
Uma política das imagens: sobre cinema e sensações

A policy of images: about cinema and sensations

Jô GONDAR*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO/BRASIL

Johanna G. HILDENBRAND*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO/BRASIL

RESUMO

Pretendemos neste artigo entender como determinados modos de lidar com a imagem – aqui, particularmente, com a imagem cinematográfica – afetam politicamente a nossa sensibilidade, a nossa memória e a nossa imaginação. A partir dos estudos de Walter Benjamin sobre a interpenetração entre estética e política iremos discutir as diferentes maneiras de lidar com o excesso no cinema. Inicialmente apresentaremos as ideias do filósofo alemão Christoph Türcke, que expõe o modo pelo qual uma “metralhadora audiovisual” transmissora de *choques imagéticos* se impõe hoje ao sensorio humano, constituindo novas maneiras de sentir. Discutiremos, em seguida, como formas – políticas -- de sentir podem ser produzidas diferentemente, de acordo com a maneira pela qual o excesso é trabalhado em algumas tendências do cinema contemporâneo.

* Sobre as autoras ver página 119.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Política. Excesso. Sensibilidade. Estética.

ABSTRACT

The aim of this article is to understand how certain ways to deal with an image – here, particularly, the cinematographic image – politically affects our sensibility, our memory and our imagination. Going from the studies of Walter Benjamin about the interpenetration between esthetics and politics we will discuss the different ways to deal with the excess on films. Initially will be presenting the ideas of the German philosopher Christoph Türcke, who sets out how an “audiovisual gun-machine” transmits imagetic shocks to the human sensory, building new kinds of filing. Next we will discuss how – politically – ways of fillings can be cause differently, in keeping with the way by the excess is treated in some tendencies of the contemporary cinema.

KEYWORDS: Cinema. Politics. Excess. Sensibility. Esthetics.

1 Estética e política

Em seu texto sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin chamou a nossa atenção para a interpenetração entre estética e política. Afirma que o fascismo resulta em uma “estetização da vida política” à qual, em contrapartida, “o comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1985, p. 195-196). Os campos estéticos privilegiados por Benjamin neste trabalho são a pintura, a fotografia e o cinema.

A estética (do grego *aisthēsis*: percepção, sensação) é um ramo da filosofia que tem por objeto não apenas os processos de criação artística mas, principalmente, os modos como os fenômenos estéticos afetam as nossas sensações e percepções. É “a maneira pela qual, antes que formulemos os significados exprimíveis em palavras, o mundo toma sentido para nós, de acordo com a maneira pela qual nos afeta e pela qual nós o afetamos” (ELKAIM; STENGERS, 1994, p. 48). Neste caso, é no campo das sensações e percepções que Benjamin está introduzindo a dimensão política. Quando ele trata das relações entre cinema e política,

por exemplo, o que está em questão não é o modo como determinados temas políticos podem ser transpostos para o cinema, mas o modo pelo qual as imagens cinematográficas são capazes de afetar as nossas sensações, a nossa percepção e a nossa imaginação. É nesse sentido que, a partir de Benjamin, o filósofo Georges Didi-Huberman poderá afirmar que “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61).

É este o campo que pretendemos explorar neste artigo. Queremos entender como determinados modos de lidar com a imagem – e, particularmente, com a imagem cinematográfica – afetam politicamente a nossa sensibilidade, a nossa memória e a nossa imaginação. Em 1936, Benjamin havia escrito que a estética fascista era uma estética da guerra, capaz de dar um objetivo aos grandes movimentos de massa sem transformar as relações de produção. Quarenta anos mais tarde, o cineasta Pier Paolo Pasolini dirá que não precisamos chegar à guerra; o poder do consumo é capaz de atingir o mesmo objetivo: “eu vi com meus sentidos o comportamento imposto pelo poder do consumo de remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação, o que não havia acontecido durante o fascismo fascista” (PASOLINI, 1975, p. 408). Para Pasolini, o fascismo agora operava por meio de um genocídio cultural que varria as diferentes culturas particulares como um grande clarão. Era como se qualquer minúsculo esplendor de vaga-lumes estivesse fadado ao desaparecimento diante dessa claridade espetacular. Como aponta Didi-Huberman, uma das principais formas pelas quais o fascismo se exerce na atualidade reside em um excesso de luminosidade, na “ofuscante claridade dos ferozes projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol e dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

