

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

ADRIANO BIER FAGUNDES

**IMAGENS A PARTIR DA VIDA DANIFICADA:
CINEMA EM ENSAIOS CONSTELARES**

Porto Alegre
2012

ADRIANO BIER FAGUNDES

**IMAGENS A PARTIR DA VIDA DANIFICADA:
CINEMA EM ENSAIOS CONSTELARES**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Psicologia Social e
Institucional do Instituto de Psicologia da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Analice de Lima Palombini

Porto Alegre
2012

ADRIANO BIER FAGUNDES

**IMAGENS A PARTIR DA VIDA DANIFICADA:
CINEMA EM ENSAIOS CONSTELARES**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa – UFRGS

Prof. Dr. Luis Antonio dos Santos Baptista – UFF

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Dedico esta dissertação aos (meus) professores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Analice, minha orientadora, pela delicadeza e generosidade que empregou em nossa relação de orientação. Mesmo esse projeto de pesquisa não sendo uma escolha óbvia para que ela o acolhesse em seu grupo de orientandos, Analice me apoiou em todos os momentos da pesquisa e das outras atividades do mestrado, sempre colaborando e jamais impondo, algo que considero muito especial e cada vez mais raro na academia nos dias de hoje.

Agradeço aos meus colegas do grupo de pesquisa – Cecília, Fernanda, Marília, Maynar, Rafa Gil e Rafa Wolski – pelo espaço compartilhado nas reuniões de orientação, especialmente. Foram meus primeiros leitores, junto com Analice, e sempre foram carinhosos e ofereceram contribuições importantes para que o estágio inicial dos meus textos frutificasse neste trabalho.

Agradeço aos meus colegas do PPGPSI, que compartilharam essa intensa experiência de mestrado e vida acadêmica e que tanto me ajudaram, fosse indicando uma leitura proveitosa, fazendo uma escuta atenta, oferecendo uma palavra amiga ou simplesmente permitindo que eu também fizesse parte de suas “experiências-mestrado” (ou doutorado, se for o caso), em especial, daqueles de quem me aproximei mais, – Andréa, Bárbara, Cristina, Fladimir, Guilherme, Janaína, Lucas, Luciana.

Agradeço aos professores que aceitaram compor a banca da minha defesa, especialmente sob as circunstâncias de pressa que nos circundam: Edson, que tem sido fonte de inspiração imensa desde que nossos caminhos se cruzaram e com quem tenho aprendido tanto, não só por suas aulas, mas pela forma como conduz a si mesmo nessa insanidade chamada academia; Luis Antonio, que antes de conhecê-lo pessoalmente, já se tornara uma presença a ser celebrada em minha trajetória no mestrado, desde o momento em que escreveu um texto belíssimo endereçado a mim e que se tornou, mais tarde, um texto nosso; Ricardo, que tem sido mais que um mestre – um verdadeiro amigo – e que, tendo me apresentado aos textos de Adorno, contribuiu decisivamente para que este trabalho tivesse a cara que tem.

Agradeço aos professores do PPGPSI e de outros PPG's da UFRGS cujas disciplinas cursei no tempo deste mestrado, e que foram de tanta importância para me prover inspiração –

Inês, Jacqueline, Luciana, Neuza e Rosa. Agradeço também ao Amadeu, meu tutor no estágio de docência.

Agradeço à CAPES pela bolsa.

Agradeço às figuras do passado, colegas e professores, desde o colégio, a graduação na PUCRS e o curso de História, que me ajudaram a ser a pessoa que tenho sido. Perdoem-me por não citá-los. Vocês não sabem quem são (talvez), mas eu sei.

Agradeço ao Jaisson, meu parceiro no crime de cinefilias, aventuras paulistanas, meu ouvinte predileto, meu amigo imaginário.

Agradeço aos meus queridos familiares, que me apóiam em tudo o que faço, que o tempo todo me fazem sentir estranho por ser adulto e de quem certamente eu recebo muito mais do que sou capaz de dar.

Agradeço ao meu pai, com quem formo uma dupla improvável, por sua paciência meditativa e por mais razões do que sou capaz de enumerar.

Agradeço à minha mãe por ter feito o melhor que pôde. Tenho estranhamente tentado seguir seu modelo, e este trabalho mostra isso: tenho tentado fazer o melhor que posso.

Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada.
(ADORNO, “Minima Moralia”, Aforismo 51, “Atrás do Espelho”)

RESUMO

O presente trabalho consiste na investigação da idéia de “vida danificada” a partir de sua potencial expressão no campo do cinema. Vida danificada – *beschädigten Leben* – é um termo empregado por Adorno no subtítulo de uma de suas mais importantes obras, *Minima Moralia*, escrita nos anos 40, ainda antes do término da Guerra, e publicada em 1951. Nela, o autor, um dos representantes da Escola de Frankfurt, oferece um olhar preciso, ao mesmo tempo que assustador, sobre as diversas facetas de nossa cultura e sobre os mecanismos que levaram nossa sociedade a chegar ao estágio que chegou durante o período sombrio da escrita do livro. A idéia de vida danificada não cabe na categoria de conceito, e em nenhum momento Adorno refere-se a ela para delinear uma definição precisa. Simultaneamente, ele lança mão de imagens, cenas e outros tipos de expressões, no labirinto do pensamento, para fazer o texto operar suas idéias da forma mais esteticamente adequada e verdadeira possível. O objetivo do trabalho que se apresenta aqui é justamente, seguindo a esteira do pensamento de autores como Adorno e Benjamin, explorar a idéia de vida danificada, procurando compreender que relação isso tem com a forma como vivemos na contemporaneidade, perante as urgências de nosso tempo e as demandas da cultura. Para tanto, o cinema foi tomado como ferramenta, como lugar possível de encontro com as imagens que surgem a partir da vida danificada. Após uma longa etapa meditativa, onde foram observados centenas de filmes, três foram escolhidos, com o intuito de que se pudesse tecer comentários pertinentes ao cerne da pesquisa: “O Eclipse” [L’Eclisse] (1962), de Michelangelo Antonioni; “O Desprezo” [Le Mépris], de Jean-Luc Godard (1963); e “Um Homem Sério” [A Serious Man], de Joel e Ethan Coen (2009). Cada um dos três filmes foi tomado na sua singularidade e, a partir deles, foram compostos três ensaios, respectivamente, onde foi possível explorar questões de importância ética e estética, tanto imanentes aos filmes, quanto em relação ao conjunto das obras de seus respectivos autores. A opção pelo ensaio enquanto política de apresentação justifica-se pelo fato de ele constituir-se como gênero de escrita consoante com os propósitos desta pesquisa. O ensaio é um texto que se admite como inconcluso, fruto do esforço de lançar-se rumo a um país estrangeiro de idéias, em movimento de errância. A noção de constelação, que Benjamin empregará com destaque no prefácio epistemológico-crítico de “Origem do Drama Barroco Alemão”, também permeia este estudo, funcionando como pressuposto metodológico, produzindo a força de aproximar, pela escrita ensaística, idéias que habitam a mesma órbita. Dessa forma, temas discutidos ao longo do trabalho, como errância, mal, pensamento, incomunicabilidade, expressão, tradução e nostalgia, auxiliam a compor o que se acredita ser ao menos a centelha de imagens desenhadas a partir da vida danificada.

PALAVRAS-CHAVE: Vida Danificada; Cinema; Ensaio; Contemporaneidade.

ABSTRACT

The present work consists on the search of the idea of “damaged life” from its potential expression in the field of cinema. Damaged life – *beschädigten Leben* – it’s a term employed by Adorno in the subheading of one of his most important works, *Minima Moralia*, written in the 40’s, yet before the end of the War, and published in 1951. On it, the author, one of the representatives of the Frankfurt School, offers a precise look, as well as frightening, on different aspects of our culture and on the devices that lead our society to the stage it arrived during the haunting period of the writing of the book. The idea of damaged life doesn’t fit in the category of a concept, and Adorno never refers to it to outline a precise definition. Simultaneously, he applies uses of images, scenes and other kinds of expressions, in the maze of thought, to make the text accomplish his ideas the most aesthetically proper and truest way possible. The goal of the work that it is presented here is precisely, following the step of thought of authors as Adorno and Benjamin, to explore the idea of damaged life, pursuing to understand its relationship to the way we live nowadays, facing the urgencies of our time and the demands of culture. Being so, cinema was taken as a tool, as an eventual place of encounter with the images from damaged life. After a long, meditative, stage, where hundreds of films were observed, three were chosen, with the purpose of composing commentaries fitting to the core of the research: “Eclipse” [L’Eclisse] (1962), by Michelangelo Antonioni; “Contempt” [Le Mépris], by Jean-Luc Godard (1963); and “A Serious Man” (2009), by Joel and Ethan Coen. Each of the three movies was taken in its singularity and, coming from them, three essays were composed, one for each movie, where it was possible to explore questions of ethical and aesthetical importance, both immanently to the films, as in relation to the ensemble of work from its concerning authors. The choice towards the essay as a politics of presentation it is justified by the fact that it is constituted as a writing genre consonant with the purposes of this research. The essay it is a text that recognizes itself as inconclusive, product of the effort of throwing oneself to a country that is foreign in ideas, in a wandering movement. The notion of constellation, which Benjamin will employ underliningly in the epistemological-critic preface of “Origin of German Tragic Drama” also pierces this study, functioning as a methodological key, producing the force of bringing together, through essayistic writing, ideas that inhabit the same orbit. This way, themes discussed throughout this work, as wandering, evil, thought, incommunicability, expression, translation and nostalgia aid to arrange what it is believed to be at least the spark of images drawn from damaged life.

KEY-WORDS: Damaged Life; Cinema; Essay; Contemporaneity.

SUMÁRIO

Preâmbulo	11
(Apagam-se as Luzes): Imagens a Partir da Vida Danificada	13
1 Vida Danificada.....	13
2 Imagens	16
3 A Partir,	19
Errar no Vale do Mal: Judaísmo e Pensamento	26
Os Judeus	26
A América	29
Os Irmãos Coen	31
O Filme	34
Somos Judeus	37
Os Rabinos	39
O Pensamento	41
O Mal	43
O Desfecho	46
Algo a Dizer sobre Ruídos e Lugares	49
Seriam Felizes	49
Dizer Alguma Coisa	52
Incomunicabilidade e Expressão	54
Sons de Antonioni	56
O Espaço Ocupado	59
A Trilogia	61
Filmes-Catástrofe	64
O Casal	66
A Lacuna entre Dizer e Não Dizer	70
Entre o Exílio das Palavras e a Nostalgia das Imagens: uma Tradução	73
Canto I: Voltar, ou Como Traduzir a Poesia das Imagens?	73
Canto II: Cinema são <i>motion pictures</i>	75
Canto III: <i>Un Certain Regard</i>	78
Canto IV: “Odisséia”, Épico de Trágicas Proporções	83
Canto V: A Morte Passou Perto	87
Canto VI: Uma Tradução	90

Canto VII: <i>Nostos</i>	95
Canto VIII: Canto do Cisne	101
Se Isto Fosse um Filme	102
Referências	107
Apêndice A: Lista de Filmes Citados	113

Preâmbulo

Antes que as luzes se apaguem, é preciso fazer uma advertência ao leitor em relação ao texto que segue, às suas condições de produção, à sua história, à sua vida, e à orientação que move o pensamento e o percurso de seu autor. Este trabalho nasceu, em primeiro lugar, e mais relevantemente, de uma absurda e absoluta falta de clareza. A falta de clareza que acompanha os vivos, que se movem em circularidade peremptória, tateando os lados rugosos de uma caverna, onde a chama do último fósforo em mãos teima em apagar-se constantemente, ela ou qualquer outra luz que possa apresentar-se para guiar o passageiro. Mas também a falta de clareza específica, que nos faz inquietarmos, perturbados, desejosos de saber como os outros descobriram antes de nós a chave do enigma. O que move este trabalho em primeiro lugar, e acima de tudo, é a imperiosa falta de clareza.

Quando tamanho é o sentimento de falta de clareza, é possível sentir-se demasiado próximo da loucura. A vertigem, o olhar turvado, faz com que sonho e realidade tornem-se cada vez mais próximos, progressivamente indistinguíveis. Viver assim é como estar constantemente consciente da projeção. Há uma projeção, no horizonte, entre nós, e, dela, os olhos, ávidos por clareza, não podem se retirar, seja isso a nostalgia por algo que não vivemos, a terra que foi prometida alhures ou o som que, reverberando na atmosfera, deforma, provoca a mudança. Mas a luz que circunda pode se tornar tão intensa que nasce a paranóia, e passa-se, então, a desconfiar que o que parece verdadeiro pode não ser, não com certeza. Viver assim, fruto da falta de clareza, mas exposto à claridade tão solar, passa a ser angustiante.

O presente trabalho, descendente da angústia e da falta de clareza, foi talhado como material da forma mais difícil e, por isso, faz-se necessário chamar a atenção do seu leitor. Se é que pude ser bem-sucedido na empreitada, pode ser que o texto que aqui apresento esteja cravejado de deformidades. Pode ser que não seja belo no exterior, e nem mesmo muito palatável na aparência, embora busque sempre ser fiel ao seu propósito, que é o da expressão das idéias, de um pensamento que, mesmo que não muito bem pensado, mesmo rastejando entre os percalços, baleado, impróprio, de alguma forma, reivindica sua importância por ser um lampejo, uma entrada, em meio ao visco cavernoso. Por isso, sinto-me respaldado a chamar a atenção de meu leitor e suplicar que, se ele reconhece o esforço, que por vezes mais se assemelha com a corrosão das estruturas do que com a construção bem planejada e coesa do edifício das palavras, siga. Quando meu texto é tosco, pode estar tentando mimetizar algo feio e bruto, que não comporta qualquer lapidação. Talvez haja alguma beleza também nisso.

E talvez, apenas, seu autor não tenha sido capaz de dar vida, espalhada no papel, às deformações tão vivas de suas experiências. E talvez haja também alguma lição a se tirar disso.

Também creio não ser possível ignorar as condições de apresentação do texto desde já. Eu talvez precisasse de muitos anos além da minha própria vida para aperfeiçoar o texto que segue aqui, mas certamente um pouco mais de tempo não lhe faria mal. Ainda assim, vivemos em tempos estranhos. Parece-me apropriado notar que andamos em círculos. Há, entre nós, esquadrihamentos mais importantes do que a qualidade deste texto. Há prazos, esfinges, regulamentos. Há charadas das quais não se pode escapar, correndo-se o risco de perder a cara oportunidade de seguir andando em círculos. Se as imagens cáusticas a que recorro, o olhar trágico que emprego, que fazem ser tão deformada minha pena, de algum modo, tiverem algo a dizer sobre isto, sobre o que fazemos e como vivemos, isso terá superado todas as minhas expectativas. Pois, se estamos rodeados de pormenores a obedecer, posso ao menos conservar, ao fim desta etapa, a idéia de que falta de clareza me trouxe até aqui e falta de clareza continua a me dirigir. Sobram-me desentendimentos para compreender a importância de muitas coisas.

Se diante disso, ainda assim, o presente texto encontrar no seu leitor aquele que algum dia tomará tempo das próprias mãos para folhear estas páginas e deixar-se tocar por um tipo danificado de sensibilidade, eu acreditarei ter feito algo certo.

(Apagam-se as Luzes): Imagens a Partir da Vida Danificada

1. Vida Danificada

Do interior do lodo, ergue-se uma cabeça – o rosto emplastrado de um marrom repugnante, natureza esverdeada, de onde também se levanta o vapor inalado, olhos convexos alertas, que viram o pior do que o ser humano é capaz, o pior: o hor-ror... o hor-ror. O horror é balbuciado, tremido, mal ensaiado a ser anunciado, e não pode ser descrito.

