben traz é em referência à relação de poder, na qual o dispositivo sempre se inscreve. No comentário do filósofo, o dispositivo sempre se mostra como uma função estratégica concreta e, como tal, produz cruzamentos entre as relações de poder e de saber. Isso que se apresenta como concretude ou materialidade na ideia do dispositivo é o que se compreende como a própria cultura. Logo, se a rede é a linguagem em sua imaterialidade, o dispositivo, como aquilo que se apresenta no visível, é a sua materialidade²⁴.

Veja que a perspectiva de controle sobre as figuras de subjetividade construídas pela linguagem, apreendidas e materializadas pela cultura, tem a sua base no que se chama de rede. A rede pode ser colocada como sentidos e efeitos do capitalismo: o sujeito do capital, o poder disciplinar no neoliberalismo, e outras possibilidades conceituais estimuladas pelo tecido social do capitalismo e os fios de sua experiência²⁵.

Os discursos se estabelecem, nessa literatura, como matrizes da experiência. No caso aqui trabalhado, trata-se da experiência sobre a questão dos corpos. Então, nenhuma relação empírica é instaurada sem contato com essa matriz, ainda que as relações possam transcender o percurso da representação, do primeiro contato discursivo. Esse processo de transcendência pode ser explicado na constituição das matrizes da experiência a partir de dois eixos: o eixo da

²³ O exemplo mais presente nessa descrição presente em Hegel está na oposição entre a religião natural e a religião positiva. A primeira trata de uma relação da razão humana com o divino e a segunda, de uma relação mediada por um conjunto de crenças e regras.

²⁴ Alhures, é possível empreender também uma comparação conceitual com o que Merleau-Ponty chama de visível e invisível: o visível como a armadura do invisível. Tratou-se mais dessas aproximações no primeiro capítulo. Todos esses elementos conceituais, portanto, serão considerados metodologicamente como aproximações para compreender uma determinada lógica demandada dos discursos.

²⁵ Utiliza-se aqui em terminologia estritamente foucaultiana. É importante notar que na construção da rede tanto a positividade em Hegel quanto o dispositivo em Foucault tem como elemento principal o discurso. Ele é quem define os métodos, as figuras representadas da subjetividade e, mais importante, a construção dos agenciamentos outros. Como diz Foucault, as vontades de saber são as que fazem o discurso circular e, logo, o definem também. Ou seja, o discurso está sendo entendido como aquilo que cristaliza a linguagem.

formação dos saberes e o eixo da normatividade dos comportamentos. Enquanto o primeiro tem seu vínculo com o acontecimento, visto a partir das práticas discursivas e das formas de veridicção, o segundo diz respeito ao que nomeamos aqui como cultura, ao seu adensamento social e aos discursos recorrentes. Foucault nomeia tal adensamento social como "Teoria Geral do Poder" (FOUCAULT, 2010, p. 41). Há, ainda, um terceiro eixo que seria dos modos de ser do sujeito.

Enfim, o terceiro deslocamento que se trata, creio eu, de realizar é o que consiste em passar de uma teoria do sujeito a partir da qual se procurariam destacar, em sua historicidade, os diferentes modos de ser da subjetividade, à análise das modalidades e técnicas de relação consigo, ou ainda à história dessa pragmática do sujeito em diferentes formas (...). Logo: análise das formas de veridicção; análise dos procedimentos de governamentalidade; análise da pragmática do sujeito e das técnicas de si. Eis pois os três deslocamentos que esbocei (FOUCAULT, 2010, p. 41-42).

Acreditamos que a proposição das três análises em Foucault atenta para a emergência do debate sobre a pragmática do sujeito em seu contato sensível com a linguagem e com a cultura. A pragmática pode ser traduzida como um fluxo circular, em que o sujeito, uma vez instaurado pela cultura, adota modos distintos de veridicção, constituindo discursos a partir do que apreende.

Outra contribuição possibilitada pela obra de Foucault em relação ao poder constituiu-se a partir do século XIX na diferença, ao menos em alguns modos, em relação ao poder disciplinar²⁶. Trata-se, portanto, de uma sofisticação dessa ideia de poder, pois está integrada às técnicas de disciplina e não se relaciona mais com o corpo em sua individualidade, “mas ao homem vivo em sua multiplicidade, em sua massa na medida em que se vê ‘afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc’” (FOUCAULT apud PRADO, 2013, p. 27). Arma-se, portanto, o que o filósofo chamou de biopoder, ou biopoderes.

²⁶ Apenas a título de contextualização dentro da arqueologia foucaultiana, até o século XVI o que se presenciava dentro da hegemonia era o poder soberano exercendo direitos sobre a população, como deixar viver ou matar, por exemplo. Aqui comenta-se a respeito de leis, ordens e discursos. A partir dos séculos XVII e XVIII surge, com a solidificação da burguesia como modo hegemônico de atuação social, o que Foucault nomeou como poder disciplinar, incluindo técnicas específicas cuja função era a de investimento e manutenção da vida. Ou seja, eram técnicas de treinamento para aumentar a utilidade dos corpos e técnicas de racionalização para aumentar a produção e capacitar a hierarquização de forma menos onerosa em relação ao que se colocava como hegemônico. Próximo ainda ao que se nota operando nos dias atuais: "Eram todos aqueles procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais (sua separação, seu alinhamento, sua colocação em série e em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade" (FOUCAULT, 1998, p. 288).

A velha potência da morte em que simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Desenvolvimento rápido, no decorrer da época clássica, das disciplinas diversas – escolas, colégios, casernas, ateliês, aparecimento, também, no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações. Abre-se, assim, a era de um biopoder (FOUCAULT, 2003, p. 131).

Aos dispositivos, antes debatidos em seu conceito, atribui-se discursos de organização dentro da ideia de biopolitização. Diante disso fica permitido incluir os *media* e os discursos que os operam dentro dos modos de modulação da vida, em sua busca por organizar e disciplinar os corpos em sujeição à linguagem. Não se trata de dizer que há manipulação sobre as mentes e corpos, pois isso seria uma livre associação em relação às narrativas de temática zumbi, o que não parece o caso. Trata-se, de outro modo, de uma certa organização da vida entre os entes simbólicos, aqueles que tem a sua existência garantida na cena social. São eles que estão autorizados no visível. Vale dizer também que a afirmação de que nenhum discurso é fechado em si certifica a ausência de qualquer teoria de manipulação dos *media*. Considera-se aqui como um direcionamento importante para o lugar de chegada desse percurso. Existe uma sombra na visibilidade, ou, em outros termos, há furos e brechas que se permite ver, ainda que estejam na invisibilidade.

Prado (2013) relaciona a convocação como sendo o par dessa ideia de visibilidade pelo dispositivo. Há várias possibilidades de compreender a noção de convocação de que fala o autor. Interessa aqui a ideia de convocação, bem como a de dispositivo, em sua relação com a linguagem, ou seja, em sua relação estrutural. Uma retomada importante feita por Prado trata da linguagem como convocatória em sua gênese. Para ressaltar esse ponto o autor nos remete a Lacan em sua conceitualização do Desejo, ao dizer “todo discurso é dirigido ao Outro²⁷” (LACAN apud PRADO, 2013, p. 36). A linguagem, em sua materialidade, torna-se o único lugar possível de apreensão do mundo. Não há contato direto com o mundo, ele é sempre mediado pela linguagem. “A criança, quando é convocada pela mãe para o dom, ou seja, para as relações de objeto, para o amor do outro, sofre uma descompressão ontológica (...), sendo tragada para dentro da linguagem” (PRADO, 2013, p. 36). Prado conceitua descompressão ontológica, termo sugerido por outro teórico, Bento Prado Júnior, em relação a uma mediação que passa a ser o próprio imaginário. Não se trata mais de uma subjetividade alarmada como

²⁷ Outra ressalva importante é em relação ao conceito de Outro para a psicanálise em Lacan, e o que se empreende para dizer do visível. Não são termologias muito distantes, ao contrário, sendo possível construir laços conceituais entre ambas, mas em Lacan ela diz respeito ao Desejo: “o desejo é sempre o desejo do Outro (cf. 1962-1963/2004, p. 67). Ou seja, o Outro corresponde a uma autoridade frente ao analisado da clínica.

essência, mas de uma estrutura. No caso, há uma convocação em si mesma. Logo, não se faz possível pensar nenhuma convocação na cena do capitalismo global fora de uma relação diretamente com o sujeito e com o objeto, sendo ela própria o meio. Trata-se de “uma era em que comanda a superprodução semiótica, ou seja, o imaterial sincretizado, em que busca reduzir a experiência ao consumo nos textos audioverbovisuais do subsistema hegemônico mídia-publicidade” (ibid., p. 36).

Localiza-se a partir dessa estrutura biopolítica e convocatória o que se apresenta em relação ao discurso da imagem e é observado nos jovens de Jefferson na capa da revista *Time*, nos telejornais e em contraponto com o filme de Gus Van Sant, ainda a ser descrito. Não se trata de dizer que há apenas um engate discursivo de um público frente a materialidades. Isso levaria a pensar, não de forma equivocada, que um público mais conservador se identifica com o que nos mostrou a mídia hegemônica. Um público menos conservador, mais progressista, reconheceria o filme de Van Sant como uma leitura interessante. Mais do que isso, a convocação mostra-se como uma condição própria do visível. Não podemos ver pela invisibilidade, já que a sua primariedade é a visibilidade. Isso equivale a dizer que a invisibilidade só pode ser vista pela visibilidade.

O capitalismo global, ou neo-liberalismo, no âmbito da linguagem traz, para Prado, uma nova injunção do supereu que produz a captura dos indivíduos em “apelos à emoção e à percepção corporal, construídos pelos analistas simbólicos, especialistas nas tecnologias discursivas, pois (...) a economia libidinal da pós-modernidade se sustenta no novo modo de funcionamento do supereu, baseado no imperativo do gozo” (PRADO, 2013, p. 41). Como se nota nesse trecho, a busca se mobiliza, nesse novo momento, em torno de dois mecanismos de enorme eficiência: a emoção e o corpo. Não por acaso a questão do gozo é fundamentada como operante na estrutura do capitalismo global. Não importa tanto a que o indivíduo se identifica, mas como o faz nos discursos recorrentes visibilizados. O autor imputa a esse processo uma qualidade do gozo, pois é preciso que os sujeitos em cena, autorizados, gozem para que o campo social funcione. Tudo o que interrompe ou causa ruído nessa dinâmica não será permitido. Dessa forma, entende-se o gozo como um imperativo, pois ele é quem dá a permissão ao ser vivente na cena social estruturada pelo capitalismo global. Por outro lado, essa estrutura não permite que outros modos radicais de estar no mundo sejam sequer considerados ou reconhecidos. Devem ser aniquilados.

O teórico traz à tona nessa dimensão do visível um segundo conceito muito presente nos estudos de psicanálise, que é o de demanda. No momento da convocação o sujeito demanda algo pois presume-se o que o regime possibilitou que fosse visto, ligado ao desejo. Por isso é

interessante pensar nesses termos como pareados: a sua visibilidade e a sua convocação. E, como em Foucault, Prado também não situa a rede imanente da linguagem e suas materialidades como estando fora de uma lógica do capital.

Há, porém, destinos demandados pelo usuário que exigem enunciadores sistêmicos mais complexos, e o capitalismo tem se preparado para construir tais enunciadores. São os analistas simbólicos. Nesse caso, o enunciador não faz cálculos referenciais que auxiliem o tráfego entre dois pontos geográficos, mas sim entre dois pontos simbólicos, numa escala temporal (PRADO, 2013, p. 10).

A construção de lugar, portanto, se resulta do encontro entre a demanda sugerida, a materialidade, e a convocação desejante. Estes são os pólos simbólicos encontrados nessa operação. Ou seja, “trata-se de um lugar idealizado, projetado numa certa concepção de vida e do mundo desejado, do corpo próprio” (ibid, p. 10). Os dispositivos midiáticos, incluindo-se aí o discurso jornalístico, operam convocações. Via de regra, eles atuam dentro do que já está estabelecido na cultura como modo de retornar a lugares já consagrados de uma enunciação já constituída. Logo, outros discursos atravessam esses dispositivos para compor a teia do saber. Pode-se mencionar, por exemplo, o discurso científico funcionando como forma legitimadora de determinados enunciados. A premissa que se estabelece é ver esse dispositivo como o espaço enunciativo daquilo que já está e que, portanto, é não-dialético. Cabe também pensar, minimamente, nos novos meios do ofício da escrita jornalística e de veiculação midiática que são as redes sociais. Não se trata do objeto desta análise, nem se relaciona diretamente com o discurso jornalístico, por isso não exploraremos devidamente esse ponto. Entretanto, essas novas práticas também parecem recorrer ao mesmo registro discursivo das práticas que as antecederam. Resumidamente, não parece haver mudanças na enunciação do que se vincula na rede e no papel de jornal, ao menos nesse momento. Talvez exista uma potência ainda não explorada, mas não é o que se apresenta hoje nesses novos modos de visibilizar dados e informações²⁸.

Se pensarmos no objeto posto, aqueles jovens na capa da revista de maior circulação dos Estados Unidos, é o idealismo que o regime de visibilidade modula como verdade. Aqui se nota claramente a relação entre poder e saber. Traduzem-se os enunciados em saber e o

²⁸ Faz-se necessário ponderar, ainda que *em passant*, que tal constatação sobre o registro desses novos modos e práticas de vinculação de enunciados não exclui a sua relevância na questão de visibilidade. As diversas militâncias têm respaldado nisso sua maior aderência sobre os modos de ver dos sujeitos em cena, de maior fluxo de consciências e de permissão a outras formas perceptivas antes excluídas. A nossa única relativização em relação a isso se dá em seu registro, que se comporta, até em sua construção textual, no mesmo registro daqueles que são passíveis de crítica, o que usualmente chamamos de "hegemônicos", ou dos Mesmos, o que será visto na sequência.

enunciador como aquele que materializa a convocação, ocupando o lugar do poder. Apresenta-se uma distinção, nós, as pessoas de bem, e eles, os monstros. Prado também se refere a algo similar ao dizer que a visibilidade é sempre o mesmo, enquanto a invisibilidade se materializa no outro. Aqui vale o que o autor conceitua como o “mesmo” e o “outro”.

Prado apresenta uma questão trazida tanto em Agamben²⁹ quanto em Žižek³⁰ referindo-se a algo presente na vida política desde a modernidade. Em relação ao primeiro autor, o sujeito excluído é inserido como exceção a uma ordem simbólica da cena social e vale somente por uma vida nua, ou seja, uma vida sem função. No segundo filósofo, aparece a distinção entre os iguais e os diferentes, num certo contexto, quando ele descreve a falta ou o excesso implicados sempre num universo simbólico. Esse desequilíbrio produz tanto o efeito de haver muito de alguma coisa como não o bastante de outra. Se pensarmos no caso de Columbine, o outro, nesse ponto simbólico, é sempre aquele que não merecia estar vivo, mas está, para a infelicidade dos cidadãos de bem (que nunca se têm em bastante número). Em Prado, nota-se claramente esse descompasso quando olhamos detidamente nos *media* a construção dos iguais, ou dos mesmos, e dos diferentes, dos outros. O que se estrutura “a partir de seus discursos modalizadores biopolíticos” (PRADO, 2013, p. 26).

Discurso modalizador é o que promove uma ação com base nos verbos modais: poder, querer, dever, fazer, ser. Quando o enunciador dá uma receita para emagrecer, por exemplo, trata-se de um discurso de *dever fazer* para se atingir o corpo modelo/ideal. As modalizações biopolíticas se referem a projetos de boa vida a partir de modalizações dos analistas simbólicos, entre os quais jornalistas, médicos e psicólogos (ibid., p. 26; grifo do autor).

Diante do objeto específico visto neste capítulo, pode-se pensar que o gênero discursivo do jornalismo, em seu âmbito amplo e neoliberal buscou aproximar o espectador da sua identificação, ou seja, os mesmos. Do mesmo modo buscou distanciá-los dos que estão na vida nua, como na expressão de Agamben. Dentro da dinâmica da cultura não se mostra possível escapar da descrição que apresenta jovens disciplinados no espaço escolar como sendo os iguais, os Mesmos, e os que fogem completamente à normatividade, como os diferentes, os outros, pois são capazes de matar, e de morrer. Por mais que seja possível contemplar diversos recortes sobre os personagens na cena narrada, seja pela questão de gênero, ou de raça, ou ambas, apenas para citar alguns exemplos, a construção do fato rendeu-se à polarização, àquilo que Prado credita à visibilidade e invisibilidade. Vale dizer, ainda, que a visibilidade sempre

²⁹ in AGAMBEN, Giorgio (2002).

³⁰ in ŽIŽEK, Slavoj (1997).

localiza sua sombra, a invisibilidade. Aqui se retoma a ideia do olhar e da não existência do irrepresentável: tudo pode ser representado, mas, por escolha de ordem política ou simbólica, nem tudo é visibilizado. Ao tratar do filme propriamente será possível aprofundar esse ponto.

A visibilidade, portanto, se torna a partilha de uma identidade ideal. A constituição de um eu passa pela hegemonia estética de uma construção social, que se resume em materialidades, práticas concretas presenciadas em discursos dos *media*, como o jornalismo.

Mostram-se mapas rumo ao sucesso, não a sua contraparte em mal-estar. Isso deve permanecer invisível, junto com a vida e o corpo dos gordos, dos mulçumanos, dos terroristas, das transexuais, das lésbicas não consumistas, das ativistas pobres, dos deprimidos e tantos outros. Com o fim de universalizar o consumo advindo com a sociedade não repressiva, tal subsistema constrói regimes de visibilidade e de pseudointeração em que se apresenta somente o lado glamouroso da arte de se equilibrar num chão movediço, que brilha nos corpos soltos, bonitos, jovens, rejuvenescidos e turbinados, preocupados em cuidar da qualidade de vida, da beleza, da saúde e do prazer efêmeros; tais sentidos de brilho intenso buscam se incorporar nas personalidades discursivizadas a partir de significantes do sucesso e da riqueza em seus emblemas (PRADO, 2013, p. 35).

Prado conceitua esse conjunto de práticas, que podemos aqui também nomear como um dado-a-ver na cena social, como *politização*. Dentro desse campo político e estético, portanto, “é preciso deixar de vivenciar essa relação hegemônica ao consumo como espontânea e ordenadora da forma de vida em que estamos imersos e ligar-nos a outras formas de existências abstratas em que se rompa essa identidade primária” (ibid., p. 33).

Dar voz ao mal-estar da cultura, como o nomeia Freud, é gerar algum tipo de deslocamento frente à normalidade, à identidade primária. Se o capitalismo é a linguagem, ou seja, se tudo é capturado por ele no neoliberalismo, incluindo os objetos todos aqui postos, o mal-estar pode ser entendido como um mal-estar da (ou na) linguagem. Observa-se, ainda, os discursos que rompem com a rede posta ainda que falem a partir dela, dentro dela. Bastaria notar, por fim, que nada pode ser dito fora da linguagem.

O teórico ressalta ainda um outro aspecto exercido pelas práticas discursivas em seu modo de estruturar a linguagem: trata-se do cinismo. A crítica, em dado espaço de construção, carrega consigo o cinismo por desconhecer e desautorizar a sua oposição. Dessa forma, traduz a verdade como sendo única.

Contra isso, o cinismo hegemônico dirá: essa comunidade externa não existe, só há o mercado e a economia, pois superamos o perigo dos totalitarismos e das utopias coletivas. Hoje cada sujeito é impulsionado a dedicar-se a microuniversos de ideias ligadas a uma estética da vida (prazer, qualidade de vida, qualidade ambiental, budismo

pop, etc.) guiada pelos programas biopolíticos hegemônicos que circulam nos espaços midiáticos (PRADO, 2013, p. 33-34).

Safatle também irá ao encontro do conceito de cinismo como chave para a análise da condição pós-moderna ou neoliberal. Sobre essa característica estrutural de não localizar a oposição, traduzindo a verdade, o autor coloca que o capitalismo como linguagem socializa “o desejo através de sua desterritorialização violenta, da fragilização dos seus próprios códigos, da flexibilização das identidades que ela mesma produz” (SAFATLE, 2008, p. 19). Ou seja, ao invés de punir o que rompe a hegemonia, a linguagem busca absorvê-lo para desautorizá-lo. Observa-se, em última análise, uma sofisticação do capitalismo. Não se trata mais de apontar negativamente um *shopping center* e dizer que se trata de um símbolo máximo do capitalismo, ou mesmo não frequentá-lo por ser uma escolha anticapitalista, pois, estando mediado pela linguagem, estamos todos imersos na rede do capitalismo global. Essa lógica continua válida mesmo para grupos que se isolam nas chamadas vilas ecológicas, por exemplo, ou em espaços mais ermos, passando a viver de forma mais solitária e ainda que acreditem que o mundo está lá fora e que escapam do capitalismo. Há quem entenda, em função justamente dessa alienação sugestionada na linguagem, que essas são formas ultrassofisticadas que o capitalismo encontra para continuar existindo: quando se acredita não estar mais dentro dele.

Diante disso, a representação ideal deixa de existir pelo simples fato de não haver a idealidade, seja ela qual for. Tudo está mediado pela linguagem. O ideal é construído por um universo simbólico que assume, em parte, o imaginário do Eu. Tal processo se desenrola tanto para aceitar esse contrato do visível, como para contestá-lo. Entretanto, nota-se que a contestação não deixa de ser a contra-hegemonia, ou seja, um lugar desautorizado para existir. A invisibilidade precisa permanecer lá, escondida, não estetizada. Pode-se dizer, enfim, que a representação como um ideal a ser alcançado, compartilhado, não só é impossível na sua gênese, mas também atende às demandas da hegemonia e reconstrói o lugar estabelecido, mostrando-se com a face do poder e da verdade.

Perguntamos se é possível pensar em algo que escape à dimensão do que é hegemônico sem que para isso precisemos estar no âmbito da contra-hegemonia e sem ocupar um lugar objetivamente desautorizado? As convocações dos dispositivos midiáticos aproximam-se do que já é dado na cultura e se distanciam do fazer construtivo do saber e da dialética, como em seu axioma. A partir dessa hipótese, o que se pode dizer a respeito do discurso filosófico e do discurso da arte, incluindo o discurso cinematográfico, sobre o qual empreende-se este debate? Não seriam esses alguns axiomas, cada um em sua especificidade, que mobilizariam um lugar

abstrato sem ordenação nem hegemônica e nem a presença de seu claro-oposto? Pode-se pensar, portanto, em órgãos sem corpos, tal como imaginou Slavoj Žižek tratando do desejo em Gilles Deleuze. Como Žižek mesmo escreve, ele não é mais a reprodução do “contato sexual, mas de imaginar novos modos intensivos, jamais pensados, de prazeres sexuais!” (ŽIŽEK apud PRADO, 2013, p. 34).

No âmbito da cultura encontram-se, portanto, discursividades na cadeia significativa em sua totalidade. Elas que serão trabalhadas aqui dentro de registros distintos³¹: o discurso midiático, ou do jornalismo, e o discurso da arte, ou cinematográfico. É importante realçar essas especificidades entre ambos os regimes pois há diferenças importantes entre elas e que caminharão durante a pesquisa.

Ainda que a representação ideal sempre recaia num lugar de visibilidade e do que pode ser visto, do dado-a-ver, isso não significa que haja algo que não possa ser visto, o irrepresentável. Busca-se a partir da crítica dos filmes, e igualmente em *Elefante*, pensar a partir da noção de reversibilidade. A questão do olhar tem premência, e é tratada como transversal à crítica do *corpus*. Portanto, investiga-se em que momentos os filmes constroem o lugar do outro sem reestabelecer o lugar do mesmo na hegemonia, sem voltar ao visível já dado. E, ainda, em que momentos, tais filmes se ocupam de ficar apenas no lugar do outro, reconhecendo-o, saindo quase que por completo do lugar do mesmo. Esses são nortes importantes para tratar do que se chama de opacidade no discurso cinematográfico, tendo a imagem como possibilidade crítica.

A partir do que já colocou Ismail Xavier em sua obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, cujo emblema é justamente o discurso, articulado a partir de um determinado gênero discursivo. A obra mostra como esse discurso opera em duas instâncias bem definidas, em seus modos de opacidade e transparência. É importante debater a opacidade do discurso, o seu estado crítico, ao invés daquilo que se apresenta como objetividade, nos moldes ditos nessa obra. Dessa forma alcança-se o ponto de sua transparência, já que as categorias não são vistas indistintamente.

O princípio de partida, como proposto por Xavier, é de que o cinema denota um “realismo”, algo do visível, em função do seu movimento no tempo. Ele se fez num processo de aprimoramento do que havia sido introduzido com a fotografia, uma baliza estática, mas

³¹ Ao falar em registros e discursividades, trata-se também de enunciação ou lugar. Assim os objetos são livrados de uma generalização e fica uma reflexão sobre seu aspecto estrutural. Vale questionar se toda obra cinematográfica ocupa esse lugar? Há a crença de que não, mas o discurso cinematográfico ou o filme como um aparato pode fazer essa função no campo da linguagem. Eles podem ter esse lugar como potência.

que já localizava algo da realidade em seu discurso. Evidentemente, não se deve esquivar do debate sobre a montagem ao entrar nessa problemática. Consideramos a função-autor explícita na construção narrativa de qualquer filme presente na decupagem, ainda que em plano-sequência ou no que se esquivava da montagem clássica. Esse assunto será melhor tratado ao falar precisamente dos filmes trabalhados como *corpus* e dos esforços por constituir um olhar de autoria nas três obras aqui postas.