O historiador Emilio Gentile (2002) definiu o fascismo como uma concepção totalitária do primado da política que pretende realizar a fusão do indivíduo e das massas na unidade orgânica e mística da nação. Isso implica, evidentemente, a adoção de medidas de discriminação

e de perseguição contra aqueles que impedem que essa experiência de totalização de estabeleça, ou porque são inimigos, ou porque são considerados inferiores ou perigosos para a integridade da nação. É possível repensar essa definição em termos estéticos e mesmo em termos matemáticos, afirmando a estetização fascista como uma tentativa de estabelecer uma perfeita unidade, eliminando-se qualquer diferença, sobra ou resto que atrapalhe a realização dessa experiência. É por esta razão que o fascismo costuma ser apontado como um movimento que não admite a diferença ou o resto, já que o resto é justamente o que impede que uma totalização se complete. Se seguirmos a lógica de Didi-Huberman, diríamos que o fascismo contemporâneo, pautado num excesso luminoso, varre toda particularidade que se lhe contraponha, produzindo imagens que pretendem tudo abarcar sem deixar lugar para qualquer enigma, para qualquer outra interpretação além da que é imposta. Uma estética fascista, ligada a um excesso de claridade, estaria produzindo uma imagem sem sombra e sem resto.

Seria possível incluir nesse excesso luminoso as imagens que nos chegam hoje através do cinema? Estaria o cinema participando da produção desse fascismo contemporâneo?

Tudo depende do modo como entendemos o que está sendo chamado de excesso. Estaria ele referido apenas à luminosidade do espetáculo? Benjamin nos permite alargar essa concepção. O excesso estaria presente na vida moderna devido à intensidade e à velocidade dos estímulos perceptivos que passam a nos rodear: estímulos visuais e auditivos, mas também a velocidade necessária e imposta ao trabalhador na linha de montagem, num montante impossível de ser elaborado pelo psiquismo. Bebendo as últimas descobertas freudianas a respeito da neurose traumática e do além do princípio do prazer, Benjamin estende esses achados ao campo social e político: excessivos para ele são os choques que caracterizam a vida do trabalhador nas fábricas, a vida do consumidor de informações e a vida dos transeuntes nas grandes cidades. Em sua dimensão de excesso perceptivo, os choques seriam os responsáveis pela produção de homens anestesiados e desmemoriados – segundo a mesma lógica do trauma freudiano.

Esses choques ganham uma dimensão mais complexa quando Benjamin aborda o cinema. Por seu próprio funcionamento o cinema não oferece o tempo necessário à contemplação e assimilação de uma obra de arte, e suas mudanças bruscas nas imagens agem como uma sequência de choques sobre quem as assiste. Contudo, é justamente por meio desses choques que os espectadores podem ser despertados ou desentorpecidos. Há uma dimensão de excesso intrínseca ao cinema: ele é pura luz e suas imagens atingem o espectador como projéteis, tocando-o, penetrando-o, moldando sua sensibilidade e sua percepção. Fascismo? Ora, o fascismo não poderia residir no excesso em si mesmo, mas sim em um determinado modo de lidar com ele, isto é, numa forma de trabalhar esteticamente a imagem e as sensações que ela provoca. Os choques cinematográficos tanto podem servir à estetização da política quanto à politização da estética.

As diferentes maneiras de lidar com o excesso no cinema são a questão principal deste artigo. Vamos inicialmente apresentar as ideias do filósofo alemão Christoph Türcke, que expõe o modo pelo qual uma “metralhadora audiovisual” transmissora de *choques imagéticos* se impõe hoje ao sensorio humano, constituindo novas maneiras de sentir. Pretendemos discutir, em seguida, como formas – políticas - de sentir podem ser produzidas diferentemente, de acordo com a maneira pela qual o excesso é trabalhado em algumas tendências do cinema contemporâneo.

2 Sensibilidade, choque e anestesia

Antes de Türcke, Walter Benjamin já havia nos mostrado que nossa sensibilidade é histórica, sofrendo variações em diferentes épocas. No ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, ele aponta como as novas técnicas de reprodução da obra de arte transformaram a sensibilidade moderna. Essas mudanças não se restringiram à esfera da arte; foi a própria forma de olhar, de sentir, de lembrar e de pensar do homem moderno que sofreu transformações (BENJAMIN, 1985). Nesse ensaio, Benjamin mostra como o cinema, emergindo a partir

das novas técnicas de reprodução, é capaz de expressar e produzir modificações na sensibilidade, na percepção e na memória que são próprias da modernidade. “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo” (BENJAMIN, 1985, p. 192). Essas metamorfoses estariam ligadas aos choques constantes presentes na vida cotidiana dos sujeitos modernos, na vivência dos passantes que enfrentam o tráfego, dos trabalhadores na linha de montagem ou dos espectadores no cinema. Em função de sua incessante mudança, a imagem cinematográfica é descrita por Benjamin como um *projétil* que produz um “efeito de choque [...] que precisa ser interceptado por uma atenção aguda” (p. 192). Através do cinema enquanto meio de expressão de uma época, é possível vermos como o uso de determinadas tecnologias faz parte da produção de sensibilidade de certo período histórico. “Chegou o dia em que o cinema correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal” (p. 127).