Em algum lugar longe dali, longe do pântano, mas não do horror – pois o horror está perto de todas as coisas –, um deserto, um homem. O homem depois se levanta, encontra uma criança, procura pela mãe dela, encontra uma cabine, e relembra sua história, e a da mãe da criança, uma forma de contar a história dos dois, por meio da cabine escura. Na borda de um vulcão, sujeita a respirar as cinzas, a experiência de uma mulher, condenada, inebriada entre o horror e a beleza que vê, sem poder decidir-se, sem poder inclinar-se, e sem achar palavras ou ações para dar sentido a isso. Numa praia, as ondas rebentam, ressoando tão forte, tão alto, tão perto, que tornam impossível que um homem compreenda as palavras de uma jovem, que é forçada a valer-se de mímica, de palavras inúteis, e de sorrisos singelos, ainda que ele não a escute, ou compreenda. Outro homem, outra jovem, ela vai partir, e ele tenta impedi-la, mesmo que sejam apenas seis meses. Ele é cínico; ela, ingênua. Quando ela lhe recorda de que ele deve ter um pouco mais de fé nas pessoas, sua resposta é um sorriso torto, indecifrável, um olhar para o alto, como se esperasse a resposta de Deus para Jó; entram o horizonte nova-iorquino e a delicadeza de *Rhapsody in Blue*. Passos numa escada, closes, um homem senta-se numa sala de projeção. A sessão vai começar, o que vamos assistir? Alguém diz “o *La Dolce Vita* comercial”, com sotaque americano, tentando contornar as vogais arredondadas com ângulos retos. A sessão vai começar. A câmera passeia aturdida, documentando fatos, ficcionando realidades. O homem chega à casa, ao final da madrugada, dança, sobra-lhe provavelmente um pouco de enjôo, um pouco de álcool passeando pela saliva, sobe a escadaria, a mulher na cama, outro homem corre pelo telhado. Alguém se senta na escada, o homem ou a mulher, hora do café da manhã, a sessão termina.

Essa alguma coisa, que alguém chamou de “horror”, ainda ricocheteia, pelas arestas do cotidiano, em tempos ora mais leves, ora mais plúmbeos, assumindo diversas formas, recolhendo-se ou alastrando-se, pois o sofrimento humano é perene, mas na modernidade é moldável, expressa-se nos restos, nos interstícios, na linguagem, nos sintomas, nos deveres,

nos materiais, nos pormenores e na vida – em tudo que é vida, que carrega vida nos ombros, em tudo que vive. E tudo que vive está sujeito, vez que outra, ao lodo.

Muito se tem discutido acerca da modernidade e do que ela representa como processo histórico, mas por vezes parece anacrônico tocar no assunto, para aqueles que, sem remorso accidental, optam por ignorar o problema e professar a etiqueta do “pós-moderno”. Simultâneo a isso, a modernidade bate à nossa porta, reclama legitimidade, reconhecimento, respostas para o enigma, e, do alto de sua empáfia, ameaça devorar-nos se não a decifrarmos. Antes de defini-la conceitualmente, este trabalho ocupa-se de investigar seus efeitos, percorrer seus rastros, contaminar-se dela – reconhecendo-a como um momento na História, um conjunto de práticas culturais e uma espécie particular de experiência a ser vivenciada.

Esse tipo especial de experiência parece ser a confluência de uma série de condições histórico-culturais que vêm se engendrando nos últimos séculos, aliando-se para configurar modos – modos de produção, modos de usar e, em última instância, modos de vida. Certamente, daí, da História, não de nenhum lugar outro, advém o horror, como puderam notar alguns dos grandes leitores da modernidade – Marx, Freud, Nietzsche, Weber, Benjamin.

E o modo como essa experiência vai se construindo é o de algo corrosivo – as paredes de uma edificação que vão das rachaduras conhecidas a uma dilaceração, a epiderme que se descama, denunciando o muco que a constitui, bocas que não se tocam, alardeando a intransitividade das mensagens, as pequenas crises banais do cotidiano, disfarçadas de burocracia ou do que se convencionou chamar de “problemas modernos”, o lixo edulcorado, posto em fluxo, empacotado, consumido com plástico, menos como produto do que como vida que se deseja ter, que se inveja, que se persegue em coreografia do absurdo, sem estupor, sem choque, sem perguntar-se o que é isso e para que tudo isso, sem chance de interromper o imiscuir-se no círculo do hor-ror, sem pouco mais que talvez ensaios, frêmitos do que é balbuciado.

Adorno (1951/1992), valendo-se da experiência de alguns dos grandes leitores da modernidade, nos falará disso, em obra sublime, *Minima Moralia*. Por meio de aforismos, os quais versam sobre variados assuntos, empreende poderosa reflexão acerca dos problemas modernos, os quais chama de “vida danificada”, e o faz no interior dos anos 40, a mais emudecedora das décadas do século passado. Adorno não oferece um conceito apaziguador desse termo – *beschädigten Leben* –, pois fala-nos de algo tão singular, ainda que comum a

todos, tão vivo, que resvala da categoria de conceito, que é da ordem do não-idêntico¹ (ADORNO, 1966/2009), portanto, da matéria semovente, que se recusa a deitar no leito de Procusto. À coisa-vida-danificada, ele interroga, com a puerilidade de todo grande filósofo, usando as palavras de Baudelaire: “Avalanche, queres me levar em tua queda?” E, se Adorno é sábio o bastante para não subsumir o sentido da vida danificada num conceito, posso eu, também, evitar um engano clássico, e deixar que fale por si a *mise en scène*.

Pois num mausoléu, com paredes mortas de tanta vida, depois de uma noite de jogos e diversão, que teve o mesmo efeito de um derramamento de sangue, fosse isso um filme de horror, a resposta de Marta à cantiga entoada pelo marido (“*Who’s afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf? Who’s afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf?*”) é um desnudar-se em pêlo: *I am, George. I am.*

¹ Entendo o não-idêntico de Adorno como o objeto que se apresenta ao sujeito, mas que, como pedaço da realidade, resvala da categoria de conceito; não-idêntico é o que escapa do princípio da identidade, que a tudo quer integrar; é o que, num momento dialético, não é reduzível à síntese, já que não se identifica ao conceitual; é o que, então, é mostrado como contradição; é o não-idêntico esse furioso, batido, que se rebela e não se amansa ao ser deitado no leito de Procusto (ADORNO, 1966/2009). E é então, entendo, não-idêntica a vida danificada, que como experiência só se narra, só se expressa como não-conceitual, como não-redutível, como negativo; em “*Minima Moralia*”, como aforismo.

2. Imagens

Relacionar cinema e modernidade não é, de maneira alguma, idéia nova ou descoberta surpreendente. Cinema e modernidade são um casal secular, que atravessa a rua de braços dados, já há algum tempo. É possível retornar até o atribulado século XIX, marco de onde as coisas, talvez mais explicitamente, passam a configurar-se como são hoje em dia, embora no bojo de um processo mais antigo. No precipício da passagem para o século XX, entre os primeiros filmes documentais dos irmãos Lumière e as primeiras ficções fantásticas de Méliès, é possível afirmar que a cultura já era estabelecida por um forte “caráter cinematográfico”. Não há nada de fortuito nas experimentações com o cinematógrafo, já que “a cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral.” (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.18).

Quando Benjamin (1935-36/1994), ao encerrar seu célebre ensaio “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, faz referência à idéia de que a sociedade transforma-se agora em espetáculo para si mesma, em vez de oferecer-se como espetáculo para os deuses olímpicos, como na Grécia de Homero, parece que é disso que ele está falando. Numerosos eventos do século XIX prenunciam essa cultura cinematográfica, de espetáculo, ou mesmo *de cabine*, se assim pudermos nos referir. A profusão de imagens e sua descontinuidade, advindas com a metrópole, de que Simmel (1903/1973) trata, é um elemento o qual, posteriormente, desdobra-se como campo de visão na imensidão de pessoas e de construções que compõem o cenário urbano e que se dão a ver, mais do que antes; que impregnam o passante com sua potência imagética, algo tratado recorrentemente nos textos de Baudelaire e Edgar Allan Poe, posteriormente resgatados por Benjamin. Entre os muitos novos aparatos técnicos, talvez o mais emblemático seja o trem, primeiro grande responsável pela dissolução das distâncias já no século XIX, uma vez que “a viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição.” (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.22-23). Certamente, não à toa o trem de ferro é imagem tão emblemática quando se pensa no cinema dos irmãos Lumière – ela aparece com recorrência nas “imagens modernas” capturadas por cineastas como Hitchcock e Ozu.

Essa onda de transformações, como experiência da modernidade, consolida-se na idéia do choque, que Charney (2004) resgatará junto a Benjamin. O bombardeio de estímulos num

instante, que passa a ser constante, corresponde ao choque. Parece que há algo da ordem da aura e da tradição que se perde face à inundação de choques, eis o porquê da dificuldade de reter experiências. O cinema ecoa esse fenômeno, que é anterior a ele, por se tratar de um dispositivo de imagens semoventes, em oposição à imagem fixa de um quadro pintado. O quadro convida o espectador, enquanto no cinema isso não é possível:

Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *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, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1935-36/1994, p.192)

Na esteira desta arrojada idéia de Benjamin, de que a arte do cinema é a que corresponde aos perigos existenciais mais intensos com os quais se defronta o homem contemporâneo, cabe pensar que, como inovação técnica e estética, o cinema permite, mais palpavelmente, resgatar a discussão sobre mimese, em Aristóteles (*circa* 335 a.C./1999), agora num período moderno. Ao debruçar-se sobre os gêneros da poética clássica, Aristóteles polemizou com Platão, enaltecendo a capacidade mimética daqueles e ressaltando a potencialidade catártica da tragédia, um gênero superior à epopéia. Gagnebin (1993) mostra que o debate – contra ou pró a mimese – é reproduzido, séculos mais tarde, no âmbito da Teoria Crítica. Em textos como “A Doutrina das Semelhanças”, Benjamin (1933/1994) teoriza acerca da capacidade mimética: mais que uma simples imitação, é uma mediação simbólica, e não pressupõe a igualdade de elementos em sua relação de semelhança. A semelhança não-sensível entre linguagem e escrita é o exemplo cabal. Adorno, que critica o impulso mimético ao lado de Horkheimer em “Dialética do Esclarecimento” (1944/2006) e, portanto, inicialmente diverge de Benjamin na questão, mais tarde – em “Teoria Estética” (1970/2008) –, poderá rever seu posicionamento e pagar tributo ao influxo benjaminiano, como demonstra o texto de Gagnebin (1993). A mimese seria aqui não mais – ou não apenas – a fonte de uma identificação perversa que repousa no recalçamento de uma mimese primeira, mais arcaica. Mimese poderia ser, então, “uma dimensão essencial do pensar, esta dimensão de aproximação não violenta, lúdica, carinhosa, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve.” (GAGNEBIN, 1993, p.84). Mimese poderia ser um traço de

pensamento que não deseja aprisionar o outro, o objeto; que pode, respeitando sua natureza de não-idêntico, dizê-lo sem desfigurá-lo. Aqui reside a reconciliação, ou o que dela se vislumbra, permitida pela arte. Sendo a arte refúgio dessa mimese redimida, “a experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é a promessa da felicidade que se quebra”. (ADORNO, 1970/2008, p.209).

Assim, pode ser que se manifeste a capacidade mimética própria a esse cinema admirável e temível, que nasce no mesmo berço da modernidade temporã. Como arte do choque, portanto, dispositivo de contínuo aperfeiçoamento das leis do tempo, o cinema é não só imitação da vida como arte – pode ser uma caixa de metáforas que projeta luz, ou as ruas de uma caverna, que uma criança desbrava. É, contudo, conforme a lógica das semelhanças, a mediação entre um real e um imaginário, que, sem a preocupação obsessiva de denunciar a verdade documentalmente, é verdadeiro por si. É como uma rajada de ar prestes a derrocar a felicidade-bibelô na iminência de espatifar-se no chão, formando mil caquinhos de porcelana.

3. A Partir,

A partir desses elementos, posso expôr que o que propus como pesquisa foi a possibilidade de investigação de imagens da vida danificada – a tentativa de encontrar esses fragmentos, esses vestígios de vida moderna que se danifica, emergindo ainda entre os interstícios de horror, que Adorno descreve tão eloqüentemente. Minha aposta foi fazer isso a partir do cinema, acreditando que, nesse campo tão vasto, em que tudo há e tudo brota, do mais belo e minimalista, ao mais páfido, ao mais descartável, seria possível encontrar estilhaços da vida danificada, apresentando-se, expressando-se, por meio de uma lente cuidadosa. Entendi que, da relação entre cinema e tempos modernos, e do impulso mimético do cinema, de seu fracasso infalível de tentar assemelhar-se à vida, seria possível buscar imagens. E que, de dentro delas, seria possível montar um discurso. Decidi trilhar esse caminho.

Na primeira etapa da pesquisa, procurei me guiar por leituras, comentários, mas também seguir alguns desvios, caminhos fortuitos, pouco tentando atalhar. Tateando, como o retardatário que chega à sala de cinema quando as luzes já se apagaram, procurando algo, alguma coisa, mesmo sem saber exatamente o que, entre algumas centenas de filmes, já que uma coisa puxa outra, como as estrelas se unem, em constelações.

A procura visava à construção de um *corpus* analítico, a partir do qual fossem construídos ensaios. A opção pelo ensaio como política de apresentação se dá desde esse primeiro momento, conforme descrito no projeto de qualificação: “o ensaio é um manifesto, um apelo, um grito. O ensaio é um escrito que se recusa a obedecer a uma certa lógica acadêmica, posto que ele se ocupa de tratar daquilo que comumente não encontra espaço na academia. Ele firma compromisso com o não-idêntico. Sendo assim, negligencia a certeza indubitável e renuncia ao ideal dessa certeza. Em vez disso, o ensaio opera na lógica da constelação: ‘Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura.’ (ADORNO, 1958/2003, p.31). O ensaio, portanto, desafia o fracasso, buscando manusear, com conceitos, aquilo que não cabe em conceitos.”

Foi então que algo, alguma coisa, finalmente emergiu, de modo que pude fazer a difícil escolha por três filmes, os quais compõem a *mise en scène* deste trabalho: “O Eclipse” (1962), de Antonioni; “O Desprezo” (1963), de Godard; e “Um Homem Sérico” (2009), dos

irmãos Coen. Mais uma vez, abstenho-me de “explicar” os motivos da opção, entendendo que, ao final do percurso de leitura dos mesmos, eles devem, espero, tornar-se mais claros.

De todo modo, os ensaios apresentados, embora eu acredite que possam ser lidos como fios de uma narrativa única, diferenciam-se elementarmente. Desde o início da concepção desta dissertação, foi pensado que cada um deveria respeitar o objeto acerca do qual discorre. Menos consciente, mas, eventualmente, também parte regente de sua elaboração, tornou-se o modo como cada um, de certa forma, espelha seu objeto. “Errar no Vale do Mal: Judaísmo e Pensamento” é de um caráter cerebral como o cinema dos irmãos Coen; talvez menos risonho, mas suficientemente sombrio, ocupado que está com as questões existenciais que preocupam aqueles cineastas. Ao versar sobre os judeus e, de certa forma, pagar tributo a essa cultura que tanto nos ofereceu, destaca a história de um homem que escava explicações para as situações que lhe sucedem, mas só encontra o ilógico e o absurdo em sua busca. Embora o texto tente projetar um pouco de luz sobre as confusões imanentes a essa jornada, pode ser que a sua própria racionalidade seja confrontada com uma impossibilidade, com a dificuldade de seguir adiante, ou com uma grande quantidade de renúncias que devem ser feitas, de modo a que se possa seguir o caminho na estrada. “Algo a Dizer sobre Ruídos e Lugares”, o texto que segue, talvez seja o testemunho do próprio fracasso que é acenado no anterior. Seu estilo é diferente, seu ritmo é destoante. É uma escrita mais visceral, acidentada. Consoante com o cinema de Antonioni, poderia ser toda pontuada de silêncios. Se isso não é possível, as pausas se fazem mais importantes. O ensaio é uma tentativa – ousado dizer, desesperada – de ilustrar a matéria desfigurada, de dar palavra ao que não tem nome e, portanto, assume-se como fracasso de antemão. Ao perseguir formas literárias, esse texto tenta alcançar um apaziguamento inatingível; como o casal que toma como personagem, está fadado a um desencontro. E quando não havia mais razão ou sentido para a fala, “Entre o Exílio das Palavras e a Nostalgia das Imagens: uma Tradução” é apresentado. Não como síntese ou redenção, mas como contemplação. O terceiro ensaio, sem se despojar das inquietações presentes nos anteriores, reconhece-se como mais lúdico. Menos perturbado pela insuficiência da razão e da emoção – mas ainda perturbado, como um homem acossado pelo desprezo da mulher que ama –, cede ao enamoramento, permite-se ser o que é: um texto cinefílico. Como Godard, o maior cinéfilo do século XX, busca raspar a espessura da imagem e encontrar nela o pó de estrela que lhe constitui. E mesmo diante da ameaça das maiores intempéries, da finitude à solidão, se puder ser uma medida à beleza, poderá sentir-se satisfeito.