Resta esclarecer alguns pontos trazidos pela opacidade em seu laço com a transparência. É necessário, ainda, evidenciar, com eles, o lugar ocupado pelo discurso cinematográfico na diferença em relação ao que chamamos aqui de discursos hegemônicos, ainda que o discurso cinematográfico seja atravessado por ele também.

A crítica da imagem, portanto, funcionará como uma baliza para deter a opacidade como modo de discursivizar um dado. Não se trata mais de um dado-a-ver, de mediadores na cultura e dos *media*, mas de um dado-a-olhar. Ou seja, não diz respeito ao que é visto, mas sim a como o dado é olhado, encarado, chamado e, parte própria dessa dinâmica, como ele é narrado (a transparência). Vale, por fim, pensar como o acontecimento, nessa proposta, não é exatamente o visível do filme, a sua transparência. Ele está mais adequado a um olhar que passa ao fundo dos filmes aqui colocados, em sua opacidade. Trata-se de uma condição do sujeito como parte da linguagem e de seu pacto dentro do processo criativo da obra.

2.2. Olhar a imagem, um olhar na invisibilidade

Dentro dessa perspectiva, a hipótese negativa tende a desoperarizar o registro discursivo que se constrói como hegemônico na linguagem, ou seja, os dispositivos biopolíticos que são visibilizados como verdade. Gus Van Sant busca lançar um olhar a partir desse modo de ver, saindo do relato meramente descritivo da realidade e do âmbito da factualidade, o que ele chama de “uma condição dramática”³². A crítica presente neste trabalho se estabelecerá entre aquilo que Pier Paolo Pasolini chamou de semiologia da verdade e o cinema de fluxo. No caso, tal semiologia é a constituição do próprio cinema como método, enquanto o cinema de fluxo é uma categoria bastante afeita aos estudos contemporâneos do cinema. Ao trazer conceitos do dito cinema moderno para o debate de um *modus* contemporâneo, no caso, as obras de Gus Van Sant, pretende-se dar conta do debate sobre o cinema e o olhar como se pretende neste percurso.

³² Em entrevista concedida no ano de 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nyyCOR3kL_g. Acesso em: 27/07/2016.

O cinema-poesia do cineasta italiano colocava em debate uma saída frente à ideia de texto. Trazia a questão se o cinema poderia ser visto como texto ou não, pensando nas categorizações da linguística. Esse é, em outra chave, um modo de encarar a imagem que edifica uma crítica fundamental, não apenas em matéria de *film studies*, mas, e sobretudo, nos estudos da imagem e em seu estatuto cultural. A pergunta que mobiliza boa parte dessa crítica equivale, em alguma medida, ao pensamento pasoliniano quando deixa de pensar a imagem como um texto. A dúvida que motivou Pasolini a realizar sua crítica de cinema não parece mais possível de ser feita considerando o que já foi inserido na história do pensamento contemporâneo. No entanto, ela ainda é relevante ao restabelecer um outro lugar que o cineasta considera ser próprio do cinema em suas potências discursivas. Vale ainda a pergunta “as imagens comunicam?”. Mais do que assumir as imagens na linguagem e, com essa afirmativa, entender que elas comunicam, tentaremos evidenciar nos filmes de Gus Van Sant a correspondência entre imagens. Essa hipótese está endereçada a uma esquizo do sujeito, uma dialética entre o olho e o olhar, entre aquilo que é visto, posto em emergência e como é visto.

Para Pasolini, entretanto, essa ideia não parece tão clara no âmbito do que nomeou como a escrita do real, o traço, a morte. Em seu método, o cineasta não recusa a montagem, como quer a modernidade, mas propõe uma condição mais ampla do que se estabelece como espaço do filme. Observa-se o tecido discursivo que se insere costurado à manta feita pelos fios da experiência, a linguagem. Logo, corpos, ações, escolhas, tudo está colocado em decorrência da linguagem.

O mundo, desde o início, se dá como linguagem a decifrar e ser moderno não implica como recusa da montagem em nome do real em duração da tela (...) mas é nítido que, embora as operações da montagem marquem a presença de uma subjetividade ordenadora, tal presença não deve, para Pasolini, dissolver uma “impregnação do mundo” muito própria à técnica do cinema como “escrita do real” (traço da prosa do mundo inscrita na película); daí sua resistência ao que considera uma exacerbação subjetivista encontrada em algumas tendências mais desconstrutivas do cinema moderno, seja no *underground* americano ou no cinema de autor europeu (XAVIER, 1993, p. 103).

Esse trecho de Ismail Xavier mostra de modo bastante apropriado o que pensa Pasolini sobre o cinema como parte da linguagem, numa busca ontológica que esboça a crítica dos aspectos de autoria frente ao seu império. Mais do que isso, é possível estabelecer como o cinema tem potencial de engajamento social, o que, para Pasolini, era uma questão de responsabilidade e deveria acompanhar o realizador. Não exploraremos a ideia de um cinema militante em Pasolini, pois o objeto deste estudo não possibilita essa afirmação, e talvez ela nem seja uma questão de fato. Vale neste momento o retorno à busca proposta em Pasolini por

um estatuto do cinema que esteja ligado à vida vivida, ao empirismo, à experiência (pensando na gramática da fenomenologia). Uma aproximação com o objeto mundano é necessária para que dele se consiga exprimir uma narrativa, um discurso apropriado, “seu empirismo é um corpo a corpo com a vida real” (ibid.):

Pasolini não separou arte e vida. Ancorado na concepção do real como linguagem, foi herético por que tal identidade não a pensou nos termos de um espelhamento lógico – homologias dos sistemas, encaixe de peças descarnadas – mas a pensou como combate pelo qual o artista compromete, instalado no terreno da luta, toda a sua experiência, exigindo de si mesmo a coerência dos sinais que emite, pela presença corporal do mundo, pelo cinema que produz, pela “linguagem em ação” (XAVIER, 1993, p. 104).

Favorece esta proposta pensar como a questão da experiência em Pasolini pode ser justificada dentro de uma compreensão mais ampla. Mais do que que imaginar o realizador como um sujeito da dialética hegeliana, respondendo ao primado da consciência, pretende-se reconhecê-lo como um sujeito forjado no mal-estar e barrado pela linguagem, como pretende a tradição psicanalítica. Ou seja, o sujeito descende de um olhar inconsciente, de um chamamento para uma outra cena. E, nesse sentido, tal cena pode ser a militância que marca Pasolini, ou a abstração distanciada da câmera de Gus Van Sant em *Elefante*. Ela revela a presença desse olhar do sujeito da falta.

Uma função muito atribuída à contemporaneidade do cinema é a ideia de fluxo e ela pode ser uma chave para pensar a questão do olhar no filme a ser analisado. *Elefante* é todo constituído por uma câmera que observa as personagens postas em cena. Nunca está no lugar de uma delas, mas opera em um movimento aproximado ao objeto filmado, os corpos. Sua narrativa compreende uma tentativa plena de realidade e uma ausência de construção performativa clara das personagens, colocando-as sempre em ambiguidade. Não é possível, então, justificar uma dramatização atribuída a esse movimento, nem mesmo o realismo, já que não se encontra os traços clássicos desse modo. Dessa forma, é interessante apresentar alguns detalhes do filme e assim responder à hipótese de que a demanda é um chamamento do qual Gus Van Sant se aproxima, encara, narrativiza e reduz. Van Sant aproxima o olhar do Outro em igual medida ao Mesmo para então localizar uma espacialidade e uma temporalidade. Oliveira Junior (2010) acredita que a grande questão no filme é sua dimensão tempo e espaço.

Em *Elefante*, a questão será: como reconstruir um evento traumático (o massacre de Columbine) senão assumindo que ele é inexplicável e inesgotável em sua causalidade tão múltipla quanto desconhecida, e que tentar explicar o evento parece menos urgente e viável do que acompanhar as consequências

de deslocamento nas novas relações de espaço e tempo a ele associadas? (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 142).

Diante disso, é possível considerar um caminho na teoria do cinema contemporâneo como parte desse contrato. O cinema ou a estética de fluxo, como a nomeia Stéphane Bouquet³³, corresponde a uma quebra da *mise-èn-scene* clássica, em que o filme se apresenta como tal ao espectador. Observa-se desde a marcação de planos, a presença no estúdio, da trilha, a atuação das personagens, entre outros atributos que correspondem ao cinema como prática da modernidade. No dito cinema contemporâneo, identificado com o uso da estética de fluxo, haveria a necessidade de se mostrar mais do que o enquadramento, do que o plano. A ideia é trazer o aparato cinematográfico e, entendemos, a imagem para o centro da questão. No caso de Gus Van Sant, sobretudo em *Elefante*, uma câmera observa as personagens e as acompanha. Mas os planos também se invertem para apresentar os distintos corpos, em várias perspectivas. Há uma cena, por exemplo, que é mostrada três vezes, em três perspectivas distintas, a partir da história de três personagens com narrações que se equivalem nesse olhar (Fig. 6, Fig. 7 e Fig.8).

Fig. 6 – Ponto de vista (I).

Fig. 7 - Ponto de vista (II).

Fig. 8 - Ponto de vista (III).

³³ Cf. “Plan contre flux”. In: *Cahiers du cinéma*, n°566.

Percebe-se, nessas imagens, o distanciamento entre a câmera, o olho, os corpos e as personagens no âmbito aparato cinematográfico. Em igual medida, é estabelecida uma aproximação em relação ao olhar de cada uma das personagens e distinções entre eles, entre o estar naquele espaço e em seu tempo. Há um jogo em relação ao tempo, já que na narrativa do filme as imagens são apresentadas em momentos distintos, como se aquele momento retornasse sempre àquele lugar e fossem eles, tempo e espaço, uma coisa apenas. Trata-se de um traço relacional entre os corpos. Dessa forma, o filme de Gus Van Sant extingue o realismo e a dramatização, despolitizando-a em sentido hegemônico e conduzindo a um outro registro político em construção no filme

(...) um dispositivo que converte lugares e ações em puros deslizamentos de espaço-tempo: montado o dispositivo e assegurada a correspondência plástico-conceitual da obra, o espaço e a ação se constroem na sua continuidade mesma, por topologia e por passagem de forças (...). A violência se imiscui nessa dinâmica, se automatiza em sua face neutra, é imanente à estrutura. A montagem desregula o sistema causa-consequência de modo a garantir que nenhuma das ações violentas se articule efetivamente a um motivo. A dramatização não tem mais lugar (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 143).

A intensidade de Gus Van Sant, no seu encontro traumático, pode ser percebida apenas pelo excesso e pela abstração do aparato, pois só assim se reverbera em consciência. Pode-se dizer isso com base em entrevistas de seu realizador à época do lançamento do filme. Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2004, *Elefante* ganhou muita atenção da crítica e, por essa razão, estampou algumas manchetes. Isso se deveu sobretudo por ser um cinema que poderia ter associação direta, para certa crítica, a Van Sant representado num traço da autoria. Ele menciona, por exemplo, que sua intenção era “falar o que está por trás disso, em uma reação contra o jornalismo”³⁴. Ele não esperava chegar em respostas, mas apresentar uma abertura, uma verdade dentre várias. Van Sant comenta, ainda, que o título do filme responde a um elefante gigantesco que é o sistema educacional nos Estados Unidos³⁵. Alguns desses enunciados dizem respeito ao olhar empreendido em narrativa, o que consideramos aqui uma entrada, um espaço amplo, um excesso. O realizador parece querer chegar ao limite para tentar nos mostrar algo a mais.

O filme tem seu início com o céu (Fig. 9), sem muitas nuvens, aberto sob aquele lugar, aquele tempo, e se encerra da mesma forma (Fig. 10), sem que haja outra condição prévia à

³⁴ Cf. <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR60541-6011,00.html>.

³⁵ Mais do que isso, a imagem do elefante que ninguém vê seria o próprio cotidiano em sua armação lógica, inserido no visível que a linguagem autoriza?

narrativa do que o aceite. Ele apenas se encontra lá, oferecendo um certo enquadramento das relações. A abertura é o próprio céu, aberto, amplo. Ele não é atuante, parte decisiva da narrativa, assim como o aparato cinematográfico visto em *Elefante*. Não incidem determinações sob os corpos, que estão apenas localizados nessa espacialidade e temporalidade.

Fig. 9 – Céu que abre o filme.

Fig. 10 – Céu que fecha o filme.

O mesmo, a abstração e o excesso, dá-se em relação às marcas da produção. Uma delas nos leva às personagens em *Elefante*, descritas e construídas a partir de relatos dos alunos do colegial norte-americano. Alguns desses alunos e alunas são as próprias personagens em cena, não necessariamente atuando como si mesmas, mas como parte da cena que Van Sant pretende apresentar. Não é o mesmo que afirmar, em função disso, ter havido uma busca pela referencialidade ou pela realidade na obra. Para-além, trata-se de uma abertura similar ao método referido anteriormente do olhar como fenomenologia: existe uma aproximação com o objeto (corpo e espírito), uma tradução à consciência e um distanciamento para assim narrar. Essa ideia contribui para identificar, mais uma vez, o excesso traduzido pelo corpo-a-corpo com o objeto mostrado³⁶. Não se pode pensar, entretanto, que há um mundo ideal, sem a mediação de um momento anterior. Mas há a possibilidade de pensar uma abertura que transcreva uma relação sensível com o mundo e altere seu estatuto, altere o que podemos nomear como hegemônico. Sem partirmos de um essencialismo, mas sim da enunciação – lugar onde o sujeito está –, essa é a forma encontrada para pensar o deslocamento estético posto em destaque nesse trabalho.

³⁶ Logo no prefácio da obra *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty procura resumir o que é a fenomenologia: “Pode parecer estranho que ainda se precise colocar essa questão meio século depois dos primeiros trabalhos de Husserl (...) é uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 2).

Gus Van Sant não se aproxima, ainda assim, de uma esfera documental ou referencial. Sua montagem não oferece apelo ao gênero, logo, há sempre uma tentativa de sair de um gênero discursivo identificado com a factualidade, tal como identificou-se em relação ao discurso jornalístico. O excesso de aprisionamento na realidade, visto como imanência na estética do fluxo, estabelece-se por meio do próprio discurso cinematográfico. Na visada aqui referida, tal discurso está na dinâmica do olhar entre o realizador e o filme, ele mesmo.

Uma declaração de Van Sant durante entrevista³⁷ na época do lançamento do filme é de que a aproximação com mente dos jovens em cena só se realizaria por meio de uma ficção. Aqui ele poderia dizer que apenas o cinema, em sua função discursiva, seria capaz de realizar essa sua vontade. Somente o modo discursivo abriria brecha para a narração da demanda condicionada do Outro em cena. É interessante pensar ainda que a ideia de realizar o filme surge a partir do documentário de mesmo título, *Elefant* (título em inglês), realizado pela emissora pública do Reino Unido, BBC, em 1989. O documentário remete à violência entre jovens da Irlanda do Norte. Mas, ainda assim, o filme de Van Sant não se estabelece nesse vínculo do documental, recaindo na abertura do olhar de um outro apresentado na temporalidade e na espacialidade das imagens trazidas pela narrativa.

Poderia ser dito, ainda, que a forma como a narrativa do filme é construída coloca os espectadores o tempo todo no jogo da ficcionalidade. A câmera cria distancia em relação às personagens, mas o aparato, as imagens, os planos, o fora-de-campo entram a todo momento aproximando daquele espaço-tempo. Por isso afirmamos que, nesse filme, a estética do fluxo nos diz do olhar, atravessando o que se poderia pensar como uma verdade inalienável do real.

O segundo plano é desfocado em vários momentos do enquadramento da imagem, construindo um fundo chapado, sem profundidade. Ele dá conta dessa estética e de nos mostrar o tempo e espaço demarcado na imagem, o olhar como forma, como discurso (cf. Fig. 11, Fig. 12 e Fig. 13).

³⁷ Ver mais em Gus Van Sant interview https://www.youtube.com/watch?v=nyyCOR3kL_g. Visto em 02/08/2016.

Fig. 11 – Segundo plano desfocado.

Fig. 12 – Fundo chapado.

Fig. 13 – Segundo plano desfocado.

A enunciação fílmica se estabelece, portanto, na escola como um lugar de conflitos velados, de enunciados difusos presentes em cada uma das personagens e nos contatos entre elas. Não há apenas um confronto, mas muitos, e não existem prevalências entre as personagens pois Van Sant recusa a performance decisiva, representacional de qualquer uma delas. A narrativa seria levada, nesse caso, à redução do gênero discursivo, seja melodrama, ou mesmo o drama. Isso se nota, sobretudo, pelo discurso da imagem. Em um dado momento, quando a narrativa poderia conduzir a um suspense – ao clímax do que se poderia chamar clássico –, a montagem nos conduz ao corte abrupto, impedindo a transferência da identificação com qualquer uma das personagens em cena. Ainda que se mostrassem em oposição, duas das personagens morreriam baleadas na cena. Não é permitido, no filme, envolver-se com nenhuma das personagens na forma do romance clássico: nem com o casal, nem com o assassino, nem com o filho que enfrenta problemas com o pai alcoólatra. Todas essas representações, já

inesgotavelmente associadas ao drama, são suspensas em *Elefante*, pois a sua busca é pela negação do realismo como modo narrativo.

Ainda nessa mesma sequência, que se desenvolve sem associação à anterior – ela apenas acontece –, a imagem se coloca em distância, dando a amplidão do lugar em enquadramento. A câmera, durante todo o filme, sempre assegura um lugar coadjuvante frente aos movimentos dos corpos. Há uma conversa entre amigos e o tiro, disparado por um deles, acertando o outro de forma inesperada. Ainda que se espere um porvir frente ao que ocorreu, ele nunca chega. A imagem que se segue é a da personagem que atirou, sentado. Depois disso, ele caminha ao encontro do casal que se escondia. O aparato cinematográfico segue seu ritual e, sem intervir, apresenta os corpos em cena.

Em relação à ambientação do filme, seu espaço é ruidoso e há muitos enunciados. Há muitas falas em que a opacidade se manifesta, já que os sons se intensificam no fora de cena. Parte do aparato cinematográfico se detém na construção mais ampla da cena e também traduz o percurso narrativo ao se colocar à disposição do Outro, da invisibilidade. Estabelece-se uma busca pelo Outro na cena social como forma de igualá-lo ao Mesmo.

A questão que sobressai em toda a narrativa do filme, já buscada aqui em outros momentos, é o lugar do jovem dentro de uma relação com a própria vida. Como poderíamos dizer após esse caminho traçado, trata-se de um discurso sobre a vida. Portanto, o enfrentamento em relação à normatividade da vida, da qual o discurso jornalístico é parte, mostra-se válido não só na fala do realizador, mas também no olhar empreendido como construção fílmica, aquilo que consideramos o discurso cinematográfico. O corpo do jovem tem uma inscrição clara ao ser localizado como monstro num determinado momento e, na outra ponta, como o natural a ser endossado. Isso é o que fazem as narrativas do cotidiano do qual o filme tenta claramente escapar. No processo de deslocamento estético do filme encontra-se a presença de um corpo suspenso, abstrato, sem definições claras. Encontra-se, ainda, um semblante que se estabelece em outras possibilidades de representação, a máscara que se coloca na visibilidade. Estamos, portanto, diante da reversibilidade do Real, diante do próprio semblante, pensando na conceituação de Alain Badiou (2007).

Primeiramente, devemos apontar em relação à obra de Badiou que toda ideologia (verdade) seria uma máscara, um semblante. E, por sua vez, o autor diria a partir de um Real, de uma Verdade: “O poder da ideologia é apenas o do Real, na medida em que ela transita nesse desconhecimento” (BADIOU, 2007, p. 83). Na teorização do olhar empreendida até o momento, o desconhecimento seria o encontro faltoso, o trauma da *tique*. No caso de Van Sant, ele se faz notar como sintoma no excesso de realidade que a narrativa propõe a todo momento.

Considerar sobre o ponto entre a paixão pelo Real e a montagem do semblante faz pensar na evidência do Real que se estabelece no campo estético, da ideologia. Ele apenas nos traz rastros, pistas, nunca o Real em si³⁸. Considerando o título desta dissertação, o deslocamento pelo estético e a evidência do Real estariam em pontos concomitantes, aproximados. Não seriam a mesma coisa, mas operariam em um mesmo registro.

O semblante, por sua vez, pode ser entendido como esse retorno à linguagem, ao espaço de dizer, após o encontro com a falta. Diz Badiou, em relação ao sintoma, que “Lacan tornou esse aspecto particularmente claro ao mostrar que o Eu [*Moi*] é construção imaginária” (idem).

O sistema real das pulsões não é legível nessa construção, a não ser mediante o percurso de todas as espécies de descentramento e transformações. A palavra “inconsciente” designa precisamente o conjunto das operações pelas quais o Real do sujeito não é conscientemente acessível, a não ser na construção íntima do Eu [*Moi*]. Nesse sentido, a psicologia da consciência é ideologia pessoal, o que Lacan nomeia como “o mito individual do neurótico”. Existe uma função de desconhecimento que faz com que o abrupto do Real opere apenas em ficções, montagens, máscaras (BADIOU, 2007, p. 83, grifo do autor).

O que Gus Van Sant nos apresenta em *Elefante*, com seu escape da normatividade, seriam evidências dentro da condição primária de um encontro faltoso do trauma. Isso se verifica tanto no distanciamento em relação à *mise-en-scene*, como a conhecemos em sua forma clássica e na consequente opção por uma estética do fluxo, quanto por fazer dos relatos dos próprios jovens da cena do colegial norte-americano peça construtiva, ferramenta das personagens. Haveria também uma inquietação em função da uma impossibilidade de tornar o Outro visível, ou ainda, em ser o Outro. Essa inquietação diz respeito à falta, em seu semblante. É evidente que o realizador não alcança seu objeto impossível, mas se autodenuncia em um caminho. A evidência do Real é apresentada neste ponto.

Badiou indica que essa pode ser uma chave para pensar as vanguardas da arte no século XX: “Pensado como implementação pelo semblante de sua própria distância do Real, o distanciamento pode ter tido axioma da arte no século (...). Trata-se de fazer ficção do poder da ficção, de ter como Real a eficácia do semblante” (BADIOU, 2007, p. 83-84). Van Sant não está exatamente identificado com a arte do século XX da qual o filósofo francês faz referência, e nem mesmo com a vanguarda do discurso estético, que é a outra possibilidade relatada por Badiou. Entretanto, como já refletimos anteriormente, há em *Elefante* um distanciamento da

³⁸ Lembrando que na topologia lacaniana, do Real, do Simbólico e do Imaginário, o Real nunca pode ser mostrado, sendo ele uma experiência traumática impossível de ser encarada, como a da própria morte. Só conseguimos notá-lo, portanto, por meio do semblante, de rastros, pistas, evidências.

factualidade. O deslocamento estético, ou seja, do olhar, estaria em relação equidistante com as narrações do fato das quais diversos discursos se apropriam, como o jornalístico. Gus Van Sant e o filme, em sua autonomia discursiva, deixam bastante claro que se trata de uma verdade entre muitas. Demonstram também o desejo em ser uma ficção sobre o acontecimento, de realizar na ficcionalidade sua apresentação da juventude escolar nos Estados Unidos. Referenciando diretamente o que nos apresentou Badiou, trata-se do semblante (ficção, montagem) nesse modo de reversibilidade do Real.

O filme deixa claro a ficcionalidade como caminho para esse desejo, ainda que busque a impossibilidade da representação do Outro como marca de seu processo e de seu excesso de realidade. Ele nos faz pensar que o olho é, em seu grau zero, inscrição discursiva, já que as narrativas da realidade, dentre as quais consideramos o discurso jornalístico, são igualmente ficções. Elas o são ainda que não se assumam assim nem em seu cinismo. A realidade é imaginária, como persiste Lacan. Mais do que um conhecimento do outro, o semblante em sua ficcionalidade é uma identificação. O discurso da arte em suas possibilidades estéticas parece dizer sobre si, nesse contato com a ausência do Real, que poderia ser traduzido como angústia, e em sua narrativização, como semblante. Portanto, mais do que um dizer sobre o outro, é uma representação do outro imaginário. Trata-se da paixão como o movente das verdades do mundo, dos saberes suspensos. O deslocamento estético e discursivo evidencia o Real e suas possibilidades na linguagem, já no campo do Simbólico e do Imaginário. É necessário debater nos próximos capítulos um pouco mais sobre os campos citados. Para isso, pensaremos através das imagens como os outros filmes postos para análise trabalham as questões de identidade e reconhecimento e como realizam a projeção dos sujeitos em disputa nas imagens.