Partindo da ideia de choque apresentada por Benjamin, TÜRCKE nos explica como o fato de sermos a todo tempo bombardeados por imagens transforma nossa sensibilidade. Isso o conduz a desenvolver o conceito de “sociedade da sensação”:

Sensação hoje, na linguagem coloquial, quer dizer simplesmente “aquilo que causa sensação”. Quando a palavra passou do latim para as línguas nacionais europeias, representava bem genericamente a primazia fisiológica do sentimento ou da percepção – sem nenhuma conotação espetacular. E o que é mais notável é que, justamente a alta pressão noticiosa do presente, que quase automaticamente associa “sensação” a “causar uma sensação”, não apenas se sobrepõe ao sentido fisiológico antigo de sensação, mas também o movimenta de uma nova maneira [...]. A percepção do que causa uma sensação converte-se na percepção *tout court*, o caso extremo da percepção em instância normal (TÜRCKE, 2009, p. 20).

Em nossa sociedade a ideia de sensação, que até então era entendida como percepção comum, se transforma em percepção incomum, isto é, naquilo que causa sensação, no sensacional. Só sentimos, ou melhor, só nos causa sensação o extraordinário, e o que não choca não é percebido. Com isso começamos a entender o motivo de produções cinematográficas tão esteticamente (e progressivamente) excessivas.

Podemos acrescentar aqui que Türrcke não foi o primeiro a pensar desse modo. Em 1951 Theodor W. Adorno escrevera:

Em Locke, (a palavra sensação) designava a percepção simples, imediata, em contraste com a reflexão. Disso derivou mais tarde o grande desconhecido e finalmente o excitante em grande escala, o destrutivamente extasiante, o choque como bem de consumo. A simples possibilidade de perceber algo independentemente da qualidade substitui a felicidade, porque a quantificação onipotente sonogou a possibilidade mesma de percepção (ADORNNO, 2008, p. 233).

Neste fragmento, escrito na década de 50 e publicado em *Minima Moralia* (2008), Adorno já identificara a mudança do conceito de *sensação* de percepção comum para percepção incomum. Ele observou que apenas o que causa o choque é percebido, independentemente da informação ou qualidade que algo transmite: “o conteúdo do choque torna-se de fato indiferente diante de seu valor de estímulo” (ADORNNO, 2008, p. 235). O que Adorno traz de novo, em relação a Benjamin, é a articulação entre o choque e a indústria cultural, enfatizando o modo como o choque se torna um bem de consumo.

Seguindo essa mesma linha, Türrcke (2009, p. 20) escreve que em nossas sociedades atuais “tudo o que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações”. Ele nos diz que, devido a essa enorme torrente de informações e imagens distribuídas pelas mídias às quais somos expostos diariamente, estamos perdendo a sensibilidade em relação a estímulos rotineiros que antes eram suficientes para provocá-la. Agora, porém, o que não nos prende o olhar, o que não nos “choca” tende a desaparecer como sensação:

Como parecem insossos os estímulos do meio imediato em comparação com aqueles que, berrantes, continuamente cintilam na tela; como fica entediante a rotina de cada um diante de tudo aquilo de excitante que as mídias incessantemente veiculam. Os estímulos do ambiente do dia a dia não são páreo para a torrente de excitação midiática do espetacular [...] Representam estímulos de *menos* para serem percebidos. A torrente de excitação, porém, representa estímulo *demais* (TÜRCKE, 2009, p. 66).

Essa torrente de estímulos, que podemos associar a sensações que temos ao assistir a um filme esteticamente excessivo, conduz, paradoxalmente, à perda de sensibilidade do sujeito contemporâneo. De acordo com Türcke, por causa do avanço tecnológico que estamos vivenciando desde o final do século XX, estamos sendo diariamente “bombardeados” por conteúdos audiovisuais que fazem nossos sentidos ficarem *dormentes*. “As sensações criam a necessidade de outras mais fortes” e, incapazes de saciarem a demanda provocada por elas mesmas, geram o vício, o que nos leva, progressivamente, à *anestesia*.