Oriundos de um sofrimento estirado, de um movimento que se arrasta, entendo poder chamar os textos de ensaios constelares. No processo de escrita de cada um, mas também na relação de um com os demais, derramam esse pó, pingam palavras, como idéias que se organizam em forma de texto. Fruto do pensamento, mas não de um pensamento acabado: das estrias do pensamento, algo linha, algo distensão, algo cicatriz.

De forma alguma deve o leitor procurar nesses ensaios a “aplicação” de conceitos adornianos ou benjaminianos nos filmes escolhidos. O objetivo deste trabalho não é enxertar de teoria o seu *corpus*, esterilizando duplamente textos e filmes. Busca-se aqui, em vez disso, extrair gotas de verdade de um material que é falsificação por essência, embora se fantasie com a aparência da realidade. A bela definição de verdade, em Benjamin (1925/1984, p.59-60) expressa isso com precisão: “Assim como a harmonia das esferas depende das órbitas de astros que não se tocam, a existência do *mundus intelligibilis* depende da distância intransponível entre as essências puras. Cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências.”

Que fique claro de que verdade se fala aqui. Não da verdade essencializante que se apresenta como fonte de resolução de todos os problemas quando for encontrada em seu esconderijo guardado a sete chaves. Não a verdade que a academia muitas vezes persegue cegamente como o inseto que não percebe quão nociva pode ser a luz. Certamente, não uma verdade pronta, enclausurada, destituída de vida e de falhas; mas uma verdade que, movida pelas estrias do pensamento, é também verdade estriada. A verdade que compreendo ser a qual Benjamin se refere é a do equilíbrio dos sóis que coabitam a mesma órbita. A verdade, se está oculta, tardará em se revelar, e não o fará por assédio do Método, não importa quão metódicos sejamos. Pode se dar a ver, no entanto, em algumas circunstâncias, como ressalta Gagnebin (2005): com dificuldade, a linguagem a corteja; no entanto, é a arte que pode melhor se aproximar da diletante verdade. Beleza e verdade flertam, pois aquela oferece os contornos de que esta necessita, e a evocação – talvez não mais que isso – de um passado (imaginário?) em que conviveram juntas, inseparáveis. O que a arte permite fazer hoje é o acesso aos lampejos de verdade, que sempre nos parecem tão escassos. Camus (1942/1961) tratará disso, ao lembrar que a verdade do absurdo só poderá aparecer numa criação absurda. Dessa forma, o que é metodologicamente caro a esta pesquisa, no que tange à noção de verdade, é a relação com a estética. Numa arte impura como o cinema, que é verdade e engodo simultaneamente, faz sentido pensar que a verdade catártica pode emergir num filme, se houver, também, beleza nele. Do mesmo modo, trilharei beleza em meu escrito, se imprimir nele verdade, o tipo de verdade que se apresenta nos escombros. Este escrito, que

não poderia ser senão ensaio e senão constelar, procura entre os astros o rasto que os relaciona, o invisível que liga os planetas: o equilíbrio entre os sóis.

Gagnebin (2005) resgata o uso que Foucault (1984/2007) fará da palavra grega *askesis*, e que traduzirá como “ascese”, podendo remetê-la, contudo, tanto à categoria de “exercício” (*Übung*, em alemão) em Benjamin quanto de “ensaio” em Adorno. Lido pela autora, o filósofo francês dirá que o ensaio deve ser compreendido como “uma prova modificadora de si mesmo no jogo da verdade (...), o corpo vivo da filosofia, pelo menos se esta ainda for hoje o que era outrora, isto é, uma ‘ascese’, um exercício de si do pensar.” (FOUCAULT citado por GAGNEBIN, 2005, p.187).

Parece que, o tempo todo, são esses os princípios que guiam minha busca. Um esforço muito grande de pensar, de modo a poder extrair gotas de verdade do fruto cinematográfico, e por meio do ensaio; portanto, da minha forma de exposição. Recorro mais uma vez a Gagnebin (2005, p.188) para expressar os (meus) descaminhos metodológicos no cerne desta pesquisa:

A forma filosófica do tratado que ele [Benjamin] elege como paradigmática (Adorno dirá a forma do ensaio) da exposição filosófica tem um método, sim. Mas esse método consiste, num belo oxímoro, na renúncia ao caminho seguro e bem traçado (a palavra alemã *Unweg* como que desvia a palavra grega *methodos*/com caminho, *Weg*). Dupla renúncia: ao ideal do caminho reto e direto em proveito dos desvios, da errância; e renúncia também ao “curso ininterrupto da intenção”, isto é, renúncia à obediência aos mandamentos da vontade subjetiva do autor. Em proveito de quê? De um recomeçar e de um retomar fôlego incessantes em redor da *Sache selbst*, da coisa mesma (*to on ontôs*), centro ordenador e simultaneamente inacessível do pensar e do dizer. A enunciação filosófica ordena-se em redor desse centro, presença indizível que provoca e impulsiona a linguagem, justamente porque sempre lhe escapa. Essa figura de ausência atuante lembra, naturalmente, os meandros da teologia negativa; mas ela também pode ser pensada, de maneira profana, como o centro indizível de fundamentação da própria linguagem, uma espécie de imanência radical que se furta à expressão.

Contra todas as insuficiências da linguagem, mas tendo de percorrer a distância entre os sóis, é preciso – foi preciso – lançar-se a isso, procurar verdades, enunciá-las, escrevê-las, ensaiar fazê-lo, ensaiar. Ao escrever ensaios, é também preciso exilar-se: “O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola.” (ADORNO, 1958/2003, p.30).

Conforme esse modo de pensar, a forma é importante, a forma de apresentação é fundamental, o detalhe que a palavra pode escrever – ou ensaiá-lo – é essencial. Portanto,

tentei dar atenção a isso, ao formalismo, à estética, já que só nela a ética pode ser expressa. “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.” (BENJAMIN, 1925/1984, p.56). Tentei recolher idéias, suscitadas da contemplação das obras escolhidas, pô-las juntas, fazer algo com isso, escrever ensaios. O que se apresenta aqui também não cabe na categoria de análise fílmica, ao que me parece. Inquietado, provocado pela questão, ensaiei fazer os filmes serem o que são, procurei palavras – e as juntei – para que não se perdessem, mesmo quando corriam, mesmo quando não havia, para escrever cinema como cinema; para que falasse a verdade do que se vê.

“Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ele porta em si enquanto algo que veio a ser. (...) O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si.” (ADORNO, 1966/2009, p.141-142) Eis a importância metodológica ao tratar de matéria do que é não-idêntico, que é a idéia de “vida danificada”. Falamos de contradições, a matéria-prima da modernidade. Falamos de coisas com vida, com história, não se pode escamotear sua beleza, tampouco sua verdade. Não é possível aproximar-se da “coisa mesma” sem arrastar-se, sem doer-se, sem dobrar-se, como talvez deva fazer o *camera man* que deseja captar a delicadeza dos passos de um passarinho, sem espantá-lo. Deve aproximar-se com cautela, pé ante pé e, se for preciso, derramar-se ao chão, deixar que a natureza assuma o controle.

Mas o pensamento é um arrastar-se, um doer-se em direção a algo, alguma coisa, justamente. A escrita, exercício desse pensamento, tem sido um pouco como o derramamento de sangue que acompanha um filme de hor-ror. Nas próximas páginas, posso então apenas me derramar.

Muitas vezes, de fato, infelizmente, acontecia de serem finalmente anunciados aqueles filmes que tinham esperado por tanto tempo, folheando quase febrilmente, toda quarta-feira, logo de manhã, o *Officiel des Spetacles*, aqueles filmes que lhes asseguravam em toda parte que eram admiráveis. Encontravam-se todos no cinema, na primeira noite. A tela se iluminava e eles freciam de gozo. Mas as cores eram antigas, as imagens pulavam, as mulheres tinham envelhecido terrivelmente; saíam; estavam tristes. Não era o filme com que tinham sonhado. Não era o filme total que cada um deles trazia dentro de si, esse filme perfeito que não saberiam esgotar. Aquele filme que gostariam de ter feito. Ou, mais secretamente sem dúvida, que teriam gostado de viver.

(GEORGES PEREC, “As Coisas”)

O que falta à paisagem americana não é tanto, como gostaria uma ilusão romântica, ausência de reminiscências históricas, e sim o fato de que nela a mão do homem não tenha deixado pistas. Isso se refere não somente à falta de campos cultivados, às matas não desbravadas, geralmente densas e não muito altas, mas sobretudo às estradas. Estas irrompem subitamente em meio à paisagem, e quanto mais planas e largas elas são, tão mais desprovida de qualquer relação e com mais violência destaca-se sua pavimentação cintilante em face da vegetação demasiado selvagem do meio ambiente. Como não possuem faixas para pedestres ou ciclistas, nenhum caminho para passeios às suas margens – à maneira de uma transição para a vegetação –, nenhuma trilha lateral que conduza pelo vale adentro, elas carecem da qualidade suave, tranqüilizante, não-angulosa, das coisas feitas à mão ou pelos instrumentos imediatos desta. É como se alguém jamais tivesse acariciado essa paisagem. Ela é desolada e desoladora.

(ADORNO, “Minima Moralia”, Aforismo 28, “Paysage”)

Errar no Vale do Mal: Judaísmo e Pensamento

Os Judeus

Em algum lugar no tempo, o judeu é um homem que ri. Não o tempo todo, mas mesmo em interstícios improváveis. Na manhã da História, perto do vale de Elá, em meio a sombras e intempéries. Fugindo dos tortuosos *pogroms*, tempos de vacas magras. Em confronto com o estranho – tantos são os oponentes; e pior – em conflito consigo mesmo. Enquanto espera por algo, o que é subentendido – o judeu é aquele que aguarda. Enquanto transita, paradoxalmente, em constância. No galope, na partida, à espera, tudo lhe é peculiar, enquanto a tudo ele é expatriado. E ri, ainda assim, um judeu, mesmo depois de morto, quando é assassinado, morte abrupta e absurda, a faca de uma mulher cética encontrando as carnes flácidas, imateriais, de seu cadáver velho. Nesse momento, gargalha.

Precisar o que é próprio, da essência do judeu, não é simples. Também por isso, é a condição judaica muito interessante. O que é propriamente judeu é condicionado pela religião judaica, embora extrapole esse domínio; foi dado, na História, por um componente étnico, que, com o passar inexorável do tempo, tornou-se pouco relevante, face à miscigenação; é um arcabouço cultural, patrimônio irrenunciável, regras de “como viver”. Mas não é simples – há todas as modulações, heterogeneidades e peculiaridades que constróem uma identidade judaica de dada forma. Judeu é uma palavra-suporte, que carrega em si muita conotação; nos ombros, um peso que mal se suporta, mas que não se consegue descrever em poucas palavras. É curioso, de toda forma, que a história do judaísmo confunda-se com a de alguém que se perdeu no caminho de casa.

Após o Holocausto, frente à política sionista, ocupada com a defesa do Estado de Israel, definir um judeu tornou-se mais que necessário, embora não seja simples. E Johnson (1995) discorre pelos problemas: é judeu quem nasceu de mãe judia, ou que se converteu ao judaísmo, ou não pertence a nenhuma outra religião? É judeu quem se diz assim ou quem é definido pelo anti-semita? É judeu quem se sente judeu? E isso é aceito perante a Lei? Um cidadão israelense que fale hebraico é, por si só, um judeu?

A acidentada história dos judeus, vales de tempestades em meio a um curso ininterrupto, fala de um povo que se viu – se vê? – como eleito. Diante de uma promessa, a da Terra, e da fragilidade das condições de posse dessa Terra, os eleitos andam. Sempre estrangeiros, peregrinos, seguem. À espera do Messias, imbuídos na confiança que só as promessas podem realmente conferir. Ensaiano seguir os passos dos antepassados, apoiando-se num norte que é histórico, cultural, mais que isso – transcendental. Há, afinal, apenas um

povo eleito. Nisso se fiam os eleitos, aportando aqui ou ali – *oleh*, portanto, quando regressando à Terra, *nostos* de obstares, aguardando, travessia milenar.

Ri, ainda assim. E faz questionamentos. Não é simples, afinal, ser sério. Scliar (1985) diz que é próprio da condição judaica, mesmo que não necessariamente da religião judaica, fazer perguntas. O judeu é um homem que questiona. Ritos, dogmas, também. Mais que isso: a própria sorte. Eleito que foi, descendente de Abraão que é, ainda assim, pergunta. Como Jó, o impaciente: “Por que não morri eu na madre? Por que não expirei ao sair dela? Por que houve regaço que me acolhesse? E por que os peitos, para que eu mamasse? (...) Se quereis engrandecer-vos contra mim, e me argüis pelo meu opróbrio, sabei agora que Deus é que me oprimiu e com a sua rede me cercou. Eis que clamo: Violência! Mas não sou ouvido; grito: Socorro! Porém não há justiça. O meu caminho ele fechou, e não posso passar; e nas minhas veredas pôs trevas (...) Acaso não é a perdição para o iníquo, e o infortúnio para os que praticam a maldade? Ou não vê Deus os meus caminhos e não conta todos os meus passos?” (BÍBLIA, Jó, 3:11-12; 19: 5-8; 31: 3-4, 1969).

Judeu é um homem que sofre. Sua fé é provada. Sua condição de habitar um lugar é provada. Sua dignidade é provada. Seu centro moral é exposto ao escárnio do universo; feridas abertas percorridas por estilhaços, as carnes tangíveis na pele frágil. A travessia de um judeu seja talvez a de fazer perguntas; as respostas, muitas vezes, vêm em formato de imagens, parábolas ou absurdo. Mas as perguntas surtem-se, infinitamente mais sobejas, como interrogações, quando não com o aspecto de nuvens, desespero, filosofia – literatura.

Nesse último caso, é expressa uma judeidade de valor ímpar – a de Kafka. Fala, por meio da escrita, de existências sufocadas, em suplício, derrotadas e inundadas numa busca por significado que sempre, ou quase sempre, prova-se inútil. A vida é uma jornada cujo sentido é recôndito. Talvez inacessível. Talvez oculto por um guardião, ou um Deus silencioso. Não devemos nos equivocar: a obra de Kafka remete à condição humana, a um mal-estar imenso, do tamanho de uma vida. Mas há nessa obra a presença de um componente judaico distinto, que fala por si, sem histrionismo; fala mudo, triste, transversal às palavras pintadas no papel. O exílio como vaticínio, a expatriação solitária num corpo estranho, a errância diaspórica, o encontro inevitável com a Lei aos solavancos. Isso não é judeu? É também um reportar-se indeciso ao próprio judaísmo porque atravessado de coisas não judias; linguagens, geografias, experiências outras, paisagens assépticas cuja generalidade remete ao detalhe minucioso e atento, na liturgia do racionalismo. E o que não se atinge. Castelo, porta ou absolvição. Recôndito também. Apresenta-se turvado aos nossos olhos, não se quer revelar – ou só o faz por subterfúgios caprichosos: mistério. Isso não é judeu?