CAPÍTULO III

A identidade precária, o olho do Eu (*Últimos dias*)

jardins inabitados pensamentos
pretensas palavras em
pedaços
jardins ausenta-se
a lua figura de
uma falta contemplada
jardins extremos dessa ausência
de jardins anteriores que
recuam
ausência frequentada sem mistério
céu que recua
sem pergunta

(Ana Cristina César)

O filme debatido anteriormente, *Elefante*, traz uma condição para o contato entre os semelhantes que gera, no campo social, discursos de integração e exclusão, ainda que em sua narrativa o filme embace a naturalização dos atos e evidencie as construções sociais que na vida cotidiana são percebidas. É como se houvesse de um lado uma “boa” identidade, a ser valorizada e perseguida por todos e, de outro, os predicados que não se adéquam à conduta socialmente desejável, ou seja, uma identidade não visibilizada e não aceita. Por essa razão é possível, dentro de um conjunto entre iguais, identificar um evento que apresenta um trauma e construir o lugar do outro por meio de discursos de exclusão, como, por exemplo, o saber em torno da loucura e da psique. Parece-nos que este fato se apresenta no filme como uma abertura. O traço de identificação que a narrativa mostra se faz numa inversão em relação aos modos normativos da vida, tal como é visto na associação entre os jovens de Columbine que atiraram em seus colegas e uma imagem monstruosa ou aterradora.

Desse modo, Norbert Elias e John Scotson (2000) também nos ajudam a pensar que a cena social é composta por estabelecidos e *outsiders* e que existe uma relação de poder que se configura na micropolítica social. No pequeno espaço da escola se dá o vínculo entre os sujeitos e suas predicções a partir da percepção de seus modos de vida, dos recortes de classe, raça e gênero, entre outras condições de entrada no regime estético. Isso equivale a dizer das condições de entrada nos espaços de construção desse regime. Entretanto, tentaremos apresentar o que hipoteticamente os mencionados sociólogos nos autorizariam pensar imaginando não a construção do lugar do outro, como a possibilidade vista em *Elefante*, mas observando a possibilidade de integração de um *outsider*. Por outro lado, podemos observar a

recusa do *outsider* em convencer-se ou atribuir-se dos predicados que identificam o estabelecido e sua recusa em trilhar um caminho de perda de sua identidade no campo social, como se não houvesse mais um lugar possível para si. Esse nos parece um percurso possível para pensar o filme *Últimos dias* e as imagens que são apresentadas em sua narrativa.

Apenas para situar o que nos trazem Elias e Scotson, na pequena comunidade em que debruçam a sua pesquisa de campo,

deparava-se com o que parece ser uma constante universal em qualquer figuração de estabelecidos-outsiders: o grupo estabelecido atribuía a seus membros características humanas superiores; excluía todos os membros do outro grupo do contato social não profissional com seus próprios membros; e o tabu em torno desses contatos era mantido através de meios de controle social como a fofoca elogiosa [praise gossip], no caso dos que o observavam, e a ameaça de fofocas depreciativas [blame gossip] contra os suspeitos de transgressão (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 20).

O objeto etnografado em Elias e Scotson nos apresentam a dimensão moral do humano, aqui pensando como as características que separam sujeitos aceitos, os estabelecidos, e os que não podem ser simbolizados na cena social, os *outsiders*³⁹. De alguma forma, vários dos fenômenos presenciados pelos teóricos já foram abordados aqui, portanto, traremos de mais um único aspecto de interesse, que é algo a ser pensado na esteira da identidade e da diferença.

A principal surpresa vista na etnografia de Elias e Scotson foi notar que a diferenciação e, conseqüentemente, a afirmação da identidade dos estabelecidos não se dava apenas por questões de gênero, que podiam ser verificadas por outros recortes, e nem de classe, pois se tratavam de dois bairros de Winston Parva⁴⁰ formados por trabalhadores. O ponto de diferenciação entre eles se apresentava em um aspecto apenas: a comunidade que estava há mais tempo na cidade em relação à que estava menos tempo. Os estabelecidos residiam há três gerações naquele espaço, enquanto os *outsiders* eram os recém-chegados. Assim, a pesquisa mostrou que a conceituação do que viria a ser a “relação entre estabelecidos e outsiders veio preencher, em nosso aparato conceitual, uma lacuna que nos impedia de perceber a unidade estrutural comum e as variações desse tipo de relação, bem como de explicá-las” (ibid., p. 22).

Estabelece-se um jogo variável e estrutural de escolhas por predicados positivados, associados ao bairro mais antigo da cidade, enquanto características ruins são atribuídas aos sujeitos da comunidade recém-chegada. A partir disso, são constituídos estigmas, cicatrizes, compartilhadas entre os semelhantes sobre os outros, os *outsiders*, e passadas como naturais.

³⁹ Seria como a noção de vida nua comentada por Agamben e já mencionada nesta dissertação.

⁴⁰ O nome é fictício, mas trata-se de uma cidade inglesa da região de Leicester sobre a qual Elias e Scotson pesquisaram.

Portanto, diante do que o sociólogo nos coloca, é possível pensar em processos não-fixos de diferenciação e identidade em um grupo social, ou, como se nomeia aqui, na cena social. O que circula são valorações simbólicas sobre um outro, constituindo um modelo de sujeito com predicativos positivados, que podem colar-se a qualquer atributo culturalmente pactuado: gênero, raça, classe e bairro de nascimento, gerações de família, etc. Se existe uma abertura, esses lugares são móveis, circulantes, tais como os discursos e as próprias identidades.

Assim, os filmes aqui debatidos e analisados trazem uma importante questão para pensar. Um sujeito pode ser posto no lugar construído do *outsider*, mesmo sendo um semelhante naquele espaço social. Ele é positivado em seus predicados, por ser instaurado pelo discurso do estabelecido, mas, em dado momento, nega esse lugar, é afetado por ele e deseja estar em outro. Isso é descrito no caso dos jovens que atiraram em seus colegas de escola e depois se mataram. Entretanto, estabelece-se um lugar que não se assemelha ao do *outsider*, como prescreve a estrutura socialmente pactuada, e que teria mais que ver com um não-lugar, algo não estabelecido no campo da moral e social, um corpo sem território.

Em *Últimos dias* intenciona-se apresentar uma figuração não-estabelecida de uma personagem amplamente (re)conhecido por alguns dos seus predicados: Kurt Cobain, uma das figuras mais icônicas de seu tempo e que ainda ressoa como uma representação importante desde o fim dos anos de 1980 e começo da década de 1990 até à contemporaneidade. Como, então, atravessar a espetacularização em torno da morte real e simbólica e enunciar essa personagem a partir de uma precariedade dos predicados que lhe foram atribuídos nesse lugar estabelecido, normatizado e espetacularizado?

A escolha narrativa parece bastante clara no filme de 2005 e poderia ser resumida como uma construção de estados em que nada acontece. Blake, personagem baseada em Kurt Cobain, está em uma casa junto com algumas outras pessoas e sua relação com elas praticamente não existe. A sua errância se apresenta com uma câmera que o acompanha a partir de um olhar próximo e também a partir dos olhares a volta oferecendo diversas formas e diversas imagens. Há um ir e vir dos pontos de vista, algo já presenciado em *Elefante*, intercalando modos de ver uma mesma cena e, assim, abrindo para o papel político da percepção e também da imagem em contestação de que haja apenas uma ideia de verdade.

Fig. 14 – Amiga de Blake se aproxima da porta.

Fig. 15 – Abre e encontra Blake caído.

Fig. 16 – Em outro momento do filme, a mesma cena.

Fig. 17 – Mas agora o ponto de vista de Blake.

A partir da sequência de imagens também se delineia um lugar que está em consonância com a busca narrativa: apresentar um Blake (Kurt Cobain) projetado na imagem a partir do que poderíamos nomear aqui como um “olho do Eu” e um Kurt espetacularizado, que os olhos de fora (da moral, da cultura) encaram e sobre o qual formam discursos. Na trajetória especulativa da carreira de Kurt Cobain, os predicados não-normativos que trazia em suas músicas e mesmo em apresentações públicas sempre foram acomodados como sendo parte de um *performer* aceito, adorado e seguido. É uma sofisticação apreendida pela via do espetáculo, pelo lugar ocupado no palco como apresentação social, o que leva a pensar num *outsider estabelecido*. O filme e seu aparato discursivo desejam seguir num caminho inverso a esse, qual seja, o de traduzir uma absoluta desapareição do lugar desse sujeito e o consequente incômodo de uma enunciação inventada da espetacularização.

Não se faz necessário mostrar imagens de bastidores ou mesmo imagens do próprio Kurt Cobain para termos a dimensão do que se coloca, pois às imagens cabem uma outra temporalidade. O filme apresenta esse ponto, assim como todos os filmes analisados nesta dissertação, sobretudo pela escolha em trabalharem com a ficção. Mas, ao mesmo tempo, eles não são ficções em seu sentido difundido pois criam, a partir das imagens, algo da dimensão da realidade apreendida. As imagens, podemos dizer, dialogam a partir de um estatuto distinto

ao que a elas é empregado no campo da linguagem. Esse debate se colocará na parte final desta pesquisa. Portanto, é possível traçar paralelos entre o que está na imagem e o espetáculo construído na realidade, no mundo concreto. Por exemplo, em um dado momento do filme a imagem predominante apresentada de Blake é contrastada com a imagem de uma TV ligada num videoclipe.

Fig. 18 – Blake tentando se equilibrar.

Fig. 19 – A personagem caindo.

Fig. 20 – A sala vazia.

Fig. 21 – Enquadramento da TV.

Há um contraste, assim, em relação ao sujeito performatizado em cena, que está fora e não se assemelha com o que está dentro da tela. Mas o contraste é, sobretudo, na forma dessas imagens: algo entre a imagem morta projetada pelo filme e a espetacularização como modo e palco da visibilidade. Ainda há outra questão fundamental ao encarar essas imagens. O aparato cinematográfico tem como opção enquadrar a TV e não a imagem que a tela apresenta (Fig. 21). Esse recorte permanece em cena por alguns minutos, fixo no enquadramento do aparelho de TV que localiza a imagem espetacularizada. Isso nos faz crer que haja, a partir da crítica da/na imagem, um fora do espetáculo do qual a cena social não dá conta. De todo modo, a imagem, nesse filme, tenta impor como uma outra ordem ou, como reforçamos neste trabalho, uma outra cena.

Essa imagem marca um ponto de diferença sobre o qual a norma é o espetáculo, a identidade a ser preservada e aprofundada na contemporaneidade. Sibilia (2013) vai apostar em uma mudança de paradigma ocorrida na passagem do moderno ao contemporâneo, em meados do século XX. Nessa passagem, uma certa estética começou a dar o tom do modo de ser social e a tecnologia de captura de imagem e vídeo foi aprimorada, tornando-se mais acessível, algo que ainda presenciamos frequentemente na atualidade. Com isso, ter uma boa vida passou a ser identificado na valoração simbólica e privilegiada de alguns signos no capitalismo. A partir da metade do século XX,

(...) foram cruciais nessa transição do *caráter* interiorizado para a *personalidade* sempre exposta ao olhar dos outros. Com a gradual instauração dessas novidades, o desempenho visível e a imagem pessoal de cada um se converteram em valores primordiais, e proporcionaram o desenvolvimento de certas habilidades de autopromoção dos indivíduos (SIBILIA, 2013, p. 10, grifo da autora, tradução nossa)⁴¹.

A habilidade de autopromoção, assim, pode ser recorrente em certas práticas identitárias nas quais o outro reconhece o indivíduo que encara como sendo um semelhante. Trata-se de trocas simbólicas dentro de uma enunciação definida, a dos estabelecidos, ou seja, são os Mesmos em cenas sociais espetacularizadas e valorizadas. Pode-se pensar, a partir disso, em relação ao que já foi teorizado sobre a sociedade do espetáculo, especialmente nos trabalhos de Guy Debord (2013). Não entraremos tanto a fundo na hipótese difundida pelo autor, mas vale para que possamos pensar na contemporaneidade das imagens da identidade. Sibilia afirma que Debord “vislumbrou um mundo no qual desapareceram crenças antigas” (ibid., p. 11) e as aparências passaram a construir modos de subjetividade, pois delas é possível tirar algum valor. Em outras palavras, basta aparecer para existir.

Se trata, em síntese, de um universo onde somente *é* o que se vê e o que é visto. Nesse novo contexto, gerado na segunda metade do século XX – e agora, no alvorecer do XXI, parece cristalizar em todas as esferas de nossa cotidianidade – só pode haver garantias que alguém exista se o sujeito em questão faz com que a *performance* da sua vida se torna visível. Para isso, cada um deve se esforçar para sobressair num mercado das aparências cada vez mais competitivo (ibid., p. 11, grifo da autora, tradução nossa)⁴².

⁴¹ “Fueron cruciales en esa transición del *carácter* interiorizado hacia la *personalidad* siempre expuesta ante la mirada ajena. Con la gradual instauración de esas novedades, el desempeño visible y la imagen personal de cada uno se convirtieron en valores primordiales, y propiciaron el desarrollo de ciertas habilidades de autopromoción en los individuos”.

⁴² “Se trata, em síntese, de um universo onde solo es lo que se ve y cómo se deja ver. En ese nuevo contexto, engendrado en la segunda mitad del siglo XX – y que ahora, en los albores del XXI, parece cristalizarse plenamente en todas las esferas de nuestra cotidianeidad –, solo puede haber garantías de que alguien existe se

A performance que a autora descreve é o próprio modo de vida. A vida bem aceita socialmente será aquela que saberá lidar e se apresentar com os predicados difundidos entre os semelhantes. Seria algo construído na estrutura, como a própria dimensão do lugar do estabelecido, tal como no caso das gerações que se constituíram em um bairro de Winston Parva. Desse modo, quando há, por parte do sujeito, a recusa de um certo modo de vida estabelecido como saudável e aplicável dela, só lhe resta o lugar da morte, na dimensão simbólica e factual.

Últimos dias nos apresenta um Kurt Cobain morto nessas duas dimensões. Ele não tem lugar definido no contraste entre a percepção de uma autorrepresentação e da representação social. Seu corpo desterritorializado vaga entre os cômodos da casa sem estabelecer contato com nenhum dos outros moradores desse lugar. Ele anda sozinho pela floresta e pelos rios que se encontram próximos à residência (Fig. 22 e Fig. 23) ou trava contatos absurdos com seus amigos de casa soltando frases ininteligíveis aos espectadores do filme e às personagens que o buscam em alguns momentos (Fig. 24 e Fig. 25). Dessa forma, há uma distinção muito clara que a imagem faz entre a personagem atuando como Kurt Cobain e os outros amigos que estão próximos a ele, tipificando um olho do Eu e os olhos dos outros, um olho sem território e os olhos do espetáculo.

Fig. 22 – Blake vagando pela floresta.

Fig. 23 – Black vagando pela casa.

el sujeto en cuestion logra que su performance vital se haga visible. Para eso, cada uno debe luchar por sobresalir en un mercado de las apariencias cada vez más competitivo”.

Fig. 24 – Blake enquanto amigos dormem.

Fig. 25 – Um dos jovens fala com Blake.

A dimensão do Eu se vê, na contemporaneidade, mediada pelos semelhantes. É o fator principal de uma identidade produzida como marca de valor, como símbolo para o estado de uma vida boa e aceita na cena social. O aparato cinematográfico abre para a possibilidade da percepção estética da imagem de Blake, que é a de Kurt, fazendo justamente a inversão desse modo de se autorrepresentar, de constituir uma autoimagem. Seria como a projeção de um Eu da imagem que foge à mediação normativa de uma humanidade idealizada. Ao invés de uma imagem do Eu, que pressupõe um modelo, trata-se de um Eu da imagem, que determina um caminho na contramão do que demanda o espetáculo social.

Portanto, o que predomina na narrativa são imagens mortas e não as imagens das telas, vivas e transparentes. As imagens mortas têm uma certa temporalidade que não justifica ou marca nenhum ponto de virada, estando localizadas na estética de fluxo que comentamos em *Elefante*. Há um ir e vir do aparato cinematográfico que não permite o atravessamento de nada como acontecimento na narrativa. As coisas se colocam por meio de um fluxo contínuo e incessante em sua aparição e abertura. Não é possível saber, por exemplo, o que aquelas pessoas estão fazendo naquela casa, o que elas fazem em suas vidas. As únicas coisas que o filme nos possibilita descrever é o que a imagem mostra. Sobretudo por essa razão, a crítica deve estar na imagem, pois a estética dos filmes aqui apresentados não permite uma crítica baseada nas estruturas narrativas, como estabeleceu certo campo da linguística. Seus discursos falam, significam, por meio das imagens. A partir das imagens, ainda, abre-se a possibilidade de construir associações com outras que surgem à lembrança, nomeadas imagens mentais.

Esse conceito é interessante pois se trata de uma condição da própria imagem como modo de comunicação e de sua presença nas materialidades do mundo. Seja qual for a imagem e a sua condição, ela sempre estará associada em uma narrativa outra que pressupõe outras imagens. Assim, imagens dialogam com imagens discursivizadas vindas de outros lugares.

No caso de Blake, personagem principal de *Últimos dias*, há um pressuposto que se estabelece, já que é descrito a partir de uma imagem já circulada: a lente, anteparo, que

possibilita “ver” Kurt Cobain. Não nos é dito que se trata dessa personagem ou que o filme é uma espécie de filme-biografia, mas sabe-se que *Últimos dias* são recortes sobre Kurt Cobain e sobre como teriam sido seus últimos dias. Dentro da narrativa comum e compartilhada sobre esse caso, tornou-se público, por exemplo, Cobain escreve uma carta à sua filha, Francis, antes de se matar. Ela era ainda muito nova na época do suicídio. Em uma das poucas cenas em que Blake se coloca menos submisso à sua condição de vagante é justamente quando escreve uma carta (Fig. 26 e Fig. 27) e encontra um solo comum com as outras pessoas à sua volta. A cena não tem nenhuma fala, mostra apenas a imagem de Blake expressando-se por palavras num papel. Essa é a única imagem em que a personagem apresenta um momento de consciência e se coloca no lugar de um *outsider estabelecido* que lhe foi dedicado como palco durante a vida pública.

Fig. 26 – Rosto de Blake.

Fig. 27 – A personagem escreve uma carta.

Aqui cabe uma ponderação. As personagens que estão em relação cênica com Blake se constroem também em contraste ao não-lugar dessa personagem principal. Pode-se afirmar, assim, que Blake não se encontra na imagem dentro da mesma categoria de *outsider estabelecido* considerada no começo deste capítulo, a forma como o espetáculo social lhe apresenta. Esses, propriamente, são os que estão à sua volta. São sujeitos que buscam ocupar um lugar igualmente normatizado, ainda que causem determinados ruídos no campo social e sofram de estigmas e predicados negativados à moda de um *outsider*. Entretanto, eles não perdem a dimensão dos lugares sociais que estão postos na cena do espetáculo, ao contrário de Blake. Seu corpo sem território parece vagar entre os corpos estabelecidos próximos a ele. O sentido de estabelecido, portanto, ganha uma segunda descrição: o que se estabelece em algum lugar, ainda que seja no lugar de *outsider*. No caso, seriam então *outsiders estabelecidos*. Ao tratar desses lugares indica-se, sobretudo, enunciações, lugares discursivos construídos socialmente e assim identificados. Há nessa visada, portanto, duas questões em relação às

personagens de *Últimos dias*: há *outsiders* sociais que se identificam com a projeção a eles dada, portanto, são estabelecidos em seus lugares discursivos e predicados que lhe são atribuídos; e há Blake, que pertence a um não-lugar por, justamente, não se reconhecer na cena enunciativa a ele possibilitada, no palco do espetáculo que o papel social lhe designou.

Diante do olhar social em torno de sua representação e diante de um Eu autorrepresentado ausente de espaço territorial, só resta a morte à essa personagem feita na projeção da imagem. As imagens por si mesmas já dimensionam um aspecto fantasmagórico, *post mortem*, não apenas no que elas apresentam, mas também por se referirem a outras imagens vagantes⁴³: do próprio Kurt Cobain e de outras personagens espetacularizadas que resistiram a esse palco social.

Fig. 28 – A morte de Blake.

Na cena de morte de Blake (Fig. 28), a imagem também inverte a representação inicial sobre evento traumático, aquele impossível de ser transcrito e recriado. Ela nos mostra agora o que subverte ou engana a morte: a vida. Em outras palavras, se pensarmos no termo alemão trazido por Warburg, trata-se de uma “pós-vida”. A existência de um corpo desterritorializado

⁴³ Vale uma conceituação do que Aby Warburg acredita serem essas imagens vagantes ou imagens-fantasmas, às quais chamou de *Nachleben*. Similarmente, Didi-Huberman nomeou esse processo como sobrevivência. De forma bastante simplificada, essa ideia parece ser equivocada para pensar a imagem, pois ela é um pós-vida. Ou seja, a imagem não morre, apenas deixa de viver após a sua existência material e permanece vagando em outro registro, em formas, em outras telas, em outras imagens.

como o de Blake o faz despir-se dos predicados estabelecidos pelo olhar social a ele direcionado, traduz uma locação que não mais a convencionada. Portanto, a roupa não é mais uma questão, uma convenção para a existência do sujeito na cena social.

Fig. 28 – O corpo de Blake.

Fig. 29 – O fantasma de Blake.

O olhar da câmera que chamamos de olho do Eu coloca-se fora e abre-se para o movimento de escape do corpo desterritorializado de Blake (Fig. 28 e Fig. 29). O corpo morto caído é visto por nós, espectadores, com um corpo (pós-)vivo saído de si. Ele está nu e sobe alguns degraus, sumindo, quase transparente. Seu corpo é um significante que se esvazia, pois não tem garantido o seu lugar na cena social e se torna livre, em sua condição de fantasmagoria. Depois de apenas vagar preso a um corpo já morto, sem lugar, o corpo do Eu da imagem se coloca em definitivo para fora da cena social espetacularizada que havia sido palco das imagens do Eu com seus predicados estabelecidos.

Nesse momento, há também uma unificação entre o olho do Eu morto e os olhares vindos da cena do espetáculo. A personagem que encontra Blake caído na garagem pára e olha (Fig. 30 e Fig. 31). A câmera também fica estática e enquadra o plano visto nas imagens anteriores.

Fig. 30 – Um homem olha o corpo de Blake.

Fig.31 – Olhamos o que o homem olha dentro.

Portanto, o que as imagens nos apresentam é a precariedade das identidades, o fracasso de seu signo como um padrão a ser seguido, como regra para se identificar uma boa vida. Assim, a busca por um lugar de diferença não precisa ser apenas e necessariamente aquele do *outsider* excluído da estética do visível. Ela é importante na visada do reconhecimento, como veremos no próximo capítulo. No entanto, há também espaço para um estabelecido que deseje um outro lugar. Como, então, estabelecer uma identidade que permita transitar na diferença, ocupar-se de múltiplos predicados e, ainda assim, existir na cena social?

3.1 A diferença na identidade

Apresentar uma conceituação para identidade e diferença, tal como traçada, por exemplo, na etnografia de Elias e Scotson, é incorrer em algo intuitivo na vida cotidiana e nos atuais modos de visibilidades. Mas o quê, politicamente, afere a diferença e a identidade?

A indagação deste trabalho deve ser mais incisiva do que meramente enunciativa a respeito de certa conceituação dos termos em questão. Silva (2000) intenciona um modo de encarar os conceitos de identidade e diferença saindo do multiculturalismo, corrente que buscou dar conta da sociabilidade entre os diferentes. Tal corrente fracassou à medida que, em relação à diferenciação, recorreu ao ponto médio do pacto conciliatório, apoiada, sobretudo, na ideia da tolerância. Concordamos com Tadeu da Silva e o caminho da tolerância e do pacto social não parece erradicar certo aspecto do contraditório que deve ser trilhado. Deve-se considerar a identidade como um signo precário, que não deve ser conservado, mas dado ao deslocamento.

Logo, pensamos a identidade como um espaço que pode ser preenchido, realocado e reorganizado e não como um bloco maciço que impossibilita o atravessamento de outras demandas e enunciações. Nesse sentido, questiona-se, ainda, como a imagem pode não apenas projetar um sujeito performático em sua identidade, mas como essa projeção encontra uma lacuna na percepção identitária, na autoimagem de quem a encara.

Logo de partida, é necessário considerar que tanto a identidade como a diferença são condicionadas pela linguagem, “são resultados de atos de criação” (SILVA, 2000, p. 76). O autor compactua com uma noção mutável dos conceitos e desenvolve a ideia de que, de alguma maneira, a formação de identidade e seu duplo, a diferença, são formas de ficções “não são criaturas do mundo natural ou do mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que fabricamos, no contexto de relações sociais e culturais” (ibid., p. 76). Portanto, mais do que pensar em um ensaio em torno desses dois modos de construção social que trate

de representação, a identidade e a diferença são atos de linguagem em seus modos de visibilidade. A imagem, dessa forma, se torna um escopo possível a ser pensada para além da palavra ou do texto.