3 Excesso e minimalismo no cinema

A partir dessa relação entre anestesia e vício podemos entender que, devido às transformações que nossa sensibilidade experimenta hoje, filmes que até então causavam grande espanto não mais nos trazem sensações tão fortes. É como se o que antes era espanto se transformasse em tédio. Essa mudança é própria de uma situação de intoxicação ou vício, como já denunciara Paul Valéry: “Quer se trate de política, de economia, de modos de vida, de diversões, de movimento, observo que a atitude da modernidade é bem aquela de uma intoxicação. Precisamos aumentar a dose, ou trocar de veneno. Esta é a lei.” (VALÉRY, 1938, p. 1221).

O gosto de uma sociedade de sensações por estímulos cada vez mais fortes e eletrizantes pode ser observado com muita nitidez no sucesso alcançado, na atualidade, pelos filmes de terror. Evidentemente, o gosto pelos filmes de terror não é uma característica atual de nossa sociedade. De acordo com Ronald Bergan, “os filmes feitos para

aterrorizar a plateia têm uma longa história no cinema. Da provocação de sustos à representação da violência gráfica, eles oferecem uma forma de catarse ao explorar nossos medos e ansiedades mais profundos” (BERGAN, 2010, p. 40). Nessa história, porém, há um aspecto novo: o grande sucesso dos *remakes* de filmes de terror que, em sua nova safra, apresentam imagens bem mais grotescas e chocantes do que em sua versão anterior. Isso nos permite ver que não vivemos apenas em uma sociedade da sensação, mas em uma sociedade da insaciedade da sensação.

Um bom exemplo dessa insaciedade reside no novo patamar alcançado pelo *cinema Gore*, um subgênero do cinema de horror. O "Gore" fez grande sucesso na década de 60, principalmente nos filmes de George A. Romero – "A noite dos mortos vivos", 1968 e "Zombie – O Despertar dos Mortos", 1978 – e pode ser caracterizado por filmes que se centram no visceral e na violência gráfica. Estes dois filmes, mediante o uso de efeitos especiais (da época) e do excesso de sangue artificial, tentavam demonstrar a vulnerabilidade do corpo humano e teatralizar sua mutilação. A partir do século XXI, com o avanço das novas tecnologias de efeitos visuais, ou mesmo com o uso das já existentes como o cinema 3D, o *Gore* retorna com um realismo estético assustador, contendo nus, tortura, mutilações e sadismo de uma forma jamais apresentada antes. Em 2006 o crítico David Edelstein, em uma entrevista para a *New York Magazine*, nomeou essa nova safra "Gore" de *torture porn*.

Assim como o viciado em drogas busca o excesso (maiores estimulações) a fim de vivenciar novas experiências, o inédito, os sujeitos contemporâneos, viciados em imagens sensacionalistas, buscam *cada vez mais* imagens chocantes para sentir algo, causando uma dependência crescente em relação à tela. No caso da franquia cinematográfica citada, a explicitação do grotesco nos leva a novas sensações, sensações essas que não se comparam aos estímulos que recebemos diariamente, transformando-nos, progressivamente, em seres viciados que necessitam de *cada vez mais*. No entanto, o incremento dos choques, do excesso, conduz, ao mesmo tempo, a uma perda da sensibilidade. TÜRCKE diz que:

A dose atual de imagens e sons de pessoas feridas, desfiguradas, aterrorizadas, fugindo de algo, sem roupa, as cenas de assassinato e de sexo, que já representam a normalidade no cenário dos programas, praticamente não mais podem ser percebidas senão como uma preparatória para novas doses aumentadas de excitação (TÜRCKE, 2009, p. 68).

No entanto, é justamente esse excesso que termina produzindo estímulos demais para serem absorvidos, conduzindo à anestesia e a uma sensibilidade padronizada. Assim, se os cenários em 3D, por exemplo, pretendem sugerir realismo, “o calafrio de uma vivência autêntica” (TÜRCKE, 2009, p. 68), eles também manipulam tecnologicamente esta vivência, anestesiando os sentidos e homogeneizando as percepções. “Quanto mais eles – os sentidos -- são manipulados tecnologicamente, quanto mais fazem, por assim dizer, cócegas a cada um deles, tanto menos a percepção lhes pertence. Se as cócegas param, para também a sensação nelas contida.” É desse modo que estética e política se interpenetram: o excesso nas imagens cinematográficas produz uma subserviência a essa padronização da sensibilidade, da imaginação e do pensamento que, como Didi-Huberman nos mostra, é própria do fascismo.