Em texto sobre Kafka, Walter Benjamin (1934/1994) evoca uma antiga lenda talmúdica, que ajuda a ressaltar o teor alegórico da obra do escritor tcheco. Uma princesa exilada padece numa aldeia estrangeira, cuja língua ela não compreende. Um dia ela recebe uma carta do noivo, que anuncia que não a esqueceu, e que estava a caminho para resgatá-la. O noivo representa o Messias; a princesa, a alma; e a aldeia, o corpo. Essa aldeia, essa história estão no centro do universo kafkiano, diz Benjamin. O exílio é nossa morada. Os padecimentos experimentados pelo corpo, ar rarefeito de uma atmosfera insólita, angustiam a alma, essa princesa, encerrada em si mesma, mas à espera. Há espera.

A América

Nesse aguardo movente, a princesa e a aldeia ancoram numa espécie de terra prometida, também, chamada América. Terra dos livres e lar dos bravos, a América do século XVIII é um lugar propício para a chegada de estrangeiros. Diferente das seculares nações européias desde os princípios da Modernidade, apegadas que eram a tradições espirituais, a tolerância religiosa é palpável. Mais que isso: o arvorecer multicultural faz a América. E acredita-se na América, a América fez nossa fortuna. No momento de instauração e consolidação do capitalismo, lá estava a América, pronta a receber braços despojados e mentes sagazes, sem fazer distinção – não até aquele momento – de marcadores identitários. Para o judeu, a América tornou-se lampejo – ou mais que isso – do sacramento primeiro.

A América dos irmãos Coen, por peculiar que seja, provê um substrato classicamente judaico. Ironicamente judaico. Tragicomicamente judaico. As Américas, nevadas ou áridas, populosas ou ermas, colaborativas ou mecânicas, são diferentes e são a mesma. A América é o descampado da solidão. A solidão das ações concretas e definitivas, das conseqüências nefastas, dos erros lógicos e da aleatoriedade divina. Esse é o momento capital, que marca a regra das contradições; a liberdade da escolha individual é o aprisionamento da vida numa cadeia de ações ilógicas e sem sentido.

No cinema dos irmãos Coen, como na literatura de Kafka, por mais que não haja um aviso luminoso anunciando: “Isso é judeu!”, há qualquer coisa de inegável pertencente à cultura judaica. Mesmo tratando de góis, ações laicas ou demasiado humanas para restringirem-se a um grupo somente, há uma piscada, um questionamento, um sofrimento, um errar e, por fim, um riso judeu. Mas no cinema dos Coen há também algo eminentemente americano. É difícil dissociar um elemento do outro, portanto. A experiência da América é levada às últimas conseqüências, minuciosamente territorializada; dificilmente o espaço é indefinido na obra dos irmãos. A América é uma entidade bastante específica aqui. O fato, portanto, de se realizar uma judeidade com destino não é casual. A terra promete algo, também – e não é a mesma coisa ser judeu no Brasil, em Israel ou nos Estados Unidos da América.

O passeio que os irmãos oferecem é vasto. Nos vales da Califórnia, diante do Pacífico, junto à Falha de San Andreas, é contada a história de um barbeiro, espécie de atualização do Meursault de Camus (“O Homem que Não Estava Lá”); acompanha-se o jogo de gato e rato entre o casal que trata a própria relação como recreação, comédia romântica à Howard Hawks (“O Amor Custa Caro”); são expostas as aventuras psicodélicas de um vagabundo que se torna figura folclórica na comédia estadunidense dos anos 90 (“O Grande Lebowski”); e é

desafiada a trama genial de um escritor que vai a Hollywood tentar narrar a vida de um homem comum (“Barton Fink – Delírios de Hollywood”). Tomando o Mojave, ao Sul, descemos até encostar no deserto Sonoran, estéril paisagem do Arizona. Ali é retratada em tom pastelão a história de um casal que rouba o bebê de uma família milionária (“Arizona Nunca Mais”). É preciso descer mais para aportar ao cume da aridez. No Texas, no velho Texas, as coisas se dão de um jeito diferente daquele que foi inventado pelos russos; cada homem sabe de si e o deserto faz parte de todos num *noir* trágico e fatalista (“Gosto de Sangue”). Ali também, terra de decisões que valem uma vida, corre-se em busca de algo que não se sabe muito bem o que é. Arrisca-se a própria vida para aproximar-se de um dinheiro maldito, estado de leis em que não há Lei: o mais fraco é devorado pelo mais forte; o mais forte é devorado pela condição fortuita das coisas (“Onde os Fracos Não Têm Vez”). Pouco adiante, ao leste, é terreno de punir os ímpios; na recriação de um *western* clássico dos anos 60, haverá castigo, resposta, ou o que for, para aquele que age injustamente, mesmo que pelas mãos de uma menina de 14 anos (“Bravura Indômita”). Ao sul, típico Sul americano, o retorno às raízes da nação. Pontuada pelos diversos mitos fundacionais da América, desenrola-se odisséica releitura da história de Ulisses (“E Aí, Meu Irmão, Cadê Você?”). Também no Mississipi, reconta-se comédia de humor negro britânica dos anos 50, duelo entre trapaça e destino (“Matadores de Velhinhas”). Então chegamos à outra costa. É lá que, entre Nova Iorque, Nova Jérsei e Washington D.C., mais três histórias se desenvolvem: um filme de *gangsters*, (aparentemente) amoral, fermentado à irlandesa, em que uma palavra de honra vale tanto quanto um chapéu dançando ao vento, numa floresta vazia (“Ajuste Final”); outra comédia à anos 50, tépida, que acompanha a trajetória de um ingênuo recém-formado alçado à condição de presidente de uma grande corporação, na terra da Wall Street (“Na Roda da Fortuna”); e uma sátira à máfia, que narra uma sucessão de desastres rumo a um bombástico temor apocalíptico (“Queime Depois de Ler”). Hora, então, de, circularmente, fazer o giro de volta. Justamente na metade, na ponta de cima, ponta gelada, entre Minnesota e Dakota do Norte, a história séria de um crime com conotações engraçadas, de complexa resolução, a ser investigado por uma policial simples (“Fargo”). Mas isso no inverno, pés sobre a neve. Pois no verão, o verão do amor, em 1967, o que se conta é outra coisa – a história espirituosa de um judeu sério. A história de conotação mais autobiográfica dos irmãos, no coração da infância. A história do peso de uma tradição que se leva nos ombros. A história mais contemporânea, “datada”, de um homem comum; simples; justo?

Os Irmãos Coen

E a América dos Coen é esse redemoinho de absurdos porque a vida do homem dos Coen é do tamanho de um absurdo; o mundo é absurdo. O que se percebe diante do excuro geográfico panorâmico sobre a América é uma diversidade de temas e tendências cinematográficas. Naturalmente, há impossibilidade de circunscrição a um gênero na obra dos irmãos. Comédia de humor negro, pastiche, farsa, atualização do humor à *screwball*, *western*, suspense, tragédia, flerte com o horror, por vezes, todos caracterizam tons que se adéquam ao cinema estilizado dos Coen. Há, contudo, uma recorrência a atribuir-lhes a etiqueta de *neonoir* (CONARD, 2009). E parece mesmo haver uma atualização do gênero *film noir*, ao que pesem as imprecisões do conceito, e por mais que talvez essa marca seja percebida mais explicitamente em filmes como “Gosto de Sangue” e “O Homem que Não Estava Lá” do que nos demais. Andrew Spicer (citado por Mayer, 2007, p.3) nota que, em relação ao *noir*, há uma mitologia chã que afirma ser sua quintessência “aqueles filmes em preto e branco dos anos 40, banhados em sombras profundas, que ofereceram um ‘espelho negro’ à sociedade americana e questionaram o otimismo fundamental do sonho americano”. No contexto histórico, por mais que a mitologia careça de envergadura conceitual, parece ter sido justamente esse o peso do *film noir*; aquele rebento incômodo que surge das profundezas do clássico melodrama, apontando outra luz ao horizonte, rabisco sobre a moral confortavelmente branca (ameaça ao egrégio *happy ending* hollywoodiano?). Pois, em especial nos anos 40 e 50, certo tipo de filme acontece, comumente herdeiro de uma estética do expressionismo alemão, estilo visual característico, com luzes e *mise en scène* a provocar efeito de um mundo deslocado, desconhecido, perpetrado por alienação e desespero humanos. Uma narrativa que põe em voga um conflito essencialmente interno do personagem, a habitação de uma moral ambígua, por vezes universo amoral, compreendido pela literatura de autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain, *chiaroscuro* adensando-se para além de uma dicotomia, rumo a um mundo de significados e verdades turvos. Escamoteados os elementos para os quais não se acha consenso entre os teóricos, eis o chamado *film noir*. Filmes que partilham desse universo e ensaiam atualizá-lo, a partir dos anos 70, passaram a ser chamados de *neonoir*. E por mais que os filmes dos irmãos Coen naveguem em águas diversas, percorrendo uma infinidade de gêneros, parece justo aproximá-los dessa noção de “atualização do *noir*” porque partilham de certa moral que lhes é peculiar. A visão de mundo dos irmãos, judaísmo cético, que de tudo duvida e de tudo ri, adere com apuro à realidade sombria e errática do *film noir*. A judeidade coeniana, que faz troça do sofrimento humano, tentando elaborá-lo, mas tentando correr dele, serpente que devora a

própria cauda distraidamente, encontra na América e em suas contradições o gatilho perfeito para disparar contra si próprio; o tiro no pé parte de uma inconsciência e vulnerabilidade mundanas, que fazem com que o homem seja o próprio alvo de toda sua desajeitada malfeitoria. Nenhum lugar comum é mais exato entre as personagens coenianas: errar é humano.

O homem dos irmãos Coen é um dado, lançado contra a própria sorte; a gravidade, as leis da física que o determinem. Mas não há garantias. O caminho trilhado é o do erro, única inevitabilidade do percurso: curioso como o fortuito pode assumir as cores de destino. Pese-se a fragmentação da realidade, a amoralidade como imperativo de valores, o acaso como lei da vida: há aqui o anúncio de uma saga, que toma contornos de fado. A comicidade patética da trilha errática é, afinal, essencialmente, uma tragédia. E tudo é tão incerto que parece até mesmo que se habita um universo chamado pós-modernidade. Seria possível, afinal, um “o cinema dos irmãos Coen” antes da invenção do pós-moderno? Esse lugar em que o natural é o incerto, a realidade é compartimentada e o tangível é uma lasca. Esse lugar que carece tanto de sentido, que opera com as regras do niilismo e que é nosso, tão premente. Esse lugar, de um moderno que se acentua ao ponto de romper consigo próprio, de criar algo além de si, pós de si... não achará ele eco num quarto de hotel noturno, em que as paredes começam a se romper, a fundação do edifício moral passa a se esfacelar e o fogo incendiário ilumina, com as labaredas abrasivas, o levante do inferno que realmente é a vida da mente? O homem, seja ele um andarilho ou não – e parece que sempre, ou quase sempre, é – está condenado a errar. E ao errar, está advertido: não há garantias.

Na estrada, seja ou não personagem de um filme *noir*, depara-se com algo que o inquieta: o mal. E o mal está no centro da narrativa coeniana. O mal está por vezes no externo, por vezes no interior; ora no Texas, ora em Minnesota; o mal intimida-nos, à espreita. E, na luta contra o mal, esteja ele onde estiver, não há garantias.

Ciccarini (2009) aponta, como influências no cinema dos irmãos Coen, as filmografias de Fritz Lang e Hitchcock. No que se refere ao problema do mal, a ascendência parece ser ainda mais flagrante. A idéia de um ciclo do mal é bastante clara na obra do cineasta alemão; quanto ao cinema do mestre britânico, sabe-se, por exemplo, que Truffaut, um de seus mais célebres e apaixonados admiradores, estava convencido de que a marca da autoria hitchcockiana apontaria para uma procura por Deus (De Baecque, 2010). Por vezes, as pessoas fazem as melhores perguntas, mas procuram as respostas nos lugares mais inconvenientes. De todo modo, a reflexão ética que nos proporcionam os irmãos pode apontar justamente para esse questionamento. Diante de um mundo visto como absurdo, de uma

amoralidade anárquica que assedia a ação humana, do erro como parâmetro da experiência do homem e do mal como algoz das esperanças, o que resta? Há resquício, reação ou alento? A judeidade coeniana, por cínica que seja, ressalta o elemento da espera; o homem, exilado numa pátria pós-moderna, espera ainda por alguma coisa. E relaciona-se com o mal que o aguarda em tocaia. De que forma?

O elementar no cinema dos irmãos é o deparar-se com esse mal, tangenciar o encontro, cartografar o lugar do mal. É fatal esse encontro, ainda que pareça acidental. E dele não se parte incólume, resultando nas mais diversas formas de resposta. Lida-se com o mal por vezes por meio da graça, do cinismo, da simplicidade. Aponta-se a loucura, incongruência do mal. Ri-se dele. Por vezes, o encontro é deletério. O efeito é a violência, o sangue facilmente derramado. A vida, e a vida da mente, inquietam-se perante o mal.

Se for correto esse prenúncio, é possível lançar mão de uma categorização. Os grandes filmes que os Coen apresentaram-nos até aqui podem desdobrar-se em duas tríades, que se orientam em torno da questão do mal. Há os filmes de combate, mais dialéticos, inspirados mais proximamente pela literatura *noir* e pelo cinema moderno. Nesses filmes, a distinção entre o mal e o bem é bastante clara. Os conflitos são dispostos em torno da violência, da disputa de poder, da tentativa de dominação. E o sangue ganha cores muito vivas, viscosas. Do ponto de vista dramático, diante da perplexidade do bem, num estado de profunda confusão mental, o mal está fora. Necessita ser combatido. Nessa chave de leitura, orbitam “Gosto de Sangue”, “Fargo” e “Onde os Fracos Não Têm Vez”. Há ainda outro grupo de obras: os filmes de crise. Sejam eles revestidos de uma capa mais ou menos realista, é notório que possuem qualidade pós-moderna, em detrimento dos anteriores. E o que se avalia aqui não é propriamente o aspecto moral das ações dramáticas. Quanto à caracterização estética das obras, caberia aprofundamento em outro lugar. O que se percebe, de toda forma, em relação a esse grupo, é que o mal é apresentado de outro modo. É diluído na realidade, pinga da atmosfera nos corações intranquilos da modernidade. Muito menos tangível, o mal é exposto como ausência. O mal não está mais fora de nós: é nós, faz parte de nós. É o mundo e somos nós, está fora e está dentro. A violência é sensivelmente mais delgada. Mais sofisticado, o banho de sangue é invisível, asséptico. O mal, então, tem a potência da ausência, como a corporeidade de um morto: não é apenas mal, mas mal-estar. Advém a crise. Circulam, nesse agrupamento, “Barton Fink – Delírios de Hollywood”, “O Homem que Não Estava Lá” e “Um Homem Sério”.

O Filme

Gostaria de, noutro momento, examinar mais essa discussão. Para os fins do presente ensaio, contudo, é suficiente demonstrar que assumo o pressuposto de modo a deter-me sobre o terceiro filme desta segunda trilogia. Um universo de absurdos e erros, uma violência impalpável, uma tradição que pesa: conforta, mas assola. Um filme de crise. Assim apresenta-se “Um Homem Sério”. O judaísmo como referência máxima, num momento recortado da contracultura. No verão do amor, em algum lugar em Minnesota, as perturbações de um homem tomam contorno. Como os demais, um homem comum, um homem moderno. Pai de família, professor universitário, membro da comunidade judaica. Os aborrecimentos prosaicos de um simples sujeito levam a uma jornada colérica, ao cataclismo do pensamento racional em sua vida. E há algo tão judeu nessa fábula, em sua forma. Algo mais mudo e expressivo, kafkianamente, que o anúncio luminoso. Algo poético, um enigma. Algo cômico, embora tão triste: faz perguntas porque sofre ou sofre porque faz perguntas?