Assim, mais do que pensar na separação entre imagem, palavra e texto, mostra-se uma abertura para pensar a questão a partir da condição simbólica, do signo. A linguagem é, nesse sentido que a filosofia pós-estruturalista lhe dá, algo variável e que vacila. Não necessariamente ela entrega aquilo que dela se espera. Baseando-se nessa referência teórica, Tadeu da Silva afirma que o signo é um sinal. “Essa indeterminação fatal da linguagem decorre de uma característica fundamental do signo (...) uma marca, um traço que está no lugar de outra coisa” (ibid., p. 78). O modo como o autor encara o signo se aproxima à uma herança conceitual deixada pelo filósofo Jacques Derrida.

Não convém para este trabalho ficar detido amplamente no que Derrida apresenta como conceito, mas a pontuação de um aspecto é necessária: “o signo não é uma presença, ou seja, a coisa ou o conceito não estão presentes no signo” (ibid., p. 78). O filósofo classifica essa característica do signo como “metafísica da presença”, ou seja, a crença de que ele corresponde a um conceito ou a um objeto. Dessa forma, podemos dizer que a imagem nunca corresponde ao sentido que a ela é atribuída, pois o signo ali projetado pode ganhar contornos que o retiram da presença definida pelos discursos. A imagem é, em alguma medida, a abertura vacilante da própria linguagem. Ela é, assim, uma possível plataforma para demonstrar que o signo é um conceito instável, já que sua presença na imagem pode fugir à normalidade esperada.

Isso nos permite pensar que, apesar de ser parte de uma estrutura, não é possível garantir que o apoio desses modos de organização são alicerces firmes. A presença nunca alcança o seu lugar estável, sendo feita de peças que não se encaixam com perfeição. Algo sempre sobra. Ou seja, “a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem” (ibid., p. 80). Mas há um poder que define e se estabelece também no campo da linguagem, como já se colocou nesta dissertação a partir de Michel Foucault. Ele tenta agrupar um conjunto de discursos e saberes constituintes de uma hegemonia.

Não se trata aqui do lugar de grupos militantes organizados que buscam, assertivamente, uma identidade, o reconhecimento da diferença e uma representatividade própria. Busca-se, neste trabalho, um afastamento em relação a esses lugares de circulação, ainda que esse seja um debate emergente. Essa escolha se explica, em primeiro lugar, por se tratar de um objeto que não pede, necessariamente, a entrada desses embates discursivos do campo social. Pensando os filmes, a preocupação talvez está desde o início nas questões relacionais dos sujeitos em cena e na cena social. Ao tratar do sujeito em cena, mira-se,

sobretudo, no sujeito da imagem. Não se trata, sob qualquer hipótese, de individualizar a análise. Isso seria ignorar o caráter estrutural e de poder dentro da dimensão relacional, mas também retornar a um essencialismo ultrapassado e arcaico.

Assim, a saída do impasse talvez seja refletir sobre um processo de individuação⁴⁴, ou seja, observar como os sujeitos estão dispostos a partir e em relação aos predicados que os identificam. Num segundo momento, é necessário pensar também sobre como as imagens radicalizam os sujeitos ao projetá-los por meio da presença da diferenciação, tal e qual o Outro excluído em *Elefante*, ou Blake (Kurt Cobain) em *Últimos dias*. Uma busca por algum lugar que no pacto social foi negligenciado a esses sujeitos radicalizados na imagem. Por isso também dizemos que, no filme em análise neste capítulo, há o que nomeamos o olho do Eu. Trata-se de uma câmera que possibilita ao Eu da imagem fazer sua performance. Isso não equivale a um simples relato de si.

A discussão que se coloca gira em torno inclusive dos lugares mais nefastos, como o correspondente do fascismo em sua forma representacional. Mesmo essa forma também nos evidenciaria um resíduo das estruturas de poder agregadas na identidade e na diferença. Ou seja, sem lugar estabelecido, alguns sujeitos expõem o que há de mais excludente na forma de sua autorrepresentação identitária e formam um lugar “foracluso”. Tal lugar está preso do lado de fora, mas afeta o campo social, de modo relacional.

Sara Salih (2012), em comentário sobre a filosofia de Judith Butler, pensa nos jogos de linguagem realocando dois pontos que, na verdade, são como um duplo. O primeiro deles diz respeito a essa posição mais conservadora da identidade e das diferenças, sobretudo no que foi comentado em relação à enunciação de caráter mais fascista. Os discursos de ódio e as identificações que precisam ser banidas circulam justamente evidenciando a precariedade da identidade como um conjunto coeso, sem falhas. A autora propõe que isso pode ser alterado numa ordem simbólica, com as perguntas:

As palavras têm o poder de ferir? E que tipo de instrumento legal seria apropriado para lidar com essas “ofensas”? Se, como defende Foucault, o poder, em vez de proibitivo, é produtivo, então os censores da sociedade podem estar envolvidos na geração e na proliferação dos discursos e das representações que eles propõem a banir. E se os signos são instáveis, reiteráveis e nunca estão, em última instância,

⁴⁴ Trata-se de um conceito lido em Simondon e em Deleuze em referência a um processo posto na gênese do sujeito, estando antes de qualquer norma estabelecida. Trata-se, em alguma medida, do conceito de diferença em Deleuze, que também nomeou o fenômeno como o “corpo sem órgãos”. É aquilo que permite o devir do sujeito, uma instância outra, pré-individual, o que vem antes da identidade. Talvez seja possível pensar que a individuação corresponde, de algum modo, à ideia de identificação em Deleuze. Essa noção está em vários momentos da vasta obra deleuziana e pode ser averiguada em escritos do filósofo sobre os conceitos de “diferença”, “sujeito lavar” e “corpo sem órgãos”.

determinados pelo contexto ou pela convecção, deve ser possível ressignificar e recontextualizar as representações e as palavras consideradas ofensivas. Nesse caso, talvez fosse melhor admitir e explorar o fato de que nenhuma palavra ou representação tem *inevitavelmente* e sempre o poder de ferir, em vez de lançar mão de uma lei que não é, ela própria, nada neutra ou objetiva (SALIH, 2012, p. 139).

Há, evidentemente, um modo de organização e de poder que se faz em torno dos discursos hegemônicos. Isso seria o bastante para afirmar sobre a importância dos grupos de resistência em relação às representações de subalternidade consideradas ofensivas. A questão pertinente parece, dentro disso: como o signo é, então, performatizado na imagem? Isso leva a pensar que a identidade tem uma condição de norma em relação ao sujeito da imagem. Essa parece ser a disposição do objeto desta pesquisa. De alguma forma, as imagens dos filmes buscam evidenciar o signo falho, a identidade precária, acabando por situar o debate no campo social. É propriamente o que alguns teóricos pensarão em torno dos hibridismos de identidades. São lugares não muito fundantes ou cerrados que permitem uma identidade outra, ou, uma identificação com a diferença. Num cruzar de fronteiras é permitido ao sujeito maior mobilidade e o livre deslocamento “entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. ‘Cruzar fronteiras’ significa não respeitar os sinais que demarcam – ‘artificialmente’ – os limites entre os territórios das diferentes identidades” (SILVA, 2000, p. 88).

O próprio processo de fabricação da diferença evidencia o poder circuitado no afeto que unifica corpos e identidades. Da mesma forma que no espetáculo, é no palco social que os dispositivos de poder atuam, discursivamente, esteticamente e na construção de dois lugares: o da identidade valorada em predicados positivados, e o da diferença, como aquilo que fica fora dos regimes de visibilidade. Assim, onde existirem os lugares de identidade e de diferença, está também o poder.

A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. Há, entretanto, uma série de outros processos que traduzem essa diferenciação ou que com ela guardam uma estreita relação. São outras tantas marcas da presença do poder: incluir/excluir (“estes pertencem, aqueles não”); demarcar fronteiras (“nós” e “eles”); classificar (“bons e maus”; “puros e impuros”; “desenvolvidos e primitivos”; “racionais e irracionais”); normalizar (“nós somos normais; eles são anormais”) (ibid., p. 81-82).

Pode-se dizer que o poder atua no campo das diferenciações, promovendo inclusões e exclusões. Com isso opera uma espécie de mais-valia identitária, aquilo que faz constituir tanto a valoração de uma identidade como também as trocas comerciais de predicados atribuídos aos/entre os estabelecidos. Acrescenta-se também a essa dinâmica a construção do lugar de exclusão, aquele das diferenças. Uma certa presença imaginária é estabelecida quando uma

identidade se fixa e a partir da qual o poder articula os seus saberes, até para despossuir de atribuições positivadas aquilo que lhe desmente. Trata-se de uma condição imaginária pois a linguagem vacila e o signo nem sempre apresenta o objeto que lhe é condicionado, ou, numa formulação mais próxima a Derrida, há algo que escapa a todo instante.

Essa propriedade vacilante da linguagem presente na contrução de identidades é, igualmente, condição de existência da imagem. Por isso, dela nos ocupamos para notar a precariedade da identidade nas imagens de *Últimos dias*. Tal precariedade se verifica na ausência de um lugar para a personagem na cena social e o filme não se recusa em mostrar isso em relação contraditória a outras imagens estabelecidas na hegemonia, que circulam, inclusive, sobre o sujeito ali projetado, Kurt Cobain. Mas há outro posicionamento em relação às imagens que faz pensar a partir do que se coloca: existe algo que necessariamente não é posto previamente na dimensão da consciência e que a imagem, ainda assim, apresenta. Para usar como exemplo o filme em análise, as imagens de Kurt Cobain que foram vistas e que circularam após a existência do filme não foram encaradas da mesma forma como antes do surgimento dessa outra narrativa.

Se esse exemplo é uma materialização dessa noção sobre a imagem, considera-se que haja também em uma condição imaterial da imagem. Como ela circula num tempo e curso diferentes da narrativa comum, remete o espectador a outros lugares, a outros discursos, construindo interações com outras imagens. Por isso, o ato vacilante seria uma propriedade da imagem. Ele aciona algum aspecto da lembrança de imagens mentais que estão em contato com aquilo que se vê projetado. O que escapa é sempre aquilo que a imagem aciona como condição de sua existência, como parte de seu destino.

Se pensarmos outra vez na materialidade das imagens, conseguimos propor algumas formas de associá-las ao debate sobre a identidade e até inferir alguns modos de percepção das representatividades por elas colocadas em circulação. Pois, diante disso, não basta a essas imagens apenas existir se, em sua forma, conseguem somente atuar na presença daquilo que em torno delas já se coloca e sobre o que elas já dizem. Assim, a imagem evidencia o processo de diferenciação se, em alguma medida, coloca em suspensão a identidade ali projetada. Recusar a hegemonia e buscar incluir a identidade e a diferença como performances, talvez este seja um caminho para o que se assume como inversão à norma. Tal caminho é o mesmo apresentado no primeiro capítulo, quando falou-se a respeito da imagem intolerável, com base em Rancière. Ele será retomado no próximo capítulo, com outros contornos, em relação ao reconhecimento.

Algo mais poderia ser dito e pensado em relação à identidade e à imagem. Na tentativa de fixar uma identidade como norma para a existência, também se coloca a sua condição de impossibilidade, aquilo que não se encaixa, que vacila.

É um processo semelhante ao que ocorre com os mecanismos discursivos e linguísticos nas quais se sustenta a produção de identidade. Tal como a linguagem, a tendência de identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando (SILVA, 2000, p. 84).

Portanto, a identidade e a imagem são sempre performativas, até quando não é isso que as mobiliza no campo da hegemonia. Pois, de acordo com o que teoriza Judith Butler, mesmo a identidade normativa é, em si, uma performance, já que não existe a essência ou a idealidade. Evidentemente, trata-se de uma performance autorizada no regime estético, por isso faz presença como algo natural para os discursos da hegemonia.

Por essa razão, não colocamos aqui a condição de representação da identidade e da diferença como questão principal para a desarticulação do poder no campo social ou para a alteração dos regimes de visibilidade. É importante para determinados contextos que a representatividade venha à tona em plataformas audiovisuais e na luta mais objetiva. Ainda assim, o que decididamente altera os regimes de visibilidade é compreender a identidade em seu aspecto performativo. Outros fatores também são incluídos nessa condição perceptiva, como o reconhecimento de um Outro da imagem.

Porém, no sentido da identificação de um Eu da imagem, tal como a personagem Blake em *Últimos dias*, há uma inversão em relação às normatizações. As imagens em cena evidenciam a condição frágil da identidade estabelecida. Isso não permite certificar-se que haja uma condição normal e que na performatividade do sujeito projetado ocorra uma anormalidade. Ao contrário, o olho do Eu da imagem conduz a narrativa para justificar e criticar a presença de uma identidade que não problematiza o seu lugar na cena social e dá legitimidade ao que é normativo. O mesmo pode ser notado na abertura do aparato cinematográfico, já debatida em *Elefante*. Ao trazer o Outro excluído pelos discursos hegemônicos ao campo do visível, não se pretende um lugar de representação para os jovens estabelecidos que saíram de um percurso traçado como instauração identitária. Pretende-se, sobretudo, evidenciar as fragilidades do lugar ocupado pelo semelhante, pelo Mesmo. Como pano de fundo do debate, o que está em jogo é a performance dos sujeitos na cena social.

A essa performance na imagem e à presença da imagem em torno da narrativa desses filmes é que atribuímos a possibilidade de ruptura. Essa é uma hipótese defendida por Judith

Butler, já que ela acredita numa radicalidade nos modos de perceber as identidades, sobretudo aquelas relacionadas em torno do debate de gêneros. Não convém, no momento, pensar em articulações com o objeto principal da pesquisa da mencionada filósofa e também não é preciso lembrar a importância do pensamento de Butler para a teorização sobre as questões de gênero na contemporaneidade. Nosso interesse dá-se em torno da ideia de performance, que Butler traz como chave central de várias de suas teses.

Primeiro, e aqui já foi dito de alguma forma, a performatividade não permite a fixação das identidades. Uma vez atribuído esse predicado performativo aos sujeitos e a seus modos de ser no mundo, não há como pensar na viabilidade (ou existência) nem de uma identidade que se coloca como norma e nem como diferença. É claro que no campo estético e político isso está posto o tempo todo, mas corresponde ao que Butler tenta por em desconstrução como lugares únicos na cena social. Ainda que a representação esteja colocada como algo no âmbito do possível, ainda assim tratará dos lugares de partilha no campo social. Ou seja, há uma identidade fixa e uma diferença que a contradiz e é excluída. Dessa forma, não basta apenas que a diferença exista, mas sim que ela desordene a insistência do poder em fixar uma identidade como hegemônica e que seja valorizada e comercializada dentro do regime estético de visibilidade. Os atos na linguagem, assim como a identidade hegemônica, são alimentados por uma incessante e incômoda repetição.

No caso da imagem, tal repetição está associada a mobilizar não uma diferença reconhecida como tal, ou uma identidade já fixada como poder e em saberes, mas, justamente, mobilizar esses lugares ao apresentar os sujeitos em cena. Considerou-se, em alguns momentos, a forma como Blake é projetado na tela e alguns momentos em que essa possibilidade aparece. A sua condição de sujeito na imagem, na hipótese deste trabalho, desestabiliza qualquer possibilidade de associá-lo a um lugar estabelecido se considerada a forma como os discursos operaram em torno de Kurt Cobain durante sua curta vida de estrela do rock. Outra vez, não é o caso de construir uma representatividade dessa personagem histórica para dar a ela uma possibilidade de fala. Ao contrário, é colocar em crítica e em suspensão o que está à volta na cena social, no regime de visibilidade. O mesmo se nota em *Elefante*, pois não parece que as imagens buscam apresentar uma melhor representação dos jovens excluídos do colégio. Ao contrário, elas parecem evidenciar o equívoco e a fragilidade da identidade normativa que atua na cena social. O que essas imagens produzem na linguagem é o que Judith Butler poderia nomear como “citacionalidade”, incorrendo na construção performativa dessas identidades em cena.

Segundo Judith Butler, a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representam simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de “recorte e colagem”, de efetuar uma parada no processo de “citationalidade” que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades (SILVA, 2000, p. 95-96).

A citacionalidade a que se refere Tadeu da Silva ao citar Butler e que também está em Derrida, é justamente o que garante a possibilidade da performatividade nas materialidades. Ela permite que a coisa seja sempre “retirada de um determinado contexto e inserida em um contexto diferente” (ibid., p. 95). Em outras palavras, de forma bastante resumida, ela possibilita o escape da linguagem e permite o que foge a uma normalidade repetida no regime estético desde que coloque seu caráter performativo à frente nos atos de linguagem.

Voltamos aos objetos desta pesquisa com um pensamento: não seriam as imagens dos filmes de Gus Van Sant a irrupção estética, no campo político, sobre o reforço de identidades simbolizadas na hegemonia? A pergunta não é meramente retórica, pois, a hipótese que se coloca pensando nesses filmes é justamente um processo de identificação com aquilo que não poderia ser visto ou sequer pensado. Dialogando com Jacques Rancière, pode-se dizer daquilo que é o “irrepresentável”.

À maneira do filósofo francês, o irrepresentável é uma condição política posta no campo estético, ou seja, sumariamente não existe. Dessa maneira, os filmes analisados são formas que criticam e recombinaem determinadas presenças recorrentes, repetidas e alçadas ao lugar de verdade na dinâmica social. Os sujeitos projetados na tela provocam uma instabilidade nos lugares relacionais à sua projeção, seja o Outro excluído do seu lugar antes estabelecido, seja o Mesmo que não se mostra mais como um semelhante e deseja sair dessa armadura da visibilidade. Isso leva a crer na hipótese de que tais sujeitos são, em alguma medida, performativos e mobilizam um lugar distinto na cena social. Trata-se de uma citacionalidade que escapa a seu lugar definido e se apresenta como algo ainda (e sempre) em construção.

3.2 Do Eu à identificação

O Eu enuncia a sua condição no mundo e intenciona dar visibilidade à sua identidade que de algum modo está invisibilizada. Quando isso ocorre, não se colocam, da mesma forma, as garantias de deslocamento nos regimes estabelecidos no campo estético. Logo, o processo

de identificação não se apresenta fora de uma identidade já fixada e reconhecida. Assim, não é apenas o dizer que constrói ruptura com o que está acomodado, impossibilitando, em algum grau, espaços de reconhecimento. Evidentemente o que se diz aqui é abstrato, mas percebe-se que o Eu não basta para gerar a identificação do outro e o consequente reconhecimento. São necessários sempre outros atravessamentos e outras condições para que a intenção não fracasse.

É preciso, então, por em suspensão a questão do relato do Eu como uma possibilidade de apreensão dos sujeitos. Isso é o que imputamos como propriedade do filme *Últimos dias*, em que se abre a possibilidade de um olho do Eu. Há uma câmera que acompanha a personagem principal em distância e há o olhar do espetáculo à sua volta, que o encara a partir dos predicados e de uma forma já culturalmente repetida. Essas duas dimensões da câmera e do olhar no aparato cinematográfico desse filme também são vistas nos outros filmes aqui postos como objeto de análise⁴⁵. Elas nos permitem pensar a identidade a partir de suas fragilidades e pensar a imagem como plataforma de apresentação das condições de identificação. Não se trataria de um relato, de um dizer sobre, mas de uma abertura no visível.

Está inserida aí, ainda, a questão de fazer um relato sobre si como uma narrativa que busca coesão, racionalidade e não se permitindo grandes oposições. Dessa forma, coloca-se como um modo vacilante de projeção do “eu” à visibilidade. Judith Butler (2015) encara o resumo sobre o “eu” como um esforço fracassado, pois o “eu” que relata não consegue, em sua dobra, fazer uma narrativa de como se tornou o “eu”. O esforço em dizer sobre si se equivoca, justamente, em acreditar no real de sua performance.

A autora então assume uma condição de “eu” como ação performativa que busca, à sua maneira, fixar uma identidade. Se não podemos descartar a narrativa e a identidade como lugares possíveis de mobilização e de fala dos sujeitos, o que se apresenta no pensamento de Butler parece ser um outro ponto: torna-se possível *dizer* desde que consideremos o nosso ato narrativo, descritivo, como uma performance. Não há um “eu” legítimo que fundamenta o relato, mas, ao contrário, ele se apresenta como “o momento mais infundado da narrativa” (BUTLER, 2015, p. 89).

Há um limite para que o “eu” possa recontar a sua história, colocado justamente na incapacidade deste em contar a história do próprio surgimento. Em função disso,

há uma história sendo contada, mas o “eu” que a conta, que pode parecer nela como um narrador em primeira pessoa, constitui um ponto de opacidade e interrompe a

⁴⁵ No caso de *Elefante*, trata-se dos múltiplos olhares que o aparato traz e que perturbam a coerência narrativa, construindo espaços de ruídos em torno do que lá é tematizado. Em *Paranoid Park*, como veremos, a função da imagem é fundante na instabilidade da personagem central e na maneira como o relato do Eu se coloca.

sequência, induz uma quebra ou erupção do não narrável no meio da história. Desse modo, a história que conto de mim mesma, destacando o “eu” que sou e inserindo-o nas sequências relevantes de uma coisa chamada “minha vida”, deixa de relatar a mim mesma no momento em que apareço. Com efeito, apareço como aquela de quem nenhum relato pode ou será dado. Estou fazendo um relato de mim mesma, mas não há relato a ser feito quando se trata de formações desse “eu” que fala e que narraria sua vida. Quanto mais eu narro, mais provo ser menos capaz de fazer um relato de mim mesma (BUTLER, 2015, p. 89).

O mesmo pode ser pensado em relação ao relato sobre o outro. Quando se constrói uma narrativa em que o alocutário está fora da dimensão alcançável, o “eu” narrador também recorre a uma posição enunciativa que é a própria identidade performatizada. Não se considera apenas o apagamento ofensivo do outro, ou seja, aquele outro invisibilizado. Compromete-se também a narrativa sobre o Outro com uma boa intenção, mas que não encontra espaço pois se fixa na identidade do Eu que percebe e diz. Nesse caso, o que poderia ser entendido como identificação não passaria de uma identidade já fixada e balizada pela consciência, uma narrativa que o “eu” faz sobre si.

A partir disso, não parece tarefa simples ocupar o lugar da identificação que vai chegar ao ponto do reconhecimento. O conceito de reconhecimento é o principal objeto nas teorias sobre as quais Butler se debruça. Antes de abordá-lo, vale tratar sobre a identificação em relação aos filmes aqui já pensados considerando uma possibilidade de abertura pelas e das imagens. Em *Últimos dias* sabemos que não se apresenta um relato de Kurt Cobain e nem um relato sobre Kurt Cobain. O que há, nesse aparato, é uma câmera que se ocupa em seguir Blake e uma outra que está próxima das personagens e dos olhares à volta da personagem principal. Pouco é dito sobre todas essas personagens, entretanto, a imagem nos coloca em contato com elas por meio de sua performance, do aspecto formal. O que se vê, portanto, são olhares dispostos em cena, na cena social, que não se preocupam em relatar a si ou ao outro, mas em trazer a encenação e a performatização do sujeito ao centro do que deve ser visto. Não por outro motivo, a escolha da ficção e a fuga em relação a um gênero realista estão presentes. Assumir esses componentes associados dentro de um realismo calcado na realidade incorreria no equívoco do relato do real⁴⁶. A performatividade que a imagem coloca aqui se desprende do real da realidade e, como já dito, coloca em dimensão a possibilidade de crer em um Real, não apreendido. Ela dimensiona aquilo que escapa, que foge e que não é possível capturar.

Isso se aproxima de algo visto também em *Elefante*. O filme anteriormente analisado tem como objeto um trauma, um evento difícil de trazer à materialidade. Justamente por esse

⁴⁶ O real, nesse contexto, é a forma como as construções sociais são narrativizadas pelo relato com base na verdade apreendida, inteligível ao maior conjunto de pessoas.

motivo, o aparato cinematográfico escolhe não tentar relatar o acontecimento traumático e nem a percepção individual de cada uma das personagens. As imagens, os olhares, buscam uma enunciação em que todos possam existir. Busca-se uma condição em que as performances são alocadas em um solo comum e vistas sem que haja um sentido de real na encenação. Ainda assim, ela desloca os discursos postos nos regimes do visível⁴⁷.

Nenhum relato ou narrativa em relação ao sujeito parece ser suficientes para chegarmos a ele, nem mesmo o relato de si. Então, o que se presencia na performance é um antirrelato, se assim poderíamos nomeá-lo. Ao invés de apresentar uma verdade sobre os sujeitos em cena, mostra-se a precariedade da identidade disposta na cena social. Não parece ser possível mobilizar nenhum intento de verdade sobre o sujeito projetado na imagem, mesmo imaginando que a ele é reportada uma personagem “real”, Kurt Cobain. Este também não se alcança. A inversão ocorre justamente nesse entre, de um Kurt “real” e Blake, que na imagem se performatiza. Aí coloca-se o jogo de um signo que não se sustenta pelo espetáculo e é posto em crítica.

Hipoteticamente a imagem possibilita uma inversão em seu ato performativo. É também nessa operação que se coloca a abertura para a identificação. O relato ou a narrativa é uma forma menos atraente de se chegar à identificação, ao Eu e ao Outro em temporalidades semelhantes, já que “quando chego perto da perspectiva de autossuficiência intelectual na presença do outro, quase o excluindo do meu horizonte, o fio da minha história se aclara” (BUTLER, 2015, p. 91) e a relação com o Outro não se concretiza. A imagem, por sua vez, coloca-se como uma aparição, um ato que desestabiliza a narrativa e a faz entrar em colapso. Trata-se da presença de um corpo estranho na narrativa.