Mas se vivemos em um mundo dominado pelo sensacional e pelo espetacular, seria possível voltar a sentir, retomar as sensações mais sutis que são anuladas pelos choques imagéticos que nos cercam sem descanso? Onde estaria a possibilidade de resistência à torrente de estímulos que varre toda a sutileza de nossa percepção? Poderia o cinema realizá-la? Para TÜRCKE (2009, p. 69), essa resistência não poderia provir das próprias imagens. “Não é possível vencer a luta pela percepção por meio de sensações audiovisuais. Pelo contrário, a percepção perde-se nisso, e em um duplo sentido”. O que ele propõe é que se possa “agarrar o freio de emergência”, isto é, frear todos os processos audiovisuais fugazes e seus choques cada vez rápidos e penetrantes, construindo ilhas de recolhimento, de concentração e de devoção ao silêncio onde haja espaço para pensar e para sentir mais delicadamente. Sua ideia é a de criar uma nova forma de ascese, um modo de vida que possa resistir ao

enfraquecimento subjetivo do mundo contemporâneo, rompendo com uma forma de percepção adormecida e acabada.

Existe atualmente no cinema uma tendência que se aproxima da proposta de Turcke. Trata-se de uma estética minimalista que pretende fazer resistência ao excesso – principalmente ao excesso do cinema realista americano – podendo ser observada através de um tratamento formal dado à imagem, aos efeitos sonoros e à montagem. Temos, por exemplo, a minimização da trama narrativa, na qual, diferentemente da estética do excesso, nem todas as ações têm justificativas no roteiro; a minimização dos recursos de montagem, nos quais não mais observamos uma sucessão de cortes a fim de dar agilidade às cenas, e sim planos longos e contemplativos; ou a minimização dos efeitos visuais e sonoros, como efeitos especiais, filtros da câmera e trilha sonora impactante. O minimalismo se espalha em diferentes movimentos cinematográficos de diferentes nacionalidades, tendo em comum a mesma busca: uma política da imagem que resista ao sensacional e à padronização de sensações.

Um desses movimentos foi o Dogma 95, movimento cinematográfico dinamarquês lançado a partir de um manifesto feito pelos cineastas Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. O Dogma 95 tornou-se conhecido pelo ascetismo radical de seu manifesto, composto por uma série de regras que deveriam ser cumpridas à risca pelos realizadores para que seus filmes pudessem ser reconhecidos pelo movimento. Em sua maior parte, essas regras buscavam produzir uma economia dos meios de expressão da narrativa, dos efeitos visuais, sonoros e de montagem. Sem dúvida, uma economia da forma e um movimento de abstinência, a ponto de seus integrantes se referirem à sua adesão a essas regras como seu “voto de castidade”. Tratava-se então de uma estratégia de resistência funcionando por subtração: impedia-se filtros, truques fotográficos, ação superficial, etc. para se provocar sensações que não estivessem determinadas a priori.

Outros exemplos do minimalismo contemporâneo podem ser apontados no novo cinema asiático – principalmente os filmes de Apichatpong Weerasethakul e Kar Wai Wong; em parte do trabalho do americano Gus Van Sant – "Gerry" (2002), "Elefante" (2003), "Últimos

Dias" (2005), "Paranoid Park" (2009); e nos filmes mais recentes de Sofia Coppola – "Encontros" e "Desencontros" (2003) e "Um Lugar Qualquer" (2010). Apichatpong Weerasethakul tem sido reconhecido como o cineasta mais original do novo cinema asiático. Por mais que sua estética dificilmente possa ser encaixada num movimento específico, podemos nela reconhecer elementos importantes do minimalismo, como a sutileza e minimização da narrativa. É interessante observar que, mesmo com temas sobrenaturais e aparições de fantasmas em seus filmes, o cinema de Apichatpong não visa produzir efeitos sensacionais, bem ao contrário. Os temas sobrenaturais se tornam naturais e são inseridos delicadamente na narrativa, fazendo o espectador vivenciar uma realidade com muito mais sutilezas e mistérios, e experimentando sensações mais intensas do que teria se estivesse assistindo um filme de terror. Nossas sensações seriam despertadas por imagens longe dos clichês e que nos trazem um mundo curioso, cujos significados não dominamos, deixando-nos surpreendidos. Desse modo, seríamos deslocados da passividade a qual estamos submetidos quando assistirmos um filme que nos impõe uma interpretação já definida.