A história de Larry Gopnik confunde-se com a de seu filho, Danny. Efeito do riso sarcástico coeniano, a montagem sugere que o adolescente sardento, escutando Jefferson Airplane bradar a plenos pulmões pelo fone de ouvido, na tediosa aula de iídiche, pode ser o distinto senhor que, anos mais tarde, vai fazer o *checkup* usual e escuta o doutor perguntar: “Como vai a audição, senhor Gopnik?”. “*Mise en scène!*”: cinema é engodo. Pouco depois, descobrimos que são, na realidade, pai e filho. E a história começa. “*Mise en scène!*”: a história, na realidade, começou muito tempo antes, na ancestralidade da família Gopnik, na ancestralidade da cultura judaica. Num *shtetl*, em algum lugar na Polônia, a história começa.

Nesse lugar, aparentemente todo alheio à narrativa da família Gopnik, ocorre o insólito. Velvel retorna para casa, trazendo seu cavalo. No lar, conta à esposa, Dora, que encontrou no caminho um conhecido, o velho Traitle Groshkover, que o auxiliou na jornada, quando perdeu uma roda da carroça. Dora pausa, dramaticamente, e enuncia convicta: “Deus nos amaldiçoou.” Dora está certa de que Groshkover está morto, a própria sobrinha dele, que chegou a sentar *shiva*² pelo velho, revelou. Velvel não acredita, gargalha, ele viu o homem com os próprios olhos, alguns instantes atrás. Batidas na porta. É Traitle Groshkover, que foi convidado por Velvel para tomar sopa, como agradecimento. O homem se vê numa situação difícil. Não pode desconvidar o velho, mas sua mulher não quer recebê-lo, certa que está de que ele é um *dibbuk*. Groshkover graceja da acusação de Dora e Velvel não pode crer, afinal,

² A expressão “sentar *shiva*” faz referência ao período de luto na tradição judaica. Quando tomada ao pé da letra, implica que o enlutado deva sentar-se em móveis mais baixos, para estar mais próximo da terra e, portanto, do falecido.

como ele mesmo afirma, é um homem racional. Dora, impassível, enterra uma faca na barriga de Traitle Groshkover; quer provar, afinal, que ele é um homem morto. A reação do velho é estarrecedora: uma gargalhada. É mesmo, então, ele, um *dibbuk*? Diante da desfeita, Groshkover deixa o lar do casal, a porta aberta atrás de si. Velvel se desespera; eles estão arruinados, pois logo se descobrirá o cadáver do homem. E são culpados. Dora segue despreocupada. Acredita que o Senhor está a seu lado e que apenas espantou uma maldição, como quem tira o pó dos móveis. Dora empurra a porta, que fecha contra o vento. É o estrondo de porta batendo, na escuridão, que escutamos quando Airplane passa a entoar a canção-símbolo, *Somebody to Love*, que o jovem Danny Gopnik escuta em seu fone de ouvido, na aula de iídiche, em 1967.

E o enigma, mais um, é: o que terá causado a ruína do casal, como temia Velvel? Ele acreditaria que seria o homicídio, performado pela esposa. Para ela, a maldição foi o fato de o marido ter cruzado com um *dibbuk* pelo caminho. Agredi-lo, espantá-lo, seria o antídoto, não o veneno. Mas sabemos realmente o que causou o feitiço, se é que algum foi lançado? Tão importante, talvez, quanto responder à pergunta é compreender qual o sentido do prolegômeno. Numa acepção coeniana, prelúdios não são incomuns, embora esse não se assemelhe aos anteriores em maior medida. Já houve preâmbulos informativos que preparam o terreno para o desenvolvimento do enredo ou mesmo a narração em *off*, ilustrada por planos cuidadosamente escolhidos, dando o tom da história. Na realidade, no aspecto narrativo, a história de Velvel, Dora e Traitle Groshkover não deixa de ter essa função, a de nos preparar para a atmosfera do que vem a seguir. Num universo coeniano, contudo, não soa especulação infundada imaginar que os judeus poloneses do passado estão atados intimamente à família Gopnik. A cadeia de erros, elemento tão familiar ao cinema dos irmãos, é aqui precipitada. Alguém cometeu um engano capital (Dora? Velvel?). Agora, é mister que se pague por isso. Se não forem as personagens de nosso excursão inicial, pode muito bem ser alguém que, como o primeiro homem da narrativa, acredita ser alguém racional. Ações têm conseqüências, informa-nos Larry Gopnik. Na epígrafe da obra, há também uma advertência útil: receba com simplicidade tudo o que lhe acontece. Quem diz isso é Rashi, rabino francês medieval, fundamental na teologia judaica por ter oferecido comentários compreensivos elementares ao Talmud e ao Tanach. É possível conciliar os dois empreendimentos? Ser um homem racional e receber os acontecimentos da vida com simplicidade? Parece, de qualquer forma, que o conto sobre o *shtetl* polonês, fora ou dentro da cadeia de erros, do círculo do mal, funciona como uma fábula judaica, como a da princesa, do noivo e da aldeia, que Benjamin nos traz. Há algo absolutamente insólito, desprovido de sentido, nessa vida? Como acomodar isso ao

encadeamento lógico das coisas? Como ajustar o improvável, o absurdo às crenças do que tomamos como possível? Há realismo, então, em esperar que as coisas façam sentido?

Larry Gopnik está tentando ser um homem sério, seja lá o que isso queira dizer. Sua mulher quer se separar, descobriu que não o ama mais, tem um *affair* com um membro exemplar da comunidade judaica, o viúvo Sy Ableman. Sua filha, Sara, passa a maior parte da adolescência no banheiro, arrumando o cabelo. Seu filho, Danny, prestes a passar pelo *bar mitzvah*, está com problemas com um valentão da escola, mas só demanda a atenção do pai para consertar a televisão. Seu irmão, Arthur, está acampado em sua casa, passando por uma crise existencial. Seu vizinho comporta-se como um valentão escolar, intimidando-o e desrespeitando a fronteira da cerca que separa as duas casas. Um aluno está tentando corrompê-lo moralmente para ser aprovado no curso ministrado por Larry. Seu chefe, que avalia o processo de promoção, alerta-o de que alguém está escrevendo cartas anônimas pondo em xeque a idoneidade de Larry. Uma empresa de discos alega que, ao não fazer nada, ele adquiriu a assinatura de uma coleção de álbuns e deve pagar pelo serviço. É demais esperar que as coisas façam sentido? Os adultos portam-se como crianças, ou como adultos demasiado civilizados. As crianças portam-se como adultos. A moral de Larry Gopnik está em xeque. Ser judeu, para Larry, significa assegurar-se de que seu filho tenha um *bar mitzvah* e que aprenda iídiche na escola, e tentar ser um bom homem: bom marido, bom pai, bom trabalhador, bom vizinho, bom membro da comunidade. Ele deve, e o sabe, ser um homem sério.

Somos Judeus

Interagindo com tantas forças e entidades, campo gravitacional dos absurdos, onde ações devem ter conseqüências, não somente físicas, mas morais, Larry tenta agir conforme os fatos lhe demandam que aja. Um homem sério, afinal, não espera pelos milagres divinos, embora eles possam, naturalmente, ocorrer. Um homem sério, pai de família, conforme os costumes, em vez de sentar-se, esperando que as coisas se resolvam por si, assume sua responsabilidade, e sobe ao telhado num dia quente, acreditando que poderá consertar a televisão da casa. Ele sobe por uma escada, em direção ao telhado, e contempla. Carros passando. Jovens andando de bicicleta. A rua tranqüila de um subúrbio de Minnesota. A vida tranqüila de um mundo em ordem. Os filhos dos vizinhos jogando bola no quintal. Uma vizinha atraente tomando banho de sol nua. E uma antena, o caos. Uma antena é uma vara de metal, que recebe ondas de rádio, convertendo-as em sinais elétricos. Sintonia de dimensões, o mundo transmitido. Se Larry Gopnik fosse personagem de outro filme, possivelmente nesse momento ele teria subido ao terraço de algum arranha-céu, dando-se conta dos erros que cometeu. Ao invés, há o sol. O sol modorrento e fastidioso, que impregna, assedia e flerta com a loucura de cada um. O sol flerta com Larry, preso a uma antena de TV, num telhado, forçando-o à queda.

Na seqüência seguinte, Larry é um homem que sofreu de insolação, pele avermelhada, aspecto cansado. Uma insolação que provoca miragem e, coadunada com o *raccord* meticuloso, associa o delírio da mente ensolarada de Larry com o *mentaculus* de Arthur Gopnik, amontoado de rabiscos e garatujas, ou o mapa de probabilidades do universo, como Arthur o descreve. O *mentaculus*, seu projeto pessoal, é tudo e diz de tudo: o mundo e o vazio. A música nos esclarece: algo está prestes a acontecer. Contudo, a cena no telhado nos lembra: nada realmente acontece. E vivemos nesse mundo. Universo de probabilidades. Essa é a esfera de seriedade que habitamos.

Envolto na névoa de confusões que embranquece seus óculos e turva-lhe a visão, Larry tem um diálogo esclarecedor com uma amiga, Mimi. Num piquenique familiar na praia, ele lhe confia a respeito dos problemas que tem enfrentado, em especial a separação de Judith, que deseja obter um *get*. Larry está transtornado: “Tudo o que eu achava que era de um jeito, na verdade é de outro.” Mimi contemporiza, argumentando que esse pode ser o momento para se ver as coisas como realmente são, e que nem sempre é fácil decifrar o que Deus quer nos dizer. Mas há um bom augúrio: eles não precisam investigar sozinhos, afinal são judeus. Podem beber num milenar poço de tradições, podem contar com a experiência dos rabinos, para contar-lhes histórias de pessoas que tiveram no passado os mesmos problemas

que eles enfrentam hoje. Para Larry Gopnik, a alternativa não soa tão natural, de início. Ele sabe que, como bom judeu, deve ser um homem sério. Mas quando Judith o confronta em relação ao *get*, a ela ser uma *agunah*, ele é pego de surpresa. Tanto judaísmo, feito em linguagem ou ritos, não lhe é tão orgânico. Mas talvez não haja solução mais adequada para contornar a crise. Arthur aparece feliz, vindo de um banho de mar, anunciando categórico: “Se alguém pudesse engarrafar este ar, ganharia um milhão de dólares!”. Para Larry Gopnik, nada poderia ser mais vantajoso que obter experiência engarrafada, e saber como lidar com os problemas. Não apenas a experiência de um homem, por mais sábio que ele seja; a experiência de toda uma cultura, é o que parece. É isso, também, ser judeu. Tirar proveito de um patrimônio cultural incomensurável, da transmissão de experiências que não tem preço. Aprender com uma história, com uma imagem, com uma fábula. Ouvimos o som de uma porta batendo, como a porta fechada por Dora, no *shtetl* polonês. Esse é o indício de que iniciamos a travessia pelo mundo dos rabinos. Larry irá agora consultar-se com o primeiro rabino.

Os Rabinos

O rabino Scott, o primeiro rabino, é basicamente um rabino júnior, como ele próprio se proclama. Substitui o rabino sênior, Nachtner, em consulta a Larry Gopnik, por uma eventualidade. Evidencia-se isso quando, de pronto, ele demora a compreender o que é o *get*, que Judith tanto deseja. Não tem muita experiência de vida a oferecer e pode apenas brindar Larry com um discurso otimista, que é naturalmente derrotado pelos fatos. Pouco importa tentar ver o estacionamento como expressão da vontade de *Hashem*.

O segundo rabino, Nachtner, certamente tem mais sabedoria a compartilhar. Infelizmente, nem toda a sabedoria engarrafada é capaz de auxiliar Larry Gopnik a sair de sua crise. Nachtner entende o conflito de Gopnik: como Deus fala conosco? Onde escavar a cultura material por ele deixada, como rastros do segredo da vida? Como saber o que fazer? Como orientar-se? Que pegadas podemos perseguir? Nachtner conta, então, a bizarra história dos dentes do *gói*. Um dentista judeu descobre gravado nos dentes de um paciente não judeu uma mensagem, escrita em hebraico. “Ajude-me, salve-me.” Que quererá dizer? Sinal de Deus? Uma convocação para ajudar o próximo? A história, por absurda que pareça, não é uma fábula; Sussman, o dentista, foi, também aflito, procurar o rabino Nachtner, tentando dar sentido àquilo. Mas o rabino não alivia a aflição, nem de Sussman, nem de Gopnik. E por um detalhe, simples, mas crucial: não sabemos. “Os dentes? Não sabemos. Sinal de *Hashem*? Não sabemos. Ajudar o próximo? Mal, não faria.” É simples assim. Larry, infelizmente, é um homem racional. É também comum, moderno e sério. *Precisa* saber. Quem não quer compreender as razões do sofrimento? (O judeu, mesmo sendo rabino – ou talvez especialmente *por isso* – segue fazendo perguntas.) E parece que a relação de Deus para com o homem é essa, justamente: por que nos faz urgir, arder pelas perguntas, se não nos provê respostas? Larry, não sabemos.

Há, contudo, uma explicação. Ela é evocada primeiramente por Freddy Riedenschneider, o advogado da esposa de Ed Crane, o barbeiro existencialista de “O Homem que Não Estava Lá”. Riedenschneider recorda do princípio da incerteza, teorizado pelo físico alemão Werner Heisenberg. Supostamente, na Física como na vida, quanto mais detidamente se examina um elemento, mais as condições de percepção alteram-se, e perde-se a precisão. Ao questionamento “O que aconteceu? O que está acontecendo?”, a resposta mais acurada possível é: “Não podemos *realmente* saber o que aconteceu, ou o que está acontecendo.” Não é surpresa que, em “Um Homem Sério”, o professor de Física Larry Gopnik também se remeta ao princípio da incerteza, embora por sonho, quando explica uma intrincada equação para seus alunos, antes de ser confrontado pelo fantasma de Sy Ableman. E, embora seja nos

sonhos que a responsabilidade se inicie, Larry é, infelizmente, incapaz de valer-se de uma preciosa informação, presente em sonho, que poderia, mesmo, ser uma revelação divina. Larry ainda precisa saber.

Devido a isso, a única informação preciosa que Larry recolhe de seu sonho é Sy, batendo-lhe a cabeça contra o quadro negro, após instigá-lo, dizendo que dormiu com sua mulher, aconselhando-o: vá ver Marshak. Marshak, o sábio. O mais respeitado e mais velho rabino da comunidade, que agora está praticamente aposentado, não realiza mais trabalho pastoral, apenas felicita semanalmente os meninos em seus respectivos *bar mitzvah*. E Marshak é ocupado. Mesmo assim, Larry Gopnik o procura, com a esperança de que ele possa lançar alguma luz em seu caminho obnubilado. Nesse ponto da narrativa, a situação de Larry parece agravadamente mais complexa; Sy Ableman morreu, mas ele segue vivendo com seu irmão no hotel *Jolly Roger*, já que sua esposa continua afetivamente ligada à memória daquele homem; problemas financeiros e legais, de toda ordem, tendo de ser equacionados junto a um advogado; problemas com Arthur. Larry *precisa* saber. E faz um apelo à secretária de Marshak: tem tentado ser um homem sério, seu pedido para ver o rabino não é frívolo. Há todo tipo de apuro em sua vida, e ele precisa de ajuda. A secretária consulta um Marshak muito ancião e tranqüilo, numa imensa sala austera. Larry observa de longe, a porta aberta. Quando ela retorna, tudo o que diz é “O rabino está ocupado.” Desconcerto. Larry Gopnik tenta ainda argumentar: “Ele não parece ocupado.” A isso, ouve algo com o que não se pode mais argumentar: “Ele está pensando”. O rabino está pensando. E não há energia no corpo da racionalidade para medir forças com o mais nobre dos empreendimentos da vida da mente. O pensamento é soberano.