A presença do corpo vagante de Blake no espaço cênico, articulando outros lugares em torno das imagens, como a crítica à espetacularização, faz contraste com uma imagem antes acomodada. Ela gera um colapso à medida que a imagem do corpo morto fantasmático de Blake atravessa os corpos transparentes e vivos do espetáculo. Diante disso, “o ‘eu’ descobre que, na presença de um outro, ele entra em colapso. Não conhece a si próprio, talvez jamais conhecerá. Mas a sua missão é essa, conhecer a si próprio? O objetivo final é chegar a um relato narrativo adequado da sua vida?” (ibid., p. 92).

⁴⁷ A estética de fluxo vista nos dois filmes, o de 2003 e o de 2005, apresenta-se como uma abertura para que as imagens emergam e se sobreponham, por exemplo, ao relato narrativo do realismo cinematográfico, com suas marcas postas na narrativa. As imagens, assim como os olhares em cena, não permitem ocupação por uma verdade e resistem ao relato comum, como visto na narrativa jornalística incluída em umas das análises.

As interrogações trazidas por Butler nos colocam em relação com a linguagem, com a própria história desse “eu” e de sua identidade. Considera-se, assim, uma impossibilidade de narrar esse Eu e um apego à identidade como uma forma de compartilhamento com os semelhantes. Como efeito disso, ao encarar uma imagem o deslocamento identitário pode ocorrer na percepção de quem estabelece laço com os objetos projetados em cena. O laço de identificação se faz realocando sua relação consigo próprio ao mesmo tempo que com esse “eu” narrado, relatado.

A potência, inversão e deslocamento do filme *Últimos dias* se encontram, portanto, em suas imagens e sobretudo no que nomeamos como o olho do Eu. Trata-se da câmera que, em distância, enquadra e performatiza Blake e seu corpo sem lugar, precário e morto. As imagens do filme evidenciam, assim, a atuação dos outros corpos em cena, inseridos na cena social, no palco do espetáculo. Elas também colocam em suspensão as formas de compartilhamento de identidades fixas nos regimes do visível entre semelhantes. As imagens ainda rompem com as políticas permanentes de associação de um Mesmo valorizado, estabelecido, e de um Outro diferenciado, *outsider*. Não constroem um relato sobre a personagem projetada e nem a personagem faz um relato de si, mas sim colocam em perspectiva crítica o relato e a identidade como linhas de atuação social na contemporaneidade. Assim, as imagens aprofundam uma identificação que faz escapar a presença: do sujeito, do Eu, da identidade e da diferença.

CAPÍTULO IV

Olhar o reconhecimento: a (anti-)presença do Outro da imagem (*Paranoid Park*)

A voz q ra
sga o véu
d
a re
apresentação
:
a anti-~~voz~~
do ir -----
representado, R
u]í

do . De

uma causa inter Que por inteiro (causa)
u na

ma re
volu

ção

Completude do inaudível

Que pode ser ouvida
Sem que os ouvidos
[estejam prontos.

A identificação e a não-identidade seriam o ponto nodal do encontro com o Outro, restando, para um segundo momento do processo dialético, o reconhecimento. Este capítulo ocupa-se dele. Na proposta dialética, não existe identificação sem reconhecimento e nem reconhecimento sem identificação. Ou seja, não parece possível pensar um reconhecimento que anule totalmente o Eu e nem identificação que não chegue ao reconhecimento do Outro. Sem isso, (re)torna-se apenas (a)o lugar do Mesmo e da identidade. Tal como o conceito psicanalítico do retorno do recalcado, a partir de Freud, trata-se do que não atravessou a fantasia narcísica. A proposta é dimensionar, então, através das imagens de *Paranoid Park*, como o lugar do Mesmo abre espaço ao lugar do Outro narrativizado. É dada a esse a condição de existência dessa narrativa. Diante disso, para que se chegue próximo ao Outro é necessária uma identificação gerada na identidade.

Vale uma descrição breve sobre o terceiro filme. Alex, personagem que se coloca como figura central na narrativa, envolve-se em um dilema no campo da cultura ou no campo moral. Ele é contestado pelas práticas cotidianas dos afetos que coloca na escola, na família e em suas sociabilidades. Em casa, a presença dos pais é inexistente, ainda que a ele sejam dadas as

condições de uma vida digna, dentro da imagem idealizada que circula socialmente. A personagem não tem problemas de ordem financeira, mora em uma boa casa, estuda em uma boa escola. Tem todos os fatores que subscrevem uma vida regrada, sobretudo nos Estados Unidos. Entretanto, há precariedades na condição do sujeito relatado, que se inscrevem para além da imagem idealizada nos discursos hegemônicos. Tais precariedades são evidenciadas por Paranoid Park, um território habitado pelos que estão à margem da cidade encenada. No caso, trata-se de uma cidade que existe realmente, é Portland, no estado de Oregon.

Portanto, nesse embate de relações afetivas, podemos considerar Alex como um Mesmo não-normatizado em sua encenação social. Ele tem predicados positivados, mas ao mesmo tempo contesta, inquieta-se em alguns pontos com a sua condição instauradora. É justamente nesse entremeio do embate entre a lei, a ordem e o desejo – como o que não é autorizado – o ponto em que o reconhecimento se apresenta na narrativa, como a identificação de um Eu no Outro.

A consciência-em-si hegeliana seria uma saída para pensar o processo narrativo. Safatle (2012) diz tratar-se de um aspecto específico do reconhecimento em Hegel que, por motivação política foi esquecido na filosofia do pensador, sobretudo no pós-estruturalismo. Segundo essa leitura, ao falar em consciência-em-si Hegel não estaria dizendo de uma metafísica que impossibilita o Outro, mas, ao contrário, demonstrando “um conceito relacional que visa descrever certos modos de imbricação entre o sujeito e outro que têm valor de experiência de si mesmo” (SAFATLE, 2012, p. 23). Por conta disso e por ser um conceito relacional, seria inviável pensar em qualquer processo do sujeito no mundo a partir de formalizações de identidade e sua unidade cerrada. Portanto,

se quisermos utilizar um vocabulário contemporâneo, diremos que a consciência-em-si hegeliana é o *locus* de uma experiência fundamental de não-identidade que se manifesta através das relações materiais do sujeito como o outro (ibid., p. 23).

Tais relações de não-identidade são dobras no laço da identificação fundadas, segundo o autor, em três figuras que aparecem no jogo do reconhecimento: o trabalho, o desejo e a linguagem. Esta pesquisa se ocupa em pensar duas dessas figuras com justificada emergência no pensamento crítico e mesmo na construção das imagens como partilha do sensível: o desejo e a linguagem.

Não parece compatível, sobretudo em tempos atuais, reduzir o conceito hegeliano de consciência-em-si apenas ao relacional, como se tudo se devesse somente à estrutura. É fundamental, até por isso, pensar na dimensão do desejo expandida na relação Eu e Outro. Nas

palavras de Safatle, é preciso “compreender melhor *quem é esse outro* com o qual me relaciono em experiências constitutivas” (ibid., p. 23, grifo do autor) nos campos figurativos já apresentados, o do desejo e da linguagem. Segundo o comentário de Safatle sobre Hegel, uma alteridade mais profunda poderia ser alcançada a partir dessas experiências se alcançaria. Na hipótese deste trabalho, a alteridade proposta pode não somente inscrever-se na imagem, ela mesma, como ser uma potência dela na relação com o espectador.

Mas o que vem a significar essa alteridade mais profunda na linguagem e no desejo? A pergunta está longe de ser uma partícula retórica. Como apresentamos aqui, o Eu da identidade cede lugar ao Outro da alteridade na formação da não-identidade e do reconhecimento. Há um deslocamento do desejo narcísico que constitui o sujeito para a inscrição de um Outro como irrupção desse Eu e não puramente como identidade. Aqui é possível voltar ao que Lacan entende no Desejo como um processo sem fim desse reconhecimento: há um aporte negativo na positividade da identidade do sujeito. Nessa visada, Hegel vai tratar o Eu como uma travessia ou uma passagem.

O Eu é a *passagem (Übergehen)* da indiferenciação indeterminada para a distinção determinada e põe uma determinação como um conteúdo ou objeto. Lembramos que, por ser passagem, o Eu nunca deixa de conservar os momentos que ele coloca em relação através do movimento de passar no oposto. O que nos leva a dizer que ele deve conservar algo do que ainda não é um Eu, algo que é pré-individual (SAFATLE, 2012, p. 24).

Assim, o caminho do Eu que passa pelo Outro não volta da mesma forma. Ele conserva em si uma identidade, mas guarda também uma consciência gerada no reconhecimento. Safatle, a partir da determinação hegeliana em torno do Eu, vai apresentar alguns processos dos sujeitos configurados na evidencia dessa passagem. Tais processos também oferecem condições para apresentação dos objetos desta pesquisa. A crítica estabelecida é, no fundo, também direcionada ao sujeito ou objeto que se coloca em relação às imagens, aos filmes, ou, para sermos justos à esta pesquisa, aos olhares.

As imagens postas ao longo da narrativa de *Paranoid Park* são intercaladas com o que se pode pensar como uma narrativa do comum. São imagens próprias dos jogos do gênero cinematográfico que propõem uma dimensão do Outro de forma autônoma em relação ao relato da personagem que apenas diz do lugar de sua experiência. Em outro sentido, é como se essas imagens justificassem e assegurassem um lugar distinto em comparação com o relato empírico de Alex, ainda que esse não determinasse um apagamento do Outro, pelo contrário. Seria a mencionada alteridade profunda na imagem e na narrativa.

Ainda, ressaltamos que o filme se faz baseado em um livro de autoria de Blake Nelson e nota-se camadas de abertura na construção da narrativa. Há um consequente entrelace dos três olhares trabalhados no primeiro capítulo, justificando o necessário jogo bastante imbricado para que essas possibilidades sejam visíveis na narrativa e gerem uma irrupção. O rasgo da imagem, no caso, aparece nos vários momentos em que surge a imagem dos marginalizados da cidade, espaço cênico assumido pelo filme.

Fig. 32 – Jovem pelas ruas de Portland.

Fig. 33 – Abordagem policial.

Fig. 34 – Morador de rua.

Fig. 35 – Jovem mostrando a advertência policial.

As imagens transparecem algo amador, filmadas em Super 8 ou equivalente. Nota-se uma diferença entre elas e outras que são apresentadas na trama do próprio filme e no fluxo narrativo. A diferença está na granulação própria do amadorismo, que resultam também em uma aparência distinta, mas também por serem "pessoas reais", sujeitos da cena social que não se assujeitam ao predicativo da referencialidade e nem ao da ficcionalidade (Fig. 32, Fig. 33, Fig. 34 e Fig. 35). Poderíamos dizer que essas imagens resistem, em algum ponto, apresentando mais do que a ficção ou do que documental poderiam fazer em suas constâncias do gênero. Elas mobilizam a estética e o campo da visibilidade diante dos olhos que poderiam estar convencidos da proposta ficcional de adaptação do filme. As imagens mostram a vida cotidiana que não é trazida à cena social. A que apresenta a convivência conflituosa entre os policiais e os marginalizados, os jovens negros, skatistas e moradores de rua que estão ali como

semelhantes. Uma marca dessas imagens é justamente visibilizar a violência que não tem voz, aquela do homem da lei em relação aos que estão à margem. Essa é também a violência que o filme problematiza e apresenta, mas no lugar do Mesmo, não necessariamente do Outro.

Tais imagens resistem, pois é nelas que o Outro pode falar, ainda que não haja falas em nenhuma delas. Mesmo que estejam ali postas juntas com as outras imagens, formam em si uma metanarrativa, assim nomeada. Ela se coloca em dobra em relação à narrativa e faz a crítica sobre o relato, dimensionando as posições do Eu e do Outro dentro da enunciação. Se uma é mediação e abertura, outra é radicalização e a voz dos que não são simbolizados na cena social. De algum modo, essas imagens asseguram a condição política e anti-predicativa desse Outro que não é positivado.

A questão da indeterminação dos sujeitos políticos é importante para pensar a dialética hoje. Safatle dirá, como complemento, que a condição de indeterminação como processo constituinte do sujeito se apresenta de forma mais clara quando

nos perguntamos pela função de *experiências-limites* como aquelas desempenhadas pela morte e pela angústia no processo de formação de consciência-de-si (...) elas indicam o processo necessário de abertura àquilo que, do ponto de vista da consciência imersa em um regime de pensar marcado pela finitude da representação e dos modos de categorização do entendimento, só pode aparecer como desprovido de determinação (SAFATLE, 2012, p. 24).

Nesse campo da formação da consciência a partir da angústia pode ser considerado, então, um ponto de mobilização dos sujeitos em relação ao objeto que remete a outros objetos. É possível remontar também à condição apresentada sobre os olhares: o olhar do autor, o olhar e a imagem e o olhar do espectador estão em confluência naquele instante. Por esse motivo, não se pode considerar qualquer imagem como algo da irrupção, mesmo que dela advenha condição para o choque. Pelo mesmo motivo, podemos considerar a irrupção e o choque como formações distintas, havendo necessidade de observar sua presença nessas imagens com lente aproximada.

Por exemplo, as imagens dos jovens de Portland relatadas anteriormente não são intoleráveis, no sentido do choque. Melhor seria determiná-las como estranhas ou inesperadas no contexto, tratando-se de algo que escapa e foge ao fluxo narrativo. No contato sensível com as imagens, mobiliza-se um outro olhar sobre a narrativa, pois elas não só dialogam com as outras imagens trazidas pelo filme, como também com imagens recorrentes que estão fora do filme.

Diante da demanda por crítica ao filme, é interessante continuar na ideia de desposseção do Eu em relação ao Outro. Trata-se daquilo que Hegel afirmou ser a passagem.

Alguns autores vão dizer, como Butler e mesmo Safatle, que há uma capacidade não-predicativa do sujeito. Ou seja, ao se traduzir o Eu como passagem e ao se considerar a não-identidade como condição de aporte do reconhecimento, é possível pensar que não haveria mais predicados objetivos para o sujeito, nem mesmo haveria um sujeito (fixo) antes desse processo, sendo ele sempre construção de um porvir⁴⁸.

Uma das contribuições do pensamento marxista à filosofia foi considerar o proletário como uma figura central no processo dialético e de reconhecimento. Essa visão mais puramente marxiana, porém, foi duramente criticada no século XX por vários filósofos. Eles passaram a desconhecer a imagem construída na luta de classes, buscando uma maior amplitude para o debate e para a observação dos sujeitos políticos emergidos e experienciados na contemporaneidade⁴⁹. Trata-se, por exemplo, do lugar social da mulher no campo do feminismo. Entretanto, Safatle opta em ir por um caminho contrário a esse, reafirmando o lugar do proletário não mais em sua essência, mas como sustentação de um sujeito anti-predicativo. Dessa forma, não seria a dimensão imaginária, mas o simbólico-político visto na releitura e em sua consequência estética e de visibilidade. Seria como retirar os predicados sociais, o trabalhador, a mulher, e trazer à tona o capital simbólico e social desses sujeitos.

Jacques Rancière busca no latim o significado da palavra proletário para reafirmar a sua posição estética em relação ao campo da visibilidade, dizendo que “significa pessoa ‘prolífica’ – pessoas que faz crianças, que meramente vive e reproduz sem nome, sem ser contada como fazendo parte da ordem simbólica da cidade” (RANCIÈRE apud SAFATLE, 2016, p. 231). A importância de buscar uma genealogia e ir até os significados etimológicos dá-se pela tradução desse proletário na contemporaneidade. Ele é um Outro integrado à cena social e que é posto sem reconhecimento, como não-visto. Para chegar a algum lugar, outrossim, “é necessário insistir que a absoluta despossessão é o que define a emergência do proletário” (ibid., p. 231). Diante disso, na emergência da imagem o sujeito em questão não se condiciona pelos predicados que lhe são atribuídos, assim como o proletário na narrativa marxiana e por isso é

⁴⁸ Safatle descreve, por exemplo, que essa indeterminação em relação ao desejo, como algo que mobiliza o sujeito em seu ato, seria própria da pulsão. Não cabe, neste momento, trazer o debate a esse nível argumentativo, mais epistemológico, ainda que se trate disso também, de alguma forma.

⁴⁹ Uma partícula interessante desse embate é a crítica feita por Maurice Merleau-Ponty a Georg Lukács. O filósofo russo afirma que a dialética terminaria no proletário, quando todas as significações se re-encontrariam na realidade do mundo. “Daí a censura de idealismo feita a Lukács, pois, com efeito, o proletário e a sociedade revolucionária como ele os concebe são ideias que não encontram equivalente na história. No entanto, se, ademais, for necessário renunciar a ler a história e nela decifrar o devir-verdade da sociedade, o que restará da dialética? Em Sartre não resta nada. Considera utópica a intuição contínua, que deveria ser confirmada a cada dia pelo desenvolvimento da ação e da sociedade revolucionárias até por um conhecimento verdadeiro do passado histórico” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

possível pensar em uma associação. Ainda, o retorno da imagem ruidosa do proletário, ao modo de Safatle, produz aproximação com os sujeitos contemporâneos e com a proposta negativa do sujeito político, pois o proletário

é marcado pela ausência de qualquer expectativa de retorno. Ele é uma heterogeneidade social que simplesmente não pode ser integrada sem que sua condição passiva se transforme em atividade revolucionária. Por isso, ao ser desprovido de propriedade, de nacionalidade, de laços com modos de vida tradicionais e de confiança em normatividades sociais estabelecidas, ele pode transformar seu desamparo em força política de transformação radical das formas de vida (SAFATLE, 2016, p. 236).

Pensando no lugar da crítica, pode-se relacionar o que foi dito com a possibilidade de caracterizar as imagens. Seria algo como se a imagem irrompida desse Outro não pudesse ser integrada sem se tornar algo revolucionário, mesmo que na micropolítica, na relação menor entre os corpos, materiais ou afetivos. Ou seja, reestabelecendo um certo papel moderador da crítica, é preciso justificar sua presença na imagem como ato de irrupção das normalizações no campo social. Um modo possível seria notar se o reconhecimento parte de uma ação em que os predicados não determinam o modo de ver a imagem, ou se a invisibilidade persiste em ser apresentada a partir do seu lugar recorrente: de não-visto e não-dito. Safatle dimensiona o proletário em seu retorno marxista da mesma forma:

Para tanto, devemos compreender que a afirmação da condição proletária não se confunde com alguma demanda de reconhecimento de formas de vida desrespeitadas, claramente organizadas em suas particularidades. Pelo contrário, a afirmação da condição proletária gera a classe de sujeitos sem predicados que, como é dito na *Ideologia alemã*, poderão se satisfazer ao pescar de dia, pastorear à tarde e fazer crítica à noite, sem (e este é o ponto principal) ser pescador, pastor ou crítico, ou seja, sem permitir que o sujeito se determine inteiramente em seus predicados (ibid., p. 236).

Esse parece ser um caminho fundamental para pensar os filmes já debatidos e também *Paranoid Park*. Os jovens mostrados em sua narrativa estão em conflito com alguns dos predicados que lhes são atribuídos e apresentados como verdade através de imagens concretas, mentais e sociais. Mesmo sua condição de juventude não situaria para o espectador uma dimensão de normatividade que busca integrar totalmente esse Outro? Eles poderiam, como sujeitos, ser agentes políticos sem que fossem determinados inteiramente em seus predicados? Os usuários de *Paranoid Park*, território dos marginalizados de Portland, não são sequer postos na cena social da cidade. Como não têm voz, a sua única presença no filme passa a ser através de Alex, que tensiona esses lugares de identidade, identificação e reconhecimento. Isso se apresenta, às vezes, em imagens que deslocam a narrativa, como mencionado acima. Portanto,

em Alex e na narrativa do filme tal deslocamento se mostra apenas pelos embates, nunca por uma construção ausente de ruídos. O detetive, personagem que encarna o poder hegemônico durante todo o filme, vai em busca das evidências do crime na escola de classe média em que há skatistas. O evento havia ocorrido próximo ao parque dos marginalizados, onde os skatistas se encontravam. Em um dos diálogos entre os jovens da escola e o detetive, o último assegura que ninguém estava sendo acusado do crime e eles estariam participando na condição de testemunhas. O detetive reitera, ainda, que se fossem acusados a abordagem e o tratamento seriam outros. Ele não diz quais exatamente, mas a imagem mental criada oferece a hipótese. Na metanarrativa isso também se apresenta, entrando em diálogo com toda uma cadeia de imagens postas no campo do social e que acionamos quando a personagem do detetive fala à classe de alunos.

Uma imagem corta o fluxo da narrativa fílmica apresentando um jovem precariamente e sem nada dizer. Não é um jovem da escola, mas de Paranoid Park e ele está sendo coagido por um policial e uma viatura (Fig. 35 e Fig. 36). Nesse momento, a imagem apresenta um lugar que é distinto ao que se passa na narrativa. Ela se mostra recortada, não apresenta o rosto das pessoas, tornando-se quase imprópria para aquele lugar. Sua presença, no entanto, aloca a narrativa em parte distinta ao que havia sido dito e apresentado até aquele momento.

Fig. 35 – Policiais abordando jovens.

Fig. 36 – Policial realizando as autuações.

O conflito apresentado pelo filme se dá em torno da experiência da morte, considerada traumática em si. Observa-se nele como o sintoma social da normatização também aprofunda a identidade em detrimento do reconhecimento. Esse embate, que parece ser central, é também uma condição para a luta social. Pois, de algum modo, o poder hegemônico apodera-se dessas figuras e tentar reduzi-las em sua potência política. Mas, pondera-se,

(...) a desordem produz um fenômeno universal de desposseção e de intercâmbio. Mas a desposseção universal não é apenas um fenômeno negativo, pois ele produz

novas formas de interdependência e simultaneidade. A burguesia abre espaço para o advento de indivíduos histórico-universais caracterizados pela desposseção comum e pela simultaneidade de tempos até então completamente dispersos. Ela produz as condições para o advento de uma universalidade concreta que suspenderá e superará o estado de coisas atual. É assim que ela produz seus próprios coveiros (SAFATLE, 2016, p. 233).

O que se poderia dizer sobre o posicionamento da crítica diante da questão? A condição da imagem, em sua potência política, deve ter como lugar uma resistência à normalização. Ao invés de aderir ao discurso das concretudes e factualidades, deve contrapor-se a eles e ser um alicerce crítico para a tentativa de superar o estado de coisas atual. Mais do que isso a crítica deve justapor o sujeito anti-predicativo. O ato e a imagem de reconhecer é um modo de resistência em si. É a possibilidade de apresentar o sujeito em cena como um significante passível de formulações e práticas e nunca a partir de discursos já recorrentes sobre um Outro estetizado na imagem. “essa manifestação de um vazio em relação às determinações identitárias atuais leva-nos a compreender que o reconhecimento em si só é possível caso haja uma crítica profunda de toda tentativa de reinstaurar identidades imediatas entre sujeito e seus predicados” (ibid., p. 237).

Tratando-se de uma análise, cabe notar o enlace do reconhecimento a partir da imagem e diante dela. Voltando à demanda da questão, faz-se mais fundamental averiguar como as imagens trazidas pelo filme possibilitam a confluência entre olhares distintos e se relacionam com a abertura da consciência do Eu para um Outro. Em outras palavras, como as imagens, dispostas no aparato cinematográfico e nas condições narrativas do filme, podem ser encaradas como uma abertura para a condição de existência do Outro.

O Eu da narrativa em questão é Alex, personagem que condiciona, em partes, o relato do filme. Dele parte o lugar de passagem, o elo entre dois tipos de sujeitos: os que estão no campo simbólico da cidade, agentes com predicados em sua positivação social, ou seja, os sujeitos do trabalho, da casa, da lei, e os que não têm lugar simbolizado na cidade e são caracterizados apenas por seus predicados negativos, quando incorporados no campo social. Estes últimos resistem, de alguma maneira, à entrada à hegemonia. Isso faz pensar na forma de sua entrada ruidosa, tal como as imagens dos jovens apresentados na metanarrativa do filme. Não por outro motivo, é Alex quem trata do evento em toda a sua dimensão angustiante quando assume o conselho de uma amiga e escreve uma carta sobre o que ocorreu.

Fig. 37 – Carta de Alex.

Alex escreve uma carta sobre o acontecimento traumático de sua vida (Fig. 37), que desencadeia todo o relato da narrativa em *Paranoid Park*. Tal como essa imagem, a sua apresentação como personagem é também construída em planos bastante aproximados de seu rosto (Fig. 38, Fig. 39, Fig. 40 e Fig. 41). Mas ela é também composta dos planos que reportam alguma autoridade ou atenção. A aproximação entre o espectador e a imagem do rosto de Alex colocam o espectador e Alex na posição de um Eu. Naquele contexto, trata-se da colocação de uma subjetividade da tela em quem encara a imagem⁵⁰.