4 Resistir sem ascese

Dizem que, se estivermos dentro de um incêndio, devemos encontrar um lugar longe das chamas para, então, procurar entender o que se passa. Esta seria uma imagem da resistência por ascese: para pensar teríamos que tomar uma distância protegida e protetora da "claridade ofuscante"; teríamos que puxar o freio, respondendo ao excesso audiovisual por um movimento de recolhimento capaz de estabelecer ilhas de tranquilidade e sedimentação.

Todavia, existem aqueles que se arriscam a pensar a partir da própria violência de estímulos, sem qualquer distância protetora. São os que resistem de dentro do incêndio. No cinema, alguns desses pensadores de risco desenvolvem um trabalho em torno do qual raramente existe consenso de crítica. Situamos aqui a última fase de Lars Von Trier – "Anticristo" (2009), "Melancolia" (2011) e "A ninfomaníaca" (2013), filmes já

sem compromisso com o “voto de castidade” do Dogma 95 – e toda a obra de Michael Haneke. Trataremos aqui de dois trabalhos deste último, "Violência gratuita" (*Funny Games*, 2007) e "A fita branca" (*Das Weisse Band*, 2009).

Em "Violência Gratuita", uma família é alvo de dois adolescentes que sem motivo os fazem de reféns e os torturam, fisicamente e psicologicamente, sem qualquer explicação. Tudo parece ser apenas um jogo perverso para os dois rapazes. Nada sabemos sobre eles, não existe um *background* e nada neste filme é justificado. A trama narrativa é reduzida ao mínimo, fazendo o espectador se perguntar, muitas vezes, o porquê de tudo aquilo. Por quê tanta violência gratuita?

Em relação a isso, Haneke coloca:

O que tentei com *Funny Games* foi dar um tapa na cara dos cineastas que nos forçam a consumir violência, mas sem se preocupar com isso. Eu queria sacudir os espectadores. O espectador muitas vezes aceita ser violentado por filmes que acha inofensivos, mas que acabam por fazê-lo esquecer o que é a verdadeira violência (HANEKE, 2010).

Para Haneke, a violência reside no fato de impedir o espectador de pensar, em impor imagens previamente interpretadas, mesmo que o filme pareça suave. Violenta é a imagem que não dá lugar à nenhuma reflexão além da interpretação que ela pretende impor. Assim, filmes ternos e “edificantes” que disseminam valores politicamente corretos podem ser tão ou mais violentos que o cinema *Gore*, já que nas duas situações o espectador é conduzido a um estado progressivo de dessensibilização. Haneke, ao contrário, valoriza a participação intelectual do espectador através do mínimo de informação imposta pelas imagens, e utiliza a violência para despertar seu pensamento. “Acredito na inteligência do espectador e tento dar a ele liberdade de compreensão”, afirma ele. Faz um tipo de filme que provoca e demanda interpretações, ao mesmo tempo em que frustra todas elas. Deixa parte do trabalho de descobrir a história para quem assiste, mas não facilita a tarefa para o espectador. Suas imagens não nos dão respostas, soluções, razões para a atitude dos personagens. Não encontramos uma cadeia de causas e efeitos, não há

qualquer possibilidade de transformar os personagens em arquétipos ou de suas histórias nos transmitirem uma saída ou salvação. As imagens de Haneke colocam em xeque os nossos pontos de apoio para as certezas que construímos, como ele próprio nos diz:

Meus filmes se insurgem contra o cinema *fast-food* norte americano e sua dis-capacitação do espectador. Eles são um apelo para um cinema de perguntas insistentes em vez de respostas falsas (falsas por serem rápidas demais), um apelo por um cinema que clarifica a distância ao invés de violar a proximidade, por um cinema da provocação e do diálogo ao invés do consumo e do consenso (HANEKE, 2010).

É com esse objetivo que ele se recusa, em "Funny Games" como em outros filmes, a nos fornecer informações sobre as histórias pessoais dos personagens ou sobre acontecimentos que nos permitam situá-los e entendê-los mais confortavelmente, nos identificando com eles. Esta secura de informações, segundo Mattias Frey (2010, p. 4), pretende "impelir o espectador a 'pensar com' e a 'sentir com' o filme, ao invés de simplesmente consumi-lo.