O Pensamento

Pensar, nos diz Hannah Arendt (1978/2010), é diferente de conhecer. São faculdades que se filiam a buscas distintas: o conhecimento persegue a verdade; o pensamento acossa o sentido. O ato de pensar diz respeito à capacidade humana de refletir sobre seu lugar no mundo, de interrogar pelo sentido, de questionar, face às experiências das quais não podemos nos despojar. O pensamento é fascinado, intrigado, pela possibilidade de encontrar o significado, segue-o, como o inseto procura a luz. E, no entanto, o pensamento é intrincado, difícil. Pensar cansa. “O pensamento é como a teia de Penélope, desfaz-se toda manhã o que se terminou de fazer na noite anterior.” (ARENDDT, 1978/2010, p.107). O pensamento é ativo, sofisticado, faz com que tenhamos que parar de fazer o que quer mais que estejamos fazendo. Não posso pensar enquanto frito um ovo. Não posso pensar enquanto preencho um formulário. Não posso pensar enquanto o mundo desaba sobre mim. Mas o pensamento não é exclusivo de um filósofo enclausurado num gabinete abarrotado de livros. Ou de um rabino. Marshak não pensa porque é rabino: é rabino porque pensa. E o pensamento não necessariamente produz um resultado sólido, diferente do conhecimento; sua atividade é muito pouco utilitária. Extremamente visceral, contudo. Pensar advém de uma necessidade inexplicável, das entranhas. Pensar é a escolha que o homem é condenado a fazer quando atravessado pela lança da dor pungente. A essa escolha, é possível declinar. É possível mesmo não se aperceber de que a escolha nos foi apresentada. Mas o sentido que se persegue, no imerso do absurdo, é o caminho que o pensamento percorre. “Lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade. Essa segue o ímpeto expressivo do sujeito. A necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado.” (ADORNO, 1966/2009, p.24). O pensamento é um contorno. Ele expressa uma dor. Mais que isso: o pensamento é talhado como forma de dor. Expressa dor justamente por constituir-se como tal. Pensar dói.

É fácil notar que Adorno não opera com a distinção de Arendt, entre verdade e conhecimento, sentido e pensamento. Não parece impreciso, mesmo assim, aproximar suas idéias acerca do pensamento. Os dois autores entendem que o pensamento é um momento da experiência de habitar o mundo. O pensamento, para aquele que o pratica, é esse posicionar-se, esse recusar-se ao absurdo, esse parar diante do mundo que não pára, que se revolve com muita pressa e truculência. O pensamento é a paralisação diante do tempo que não congela. O pensamento é anacrônico. O pensamento é ridicularizável. O pensamento é a hibernação da

vida perante o furacão que se move em nossa direção. O tornado está vindo, os avisos foram dados, é inútil ignorar. E mesmo assim o pensamento, revestido de tanta ingenuidade, não está disposto a compactuar com o tornado. O pensamento é irascível, não parece haver outra escolha. Haverá busca de sentido de outra forma? Parece, nesse aspecto, que há acordo entre os dois teóricos alemães. Adorno, em algum momento, dirá, e isso certamente não se aparta da concepção de Arendt, que o pensamento, fosse ele perplexidade em forma de gente, perguntaria aturdido: “O que é tudo isso e para que tudo isso?”.

O Mal

Hannah Arendt informa que seu interesse por faculdades como o pensar, o querer e o julgar, que discute em “A Vida do Espírito”, advém da preocupação com o mal, assunto que abordou em outro momento (ARENDR, 1963), referente ao julgamento de Adolf Eichmann, coronel nazista que se ocupou da logística da deportação e extermínio de judeus em campos de concentração durante o Holocausto. No discurso de Eichmann, Arendt nota uma cessação da capacidade de refletir sobre os próprios atos. As justificativas de Eichmann, mecânicas, factuais, desprovidas de uma significação, portanto, impensadas, fazem com que Arendt qualifique suas ações como a habitação da “banalização do mal”. Os atos perversos, irrefletidos, escondidos nas cortinas da burocracia, seriam, assim, a procuração do mal. A banalidade, brotando nos cantos inesperados de vida, mostra que o mal é uma substância rasteira, à espreita, pronta a dar o bote, quando o pensamento é irrealizado. É decorrente desse encontro com o mal banalizado que Arendt ocupou-se de estudar as particularidades do pensamento, os caminhos da “vida da mente”³.

Agora parece ser o momento de retomarmos o problema do mal na obra dos irmãos Coen e as duas tríades temáticas a que aludi anteriormente. O mal, explícito ou banal, calculado ou ocasional, está no cerne da questão, para os irmãos. O mal não é a América, mas, no arenoso terreno das paisagens americanas, ali ele está, à espreita. Descampado de solidão, a América é o palco da tragédia, cenário da luta clássica entre as duas forças. Nos filmes de combate, o mal é personagem conhecida, mesmo que subvertida, inesperada, desastrosa: o experiente pistoleiro aposentado, bonachão e cínico, que rompe um acordo imoral, pois o que lhe rege são seus princípios amorais, a busca de lucro mais venturoso, tenha ele que matar quem for pelo caminho (“Gosto de Sangue”); o engraçado bando de vilões, o patético homem que planeja o seqüestro de sua própria esposa e os homens-caricatura, contratados para empreender o crime, “por um dinheirinho” (“Fargo”); um homem inumano, aparentemente ridículo, cuja truculência é comparável à de uma peste, que orienta suas ações pelo sabor do ocasional, e que não pensa duas vezes antes de assassinar suas vítimas como se fossem gado (“Onde os fracos não têm vez”). Nos filmes de crise, o mal é a atmosfera desencantada, o ar gordo como a cruz que cada sujeito carrega nos ombros. Não se sabe bem onde o mal está, mas ele está, mal-estar, à espreita. Ele é diluído na água que todos consomem, no oxigênio que todos respiram. E o mal pode ser ridículo, cômico, podemos rir do mal. Podemos fingir

³ Não deverá ser coincidência que o título original do livro de Arendt seja “The life of the mind”, a mesma expressão que tanto inquieta Barton Fink e seu vizinho de quarto. Os tradutores da obra para o português informam que a opção por “espírito” ao invés de “mente” é feita de modo a ser mais fiel à filiação filosófica de Arendt.

que não está lá? O mal é mesclado ao bem, nesse caso. Talvez a ambigüidade das ações faça com que não possamos muito mais do que rir delas. O mal é, por definição, a vida da mente que nos é mostrada, um hotel em chamas, inferno particular, torneada a experiência caótica do sofrimento e da criação (“Barton Fink – Delírios de Hollywood”); o mal é a dessensibilização diante da vida absurda, que aceitamos por outras possibilidades não se apresentarem disponíveis, é o questionamento existencial que acaba conduzindo à vida lúgubre, fantasmática: crise, no máximo, desatenta, silenciosa (“O homem que não estava lá”); o mal é o ensaio de mover-se num mundo que não responde, eis a estática de uma sintonia inatingível, quando a frequência da antena não pode captar adequadamente a informação que lhe é transmitida: mundo que nos é oferecido arruinado antes de termos chegado, pois, no passado ancestral, um erro nos convidou ao desastre. Coisas demais acontecem a esse homem simples, perguntas demais ele é induzido a fazer. Racionalidade demais o impele a um erro de lógica: procurar a verdade, quando deveria buscar sentido. A verdade, no mundo moderno, apresenta-se como anacronismo, se for buscada em forma de revelação. Deus revela a verdade por meio de sonhos, também, mas, mesmo quando isso ocorre, nós a ignoramos. O homem moderno deve buscar a própria verdade, por meio de si, fazê-la, dar voz à vida da mente. Mas, quando a vida da mente está em frangalhos, derretendo diante de tanto sol, o sentido, como a verdade, parece escapar de suas mãos ávidas. O mal se expressa como crise, também. O mal é ausência de algo impossível de ser precisado.

Todo esse encadeamento de idéias pode encontrar eco nas investigações de Buber (1952/1992), acerca das origens do bem e do mal, desde a história de Israel, na Bíblia, e de lendas tradicionais do Irã antigo. Sucintamente, é possível resumir a argumentação do autor da seguinte forma: o bem e o mal são ações de naturezas fundamentalmente distintas. Num primeiro estágio – que é o que nos interessa na presente discussão –, fazer o mal não é algo pelo qual se opta voluntariamente: o mal é expresso negativamente, como a não escolha de fazer o bem. Ao analisar algumas das mais primitivas passagens bíblicas, como o conflito de Eva e Adão em relação à árvore do conhecimento, e o fratricídio cometido por Caim, o filósofo detecta que o mal é, fundamentalmente, falta de orientação, uma orientação por fazer o bem. A alma humana, no princípio, habita um universo de caos, turbilhão de possibilidades. Como pêndulo, balança-se à sua frente o bem, a orientação divina. Há, realmente, apenas um caminho, a opção por ele; a outra alternativa é o descaminho, o perder-se no caos, o não optar por coisa alguma – isso, eventualmente, é o que levará ao mal. O mal é, portanto, algo a que estamos sujeitos sempre, continuamente, quando distraídos. Na estrada que trilhamos, o corpo em combate, a vida da mente: é com o mal que flertamos, por estarmos vivos.

A acepção coeniana radicaliza o posicionamento de Buber. Não há garantias, nem mesmo do bem. A opção pelo bem não nos livra do mal, pelo contrário. O mundo é terreno desconhecido, repleto de acasos e de sujeitos que cometem erros, incapazes de refletir sobre a própria condição. Pensar é algo que raramente surge como opção. Mais freqüente é o estado de perplexidade, o qual, comumente, é identificado com o bem. Marge Grunderson não consegue simplesmente compreender por que Grimsrud agiu do modo como agiu, já que “há mais na vida que um dinheirinho” (“Fargo”); Ed Bell sente-se incapacitado, quando tem de escolher “fazer parte desse mundo”, mundo esse tão mais sangrento e amoral do que parecia à primeira vista (“Onde os fracos não têm vez”). Talvez essa perplexidade seja levada ao extremo, na crise experienciada por personagens como Barton Fink, Ed Crane e Larry Gopnik. Precisamos, ainda assim – não parece que nos seja dada outra alternativa –, fazer parte deste mundo.

O Desfecho

Por isso pensar, se, confrontados com tamanha perturbação, não vemos outra escolha, a não ser pensar. Por isso voltar-se para o patrimônio da cultura que compartilhamos, pedir auxílio ao rabino, fazer perguntas, se somos judeus.

As regras soturnas, contudo, são estabelecidas desde o começo. A fala em *off* de Loren Visser, prólogo de “Gosto de Sangue”, a primeira seqüência da carreira dos irmãos Coen, anuncia o que está por vir, o que podemos esperar, desse passeio junto ao descampado da solidão, no Texas vasto e árido. “O mundo está cheio de queixosos. O fato é que não há garantias. Não me importa se você é o Papa, o presidente dos Estados Unidos ou o homem do ano. Algo sempre pode dar errado. Mas vá em frente, queixe-se, conte seus problemas ao seu vizinho, peça ajuda e veja-o sair correndo. Na Rússia, eles se organizaram de um jeito que cada um ajude o outro. Essa é a teoria deles, ao menos. Mas eu só conheço o Texas. E aqui... você está sozinho.” O primeiro plano deste discurso é baixo, fechado num pedaço de caminho, deixando que apareça o vasto céu e uma imensidão de estrada à frente, fragmento de pneu ao lado, como se apontasse o rastro de gente, um erro humano, um percurso difícil apresentando-se, pouco convidativo, mas único caminho que nos leva a alguma coisa. O caminho, ao que consta, é fazer parte deste mundo.

Pouco adianta fugir, como o vizinho: nosso destino é errar. Um andarilho segue caminhando. Um judeu segue exilado e, mesmo na terra prometida, não encontra garantias. O judeu é um homem que ri, fantasma polonês num *shtetl*, personagem de uma piada antiga, cineasta que acha graça no ilógico – algo, realmente, engraçadíssimo. Tudo pode sempre ficar mais absurdo e quando não se pode fazer algo além de rir, parece que rir é algo que nos pertence, ainda. Não que o riso seja remédio ou solução, mas, diante do sem sentido, é leveza bem-vinda. Na mais trágica das histórias, o cômico ressalta o absurdo da vida. O riso cínico dos irmãos não expressa felicidade ferida: ele acentua a perplexidade diante das coisas, do mundo do qual aceitamos fazer parte. Não podemos fugir, não podemos ignorar: mas podemos rir daquilo que é risível, contornar o que é contornável.

Nenhuma outra cena expressa melhor o paradoxo do que a conversa entre Larry Gopnik e o senhor Park, pai de Clive, o estudante coreano que está tentando suborná-lo para que o aprove, embora tenha sido reprovado no teste de aptidão. O senhor Park dá duas opções ao professor Gopnik: pode aceitar o dinheiro e aprovar Clive no curso; caso não aceite, será processado por ter difamado a família Park. Difamado como? Eles não tentaram realmente suborná-lo? Apenas se ele aceitar. Mas, senhor Park, isso não faz sentido! A resposta é brilhante: aceite o mistério. Há realmente outra possibilidade?

A sabedoria de Marshak não será transmitida a Larry Gopnik, mas a seu filho, Danny, durante o *bar mitzvah*. E tudo o que o mais sábio, mais sênior, mais professoral dos rabinos tem a dizer é recitar versos da canção que Danny já conhecia, e lembrá-lo de ser um bom menino. Quando, a verdade, descobre-se que é mentira; e toda a alegria em você morre – então o quê? A resposta, o segredo, a verdade, a serem revelados não estão realmente na sabedoria do rabino, mas numa rima fácil de uma canção popular, como Toledo (2011) nos recorda. Não há a solução. Há, sim, a possibilidade de aceitar o mistério, o que, por mais ilógico que pareça, soa também como uma alternativa menos angustiante.

A espiral do mal é incontornável. Tome seu tiquete para seguir pela estrada e veja, como o vizinho que foge, as paredes que se descolam, o mal-estar se esgueirando pelas bordas, como vento, inundando o trajeto de incerteza. Como quem pára para pensar, portanto, se distancia, a câmara pode se afastar, mostrar que a estrada faz parte de um vale.

Nesse vale, alguma coisa ainda está lá, mesmo que se esconda, mesmo que a escondam. É um homem – e sua dor, que não pode ser subsumida. É o homem que porta a dor, e não o contrário. Esse homem ainda está lá, mesmo com o mal esgueirado pelos cantos, contaminando a terra prometida. Sua América particular, infectada por gotas vermelhas, pinga o que restou de alma.

De onde vêm os tiros? Às vezes disfarçados, outro tipo de bala. Rompem a carapaça, homem que se disfarça de paquiderme. Sangue sobre a neve. Sangue no deserto. Sangue que escalda da cabeça, como perguntas ou paredes que se rompem, interrompendo o percurso. Esse homem arqueia-se, tem de carregar uma rocha, tudo praticamente o pressiona, e ele não deve, sabe muito bem, desafiar a Lei. Esse homem ainda erra, como se ele próprio fosse um erro, algo muito mal planejado – mal pensado, até. Dizem dele tudo, e tudo quer ser – comum, moderno, racional, sério. O mal-estar kafkiano está lá, e o homem encurva-se como corcunda. As costas arqueiam-se para suportar a dor que é dele, que é ele, e da qual não pode se despojar. Esse homem ainda anda – prometeram-lhe tanta coisa.

Ele ainda está lá.

A capacidade para o medo e a capacidade para a felicidade são o mesmo: a abertura ilimitada, que chega à renúncia de si, para a experiência, na qual o que sucumbe se reencontra. O que seria a felicidade que não se medisse pela incomensurável tristeza com o que existe? Pois o curso do mundo está transtornado. Quem por precaução a ele se adapta, torna-se por isso mesmo um participante da loucura, enquanto só o excêntrico conseguiria agüentar firme e oferecer resistência à absurdidade. Só ele seria capaz de refletir sobre o ilusório do desastre, a ‘irrealidade do desespero’, e de se conscientizar não só de que ele ainda vive, mas de que ainda há vida.