O espectador sabe que o Outro da tela não é o Eu, mas ao se mostrar em rosto, a identificação se estabelece como marca da imagem. Alex é a passagem e, na visada hegeliana, a ponte de um Mesmo para o Outro da imagem, que se presencia na metanarrativa que afeta a narrativa do relato de Alex. A partir desse ponto, o espectador também é posto no lugar do

⁵⁰ Desde Emmanuel Lévinas, que desenvolveu grandes empreendimentos filosóficos sobre uma ontologia do rosto, ou uma ética do rosto, é possível pensá-lo como parte importante da alteridade – que o próprio Lévinas chama de epifania – e no reconhecimento do Outro. O filósofo distancia a imagem do rosto de algo meramente estético e a aproxima do político: “Não sei se podemos falar de “fenomenologia” do rosto, já que a fenomenologia descreve o que aparece. Assim, pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem com para um objecto. (...) A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele (LÉVINAS, 1982, p. 77). Ou seja, a imagem do rosto não é só percebida, ela é encarada, estabelece-se uma ética com esse rosto-Outro da imagem, uma “responsabilidade por aquilo que não fui eu que fiz, ou não me diz respeito; ou que precisamente me diz respeito, é por mim abordado como rosto. (...) Desde que o outro me olha, sou por ele responsável, sem mesmo ter que *assumir* responsabilidades a seu respeito; a sua responsabilidade *incumbe-me*” (ibid., p. 82-83, grifo do autor).

Mesmo que se aproxima do Outro da imagem. Assim, a política da imagem se configura numa alteração dos modos de visibilidade desse Mesmo e, sobretudo, do Outro.

Fig. 38 – Rosto de Alex.

Fig. 39 - Rosto de Alex.

Fig. 40 - Rosto de Alex.

Fig. 41 - Rosto de Alex.

Da forma como o filme apresenta o relato de Alex, esse deixa de ser meramente verbal, partindo de uma carta a ser escrita e passando ao campo da imagem. Para se pensar na perspectiva sobre a alteridade em Lévinas, estabelece-se uma responsabilidade com relação ao que ali está sendo dito (ou visto)⁵¹. O Mesmo da imagem se desenvolve a partir dela para encontrar o espectador numa tela emancipada. Tenta, então conduzi-lo ao olhar do Outro da imagem, que não é Alex mas sim os sem-nome, os que vivem pelas ruas de Portland, em Paranoid Park, os que são acuados pelos homens da lei. Uma dinâmica do olhar se estabelece, por fim entre o olhar do autor, como um chamado ao dar-a-ver, o olhar da cena que se desenvolve e do espectador em encontro com a sua identificação.

Duas coisas podem ser observadas na diegese do filme durante a primeira vez em que é mostrada a ida solo de Alex a Paranoid Park: a imagem em *slow motion* e a narração da personagem em *off* e primeira pessoa. Essas são duas estratégias recorrentes no filme e elas correspondem ao que está sendo dito sobre ele até o momento. Ou seja, abrem a possibilidade

⁵¹ Aqui, como já mencionado em outros momentos, tanto em Žižek quanto em Rancière o dito e o visto tem uma mesma condição, assim como o não-dito e o não-visto.

de compreensão sobre a angústia de Alex enquanto ele comenta sobre a sua família e sua relação com os pais, com a namorada e com o irmão mais novo. Este último apresenta crises em função da separação dos pais. Ao sentar em uma das rampas do parque, alternam-se a imagem do irmão tendo problemas ao comer (Fig. 42) em função de suas crises e dos skatistas. Nesse momento, um jovem chama Alex. Há uma dimensão da memória apresentada na imagem (Fig. 44), como se o que é visto não se desse apenas na visão material da personagem, mas também na visão da memória construída durante a narrativa, ou, na outra cena.

Fig. 42 – Irmão de Alex passando mal.

Fig. 43 – Alex lembrando.

Fig. 44 – Alex olhando na imagem da memória.

Fig. 45 – Alex olhando.

As imagens trazem uma sequência para os olhares, começando com o olhar de fora que encara o inconsciente da personagem em cena. Alex encara, então, a memória do irmão, que a imagem coloca perfilado (Fig. 43), assim como a própria imagem do irmão (Fig. 42). Em deslocamento temporal dentro da narrativa, a imagem leva o olhar para a carta escrita por Alex e ele olha (Fig. 44) no momento que é interpelado por outro jovem em *Paranoid Park*, no tempo presente (Fig. 45).

Nessa passagem se constrói a angústia da personagem central da narrativa em imagens. O direcionamento da atenção do jovem em relação a Alex é também onde se dá a passagem de alteridade, hipótese deste capítulo: há um olhar construído sobre o Mesmo, Alex, em direção

ao Outro construído por sua percepção. O filme mostra o rosto de um jovem morador de Paranoid Park olhando em direção a quem chama (Fig. 46 e Fig. 47), trazendo-o da invisibilidade ao ponto do visível, onde pode ser visto pelo olhar da alteridade.

Fig. 46 – Jovem de Paranoid Park.

Fig. 47 – Alex sendo interpelado.

Será esse jovem sem-nome quem vai lhe fazer o convite para ir aos trilhos de trem. Esse é o cenário do evento traumático da morte construído no filme, em que Alex se vê diante da sua angústia no grau zero da política. Trata-se do momento em que as recombinações sociais e do próprio Eu se mostram possíveis diante das experiências. Esse ponto, apresentado no começo deste capítulo e recriado nas análises dos filmes, será retomado mais adiante considerando o inumano como uma possibilidade política.

Trata-se agora sobre as outras imagens apresentadas em *Paranoid Park* e suas condições de visibilidade. Por meio da dimensão do rosto, retomado como uma constância na dinâmica das imagens, é possível visibilizar o Outro da imagem, mas também visibilizar o Mesmo de outras formas. Há um processo inverso ao que a hegemonia apresenta por meio de imagens que circulam⁵². Ele ocorre não apenas como forma de aparecimento do Outro que problematiza o Mesmo, mas, igualmente, por meio de imagens suportando o que se inscreve e irrompe através delas.

Por toda a narrativa do filme e nas imagens que lá são presenciadas, há inúmeros jovens mostrados todos em sua multiplicidade. Isso se nota também em *Elefante*. Entretanto, *Paranoid Park* tem como premissa as imagens do olhar centrado numa personagem, Alex, que nos conta sua história. É dele que as imagens emergem, mas não todas. Há a dimensão daquilo que se nomeou aqui como metanarrativa, ruídos imagéticos atravessando a narrativa em fluxo para

⁵² Diz-se também do modo de apropriação da imagem feita em relação aos jovens de Jefferson, por exemplo, estampados nas imagens do jornalismo, como tratado no segundo capítulo desta dissertação.

trazer um dado-a-ver na lida do reconhecimento. São imagens de extrema importância que intervêm para ocupar politicamente o lugar do Outro da imagem.

Junto com as imagens dos jovens retratados sob a perspectiva de um Mesmo, há as imagens dos adultos que se apresentam em cena. Há uma diferenciação na linguagem entre os sujeitos entendidos dentro da enunciação do Mesmo, que são os jovens mostrados em diferentes lugares na percepção do olhar de Alex e os que são trazidos para o lugar de opressão e mesmo os adultos. Os únicos adultos mostrados são os que falam pela lei e pela ordem: o detetive (Fig. 48) e o segurança morto. Outros adultos, o pai e a mãe de Alex, por exemplo, não são apresentados em imagem.

Fig. 48 – O detetive.

Há também uma abertura para o rosto do detetive, que é focalizado durante alguns momentos da narrativa. Entretanto, ele está sempre mediado pelo olhar de Alex inscrito nas imagens. O detetive aparece na interação com esse Eu da passagem, que também se coloca no Outro. Considera-se tanto a percepção de Alex, visto pelo jovem que o interpela em *Paranoid Park*, como esse Outro da imagem na metanarrativa, que atravessa em alguns momentos o fluxo narrativo. Diante disso, é possível defender que esse Mesmo da autoridade aparece, pois dessa imagem parte uma angústia, um mal-estar. Não parece haver outro motivo para mostrar apenas os adultos que exercem opressão. No âmbito do saber hegemônico, a opressão é realizada em relação a esse jovem, e aos jovens como um todo, àqueles que atuam em uma errância em

relação ao normatizado – no caso, os skatistas da escola de classe-média –, e mesmo àquele Outro da imagem que se aproxima do lugar anti-predicativo. Não apenas o detetive se apresenta diversas vezes, mas também o segurança que morre atravessado por um trem. Este último, também num lugar de autoridade, aparece em duas circunstâncias, antes e depois de sua morte. Num primeiro momento ele é figurante de seu predicado, ou seja, atua em sua condição de vigilância e violência. Após ser golpeado com o skate de Alex, é encarado pela personagem central da narrativa. Nesse momento, percebe-se pela imagem a presença de outro sujeito, associado à lembrança de Alex. Ou seja, o segurança não é mais travestido pelos seus predicados, mas um sujeito dimensionado pela experiência do relato. É um outro do Outro da imagem e não mais o Mesmo da autoridade, se assim pode ser descrito. No caso, ele é apresentado em um plano de baixo para cima, em posição de autoridade, por exemplo (Fig. 49 e Fig. 50).

Fig. 49 – O vigilante em sua posição de autoridade.

Fig. 50 – Encarando os jovens.

Na sequência seguinte de imagens, os lugares do Mesmo são apresentados com *frames* dos rostos das personagens: Alex, o segurança e o detetive. A montagem constrói uma mudança ao utilizar os rostos em plano fechado e, com isso, o lugar de cada um é apresentado a partir da percepção do Eu. Este Eu autoriza o espectador na visibilidade do filme e também na condição política da estética apresentada. Temos a dimensão dos papéis de cada um na sociabilidade a partir das imagens apresentadas e que nos remetem ao debate sobre a realidade. Ou seja, as imagens colocadas no filme recorrem a outras imagens que circulam para ganhar sentido, bem como recorrem aos lugares dos sujeitos na cena social e mesmo às imagens da irrupção que o filme apresenta em sua metanarrativa.

Fig. 51 - Imagem de Alex presenciando a morte.

Fig. 52 - A morte do segurança.

Fig. 53 - Segurança agonizando.

Fig. 54 - Alex escrevendo a carta e lembrando da cena.

Fig. 55 - Na sala de aula ao ser interpelado pelo detetive.

Fig. 56 - O detetive olhando Alex.

Fig. 58 - Alex lembrando após ser interpelado.

Fig. 59 - O segurança agonizando olhando Alex.

Fig. 60 - Alex no momento da morte olhando o segurança. Fig. 61 - Alex correndo.

Poderíamos escolher mais imagens e tratá-las num sentido mais estético, entretanto, interessa saber sobre a política da visibilidade e investigar a razão pela qual as imagens afetam e interpelam. A preocupação aqui é em construir um pensamento político sobre as imagens apresentadas na narrativa. A dinâmica dos olhares e dos rostos colocados nos *frames* que se sucedem nas imagens acima permite ver a angústia de Alex. Ele é chamado às imagens da memória para se reencontrar com o trauma, com a presença opressora do detetive. Tal presença é caracterizada pelo próprio mal-estar da autoridade que interpela e remonta a lembrança do segurança nos trilhos, que encara Alex enquanto agoniza. A personagem principal é quem constrói a passagem da identificação e do reconhecimento até o ponto que esse olhar dimensiona e faz remeter a outros lugares, como até a figura do policial. Por esse motivo, evidencia-se o caráter político das imagens. É impossível não relembrar imagens de interpelações autoritárias feitas por policiais, seja na própria memória do espectador, seja em imagens que circulam em meio a espaços midiáticos e de sociabilidade. Ainda, pode ser que outras imagens tenham a chance de serem refeitas, como as de espancamento e morte ocasionadas por policiais contra figuras invisibilizadas na cena social. Esse é um tema trazido pelo filme, sobretudo pelas primeiras imagens apresentadas neste capítulo contendo jovens sem-nome autuados por policiais sem qualquer explicação.

E o que dizer dos adultos que não ocupam o predicado da opressão, da autoridade da lei, mas tem permissão para exercê-la? Esses não aparecem, mesmo quando aparecem. Nesse contexto do filme e em outros contextos, a imagem do adulto próximo ao jovem, seja qual for, é uma imagem sem definição (Fig. 62 e Fig. 63). O único adulto de quem se vê o rosto é o Mesmo da autoridade⁵³.

⁵³ Apenas com caráter de registro, nota-se o rosto da mãe e do pai de Alex rapidamente, em dois momentos. Eles não aparecem da mesma forma que em outras imagens que trazem os jovens e os adultos da lei. Mas suas imagens têm uma razão de existir: assim como esses outros já mencionados, elas são mais nítidas, pois tratam de um momento em que o afeto em relação aos pais se altera na narrativa. É como se Alex conseguisse, em algum momento, vê-los e o espectador, consequentemente, também.

Fig. 62 – Pai de Alex desfocado ao fundo.

Fig. 63 – Mãe de Alex de costas.

É importante notar que o “apagamento” desses adultos ocasiona uma diferenciação na percepção de Alex, o que se entende aqui como o Eu na visada do reconhecimento: a separação entre os que ele reconhece e os que não são reconhecidos. Recuperando a analogia do Senhor-Escravo que Hegel traz em sua escrita da consciência-de-si, o Eu só é trazido à sua identidade em função desse outro que o interpela, para o bem ou para o mal. Tal interpelação aplica-se tanto no caso do Outro invisibilizado, tratado aqui a todo instante, mas também esse outro positivado, o Senhor, no caso, a autoridade da lei⁵⁴. Ou seja, para o Senhor, o outro sou o Eu. Evidentemente, tratamos de forma distinta esses dois pontos da dialética, tal como faz Hegel na *Fenomenologia do espírito*, que trata a identidade e o reconhecimento (o retorno à tese após passar pela antítese) como processos diferentes. Até por isso, é possível pensar o Eu (Alex) como *Ubergangen* hegeliano em função das imagens. Ele é a passagem, pois parte de um positivo ao negativo, da autoridade que o interpela ao Outro de Paranoid Park, das imagens amadoras à narrativa.

No entanto, o mesmo não vale para o rosto de Alex em relação aos adultos apagados pela imagem. Em sua identificação com o espectador, e o rosto à mostra, há outra mobilização quando esse rosto é coberto (Fig. 64, Fig. 65 e Fig. 66), naquilo que se espera em relação ao que é visto, ao Mesmo da imagem. Ou seja, Alex é a identificação, o Eu, pois a sua imagem importa e traz consigo o olhar do espectador.

⁵⁴ Isso faz lembrar o comentário de Louis Althusser sobre como o policial que interpela o sujeito na rua o identifica e é identificado em seu negativo. Se ele é o autorizado, eu sou o desautorizado pelo Estado e, por isso, devo obedecer ao chamado (ALTHUSSER, 1980).

Fig. 64 – Rosto coberto de Alex.

Fig. 64 - Rosto coberto de Alex.

Fig. 66 - Rosto desfocado de Alex.

Há um momento, por fim, em que as narrativas se encontram, trata-se da narrativa comum e da metanarrativa. O encontro acontece precisamente numa imagem muito recorrente nos modos de visibilidade e invisibilidade dentro da relação entre a autoridade e o outro. Na narrativa, Alex pergunta a seu amigo Jared o que os policiais estão fazendo na escola (Fig. 67). Na segunda imagem, referente à metanarrativa (Fig. 68), o policial aborda um jovem na rua.

Fig. 67 – Policial levando jovem na escola.

Fig. 68 – Policial abordando jovem na rua.

É notória a semelhança entre os aspectos materiais dessas imagens: cor, plano, ausência de rostos, níveis de precariedade, apresentação dos sujeitos. Isso as coloca em relação. Além do seu caráter político, ambas remetem a uma recorrência invisibilizada do sobrepoder dos aparelhos repressores. Trata-se de uma autoridade que simboliza o mal-estar social das cidades, experimentado sobretudo pelos que nela não podem viver, por aqueles que não são simbolizados como operadores legítimos na cena social.

As imagens trazem consigo também uma qualidade encontrada em *Paranoid Park* e nos demais filmes tratados nesta dissertação: a hibridação das imagens trazidas, significando um profundo laço entre o que é colocado como ficcional e documental, como fantasia e real nos gêneros textuais. Em se tratando de imagem não é possível dizer que uma se dá no campo da realidade, enquanto outra, no da ficção⁵⁵. Elas são materiais e imateriais ao mesmo tempo e

⁵⁵ Coloca-se um ponto pacífico em relação à hipótese que Aby Warburg apresenta em seu atlas *mnemosine*, trazendo as imagens em uma outra temporalidade, como narrativa alheia àquelas da história da arte. Elas também

atuam numa temporalidade distinta, em uma narrativa que se caracteriza em função das formas que as torna semelhantes, independentemente do seu tempo histórico e respondendo à memória que a elas reage. Essa é uma ideia a ser problematizada nas considerações finais deste trabalho.

4.1 A projeção do inumano como sujeito político

As imagens trazidas acima também problematizam os lugares de sujeito a partir de predicados estabelecidos na cultura. Elas realocam tais predicados por meio da crítica e, assim, potencializam algo do deslocamento do sujeito, de uma projeção do inumano. Ao menos no instante da projeção o Outro é visibilizado e o Mesmo da autoridade é construído por uma visada não-positivada. Há, em menor escala, uma inversão e uma ruptura, já que as imagens não se distanciam igualmente em relação a uma circulação como se vê em espaços midiáticos diversos, sobretudo na contemporaneidade. Ou seja, elas não são cerradas em si e dialogam umas com outras, algo que insiste neste trabalho e servirá para encaminhar uma conclusão para as análises. Ao possibilitar espaços de ruptura em lugares estabelecidos, as imagens assumem como possibilidade a entrada do inumano ou de um sujeito político da/na imagem⁵⁶.

Os três filmes trazidos aqui apresentam imagens sociais que ressoam em outros lugares. Isso não acontece em escalas iguais, já que se trata de narrativas bem particulares. Há, no interior das imagens apresentadas, uma dissolução da moral e uma sobreposição do desejo pela lei. Quando o sujeito da imagem é posto, ele já não diz a partir de um cerceamento reducionista dos discursos hegemônicos, mas, sobretudo, resiste a eles. Assim é com os jovens escolares em *Elefante*, todos convivendo ao mesmo tempo num espaço cênico e social. A personagem de *Últimos dias*, por sua vez, resiste ocupando-se de sua desconstrução e resistem também os Mesmos e os Outros nas imagens de *Paranoid Park*.

A todos é oferecida a condição de ser algo irrepresentável na cena social e moral do pacto social humanista. Essas condições são mostradas em perspectiva crítica ou, como pretendemos esboçar na parte final desta dissertação, na perspectiva do inumano. É importante assumir, de partida, que o inumano é um sujeito político em sua gênese. Não há possibilidade de pensar a aparição de um sujeito que resiste às práticas morais, não-normalizado, como um objeto tragado em sua completude. Nele há sempre um ruído, sempre algo que resta.

podem ser trazidas à contemporaneidade para iluminar as narrativas das análises fílmicas que buscam textualizar a imagem dimensionando-a pela palavra. (WARBURG, 2015).

⁵⁶ Trata-se aqui do conceito bastante aproximado ao de *Inhumain*, cunhado por Jean-François Lyotard, em referência ao sujeito incompatível à ideia de humanidade. Ele estaria, portanto, como um ruído frente às práticas identificadas como humanas, como a ética, a história e a justiça, por exemplo. (LYOTARD, 1997).

Rosana Soares (2015) nomeia esse jogo de visibilidades e invisibilidades como modos de construção de representação, constituindo o lugar oscilante dessa entrada e saída do outro político. Um movimento

entre ausência e presença, invisibilidade e visibilidade. Em termos de posições discursivas, podemos afirmar que o *outro*, qualquer que seja ele, pontua desdobramentos que vão dos não ditos à inclusão consentida para, finalmente, assumir lugar de protagonismo, apontando para momentos de afirmação e identificação (SOARES, 2015, p. 224, grifo da autora).

Como modo de afirmação dessa estética, Soares remontará, em certo momento, ao espaço de alteridade como um espaço relacional e trará o ruído como aquilo que traduz a justificativa do reconhecimento. Assim, “podemos afirmar que o ‘outro’ opera de modo relacional com o ‘mesmo’; incomoda justamente quando se torna mais semelhante a este” (ibid., p. 225). Essa visada favorece tratar do sujeito da imagem, tanto o Mesmo como o Outro.

A questão dos estigmas sociais, por exemplo, aponta para esse aspecto: diferentemente dos preconceitos, eles dizem respeito ao outro que se torna próximo quando, ao contrário, deveria permanecer “em seu lugar”, não encontrando, por isso, espaço nos discursos circulantes (SOARES, 2015, p. 225).

Os discursos circulantes da hegemonia, a partir do que coloca Soares, poderiam ser entendidos aqui como o próprio discurso da moral, no sentido dado a ela pela filosofia. Portanto, surge a questão: como inscrever um outro lugar dentro da hegemonia ao ponto de construir espaços de escuta e aportes para a entrada da voz do Outro? Alguns pontos já trazidos tentam dar conta dessa questão, sobretudo neste último capítulo, restando trazer a hipótese do inumano como uma porta de abertura para pensar a aparição dos sujeitos na imagem.

Safatle (2012), a partir de sua crítica ao humanismo, busca criar formas de debater a filosofia moral e seus modos de ver o reconhecimento. Ao apresentar como exemplo a imagem lacaniana de Antígona⁵⁷, o autor tensiona os lugares da teoria ao fazer uma defesa de Lacan, que poderia ser acusado de estar de certo modo preso a uma estética do sujeito. Alguns autores

⁵⁷ O mito de Antígona é um dos mais ressoados na modernidade, pois a sua narrativa coincide com um retorno social às cidades, um enaltecimento da moral e das leis, dos séculos XVI e XVII até à contemporaneidade – tendo em vista que esse percurso ainda não encontrou seu fim. Apenas como apresentação, Antígona é filha de Édipo, sua tragédia é parte da trilogia tebana de Sófocles e se dá no momento em que Édipo perde o trono. Seu embate é contra a pólis, a cidade, e em favor de alguns direitos que a ela não são dados, como o de enterrar o irmão, Polínice, da maneira que considera digna. Safatle comenta que a leitura de Lacan sobre esse mito se estabelece como uma crítica ao humanismo, pois “ele insiste que a figura de Antígona é inumana por agir para além de todo o cálculo utilitarista do prazer e desprazer, por recusar tudo aquilo que poderia individualizá-la como pessoa provida de interesses particulares” (SAFATLE, 2012, p. 235). Ao buscar o que é um direito que considera social, compartilhado, Antígona esquece-se dos seus próprios direitos e daquilo que determina a sua identidade, já que não poderá mais ser reconhecida como mãe e mulher em Tebas. “Ela será assim expulsa do universo simbólico que sustenta a pólis e, por isso, morta duas vezes, física e simbolicamente. No entanto, sua ação não apenas é feita, mas repetida” (ibid., p. 236).

trabalham o reconhecimento a partir da filosofia e da perspectiva do desenvolvimento moral ou do reconhecimento social, caso de Jürgen Habermas e Axel Honneth. Eles problematizam, não sem alguma razão, uma filosofia que privilegia uma estrutura relacional e seus modos de imbricação, tendo como um princípio fundamental e ponto de partida o lugar do Eu. Assim faz Lacan, mas, de algum modo, também dimensiona-se aqui por meio das imagens e, sobretudo, no comentário sobre os três modos do olhar.

Entretanto, diz Safatle, esses modos de encarar o reconhecimento e debater o humanismo não nos levariam ao niilismo moral,

ou de aporia irreduzível na dimensão prática, como muitas vezes se falou. Ao contrário, eles nos fornecem modelos importantes para a construção de uma teoria da ação capaz de fornecer subsídios tanto à filosofia moral quanto à filosofia social. Teoria não mais dependente do que chamamos de “redução egológica do sujeito” (SAFATLE, 2012, p. 218, grifo do autor).

Acredita-se em algo que está para-além do reconhecimento da alteridade. É importante pensar que apenas dizer sobre o Outro é, de alguma forma, ainda estar no lugar do Eu no relato sem reverberação. A narrativa do filme nos leva sempre a dimensionar o Outro da imagem a partir de uma descrição do Mesmo, ainda que a alteridade seja reconhecida ali. Mas isso não parece ser o bastante. Por esse motivo imputamos às imagens a capacidade de deslocamento. Em *Elefante*, a entrada do Outro é ruidosa, pois ele se estabelece como semelhante ao Mesmo e todos ocupam o mesmo lugar cênico e social⁵⁸. Já em *Paranoid Park*, o Outro da imagem se estabelece no que chamamos de uma metanarrativa, pela qual ele se coloca em outro lugar, em outra enunciação. Ela atravessa a narrativa e abre um diálogo.

No limite da própria condição do cinema como discurso, em sua opacidade e transparência, é possível afirmar que os filmes selecionados dialogam com uma política que descaracteriza o humanismo e com a normatividade em seu sentido *lato* e etimológico de ver com as normas. Coloca-se outro paradigma, um dilema que aparece na lida do reconhecimento quando se presencia o Outro não pelo olhar do Eu apenas, mas como imagem da irrupção, como algo que rompe um fluxo perceptivo já ambientado numa ordem moral.