Em seu projeto de usar a violência para aguçar a nossa sensibilidade, isto é, de usar a violência contra a violência, o excesso contra o excesso, Haneke tem despertado polêmica. É muitas vezes acusado de cínico, frio e participante de um cinema da crueldade, sendo nesse sentido situado ao lado de Tarantino, por exemplo. Alguns críticos afirmam que ele teria fascínio pela violência e pela perversão, sendo um autor que se compraz em explorar situações sadomasoquistas. Mas paradoxalmente, no filme em que Haneke exporia a violência mais gratuita, é ela, justamente, que não aparece nas imagens. Em *Funny Games* há um trabalho elegante do contra-campo da ação, de modo que nos encontramos sempre no plano contrário onde acontece a ação, isto é, estamos sempre no lado B do filme (REBELLO, 2011).

Essa estratégia tornou-se ainda mais sofisticada em "A fita branca". A estória gira em torno de uma aldeia alemã nas vésperas da primeira guerra mundial e de uma série de situações insólitas e violentas – a queda proposital de um cavalo montado pelo médico da cidade, o

sumiço de uma criança, a morte de uma mulher no local de trabalho e a surra em uma criança deficiente – que começam a acontecer e sem que ninguém conheça sua autoria. Se o filme aborda a *violência*, ela em nenhum momento é mostrada ao espectador; todas as cenas em que estaria acontecendo algo excessivo – como situações de violência física ou de tortura – se passam fora do nosso olhar. Até a cena em que presumimos que o médico da cidade violenta sua própria filha está sutilmente subentendida, pois em nenhum momento a informação nos é dada através da imagem. Haneke “tematiza a representação da violência na maneira como nega ao espectador um acesso visual previsível à violência” (FREY, 2010, p. 2). Não existe em Haneke, como existe em Tarantino, um excesso espetacularizado.

E, no entanto, nos sentimos desconfortáveis, incomodados, sacudidos. O cinema de Haneke trabalha com o excesso e nos provoca choques, mas não os choques imagéticos dos excessos audiovisuais. De fato, não há excessos formais em seus filmes. Ele prefere sempre os planos longos à sucessão brusca de imagens, prefere a câmara fixa à impressão de movimento. Sua estética é sóbria, particularmente em *A fita branca*, onde não há cor – filmado originalmente em cores e alta definição, o filme é convertido depois em preto e branco; como também não há trilha ou efeitos sonoros – o que acaba valorizando o silêncio. Numa certa medida, trabalha-se com a subtração. Mas tampouco existe delicadeza. É um cinema da sobriedade que trata todo o tempo do excessivo – mortes, tortura, incesto, perversão – sempre de maneira tensa, sem furtar-se a ele. Uma cena de *A fita branca* é particularmente ilustrativa. O filho do pastor deve receber uma surra de vara do pai. Mas ao invés de assistirmos uma criança sendo espancada, Haneke filma uma porta entreaberta, pela qual ouvimos os sons da vara na carne e ouvimos os gritos do menino. Assim, ao invés de vermos a cena sadomasoquista, somos obrigados a imaginá-la e, desse modo, sentimos mais profundamente as imagens – justamente pela distância que a estratégia estabelece, por não estarmos entorpecidos pela proximidade demasiada que a cena direta nos provocaria. O excesso deixa de se impor a nós e nos transformamos em seus agentes críticos:

sentimos o excesso em nós mesmos através de imagens que invocam sensorialmente a violência sem o uso do sensacionalismo.

Por isso mesmo, seria muito redutor afirmar que o tema de "A fita branca" é a gênese do nazismo. "Este é um tema universal, que não tem ligação direta com a problemática alemã", disse Haneke por ocasião de seu lançamento. Não se trata de um filme que pergunta como surgiu o nazismo histórico, mas de um filme que nos incita a pensar como se constitui todo o tipo de fascismo – na política, na religião, na vida comunitária, em nós mesmos. O fato de as crianças serem os culpados pelos crimes é, sob este aspecto, importante. Sugerir a culpa das crianças toca bem mais o espectador do que alocá-las em adultos sem caráter, já que a deixa mais próxima de nós. Se o culpado fosse um personagem já estabelecido como perverso na narrativa, poderíamos ter mais distância em relação à perversão ou ao fascismo, dizendo: eis aí, longe de mim, um fascista, um perverso, um Hitler, um Mussolini. Ao invés disso, vemos imagens que nos fazem pensar sobre aquilo que fazemos ou podemos fazer para produzir qualquer tipo de fascismo, de direita, de esquerda, no cinema, nas imagens, na nossa própria vida. Como se institui o fascismo presente em nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, que nos leva a impor uma interpretação, que nos faz odiar os restos ou impedir o outro de escolher ou de pensar? O filme fala do fascista que existe em todos nós, incrustado em nossos discursos, em nossos atos, em nossas imagens, em nossos corações.