(ADORNO, “Minima Moralia”, Aforismo 128, “Regressões”)

Algo a Dizer sobre Ruídos e Lugares

Seriam Felizes

Vittoria e Piero seriam um casal feliz. Um dia, enfrentariam corajosamente a aristocracia das paredes do apartamento que uma vez ela havia conhecido. E as paredes se interpelariam, como pessoas. As paredes, os quadros e os castiçais, que regurgitavam a mais empoeirada das nobrezas. Prestariam um ao outro a solidariedade necessária para sobressair-se aos empecilhos. Seriam otimistas, contra todas as probabilidades, e notariam a aposta se confirmar, ao final. Acostumar-se-iam com os estranhamentos. Como não se acostumar? Seriam pacientes. Olhariam, até mesmo enternecidos, para esses pequenos estremecimentos, essas ranhuras inarmônicas que os conduziriam, no tempo adequado, a perceber quão feios poderiam ser, em seus detalhes. Um fio de cabelo que teima em crescer no lugar errado, a linha de uma pálpebra que engrossa ao ponto de formar uma ruga desagradável, a reentrância protuberante perdida num pedaço de pele. Coisas feias, que não gostamos de olhar por muito tempo. Seus olhos também fugiriam, no início. Depois iriam acostumar-se, e acabariam por tornar-se motivo de tanto riso. Talvez fosse a forma de se lidar com isso, quando estivessem demasiado desconfortáveis. Interiormente, desejariam por um milésimo de segundo que não fosse daquele jeito o seu par, mas depois mudariam de idéia, e achariam que havia certa personalidade naquele defeito singelo, laconicamente grotesco. Habituar-se-iam. Deixariam de pensar nisso, por algum tempo, como alguém que guarda numa gaveta um objeto com o qual não sabe o que fazer, que não cai muito bem na decoração da sala, mas para o qual também não há exatamente um espaço destinado no quarto, ou em qualquer outra peça da casa, e depois o esquece. Esqueceriam. Quando chegasse o verão, achariam uma solução de compromisso, porque jamais concordariam em relação ao que seriam férias deliciosas. Vittoria queria perder-se em alguma ilha, em alguma praia para onde os burgueses vão quando têm de resolver querelas emocionais e preferem, ao invés, esquecer-se delas por um segundo e lembrar-se que são burgueses. Piero não gostaria disso, pois, embora não fosse achar dificuldade em fazer novas amizades, ou apreciar a bela paisagem, ou pôr a leitura em dia, suportaria muito mal o calor daquela região. Iriam, então, para algum outro lugar, o qual ambos tolerassem, e ninguém fosse sentir-se mal em demasia. Assim, Vittoria jamais se perderia dele. Piero seria paciente com as explosões de Vittoria, e também com seus silêncios. Com bastante freqüência, não faria a menor idéia do que ela estaria pensando, e gostaria de brincar de adivinhar seus pensamentos. Quando eles fossem menos sombrios, Vittoria estimularia o jogo; do contrário, zangar-se-ia, mas ele jamais levaria isso muito a sério.

Quando fosse ele que estivesse aborrecido, pensaria muito antes de usar uma palavra mal empregada. Se se tratasse de um livro, ele seria um personagem que escuta algo que não lhe deixa contente, pensa três ou quatro páginas em fluxo de consciência, antes de responder qualquer coisa insípida e inofensiva. Não teriam amigos em comum, não exatamente, mas seriam capazes de extrair alguma coisa, alguma graça, ou lição, ou divertimento particular, das companhias dos amigos do parceiro. Não seriam rabugentos em excesso com relação a isso. Isso até o momento em que encontrariam um casal, um casal do qual realmente ambos gostassem, e cuja companhia nem lhes entediaria, nem lhes provocaria náusea. Seria um casal de americanos. Na maior parte do tempo, Piero não entenderia o que falassem, falariam rápido. Mas nutriria uma empatia instantânea por eles, como Vittoria. Com aquele casal, aprenderiam que jamais deveriam ser anfitriões, pois sempre irritavam um ao outro quando decidiam organizar alguma espécie de festa ou reunião em casa. Então, aprenderiam também, com aquele casal, que não deveriam aceitar convites de casais mais velhos para alguma espécie de confraternização estendida em suas casas, regada a álcool, madrugada adentro. Seriam ingênuos, e estariam protegidos pela própria distração. Evitariam o sarcasmo. Sofreriam solitariamente, quando fosse necessário. Teriam brigas furiosas, acaloradas, apaixonadas, quando fosse necessário. Palavras italianas vibrariam, dançariam entre as paredes, sons que escutamos e não compreendemos, como se, quando se está sendo mais sincero, a linguagem deixe de fazer sentido, ainda que seja expressa, ainda que seja esbravejada, como se os decibéis contidos nos compartimentos dos sons se desengavetassem, sofressem transformações químicas, tornassem-se gotejos d'água, o sereno da noite que substitui a voz melancólica da lua e das estrelas. Diriam o que haveria a ser dito, mesmo que não soubessem como. Magoar-se-iam, e depois lamberiam as próprias feridas. Chorariam, seriam explosivos e apaixonados. Não hesitariam. Esqueceriam, e esqueceriam tanto que seriam capazes de esquecer até mesmo as coisas mais importantes, à medida que envelhecessem. Depois, se recordariam de qualquer coisa sem importância. Uma discussão tola. A reação de um músculo a um toque inesperado. O cheiro de alecrim que brotava no chalé campestre. A música que tocava no rádio naquela noite perdida no tempo, que não podiam associar a nenhum evento significativo. Lembrariam, constrangidos e humorados, da discussão que Piero tivera com um senhor muito velho, que tentava convencê-lo de que ele não poderia viver sem o cinema de Rossellini. Recordariam as manhãs idílicas de inverno. O enterro daquele amigo de alguém que morrera jovem demais, e que aturdira a todos, desacomodando-os de suas vidas ensimesmadas. Impacientar-se-iam com aquilo que o outro não lembrava, mas perdoariam-no, não sem alguma dificuldade. Viajariam ao Quênia

acompanhados de Marta. Achariam tudo aquilo menos exótico do que imaginavam. Teriam filhos lindos e desajeitados. Saberiam pouco sobre o passado. E o passado não os incomodaria. Seus ossos consistentes se encheriam de esperança de um futuro pleno. Um dia, esse futuro viria. Um dia, os lábios de Vitoria tocariam os de Piero e sorveriam uma espécie de sequeidão, algum tipo de rachadura emocional que pudesse rondá-los, espreitá-los. O tempo moveria sua varinha mágica. A angústia das quedas e subidas vertiginosas naturais na Bolsa fariam-no morder-se tão mortalmente que não lhe sobriariam na boca mais atrativos joviais. E haveria algo no céu. Um vento menos violento, sem a fúria do sirocco. Um vento sem cheiro, sem peso. Não traria catástrofes a tiracolo. Um mundo de paz frágil, mas sem o perigo de um incêndio de mil sóis. As mil luzes urbanas, afinal, apenas iluminariam as noites jovens. Então, envelheceriam, mas sem se dar conta disso com muita ciência. Seus olhos se perderiam de vista, sem tanta perturbação. Seriam felizes.

Dizer Alguma Coisa

“O Eclipse” é um momento de enclave, entrementes aos anos 60. Os modernos e viçosos anos 60, da contracultura, “*swinging London*”, corrida armamentista, crise dos mísseis, Kennedys, Vietnam, Baía dos Porcos, Revolução Cultural Chinesa, maio de 68, descolonização da África, Martin Luther King, muro de Berlim, Woodstock, golpe militar, chegada à Lua, *british invasion* e o cinema moderno, cinema-tempo. Nouvelle vague, Bergman, Kurosawa, Wajda, Cinema Novo, Tarkovsky, Fellini, Visconti, Bertolucci, Pasolini, Buñuel, Hitchcock, Resnais, Kubrick, Polanski, o encorpado e rejuvenescido cinema norte-americano da segunda metade da década. O que não se encontra no cinema dos anos 60? No oceano riquíssimo de filmes italianos da época, lá estavam Antonioni e sua trilogia da incomunicabilidade, para dizer algo. Ingmar Bergman (2002), em célebre entrevista, ao mesmo tempo em que critica Antonioni por este, em suas palavras, “não ser um técnico”, diz que ele nos brindou com duas obras-primas, “A Noite” e “*Blow Up*”. Bergman critica Antonioni, no que talvez seja o ponto nevrálgico de sua obra; o italiano, em sua visão, não fora capaz de compreender que o cinema são imagens que se movem, é ritmo, não imagens paradas, estáticas. Bergman critica “O Grito”, “A Aventura” e acredita que Monica Vitti seja uma péssima atriz. Naturalmente, Bergman também despreza Orson Welles e Godard como cineastas. Ele, no entanto, confere aquele que talvez seja o mais rebuscado dos elogios possíveis a Antonioni: “ele tinha algo a dizer”. E como é difícil, nas palavras de Bergman, encontrar hoje entre os jovens cineastas, todos excelentes técnicos, alguém que tenha algo a dizer. Bergman sabe, afinal, que nem mesmo Deus tem algo a dizer.

E é difícil ter algo a dizer quando se está dizendo a respeito do que é indizível. Antonioni, cujo cinema nasce no berço do neo-realismo, como, de modo geral, todo grande cineasta italiano de seu tempo, aproxima-se gradualmente de um perigoso realismo, de outra ordem. Sem em nenhum momento perder de vista o espaço que nos circunda, ele faz uma viagem rumo ao interior da alma humana⁴. Se há em nosso tempo, e nossa cultura, alguma espécie de vazio da linguagem, que posteriormente se manifestará como “problema de comunicação” é lá, no interior, que esse vazio reside. Quando diante de um *pathos* tão

⁴ A idéia de uma separação nítida entre o interior e o exterior pode soar estranha, especialmente a partir da lente de uma Psicologia Social contemporânea, mas essa dualidade atravessa o presente ensaio. Essa noção provém certamente da teorização a posteriori da filmografia de Antonioni. Convencionou-se creditar a ele a alcunha de “cineasta do interior”, “cineasta da alma” e, por vezes, pejorativamente, dizer que seus filmes constituem dramas burgueses, contrastando com demais cineastas italianos de sua geração, todos tendo tido como referência, um neo-realismo bastante social e crítico. É importante marcar, contudo, que o “interior” de Antonioni não se trata de um psicologismo, mas, antes, de uma reflexão essencialmente existencial que, justamente, expressa a dificuldade de suas personagens em habitar um mundo de alteridade, em que a passagem eu-outro é posta como desafio.

perturbador quanto o da experiência incommunicável, talvez os signos realmente só possam apontar, resignados, para o fracasso. Algum fracasso. No entanto, emerge o momento da costura de uma cicatriz. Um artista da envergadura de Antonioni pode lutar contra o improvável. Pode encontrar poesia no grotesco dos despojos. Daquilo que é mais sujo e vergonhoso na experiência humana, que advenha algo de belo – até mesmo a beleza, se for o caso. Se, como um escritor, pode talhar certo material incerto, fazê-lo não resvalar no precipício que separa o belo do objetivo (ADORNO, 1951/1992), é capaz de ter algo a dizer – e dizer isso. Não haverá de perder-se, tentando comunicar o incommunicável. Poderá expressá-lo.

Se a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão da dor – a alegria mostrou-se rebelde a toda a expressão, talvez porque ela ainda não existe e a felicidade seria sem expressão –, a arte encontra assim na expressão, de modo imanente, o momento pelo qual ela, enquanto um dos seus constituintes, luta contra a sua imanência sob a lei formal. A expressão da arte comporta-se mimeticamente, da mesma maneira que a expressão dos vivos é a da dor. (ADORNO, 1970/2008).

Incomunicabilidade e Expressão

A poética de Antonioni é efetivamente expressão de alguma coisa. Os planos que se arrastam mostram a unidade de tempo que se espicha, para maior angústia das personagens. Tal poética é elástica, é flexibilidade apenas enquanto a lenta preguiça do mover-se. O tédio é um vagar vagaroso. A fotografia em preto e branco brilha como cristal, uma percepção pungente em que o cinza da vida, tonalidade de pessoas, objetos, paisagens, é como um diamante de beleza e melancolia. As palavras são sentidas, dubladas ou pronunciadas por seus atores; ressaltam a melodia da língua italiana, que canta uma dor no coração, com vogais bastante abertas ou consoantes agudas que arranham, letras, sons em atrito. É uma linguagem. E quando usa cores, realmente usa cores. Quando usa cores, elas não apenas colorem o espaço: elas articulam sensações, são alucinações num mundo que é povoado por elas.

Vivemos num mundo, hoje ou nos anos 60, que oferece comunicação como a panacéia da cultura. Se nos comunicarmos, poderemos nos entender. Poderemos viver vidas melhores. Livrem-se das mônadas! A metáfora do mundo pode ser a de vasos comunicantes, que irradiam líquidos, fluidos, qualquer tipo de informação valiosa, do fim do mundo até sua casa. Comuniquemo-nos! E nos comunicamos. Pode alguém dizer que não?

O mundo em que vivemos hoje, quase meio século após “O Eclipse”, é a hipérbole da comunicação. Todo tipo de ruído tem voz. Mas o que está sendo dito? Ouve o interlocutor aquilo que exclama a boca a seu lado? Para além da comunicação em rede, da conexão com o distante estrangeiro a muitas léguas e no menor tempo possível, propalada, promulgada pela publicidade das empresas de telecomunicação, pelas redes sociais que consomem nosso tempo, invertem a lógica da interação humana, que passa a delas depender para que se possa dizer algo, se é que é possível dizer algo. Sobra alguma coisa além do silêncio desconfortável de quando não tenho nada a dizer ao sôfrego, impaciente par de ouvidos ao meu lado? Há uma cantilena sendo emitida. Está dizendo alguma coisa?

Antonioni registra os sons. Na trilogia, em especial (“A Aventura”, “A Noite”, “O Eclipse”), mas também em “O Deserto Vermelho” e noutros filmes de sua carreira. A água está correndo. As folhas farfalhando, corpos imiscuídos. É o pesar singelo dos grãos de areia insignificantes que caem uns sobre os outros na ampulheta, formando aos poucos uma montanha. O tempo está passando. Som é duração, afinal. O tempo cumpre com sua promessa, com seu papel. E os ruídos empilham-se harmonicamente, para que aquele que está escutando perceba que as coisas direcionam-se a um rumo apenas. São sons de toda ordem. As pessoas, inquietas, não podem deixar de falar. Na Bolsa de valores romana, como se fosse alguma espécie de templo, reverso de uma igreja, onde a liturgia demanda que se fale, que se

repita, que se berre, esse é o dogma: Deus proíba que o importante conteúdo da fala deixe de ser auscultado. Uma informação deve ser transmitida. Precisamos de mais meios, a voz humana não basta, ela é frágil em excesso, não é suficientemente grave ou aguda para ser escutada tão longe. As máquinas são convocadas. Buzinas de carro, toques de telefones, campainhas de residências, alguma coisa precisa falar mais alto, é insuportável ter de falar tão baixo ou conviver no silêncio loquaz de nossas vidas. Falo cada vez mais alto para suportar o ignóbil minuto de silêncio. E tenho consciência de que não me escutam. A interação entre os seres humanos é um mal-entendido. Alguém diz alguma coisa, que outra pessoa não entende, porque não escuta, não prestava atenção, não pode compreender. “O quê?”, contesta, compelido. A freqüente interjeição soa tão supérflua na maior parte dos filmes, que mal a vemos tomando corpo. Será mesmo tão necessário entender o que não pude escutar da primeira vez? A interação entre os seres humanos é como uma moda, uma linha cruzada, um interpelo no caminho de ida e volta. Uma Vittoria, telefonar ao rapaz de que gosta, uma vitória insegura, contudo. Ele demora alguns segundos a atender. Pronto. Pronto! Pronto !!! Que dizer depois disso? Algo mais deixou de ser dito? Seria uma espécie de comunicação tão diferente se não houvesse um telefone entre nós, para unirmos, separarmos, forçarmos a falar tão distantes? E não devemos, contudo, nos comunicar?