⁵⁸ Se pensarmos em algo colocado por Soares (2015), esse outro é quem deve permanecer no lugar que lhe é determinado. Evidentemente, a autora está considerando outra forma de irrepresentação desse outro, os que são totalmente invisibilizados nos regimes estético e simbólico. No caso de *Elefante*, parece insuportável trazer um Outro do Mesmo, se assim pode ser chamado. Ele resiste a um saber hegemônico que não o aceita em seu lugar de partida, integrado em absoluto. Após o (f)ato, ele é estabelecido na invisibilidade, em algo “irrepresentável”. Por isso, a inversão apresentada no filme é vista como um deslocamento, um outro lugar da alteridade.

Por essa razão, o problema do reconhecimento deve gradativamente passar do *reconhecimento da alteridade* ao *reconhecimento daquilo que suspende o regime da normatividade que nos faz absolutamente dependentes da reprodução reiterada da figura atual do homem*. Essa passagem (que, no fundo, é a passagem da alteridade para a a-normatividade) permite ainda a reconstituição da noção de liberdade, (...) ela nos abre as portas para compreendê-la como vínculo à incondicionalidade de uma universalidade não substancial. *A liberdade é uma forma de reconciliação na qual meu páthos é a expressão de uma necessidade que pode ser reconhecida em seu valor universal* (SAFATLE, 2012, p. 219, grifos do autor).

O deslocamento provocado pela imagem é uma insubordinação, em certa medida, à imagem mental do homem, como enfatiza o ideário humanístico dessa figura de representação. Ele é apresentado como uma possibilidade na imagem e como um significante simbolizado em seus encadeamentos na memória. O deslocar-se da imagem questiona a normatividade, o estado de coisas e, em última análise, o humano, abrindo espaço ao inumano. Portanto, a projeção do inumano é sempre na direção do político. Não há outra forma de radicalizar, rasgar ou romper que não seja colocando em suspensão o terreno comum da hegemonia.

E o que seria o inumano? Uma forma de responder seria pensando um sujeito político não relacionado com os atributos humanos como circulam em imagens mentais. Se pensarmos a partir do último filme analisado, ele seria o Outro que não é dito e nem descrito pelo Mesmo. Ele se autoproclama uma voz a partir das imagens e assume o lugar não-predicativo em relação aos que estão integrados na cena social. Mas algumas ponderações devem ser feitas, como a não compreensão do

inumano como um conjunto heteróclito de tudo aquilo que não é conforme a imagem do homem. Pois isso significaria definir “humano” e “inumano” a partir de uma relação de exterioridade indiferente, quando, na verdade, os dois termos tecem uma profunda relação complementar de oposição. (...) Ele é o que o humano nega para se afirmar como tal. É o que o homem nega para se reconhecer na imagem do humano. Uma negação ainda mais forte porque, diga-se de passagem, o inumano é potencialidade para qual o homem sempre pode retornar. *Ele é o limite interno do homem* (SAFATLE, 2012, p. 231, grifos do autor).

Portanto, ele desconstrói a imagem hegemônica do homem a partir de três atributos recorrentes: uma autonomia social combinada com uma unidade da consciência e uma autenticidade no sentido da legitimidade imagem. O inumano seria fundamentalmente, então, a ausência de autonomia social. Em outras palavras, trata-se de um sujeito que está em relação com outros sujeitos e objetos, revela as fragilidades da consciência e dimensiona a não-legitimidade como algo construído na cena social.

Não é um exagero pensar que há uma potência do inumano em qualquer sujeito e que, quando isso é revelado de alguma forma, há duas saídas bastante claras: assumir a inumanidade

como uma condição ou negá-la. Considera-se, nesse sentido, que a imagem tem uma possibilidade de ruptura em relação à ordem da consciência. Pensemos em relação aos filmes aqui trazidos, sobretudo *Paranoid Park*. Há igualmente duas dimensões possíveis para espectadores: colocar-se em relação com o Outro da imagem ou de negá-lo. Essas opções são políticas e sempre retornam à acomodação, ao que é hegemônico. Apenas uma delas pressupõe ruptura, um modo distinto de perceber e, ao retornar, as imagens elaboram um lugar distinto na linguagem. Isso é claramente possível de ser pensado, mas lembremos que mesmo na negação está pressuposta a afirmação de algo. Ou seja, esse Outro está lá, ainda que negado, e circula. O mesmo se dá em relação ao inumano: ele sempre está lá.

Desse modo, não seria o inumano, como potência o que corrói a forma determinada do humano, a condição para que os sujeitos deixem de ser escravos de uma forma normativa do homem? Forma necessariamente ligada a uma *figura atualmente realizada* do homem? Se levarmos em conta que toda verdadeira experiência histórica como ruptura da repetição retorna morta do passado foi ação que trouxe no seu bojo a problematização da figura atual do homem, então podemos nos perguntar se nossa incapacidade de pensar e de integrar o inumano a nossas formas de vida não seria o sintoma mais claro do *medo da história* e, mais profundamente, do medo da política (SAFATLE, 2012, p. 234).

O inumano projetado na imagem se estabelece, portanto, como um sujeito político pois revela algo que é escondido. Se pensarmos na crítica da imagem, como este trabalho busca a todo momento, a perspectiva adotada seria a de pensar imagens circulantes, imagens da hegemonia que desarticulam o lugar estabelecido do Mesmo e buscam esconder outras imagens em negação. São precisamente aquelas que nos apresentam o Outro da imagem⁵⁹. Elas possuem uma capacidade de irrupção, de deslocamento, pois ao apresentar algo que não se espera ou que não pode ser mostrado acabam por desfigurar uma forma construída.

A imagem entra aqui de diversas maneiras, podendo ser a sua materialidade, mas está longe de ser apenas isso. A imagem seria uma possibilidade dentro da visibilidade e no contato com outras imagens. Seria uma forma de organizar o pensamento em torno de uma idealização e, assim, romper com um paradigma estabelecido. Seria “o que determina o regime de visibilidade do pensamento, aquilo que o pensamento é capaz de ver, de dispor e de determinar, um pouco como determinamos coisas no espaço” (SAFATLE, 2012, p. 228).

⁵⁹ Neste ponto é possível lembrar Rancière também em relação ao irrepresentável. Essa condição da imagem não existe a não ser por uma escolha política, pois tudo é passível de representação. A palavra ou imagem que nega pode ser relacionada à negação do homem em encarar aquilo que não o autentica, não o revela como consciência e não o apresenta como autônomo. Por esse motivo, ela precisa ser irrepresentada, deixada de lado em prol da imagem do homem.

Nas considerações finais, uma espécie de epílogo ao que foi apresentado nesta dissertação, será abordado o que é essa imagem, qual sua condição, o que e como ela nos fala. A perspectiva crítica se coloca numa mudança da forma de pensar essas imagens, entendidas não mais por meio de um texto, mas pela forma como elas apresentam a sua voz.

Epílogo: à guisa de conclusão

Olhar a imagem

Ao longo desta pesquisa, recorreu-se aos estudos sobre a imagem para construir balizas e parâmetros para os filmes analisados e sua crítica. Dessa forma, é possível estabelecer outros modos de se construir análises e de se pensar o discurso cinematográfico em suas duas ocupações: a transparência e a opacidade. A intenção não foi negar um certo lugar das análises restritas às estruturas narrativas no cinema, mas acomodá-lo em outro ponto de certo modo negligenciado ou recusado: a imagem. Parece um tanto absurdo dizer isso em relação a um discurso em que a imagem se mostra fundante na mobilidade enunciativa e na construção de um lugar. No entanto, em nossa pesquisa foi verificado que as críticas disponíveis sobre os filmes selecionados condicionavam a imagem em seu sentido técnico-estético, qual seja, de um debate em grande parte sobre direção de arte, plano e montagem. Mesmo quando se buscou descrever a fotografia dos filmes, a inscrição crítica foi colocada igualmente nos parâmetros técnicos que, a nosso ver, correspondem a uma abordagem estética que se afasta da política.

Um sentido que alia estética a técnica deposita um investimento crítico na intencionalidade de quem produz o filme e se coloca autônomo em seu discurso. Este ponto foi debatido no primeiro capítulo deste trabalho e ao longo dos outros capítulos de análises, articulando três olhares: de autoria, da cena (imagem) e da cena social (o do espectador). Essa formulação considera o aparato cinematográfico como um entre olhares, ou seja, como aquilo que se materializa nessa sofisticada junção. A hipótese foi se mostrando à medida que o objeto esperava sua análise e a pesquisa verificou uma falta em pensar a imagem para chegar ao *corpus*. Pensa-se a imagem como um instrumento da intenção do autor ou, em outros momentos, como uma maneira de chocar ou gerar emoções no espectador. Por vezes, essa ideia pode ser anunciada e fazer parte da análise. No entanto, até nessa forma de ver os filmes imputa-se a eles e ao seu autor uma autonomia que, talvez, não seja verificável a todo instante. O lugar de autoria como um espaço sem ruídos parece ser uma constante e, nele, a imagem e a cena social pouco atuam. Diante disso, buscou-se caminhos para pensar a imagem como um lugar para a crítica, ainda que ela já estivesse inserida em várias das análises observadas inicialmente.

Este epílogo vai tentar pensar como a imagem pode ser vista no que se chamou cultura visual ou campo dos estudos da imagem. São teorias a partir das quais o cinema pode ser analisado. Apesar de se caracterizar como uma imagem em movimento, ele é antes uma

imagem e se mobiliza socialmente como tal. O movimento é parte da imagem, e não o oposto. Dois textos vão nos auxiliar nesse debate mais ensaístico sobre a imagem que está no cerne do que a pesquisa pretendeu propor com suas análises.

As imagens desejam?

Não é exatamente a palavra desejo que o teórico norte-americano W. J. T. Mitchell (2015) usa ao indagar: o que as imagens querem? Mas podemos, juntamente com ele, pensar um investimento existente na imagem. Trata-se dos quereres que a mobilizam como desejos, modos da imagem se desprender de determinações que a ela são dadas. Durante o texto da dissertação algumas vezes foi dito que às imagens cabe uma outra temporalidade. Da mesma forma, a tese do teórico norte-americano parece afirmar que caberiam outras demandas desse desejo às imagens.

Mitchell acredita que as determinações postas às imagens em algumas teorias são “interpretativas ou retóricas” (MITCHELL, 2015, p. 165). Elas se estabelecem em um lugar que localiza as imagens dentro e a partir de algo maior, como numa narrativa, no caso do cinema. O destino do desejo aqui buscado seria outro. Ele não é o de pensar a imagem como parte, mas como um *sendo*, como um ser desejante. O autor associa esse deslocamento no eixo teórico da imagem como uma mudança em relação à percepção da própria imagem. Ela se retira de uma crítica ocupada com as teorias do século XX, sobretudo aquelas vinculadas ao estruturalismo e que fizeram parte do que se nomeou “virada linguística”. A imagem passa, então, a ser analisada a partir do que Mitchell conceitua como “virada pictórica”. O atravessamento da imagem demandaria outra virada e outras referências, além dessas já pensadas anteriormente. Ou seja, não se trata de uma negação ao que antes era pensado, mas de uma abertura crítica.

Poderia ser dito que a vida cotidiana é composta por imagens a todo instante. Cada vez há mais dispositivos e telas compostos por imagens, não apenas visualizadas e compartilhadas, mas também fabricadas. O domínio social sobre a produção de imagens é uma constante, assim como a quantidade de vídeos produzidos hoje. Nesse sentido, não seria adequado pensar em interpretações sobre as imagens que se estabeleceram, sobretudo na arte pictórica, associadas à erudição. A virada pictórica, segundo o autor, busca ocupar-se também de uma cultura intelectual popular para a percepção dessas imagens.

Adiantamos, portanto, que não basta pensar a imagem em seu sentido técnico e estético sem dar conta do que há de político em sua circulação (e produção). Isso é válido sobretudo

quando falamos de determinadas conceitualizações e modos de conflitar as suas formas. Tal é o caso de pensar as teorias do reconhecimento, as que giram em torno da identidade, do Mesmo, e da alteridade, do Outro. Dirá Mitchell que a pergunta sobre os quereres das imagens, “de certo modo ecoa toda a investigação a respeito do desejo do Outro desprezado ou menosprezado, da minoria ou do subalterno” (MITCHELL, 2015, p. 166), sendo assim parte importante na condição de visibilidade e de partilha nos regimes autorizados do visível.

Transferir às imagens de características próprias às minorias e aos subalternos será um tema central. (...) Poderíamos partir de uma reflexão acerca da famosa pergunta de Gayatri Spivak: “Pode o subalterno falar?”. A resposta de Spivak é “não”, uma resposta que ecoa quando imagens são tratadas como signos silenciosos ou mudos, desprovidos de fala, sonoridade ou negação (nesse caso a resposta a nossa pergunta seria: as imagens querem uma voz, uma poética de enunciação) (ibid., p. 166, grifos do autor).

Há de se reconhecer certo abstracionismo em perguntar à imagem o que ela quer, o que ela deseja, já que elas são, de alguma maneira, despossuídas de fala. O autor enxerga, no entanto, duas vantagens em se colocar a questão para a imagem: “por um lado, como um tipo de experimento de pensamento (...) e por outro, pela convicção de se tratar de uma pergunta que já estamos fazendo” (ibid., p. 167). Inclua-se aí uma terceira condição e questão ao que Mitchell apresenta: será que os regimes sociais e políticos de visibilidade também não poderiam ser analisados pelas imagens que circulam? Assim, a fala ou a ausência de fala do Outro desprezado/excluído seria um ruído ocasionando certa ruptura na imagem. Trata-se de uma forma de dizer a partir de imagens, de um lugar possível de fala e de escuta, de algo posto como uma “poética de enunciação”.

E por qual razão a imagem seria esse ponto de encontro na linguagem e fora dela? Mitchell acredita que, desde Freud ou mesmo antes dele, a psicologia e as ciências sociais tiveram que dar conta de debates em torno do fetichismo e também do animismo, “com a subjetividade dos objetos, a pessoalidade das coisas” (ibid., p.167). A partir dessa questão posta em relação às ciências humanas a partir de certos precedentes pensados com o marxismo, as imagens passam a apresentar suas próprias marcas. “Exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem” (ibid., p. 167).

O autor postula, então, que pensar na imagem, mais do que crer em suas formas, é, antes, pensar em um sintoma incurável. Ou seja, na impossibilidade de superar essas atitudes e negando a relação com o objeto subjetivado, a imagem é alocada em suspensão a outras formas de construir a crítica, como aquelas baseadas nas estruturas narrativas. É necessário

compreender as imagens e “tratar” esses sintomas, lidar com a sintomatologia que a imagem coloca diante de nós, em sua condição projetada ao espectador. “Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre estamos dispostos a fazer algumas exceções a casos especiais” (ibid., p. 169).

Assim, inclusive as imagens artísticas adquirem em um estatuto digno de análise. Esta pesquisa foi realizada toda em torno da imagem no discurso cinematográfico, pois o objeto nos colocou esse desafio. E ao pensar em imagem, falamos em seu sentido mais amplo. Mesmo considerando as condições postas pelos filmes, não foi possível escapar de uma temporalidade em que a imagem, por vezes, coloca ao espectador. Trata-se, no caso, das imagens factuais que circulam em torno das personagens projetadas no aparato cinematográfico: os jovens, os marginalizados, o Outro e o Mesmo da imagem, Kurt Cobain, etc. Durante as análises, portanto, recorreu-se a imagens que estão dispostas em plataformas materiais ou mentais, pois os filmes colocaram esse desafio.

Mitchell, então, não considera que a relevância em ver e pensar a imagem na crítica seja ainda uma questão. Sua importância é algo facilmente verificável, como dito, nas ciências humanas de forma geral e especialmente na psicanálise, na filosofia, na sociologia e na antropologia. Na comunicação também é possível identificar a relevância de pensar a imagem, pois esse campo não está distante das grandes áreas das humanidades. A pergunta então seria: “Será que as imagens são um terreno onde ocorrem disputas políticas, onde uma nova ética pode ser articulada?” (ibid., p. 170).

Certo é que determinados debates em torno da imagem sempre reaparecem quando uma figuração ou projeção ofensiva toma um lugar de protagonismo na cena social. Eles fazem evidência a um lugar estabelecido que se repete na hegemonia. Vemos surgir essas contrariedades no campo estético, por exemplo, da publicidade e em outros produtos midiáticos mais massivos, como programas de televisão. Observamos, tematicamente, como algumas dessas plataformas performatizam a mulher, o negro, as classes de baixa renda ou ainda todos esses predicados juntos. Em muitos casos, a questão se resume ao que pode ou não ser mostrado, ao que deve ou não ser projetado pela imagem. Nesse caso, a imagem é entendida mais como um poder estabelecido do que como um objeto que deseja algo, pensando no que Mitchell chamou de um querer da imagem. Assim, seria ela dotada de poder? “Há uma enorme tentação em responder tais perguntas com um ressonante “sim” e tomar a crítica da cultura visual como uma estratégia direta de intervenção política. Esse tipo de crítica procede expondo as imagens como agentes de dano e manipulação ideológica” (ibid., p. 170, grifo do autor).

A título de exemplo, Mitchell elenca a tese da líder feminista norte-americana Catherine McKinnon, que acredita ser a imagem pornográfica não “apenas a representação da violência e da degradação da mulher, mas um *ato* de degradação violenta e que, portanto (...) são, elas próprias, agentes dessa violência” (ibid., p. 170, grifo do autor). A mesma ideia aparece num tipo de crítica a certo cinema massivo que afirma o lugar de protagonismo do homem branco, imputando a isso a presença de um olhar masculino na organização da maior parte dos filmes. O resultado apareceria em construções sociais não-aceitas pelos grupos objetivamente afetados pelas mencionadas representações. Isso passa a valer também para o polo oposto, ou seja, também para as imagens que constroem campos de representatividade e aceitação social, positivando certos aspectos dos grupos que reivindicam uma melhor projeção de si.

É evidente que tais argumentação não excluem totalmente a política em torno das imagens, buscando uma interpretação sobre elas. Mas, segundo Mitchell, um dos problemas nesse tipo de construção crítica está em considerar a imagem como detentora de um poder que não pertence a ela. “Imagens são antagonistas políticas populares, pois é possível posicionar-se contrariamente a elas e, no entanto, no final das contas tudo permanecerá praticamente idêntico” (MITCHELL, 2015, p. 170). Com isso, retorna a questão fetichista sobre a personificação da imagem e o poder dela sobre os sujeitos em cena. De fato, não há como negar a importância da cultura visual nos padrões e nos regimes estéticos. Mas será que o melhor caminho seria reivindicar o desaparecimento dessas imagens ou construir uma crítica viabilizando a apropriação delas com certa facilidade por forças contrárias a várias dessas lutas?

Mitchell retoma os estudos em torno das imagens dos jogos de violência e de uma ingerência das imagens na psicologia infantil. Esses estudos afirmam que determinados comportamentos dos jovens são da competência das imagens e de como projetam a violência⁶⁰. Tais pesquisas, em grande parte, “são apoiadas por interesses políticos que preferem um bode expiatório icônico, “cultural”, do que a atenção aos verdadeiros instrumentos de violência, a saber, armas de fogo” (ibid., p. 171, grifo do autor). Seguindo essa linha, pensar a imagem como melhor caminho, portanto, parece segurar um pouco os

⁶⁰ No filme *Elefante*, uma das cenas mostra uma das personagens que atirará em seus colegas de escola jogando um dos jogos alvos de pesquisas financiadas pela indústria das armas, conhecidos como jogos em primeira pessoa. Entretanto, o olhar do aparato do filme nunca se assemelha à imagem dos jogos de ação, em que a arma está posta à frente do jogador. Ele sempre busca uma distância em relação à personagem encenada, estabelecendo um outro lugar ao *ato*. Tal lugar não se coloca em uma psicologia do sujeito, como apontam vários desses estudos, mas a partir de um sintoma social que autoriza, por exemplo, o livre comércio de armas de fogo.

argumentos acerca das consequências políticas das críticas à cultura visual e modera nossa retórica sobre o “poder da imagem”. Certamente, as imagens não são desprovidas de poder, mas podem ser mais frágeis do que supomos. O problema é refinar e complexificar nossa estimativa acerca desse poder e do modo como ela exerce. É por esse motivo que estou deslocando a pergunta do que as imagens *fazem* para o que elas *querem*, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo do subalterno que deve ser interrogado ou, melhor, convidado a falar. Se o poder das imagens é como o poder dos fracos, isso poderia explicar por que o seu desejo é tão forte: para compensar a sua impotência (MITCHELL, 2015, p. 171).

Ao modo subalterno da imagem, o autor acrescenta ainda um movimento dialético entre o poder que dela se apropria e o seu desejo. Esse contraste coloca em confronto a hegemonia e o querer da imagem gerando sua gênese subalterna. A partir do que afirma uma certa crítica, o poder da imagem se colocaria frente à idolatria ao objeto, baseada no fetiche da imagem. Mitchell, por outro lado, afirma que ela é igualmente uma força que se coloca na ambivalência e na ambiguidade. Diante disso, o autor afirma alguns detalhes do que acredita ser a imagem em seu devir, em seu movimento. Se a imagem tem uma forma e são personificadas, então “são pessoas de cor, marcadas (...) quanto ao gênero das imagens, está claro que a concepção-padrão é que sejam feministas” (ibid., p. 172-173). Ou seja, a imagem é o que o subalterno deseja ser. Sua mobilização é a do constante devir em busca do que ela quer ser, e, por vezes, seu desejo é atendido. Ela fala, rompe o silêncio e causa uma ruptura na voz, ruído diante da hegemonia. E a elas devemos perguntar, “o que querem?”, tal como Freud perguntou, “o que querem as mulheres?”, ou poderíamos nós perguntarmos em determinados contextos: “o que quer o subalterno?”, diante da pergunta inicial que está em Spivak. A partir dessa visada, portanto, a imagem deseja falar e ser ouvida.

Caso pudesse entrevistar todas as imagens que se encontre em um ano, quais respostas elas dariam? Certamente, muitas imagens (...) pediriam um alto valor pra si, serem admiradas e louvadas por sua beleza, adoradas por muitos amantes. Mas, acima de tudo, elas gostariam de exercer alguma maestria sobre o espectador (ibid., p. 173).

O que buscam as imagens é, de alguma maneira, o reconhecimento. Não por outro motivo há um encaixe bastante produtivo entre as imagens e as teorias do reconhecimento. Essa associação dá conta da questão de identidade, da diferença e da performatividade que as imagens projetam. Rancière traduz esse processo como um Mesmo da imagem e seu Outro. Esse talvez seja o lugar onde ela pode falar e nesse ponto sua escuta deve ser possibilitada. O destino da imagem se dá por meio de seu ato, como desejo em curso. Um subalterno não consegue falar, pois é despossuído de voz e só se coloca a partir de uma estereotipia e das marcas de sua existência no regime estético. Da mesma forma, a imagem também padece do

mesmo problema: os estereótipos a inscrevem em um lugar que a ela não pertence. Ou seja, antes de tudo é preciso ver a imagem e compreender se ela aceita o contrato proposto, aquilo que se coloca sob o viés do estereótipo, se o seu desejo é atendido e se o reconhecimento se faz possível.

Mitchell nos oferece um caminho bastante produtivo para se pensar o lugar da imagem, que ele nomeou como uma enunciação poética. Entende que ela seja como um subalterno em relação à hegemonia e que seu devir se estabelece justamente nesse entreposto de uma voz não ouvida que infere numa voz dominante e se faz ruído. Nem sempre as imagens entregam aquilo que delas se intenciona. Se assim fosse, seriam sempre manuseadas pelos poderes em torno delas da forma que estes quisessem, menosprezando o desejo das imagens. É possível ter alguma dimensão de que isso não ocorre na prática, quando elas são postas em circulação.

Se pensarmos nos produtos audiovisuais diversos, não há como precisar se determinado produto irá obter sucesso em sua capacidade de mobilização social. Caso as imagens fossem esses entes acomodados num lugar bem determinado, seria possível fazer publicidade a partir de receitas e regras claras de sucesso. A instabilidade das imagens se torna mais evidente quando a intenção não apenas fracassa, como ainda um discurso contra-hegemônico é colocado frente ao produto. Quando isso ocorre, as imagens ganham outros contornos, outras formas, frequentando outros lugares e dialogando com outros objetos. É nesse sentido que Mitchell entende um ser subalterno e a imagem, nesse caso, pode até vir a ser a vilã nas descrições críticas. No entanto, é sua voz rompendo o silêncio do que a hegemonia tenta impor como uma verdade a ser consumida e compartilhada.