5 Por um cinema não fascista

Dissemos, no início deste artigo, que podemos pensar no fascismo como um movimento político que não admite o resto, já que o resto impede que uma totalização se faça. Dissemos também que, segundo Didi-Huberman, uma estética fascista estaria ligada a um excesso de clareza que não deixa lugar para os enigmas, nem para as particularidades que Pasolini associara à luz dos vagalumes. O exemplo de Haneke nos permite reconhecer não só que um cinema não fascista – ou uma vida não fascista, como desejara Foucault (1977) – são possíveis,

como também que eles não passam, necessariamente, por uma atitude de recolhimento ou retirada de um mundo violento e excessivamente iluminado: podemos lutar por ambos de dentro mesmo do incêndio.

Em um ambiente saturado pela luz incandescente da imagem artificial, conseguimos ainda ver o brilho mais frágil e mais sóbrio de uma resistência cultural e artística que luta cada vez mais para aparecer, tentando escapar da iluminação excessiva que ameaça sua existência. Essa resistência se aproxima do que Didi-Huberman, inspirado em Pasolini, chama de "imagens-vaga-lumes":

Imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida. A “força diagonal” [...] se dá em detrimento da claridade, certamente [...] ritmo produzindo algo como um efeito de lentidão. Imagens do medo. Imagens-lampejo, entretanto [...]. Não são corpos tornados invisíveis, mas sim “parcelas de humanidade” que o filme conseguiu justamente *fazer aparecerem*, por mais frágeis e breves que sejam suas aparições (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156).

As imagens de "A fita branca" se aproximam, em muitos aspectos, às imagens-vagalume descritas por Huberman. Estas não são, necessariamente, imagens minimalistas ou delicadas. Haneke não é delicado, e tampouco Pasolini o foi. Mas ambos procuram nos retirar de um estado de alienação e de dormência, para que despertemos de uma anestesia e voltemos a sentir – a partir de nós mesmos. De fato, esta seria a função terapêutica do cinema, proposta por Benjamin desde a década de 30. Um cinema feito para sair do torpor:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (BENJAMIN, 1985, p. 189).

Em um período marcado pela dessensibilização, a liberdade é principalmente a liberdade de sentir. Por isso, as imagens que nos tocam são aquelas que nos tiram do conforto da alienação; imagens que correm o risco, que trazem restos, enigmas, imagens-lampejo, como aquilo que não nos dizem ou não mostram. Elas nos deixam apreensivos, esperando respostas que nunca aparecem. Vemos apenas o lampejo do que essas imagens seriam. Como os vagalumes, elas iluminam pouco: através delas poucas coisas nos são ditas e, talvez por isso, despertem tão fortemente os nossos sentidos, o nosso pensamento e a nossa imaginação. E são eles – não devemos esquecer – que constituem o nosso modo de fazer política.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Edição Extra in *Minima Moralia***. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 165-196. (Magia e técnica, arte e política, v. 1).

BERGAN, Ronald. **Ismos**: para entender o cinema. São Paulo: Globo, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo-Horizonte: UFMG, 2011.

ELKAIM, Mony; STENGERS, Isabelle. Do casamento dos heterogêneos. **Boletim de Novidades Pulsional**, São Paulo: Livraria Pulsional, n. 63, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Introdução à vida não fascista**. Prefácio a edição americana de *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari. New York: Viking Press, 1977.

FREY, Mattias. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context. **Senses of cinema**, n. 57, 2010. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>>. Acesso em: 1º mar. 2014.

GENTILE, Emilio. **Fascismo**. Storia e interpretazione. Roma: Bari, 2002.

HANEKE, Michael. Transmitir ilusão de realidade é um engodo. Entrevista. **Folha de S. Paulo**, 12 fev. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1202201008.htm>>. Acesso em: 4 mar. 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. **L'articolo dele lucciole in** *Saggi sulla politica e sulla società*. Milan: Arnoldo Mondadori, 1975.

REBELLO, Patricia. **Um cinema cachê costurado com fita branca**. 2001. Disponível em: <www.mostrahaneke.com/2011pdf/2rebello.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2014.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. São Paulo: Unicamp, 2009.

VALÉRY, Paul. **Degas danse dessin in** *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1968. v. 2.

*Recebido em abril de 2014.
Aprovado em maio de 2014.*

SOBRE AS AUTORAS

Jô Gondar é psicanalista e professora associada do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.
E-mail: jogondar@uol.com.br

Johanna G. Hildenbrand é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO e bolsista pela CAPES.
E-mail: johanna_gondar@hotmail.com