Assim, está mais próxima a resposta para “o que as imagens querem?”. Modificando razoavelmente o enunciado, poderíamos perguntar: “como as imagens desejam ser interpeladas?” Pensando as imagens trazidas pelos filmes analisados e considerando o contexto em que seus discursos são inseridos, esta pesquisa se vale de algo que está em torno das imagens: os fatos sociais, as imagens mentais trazidas ao olhar do espectador pela projeção do sujeito na tela. Vale-se também da forma como a própria imagem estabelece diálogo com o que está à sua volta. Esse último ponto está, de alguma forma, próximo de uma possível hermenêutica da imagem. A ideia é a de que a imagem bastaria ou de que só reportando a ela poderíamos dizer sobre os discursos que tentam objetificá-la. Essa crítica pode ser feita em determinados momentos e não seria de todo injusta. Entretanto, tenta-se sair de uma perspectiva que busca o significado da imagem e, logo, de seu poder. O objetivo é justamente pensar o lugar das imagens no regime estético, já que elas não parecem estar dispostas ao protagonismo dado a elas.

Mitchell, por outro lado, entende que questionar sobre o desejo das imagens não exclui uma crítica em busca a interpretação dos signos, algo que se nota com mais frequência nas análises em geral. O que este tipo de crítica pretende é alcançar um “deslocamento sutil” (MITCHELL, 2015, p. 185) em torno dessas interpretações sobre as imagens, ou ainda, uma outra imagem das próprias imagens. Mais do que negar as interpretações teóricas decorrentes da virada linguística, a mobilização em torno do que se nomeia virada pictórica pretende uma abertura crítica, uma outra possibilidade de notar as imagens. Ou ainda, quer fazer uma crítica da crítica. Mitchell nos apresenta, portanto, o que seria esse deslocamento sutil em relação à crítica, como coloca em sua tese:

As chaves para esse deslocamento são: 1) consentir com a ficção constitutiva das imagens como seres “animados”, quase agentes, simulacros de pessoas; e 2) considerar as imagens não como sujeitos soberanos ou espíritos desencarnados, mas como subalternos cujos corpos são marcados pelos estigmas da diferença, que funcionam tanto como *médiuns* quanto como bodes expiatórios no campo social da visualidade humana. É crucial para essa mudança estratégica que não confundamos o desejo da imagem com o desejo do artista, do espectador ou mesmo das figuras na imagem. O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem, devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo com outros (ibid., p. 185).

Em um último momento de sua crítica à crítica da imagem, o autor remonta à ideia de desejo da imagem para afirmar que ela também não é autônoma, assim como o sujeito e sua construção de demanda pelo desejo. Ao menos para a psicanálise e para a filosofia, o desejo parte de uma outra cena, aquela inconsciente. Não há como imaginar numa figura do desejo que seja objeto da consciência. Por outro lado, também não parece ser o caso de pensar em um inconsciente da imagem, mas, a partir disso, a imagem pode ser entendida como um discurso. Nesse sentido, ela está em relação com a linguagem, com os deslocamentos e recusas desses jogos no campo visual e no regime estético. É da mesma forma que se entende o sujeito frente ao seu inconsciente. Ele é estruturado como linguagem⁶¹, como afirma Lacan. Essa noção nos coloca na condição que Mitchell aposta também ser a da crítica: trata-se de um desejo que é também demanda da imagem, um olhar da imagem em relação aos olhares outros em volta dela, do espectador e do autor.

Por fim, esse debate não é secundário e nem menos importante quando se pensa o regime estético. Ao contrário, é preciso discutir os quereres da imagem pois ele está posto ativamente em circulação no campo social, constituindo-se cotidianamente nos modos de

⁶¹ Essa discussão já foi, de alguma forma, trazida no primeiro capítulo desta dissertação. Pode ser conferida na parte em que se trata do olhar da autoria no capítulo I.

apreender o mundo, nos anteparos (imagens) em que se faz ver o social. Por meio desse fio crítico, podemos afirmar que as imagens querem, antes, ser vistas como algo que está para além da linguagem. Mais diretamente, elas querem serem vistas como uma linguagem. Ainda que vivam como discursos, acreditamos que as imagens fazem emergir lugares que, de alguma maneira, não existiam até aquele momento. Portanto, elas promovem um jogo que está aquém das regras dispostas na mesa do tabuleiro. Mitchell, então, arremata:

O que as imagens querem, portanto, não é serem interpeladas, decodificadas, adoradas, rompidas, expostas ou desmistificadas por seus espectadores, ou encantá-los. Elas podem nem mesmo desejar que comentadores bem-intencionados, que pensam que a humanidade é o maior elogio que se lhes pode oferecer, lhes outorgue subjetividade. Os desejos das imagens podem ser inumanos ou não-humanos, mais bem modelados pelas figuras de animais, máquinas, ciborgues, ou mesmo por imagens mais básicas (...) Portanto, o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser “nada” (MITCHELL, 2015, p. 187).

Em relação ao “nada” relatado pelo autor, poderia surgir a pergunta: as imagens querem realmente viver, então? Isso parece algo válido para desenvolver na sequência.

As imagens desejam viver?

Quem oferece a pergunta é o filósofo Jacques Rancière (2015) a partir de um extenso comentário em relação à virada pictórica trazida pela crítica de Mitchell. O autor começa pensando nessa denominação que, segundo ele, vem em resposta ao que no século XX se chamou “*linguist turn*” ou “virada linguística”. Diante disso, se faz a dúvida: “Resta saber o que ‘resposta’ quer dizer” (RANCIÈRE, 2015, p. 191). O autor retoma a tese lacaniana que atribuía materialidades ao significante, “do primado do simbólico na construção do sujeito” (ibid., p. 191). Ele também faz referência ao que Derrida aponta como o “privilégio da fala plena em detrimento do traço gráfico” (ibid., p. 191). Para Rancière, as duas teses são afirmações bastante contundentes relacionadas ao campo da linguagem ou à virada linguística. De alguma forma, elas também influenciam as teses fundantes da anunciada virada pictórica. Apenas à título de rememoração, Mitchell faz relações importantes entre a imagem e o olhar na psicanálise, aproximando-a de algo que Lacan chamou de “esquize” do olho e do olhar no sujeito. O autor também reintroduz a pergunta-chave de Gayatri Spivak, “pode o subalterno falar?”, associando, em alguma instância, a imagem ao traço gráfico derradiano.

Evidentemente que não se trata de apontar equívocos no que Mitchell apresenta em sua tese. Na verdade, o interesse principal de Rancière nesse texto parece ser o de mostrar possíveis

rupturas tanto do que se colocou como virada linguística, uma expressão “portadora de múltiplas significações mais ou menos contraditórias” (ibid., p. 191) quanto da dita virada pictórica, que surgiria mais como um manifesto do que um campo teórico da imagem. Segue o autor:

Afirmar a primazia do linguístico seria, portanto, de um lado, retirar da imagem sua consistência sensível, reduzi-la a seu sentido, quer dizer, às forças que manipulam a linguagem. Por outro lado, seria denunciar sua solidez; subtrair o pensamento à consistência do imaginário mascarava o primeiro trabalho da escrita ou a forma que o simbólico faz efeito no real (RANCIÈRE, 2015, p. 191).

Aqui se mostra mais claramente o que o filósofo francês subscreve. A sua questão está mais em tentar denunciar os empreendimentos dos campos, com seus modos e regras, e em analisar a imagem a partir das viradas pictórica e linguística, do que afirmar um modo mais assertivo de se fazer crítica. Aliás, talvez o modo de ver a imagem seja em um não-modo. A isso que denominou uma dupla denúncia, que remete tanto à consistência (virada pictórica) quanto à inconsistência das imagens, o autor acredita que poderia ser resolvido “em um mesmo ‘iconoclasma’ teórico no qual a fé marxista na inversão do mundo invertido se apoiava sobre uma visão platônica da separação entre o mundo sensível das aparências visíveis e o mundo inteligível, acessível somente pelo exercício dialético” (ibid., p. 191-192, grifo do autor). Portanto, caberiam às imagens ao mesmo tempo apresentarem “a inconsistência das aparências sensíveis a dissipar e a consistência de um mundo de dominação reversível pelos explorados, armados pela dialética” (ibid., p. 192).

Trazendo a um solo mais comum, a partir da virada pictórica pode-se pensar que as imagens, em certa medida, traduzem as duas denúncias em um mesmo ato, que se faz em sua aparição. Ao tempo que ela evidencia a ficção do mundo, participando ativamente nas construções de realidade, ela também não pode ser a realidade e a concretude. A imagem é inconsistente e, na hipótese de Rancière que dá título ao presente item, sem vida. Ou seja, talvez o desejo das imagens não seja o de ter vida.

O autor vai, então, pensar o que seria, enfim, a virada pictórica por meio dessa dupla questão que a imagem traduz, por um lado uma consistência que lhe dá garantias de circulação no campo social e, por outro, uma inconsistência por não ser a realidade concreta, ainda que nela interfira. Se da imagem se pode dizer, ao contrário da virada linguística, que há um campo formado em suas contradições e hipóteses, Rancière vai afirmar, então, que

falar de *pictorial turn* é, portanto, fazer duas coisas em uma, duas coisas que são logicamente independentes: é contestar a metafísica que sustentava o *linguist turn*; é contestar, por outro lado, o esgotamento dessa metafísica, um esgotamento que se manifesta sob uma dupla face. O esgotamento é marcado, de um lado, pela separação entre a denúncia platônica das aparências e a fé marxista na destruição da máquina: o iconoclasma teórico torna-se, então, vazio, dele advém a demonstração niilista do engano de um mundo no qual, já que tudo é imagem, a denúncia das imagens está privada de qualquer eficácia (ibid., p. 192, grifo do autor).

Por meio dessa contribuição, o estatuto da imagem defendido pela virada pictórica se dá a partir de duas formas aparentemente incongruentes. O caminho não necessariamente é o radicalismo do simulacro, que separa mais o real em relação à sua aparência em absoluta inconsistência, e nem uma positividade tal à imagem, que daria a ela poderes que ela não possui, uma absoluta consistência. O que se pode notar a partir desse estatuto da imagem é, antes, uma “requalificação – positiva ou negativa – das imagens, uma reafirmação da sua própria consistência” (ibid., p. 192). Reafirma-se, depois, a sua circulação como condição de sua existência (e morte). Ou seja, há uma concretude fragilizada, para usar uma imagem da imagem. Esse seria um aspecto importante para pensar a imagem e o que ela deseja, como afirma Mitchell.

Coloca-se, então, em jogo uma crítica da crítica e, logo, um esgotamento do que imputa poder à imagem. Trata-se daquilo que foi apresentado em Mitchell como um fetichismo ou fascínio em relação ao objeto. Ainda que seja um tanto evidente que esse modelo de crítica da imagem tenha, de alguma forma, fracassado, Rancière não crê que haja uma assimilação tão evidente dessa crítica da crítica. De alguma forma, privilegia-se em alguns campos o poder da imagem. Por muito tempo, as imagens ocuparam tanto um lugar quanto outro, qual seja, de uma força que lhe era imposta, em determinada crítica e época, com mais evidência, e de uma condição que a despia de poder, uma vez acomodada totalmente pelos modos de consumo e circulação de bens neoliberais e de produção simbólica. Nesses modos a imagem era, outra vez, objeto-fetichismo. Em função desse embate, o autor diz que a crítica da crítica proposta pela virada pictórica pode levar a uma conclusão ambígua ou, melhor dizendo, a uma dupla conclusão. Rancière afirma, ainda, que Mitchell

esclareceu a forma em que uma certa modernidade pôde se construir, privilegiando, dos dois lados da imagem, a materialidade do significante e a da forma visível abstrata. Ao contrário, ele lembra que a imagem não se identifica com o visível e que os poderes da fala são aqueles de suas condensações e deslocamentos, que fazem ver uma coisa em outra ou por uma outra (RANCIÈRE, 2015, p. 193).

A denúncia de Mitchell que Rancière esclarece é que o discurso moderno, de alguma maneira, objetivou a pureza dos significantes e a abstração das formas nas imagens. Elas seriam tão claras e objetivas em suas mensagens que fizeram gerar determinadas aberrações críticas, monstros que se condicionavam pelo visível da imagem. Outro ponto interessante a se notar na crítica da crítica que Rancière faz em Mitchell é algo que já trazido aqui, de alguma forma. A análise que privilegia o poder da imagem não se difere em quase nada da crítica que postula uma profunda incapacidade da imagem em interferir no campo social. Ambas se alocam nesse olhar da modernidade sobre o objeto. São, em certa medida, os monstros que Mitchell faz evidenciar em seu fazer crítico; são pontos opostos de um mesmo fio condutor crítico.

Ao seguir por essa crítica da crítica à qual Mitchell dispõe longo empreendimento, Rancière se indaga: “talvez não seja necessário falar em *pictorial turn*” (ibid., p. 193, grifo do autor). O desnecessário se afirmaria na condição já apresentada antes, de uma oposição entre uma visão simplista “da imagem como aparência inconsistente” (ibid., p. 193) e outra visada que crê na imagem como uma realidade perturbadora e causadora de violências. Os pontos opostos que reivindicam o mesmo espaço. Para atribuir sentido a essa oposição bastaria afirmar ser essa ambiguidade a própria vida das imagens, “mais sólida que a das aparências e mais leve que a das potências maléficas” (ibid., p. 193). Entretanto, para dar validade ao termo virada pictórica, fez-se necessário dar a ele uma “transformação efetiva no estatuto mesmo das imagens” (ibid., p. 194). Não seria o bastante denunciar as implicações associadas às imagens ao longo dos tempos e oferecer uma redenção justa ao fazer a pergunta: “o que deseja?”. Seria, para-além disso, “uma virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas uma vingança exercida pelas novas potências da imagem contra todos aqueles que negaram seus poderes” (ibid., p. 194)⁶².

Esse certamente foi o caminho optado por Mitchell, como já visto nesse capítulo, ao tecer comentários em torno do fetichismo do objeto, recusando a denúncia sobre o poder da imagem. Entretanto, ao mesmo tempo, o autor não concebe a ideia de que as imagens são despossuídas de consistência e que elas, portanto, desejam. Como apontou Rancière, elas desejam vingança sobre todos aqueles que afirmaram não ter as imagens qualquer poder. Ainda que se possa enxergar essas duas formulações opostas como parte de um mesmo diapasão analítico, o filósofo francês enxerga um problema na tese proposta por Mitchell.

⁶² Esse aspecto da vingança se aproxima do modo como Didi-Huberman enxerga, em seu comentário a partir de Pier Paolo Pasolini, os vaga-lumes descritos nas cartas do cineasta e sua resistência à expansão fascista na Itália. A sua presença, em alguma instância, é o semblante da vingança e a sobrevivência é uma escolha pela violência. As imagens que resistem são, igualmente, vingativas. (DIDI-HUBERMAN, 2013 (I)).

Alguns estariam tentados a dar a Mitchell uma aprovação que não conviria. Pode-se, de fato, atribuir vida à imagem, trazendo a uma e a outra um certo núcleo de informação. Mas é justamente nisso que T. Mitchell não quer. Seu mundo de imagens não é um mundo de mensagens genéticas codificadas, é um tecido vivo que substitui, como as imagens de Deleuze, uma história natural. Mas aqui se impõe uma segunda distinção. A história natural deleuziana define as imagens como formas de vida, mas essas formas de vida são não orgânicas. As de Mitchell, em contrapartida, se inscrevem claramente em uma alternativa em que a vida que se opõe à abstração informática e comunicacional é uma vida orgânica, uma vida simbolizada na imagem de um organismo. (...) O *pictorial turn* se deixa descrever, então, como um retorno do recalado. Mas isso que retorna não é a vida numerada do DNA, não são as formas de vida pré-individuais de Deleuze. É uma vida orgânica, individual (RANCIÈRE, 2015, p. 194, grifo do autor).

Segundo a descrição de Rancière, portanto, Mitchell quer que a imagem viva, deseje e tenha o seu inconsciente, como uma vida orgânica que busca a sua individualidade. Resta saber se como o sujeito, que é instaurado pela falta, ou como um vírus que se expande sem a devida profilaxia. Ambas as postulações entrariam naquilo que o teórico chama de um sintoma incurável da imagem. Para o filósofo francês, o que Mitchell enxerga como vida da imagem se apresenta nesses dois polos, o da falta e o do vírus. Ou seja, o desejo da imagem estaria ocupado tanto de uma falta primordial, tal e qual opera o desejo para a psicanálise, quanto de uma proliferação irrestrita e sem rumo, com um destino não muito certo. Se pudéssemos constituir uma imagem sobre essa imagem perseguida por Mitchell, poderíamos avistar um zumbi. Ao tempo que esse objeto sem vida busca algo e tem na falta o seu movimento primordial, é a presença viva de outros corpos que lhe garante a existência.

Dessa forma, a imagem, que não é reconhecida como um objeto vivo, hospeda-se em outras formas viventes para se fazer presente. Relembramos aqui o exemplo apresentado pelo próprio Mitchell em relação à fotografia da mãe. Qualquer pessoa sabe que aquela imagem não é um ser vivo e nem ocupa o lugar da mãe projetada e, mesmo assim, há recusa em rasgar ou esquecer a fotografia. Há algo que sustenta aquela imagem e a faz viver. O mesmo poderia ser pensado em torno da temporalidade da imagem, como já pensando em alguns momentos ao longo desta dissertação. Quando uma imagem apresenta uma abertura espectral, fantasmática, oferece diálogo com outras formas, outros objetos, outras imagens, mentais, materiais, que constroem uma cadeia sem fim, como vírus que se prolifera sem curso.

Há determinados tipos de vírus que necessitam do corpo ativo para que possam existir. Dependendo do ambiente em que estiverem, como ao ar livre, a sua morte é certa em questão de segundos. As imagens, nessa visada, seriam vírus com uma falta evidente: ele necessita do corpo vivo para existir, para que possa ter vida. Buscando outro exemplo, ela é um vírus de

computador que se apresenta muito mais como falha da máquina do que como o absoluto a ser decodificado.

O *pictorial turn* é, então, menos um retorno imaginário do pensamento contemporâneo do que uma volta da máquina dialética, a transformar as imagens e a vida em linguagem codificada. Tal será, no fundo, a tese de Mitchell: a máquina que quer produzir vida artificialmente produz de fato um novo tipo de imagens, que define uma nova potência da vida, de uma vida que não se deixa separar de suas imagens e de seus monstros, de suas doenças e de suas mitologias (RANCIÈRE, 2015, p. 195).

A imagem tem uma vida, ainda que uma vida crítica que se vinga de quem a despossuiu de potência e se esquia de uma vida real, de um poder maléfico de interferência nas relações sociais. Afirmar uma vida subalterna para as imagens é, para o filósofo francês, ainda permitir que tudo coexista na imagem: o seu poder e a sua ausência de potência, quase que ao mesmo tempo. Foi isso que ele chamou de uma dupla conclusão, uma ambiguidade no mesmo espaço da imagem. Em certo sentido, a crítica da crítica torna-se menos intuitiva do que deseja a virada pictórica proposta pelo autor norte-americano.

As imagens que, em alguns momentos desta análise, foram consideradas mortas, como são, dentro desse contexto, o que há de mais político nessas imagens. Elas estavam em *Últimos dias* e *Elefante*, ou mesmo se desenvolveram fora da narrativa, como no caso de *Paranoid Park*. Esse último havia apresentado, num primeiro momento, imagens com aparência de que não queriam viver ou não evidenciavam o seu desejo tão explicitamente. A crítica à tese de Mitchell faz sentido exatamente no tocante ao que o filósofo francês apresenta: talvez baste à imagem o seu lugar de não-vivente. Ela basta como a apatia dos corpos das personagens em *Elefante*, ou, mais claramente, o corpo morto de Blake em contrariedade ao corpo vivo de Kurt Cobain nas imagens espetaculares. A performatividade do corpo da personagem em cena projetado pela imagem deixa de viver ali e passa a circular de outras formas, por meio de outros espaços, palavras e imagens. A pergunta que seria mais justa a ser feita é: onde está localizado o político nessas imagens? Considerando uma radicalidade mais abrupta é possível afirmar, a partir do que nos coloca Rancière, que a imagem deve livrar-se do que poderia tê-la dotado de uma vida, ainda que como um vírus ou como falta, para que possa viver como um objeto político, que constrói ruptura e deslocamentos no regime estético. Talvez as imagens não queiram sempre viver.

O que constitui a imagem é a operação que transforma uma corporeidade em outra (...) uma outra política de “igualdade” de palavras e representações visuais, aquela que joga sobre a independência radical da série visual e da série verbal, fornecendo de um mesmo golpe imagens políticas menos “viventes” mas talvez mais eficazes que as montagens dramáticas de corpos vivos (RANCIÈRE, 2015, p. 200).

Por fim, a medida possível para pensar a consistência da imagem, o seu peso no regime estético e político, é a de um corpo sem corpo, sem vida, “que são mais do que ilusões e menos que organismos vivos” (ibid., p. 200). Talvez a resposta para pergunta “o que querem as imagens?” já tenha sido dada por Mitchell ao final de sua explanação: elas não desejam nada. E ao não desejar nada, não seria possível afirmar que a imagem seja instituída por uma falta primordial. Se há algo que não falta à falta é a sua busca sem fim por aquilo que se ausenta. A imagem também não é instituída por um vírus que se prolifera incessante e sem rumo. Talvez por nada querer, vez ou outra, à imagem corresponda o desejo de quem a produz e de quem a ela dirige a análise. Da mesma forma, talvez haja desejo de que as imagens vivam pois disso decorre prazer, ocupa-se a demanda de desejos. Sendo muito mais um empreendimento alheio do que da própria imagem.

E o que dizer sobre a ruptura que as imagens, em alguns momentos, provocam no campo social? Talvez seja complicado responder a essas fissuras das imagens em uma sentença simples, mas é possível pensar que essa propriedade da imagem não é parte do seu desejo ou mesmo de uma potência de vida, e sim de seu caráter *post-mortem*. Ele é parte de uma vida que só existe na temporalidade referendada às imagens e que nem sempre se acomoda na vida cotidiana de nosso tempo. “Tomemos, portanto, a liberdade de corrigir em seu lugar: as imagens fazem como se elas quisessem tudo isso. É, em todo caso, assim que devemos vê-las se quisermos fazer justiça à sua vida sem obriga-las a serem tão viventes” (ibid., p. 200).

Ao invés de viver, as imagens talvez desejem estar mortas, fora desse mundo, em uma temporalidade de formas que se ocupam da nossa temporalidade e rompem um certo limiar da vida cotidiana. Elas trabalham aquilo que sustenta uma verdade, uma certeza, uma natureza das coisas, acomodando-se em outros lugares na percepção. A ponderação feita por Rancière é importante justamente por não estabelecer verdades em relação às imagens, ou predicados que a condicionem propriedades. Delas não se pode, no fazer crítico, dizer mais do que ela entrega. Também não se pode dizer mais do que ela realmente deseja – se é que deseja algo ou deseja realmente viver. Diante de uma vastidão sem fim de imagens que circulam, materiais ou mentais, não parece possível construir categorias que sejam como regimentos de sua circulação no campo social. É preciso perceber antes o que querem, enfim, essas imagens. A pergunta ressoa e deve estar sempre pronta para ser enunciada: afinal, “o que querem as imagens?”.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Florianópolis: Argos, 2009.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

BADIOU, Alain. **O Século**. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland. “**A morte do autor**”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. “**A imagem Proust**”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura* (Obras escolhidas Vol. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013 (I).

DORFMAN, Eran. **Corpo segundo Merleau-Ponty e Lacan**. Revista Cult, Ed. 123. Abril de 2008. < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/corpo-segundo-merleau-ponty-e-lacan/>>.

DUNKER, C.; RODRIGUES, A. L. **A criação do desejo**. São Paulo: nVersos, 2012 (Coleção cinema e psicanálise; v. 1).

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FOSTER, Hal. **O retorno do Real**. São Paulo: CosacNaify, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar da civilização**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

_____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O governo de si e dos outros: Curso no College de France (1982-1983)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1982.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

McGOWAN, Todd. **The real gaze: film theory after Lacan**. New York: SUNY Series in Psychoanalysis and Culture, State University of New York Press, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **As aventuras da dialética**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

MITCHELL, W. J. T. **O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (Org.). Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NASIO, J. D. **O olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

OLIVEIRA JUNIOR, L. C. G. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

PRADO, J. L. A. **Convocações nas revistas e construção do a mais nos dispositivos midiáticos**. MATRIZES, São Paulo, Vol. 3, No.2, p. 63-78, 2010.

_____. **Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais**. São Paulo: EDUC, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **“As imagens querem realmente viver?” In: ALLOA, E. (Org.). Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

RIVERA, Tânia. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

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

_____. **Grande hotel abismo: Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SIBILIA, Paula. **El artista como espetáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática**. Dixit, Montivideo, Vol.18, p.4-19, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Rosana de Lima. **Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos**. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, Campinas, Vol.18, p. 216-240, 2015.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas por uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético**. São Paulo: Boitempo, 2012.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

Filmografia

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant: HBO Films, 2003. 1 DVD (81 min), NTSC, color. Título original: Elephant.

ÚLTIMOS dias. Direção: Gus Van Sant: HBO Films, 2005. 1 DVD (96 min), NTSC, color. Título original: Last days.

PARANOID Park. Direção: Gus Van Sant: MK2 Production, 2007. 1 DVD (81 min), NTSC, color. Título original: Paranoid Park.