Sons de Antonioni

O rumor, o sopro vocálico. O barulho. O som é chave na filmografia de Antonioni. O estrondo parece que tem início em “O Grito”. O que circunda esse grito, que dá nome ao filme, não é um sol de vermelho sangrento, expressionista. O colorido viria mais tarde. Envolve os personagens uma atmosfera esfumaçada, sólida neblina, que, pela estrada, embaça o que se vê. Pela estrada, vão pai e filha, que não compreendem, nem um, nem outro, por que ele não tem mais vontade de trabalhar. Em todas as paradas, Aldo procura alguma coisa, que não é capaz de restituir, em nenhum momento, o que ele perde no início. No regresso à casa, sobra o momento, após choros, fúrias, silêncios, o momento do grito, que nem mesmo é gritado pelo desesperado homem. Grito torturado, incontido, horrorizado. Em “A Aventura”, grita um oceano, que rebenta, furioso, a perda de Anna. Anna torna-se o espectro, sua ausência é o vento que ronda a felicidade prematura do casal, que se forma quando ela desaparece. Depois disso, o barulho que reverbera é o eco. Claudia ascende ao foco da lente quando Anna some. Ela herda o namorado, as atenções, os desastres. Teme humanamente que o retorno da amiga lhe roube o desassossego recém adquirido. Sua voz procura algum tipo de retorno, validação. Busca o encontro, com Sandro. Alguma conciliação. Perde-se na aventura, perde-se no amor recém inventado, esperando que a voz dele vá confortá-la, vá reproduzir o amor. Claudia não grita. Ela, com medo, pergunta quem está aí, porque não quer ficar sozinha. E tem medo de não estar sozinha. A acústica só permite que sua voz retorne. Quem está aí? Quem está aí. Ecos da fragilidade. Badaladas de sinos, tremor do vento, voz temerosa. A tudo, o eco responde com o mesmo. Não se sabe mais, com isso, se as perguntas que se faz são realmente escutadas por algo, ou dão direto no vazio; o vazio das respostas que refletem as perguntas, nada mais. Se a relação do casal fosse uma dança, não seria um desajeitamento fortuito, ingênuo. Quando Claudia vai, Sandro volta. Quando ela ri, ele não acha graça. Não adianta que eu diga, não basta que o espectador aponte: algo não está sendo dito. Nas entrelinhas da ausência, do que é falado que não se escuta, ou daquilo que não se entende, eles desencontram-se. A frequência que a voz de um emite, o outro não captura. O eco, aqui, não é um encontro, um consenso, uma conciliação. O eco é reflexo de um som perdido, que busca alguma coisa outra e encontra apenas a si próprio. São muitos idiomas sendo falados na festa. Como traduzir o que se sente desta forma? Talvez como um jogo, como uma brincadeira que se faz, quando um pedido é levado demasiado a sério. “Diga que me ama. Te amo. Diga de novo. Não te amo.” E Claudia olha pela janela, espera o pior. A volta de Anna. Algo entre eles. Maior que a linguagem. Mais forte que o abismo. Que Anna morra. Que se entendam. Tudo tão malditamente fácil, apenas para livrar-se da dor. Entra em erupção, entre os

amantes, algo natural, algo da natureza, coisas que não são ditas, mesmo que não se fale. Entre a língua que um e outro falam, há um abismo. “A Aventura”, os ecos, são os sons que exprimem, língua gutural, a ausência, o medo, a fissura. “A Noite”, por sua vez, é a urbana Milão. Milão e seus sons: buzinas de carro, os transeuntes que passam, e falam, essas vozes, a criança que chora, por que chora?, a louca que interpela no hospital, avisando que o telefone não funciona, avisem à telefonista. “A Noite” é o negativo por excelência, o filme das coisas que não acontecem. À beira da morte, Tommaso, o amigo do casal, pergunta: como se perde a vontade de fingir? Terá Lídia esquecido-se disso? Terá o homem inventado a linguagem porque quer dizer o que pensa, ou porque quer mascarar o que pensa? Poderia alguém inventar uma máquina da tradução? Ah, os sons que se exprime. Os silêncios, brevemente pontuados por frases de efeito. Que dizem, em meio a tão pouca coisa que acontece? “A garota pode agora estar feliz porque é irresponsável.” Silêncio. “Não vamos ficar em casa hoje.” Silêncio. “A vida seria suportável se não houvesse os prazeres.” Silêncio. E o jogo, que serve para ocultar a tristeza de um cão, que foge momentaneamente. Cão ou tristeza, e estará agora voltando?, poderá ocultar o silêncio. Crise como a de um escritor que diz não sou mais capaz de escrever. Poderá um escritor escrever um livro de silêncios? Será ele menos verdadeiro, ao narrar o silêncio como a expressão mais loquaz de suas experiências? É preciso ouvir os sons inúteis, então? Que mais estará nos dizendo esse pedaço de barulho? “É sentir os anos nos ombros e não entendê-los”. Silêncio. É preciso mais palavras para explicar uma frase que é uma ilha, circundada por silêncios? Devo mesmo trair a idéia, quando o silêncio é que a expressa melhor? O resto se espalha dia adentro, enquanto a noite prolonga-se na continuação das vidas. Morre o amigo, o casamento. Morre a noite, enquanto se diz que se ama, se diz que não se ama, e o casal beija-se, escondendo o que sente, a linguagem mais uma vez, insuficiente, ferida, opera a vontade de fingir. Em “O Deserto Vermelho”, o som que se observa é distinto. Menos silêncios, menos vozes, menos ecos, menos gritos. Barulhos, mais precisamente. O som da fábrica trabalhando. Assemelham-se a alucinações sonoras, os barulhos. Giuliana, uma louca, outra Vitti, porta o pesar de dever aprender a amar algo. Uma pessoa, uma coisa, marido, filho, árvore, cão, trabalho, rio. Uma cor. Um barulho. Escuta o grito de alguém que ninguém mais ouve, ou acha que não ouve. Sem saber o que se deve olhar, o mar ou a terra, como viver. Nevoeiro, como de “O Grito” e “Identificação de uma Mulher”, que engana. Agora, realmente, no mundo em que não se está, havia uma voz que cantava, no deserto vermelho. Quem cantava? Tudo. Tudo cantava. No universo de Giuliana, as coisas se confundem, pois não há a prerrogativa das pessoas. Tudo cantava. O trabalhar das máquinas, a toxina das fábricas, o grito que não se sabe se foi escutado ou imaginado, sentido

ou alucinado, proferido ou desejado, é o canto de alguma coisa. É o lugar. É todos. Tudo cantava. Tudo cantava. Por isso, tem medo. Das fábricas, das estradas, das cores, das pessoas. Tudo forma um muro. Há algo de terrível na realidade. Pois era no deserto vermelho que tudo estava cantando. Aqui, ao invés, os barulhos pingam como tinta fresca. As cores são acordes que estouram. Na filmografia de Antonioni, em especial na trilogia e nos filmes que a circundam, os sons vibram, expressam qualquer coisa importante. São imagens esburacadas de ruídos.

“O Eclipse” é um universo em que o alarido é levado à radicalidade. Vozes desconstruídas, muito a ser dito, falas que pulam, como bolhas d’água que estouramos. E muito pouco é entendido, se qualquer coisa, mênada a mênada. São as pessoas que falam sem entender-se na Bolsa de Valores de Roma. O casal, que pouco consegue tirar de uma conversa que deveria ser simples. Parecem faltar referências comuns para saber o que se está falando. Não são estrangeiros, apenas. Alienígenas. Quem vem do Sol e quem já estava aqui. A língua esfacela-se em pedaços, dessa maneira, pois a luz é capaz de aturdir a todos, de cegar as bocas.

O Espaço Ocupado

É preciso reconhecer a relação entre o homem e o espaço que ocupa. A narrativa de Antonioni é permeada por essa questão. O aconchego, a morada do homem moderno, é esse muitas vezes inóspito revestimento para o qual não está preparado. Há expressivamente uma incompatibilidade entre nós e o mundo que habitamos. Em “O Eclipse”, isso se radicaliza para um universo apocalíptico. “O Eclipse” poderia ser a história dos homens contada a partir do espaço. Poderia ser a história da cidade moderna contada a partir dos ruídos. Barulho e silêncio contrastam-se numa melodia elegíaca.

Os lugares, paisagens, arquitetura, compõem a *mise en scène* dos filmes, exprimindo uma estética particular. É no espaço que se movem as personagens, e, com ele, se relacionam. O cenário não é o pano de fundo: é a expressão da diegese em forma de imagem. Aparício (2010) percebe com sagacidade do que se trata: resgatando Bachelard (1978), dirá que o elemento poético da Arquitetura contemporânea é a possibilidade de reconstituir a perda de um mundo interior. Há poesia, espaço de imaginação, devaneio, projeção lírica nos lugares, nas coisas, nos cantos, desde uma toponálise. O meio que habitamos, com que convivemos, materiais, objetos, elementos pelos quais passamos, dos quais nos valemos, com os quais compartilhamos, em atividade fabril, nos reconduz àquele recorrente elo entre natureza e cultura. Do medo de ser dominado pela natureza, o homem tenta ele mesmo tomar a iniciativa de dominá-la (ADORNO & HORKHEIMER, 1944/2006). Será confrontado, adiante, pela presença das coisas em sua vida, coisas das quais não pode se desfazer. Em algum momento, terá, inclusive, se deparado com a poesia presente nos resíduos, sedimentos, despojos de vida. Ali estará sua presença confirmada, e também sua ausência. Afinal, o enredamento entre a vida interior do homem e o elemento de exterioridade é confirmado pelo meio, pelo espaço, pelas coisas. Essa convergência, que não pode ser negligenciada pelo olhar, é posta em evidência nos filmes de Antonioni. A visualidade das obras desse cineasta, que, estranhamente, opta por imagem em detrimento da narração (CHATMAN & DUNCAN, 2004), possibilita expressão dessa ordem.

A essência do cinema de Antonioni é o chamado homem moderno, em conflito, posto em xeque. Provocado por um mundo confuso, em transformações, ou demasiado estático, tentando ajustar-se ao turbilhonamento do exterior, a escassa paz frágil, excesso de inquietações, o constante fracasso em pô-las em linguagem, contrastado com o mundo altamente expressivo que é a *mise en scène* que habita. A geografia das emoções não é capaz de contornar os conflitos, mas é capaz de expressá-los de modo acurado. A estrada, que se repete longa, levando a todos os portos, ao mesmo tempo incapaz de aquietar a memória de

um passado mais tranquilo (“O Grito”). A floresta, que oculta os mistérios da sedução: ao dia, campo idílico de promessas; à noite, o medo do perigo, do oculto, desconhecido (“O Mistério de Oberwald”). O deserto, paragem árida, escaldante, em que mal uma vida pode manter-se, portanto, igualando a sensação de solidão (“Zabriskie Point”, “Profissão Repórter”). O terreno industrial, uma espécie de combinação entre deserto e cidade, algo apocalíptico, onde as pessoas são pequenas e as máquinas, vastas (“O Deserto Vermelho”). O ambiente urbano, por sua vez, repleto de pessoas, pressa, ritmos de cadência irregular, apresenta-se como um centro de encontros, onde os desencontros são freqüentes, as pessoas perdem-se, as ruas são labirintos (“A Noite”, “O Eclipse”, “*Blow Up*”). A cidade interiorana mostra a fricção do contato entre o tradicional e o exótico, forçando o reconhecimento da alteridade (“China”). A praia é dotada de um elemento lúdico, local de descanso, lazer, portanto de disponibilidade àquilo que é diferente do que esperamos; como se a cultura abrisse mão de suas certezas para embriagar-se um pouco mais de natureza (“A Aventura”).

A Trilogia

“A Aventura” é um filme sobre o ímpeto. Não apenas Anna se perde em Lisa Biancca, mas também Claudia e Sandro perdem-se no afã de concretizar seus desejos. A aventura é também o caminho, o trajeto, a distância que se percorre entre o desejo mais clandestino e a retidão de caráter que impede-o de realizar-se. Os limites que nos tolhem, que asseguram a não concretização de nossas pulsões, sejam eles as amarras burguesas, a outra vida que nos aguarda, ou os parâmetros éticos da vida em comum (NIETZCHE, 1886/2005; 1887/2009); quem pode dizer o que é o certo? Como tolerar viver de acordo com uma liberdade que cheira à natureza? E a aventura, mesmo assim, é o lúdico, o salto no mar, o salto de fé, o ímpeto. “A Noite”, filme de uma conhecida qualidade acinémática (ADORNO, 1981-1982), é praticamente um filme sobre o que não acontece, o que não é visível, o que não alcançamos. A relação do casal Giovanni e Lídia expressa uma falta de viço, um envelhecimento das emoções, um cansaço da rotina. É um filme sobre o desencantamento. Ao mesmo tempo, há faíscas, frêmitos, quase-acontecimentos. Mesmo em toda a agudez angular, a retidão das paralelas, prédios imensos e opressivos retratando uma Milão mecânica, há a chuva que constrange os convidados da festa, um beijo fortuito numa louca no hospital, a palavra que não é medida pelo moribundo, o jogo desprezioso que recobra a excitação da infância. São ameaças da perturbação da ordem, que nunca realmente a perturbam, mas lembram como seria possível outro mundo, noutro tempo, outras vidas: o negativo da fotografia que ficou para a posteridade. E é tudo encenação. As palavras ditas enganando o sofrimento por meio de uma gentileza fria; a luz, o gesto, a sutileza, que escurece o dia, provoca-lhe o negativo, fazendo-o acreditar que a noite é outra espécie de universo; e o beijo melancólico, que quer ser apaixonado, eclipsando artificialmente o esquecimento de como outrora fora. E então, “O Eclipse”, que, sem ser síntese, é essa combinação de valências das duas obras anteriores. O querer atirar-se rumo ao desconhecido, que é também conhecido: a relação fadada ao fracasso, como ilustra o começo por um fim. Além da ausência que tememos e da ausência que lembramos, é a ausência que somos. É o quando não estamos lá e, ao invés, há as pedras, as calçadas, as árvores, os lugares. Os pilares em oposição a nós, dizendo-nos que os lugares fraturam essa passagem entre o eu e o outro: o dar-se a conhecer, o dar-se a falar, não vem sem vacilação, não vem sem fracasso. “O Deserto Vermelho” apresenta uma outra espécie de mundo, que tem a forma de destino apocalíptico, após tudo, após o fim da noite, após o novo dia, após o eclipse que impõe outra ordem, no duro inverno da Ravenna industrial. No abismo da esquizofrenia de Giuliana, tudo parece tão amedrontador que as coisas só poderiam cantar quando uníssonas, num destino idílico, numa fábula, numa história contada para embalar a

infância de alguém. E, por mais que Antonioni tenha negado a proximidade entre as personagens de Monica Vitti nos quatro filmes, é uma leitura possível concluir que, se a mesma Vitti pudesse acumular todas as emoções anteriores – a culpa, a frustração, o tédio, o medo, as decepções amorosas, a solidão –, o resultado seria a loucura encarnada pela quarta mulher.

“O Eclipse”, cujo cenário urbano dá continuidade àquele apresentado em “A Noite”, mostra as confusões das personagens – estejam elas conscientes das mesmas, como Vittoria, ou inconscientes, como Piero – em contraste ao mundo aparentemente pleno, ordenado, preciso, que é Roma. Apenas um lugar tão precisamente arranjado poderia suportar tanto caos em corpo de gente. É em “A Aventura” que é lançada a metáfora da arquitetura como projeto e promessa de liberdade, elemento que será resgatado nos dois filmes subsequentes da trilogia. A arquitetura como projeto é elevada ao estatuto de imagem da liberdade por Sandro, quando ele e Cláudia contemplam a paisagem, o horizonte e a igreja de San Francesca em Noto. A arquitetura em Noto lembra Sandro da maravilhosa liberdade que, a propósito, não faz parte de sua vida. É como se a arquitetura, projeto, devir, remetesse às coisas belas que estão por ser construídas. A arquitetura reporta àquilo que é sonho. Em “O Eclipse”, o espaço arrojado, os prédios futuristas, que dão o tom da Roma de Vittoria e Piero, são também um tipo de liberdade desejada, mas aqui, mais que alhures, feito o signo do fracasso e do abandono. Vittoria, assim como o namorado de quem se separa no início do filme, vive na Esposizione Universale di Roma (EUR).

Em passagem pelas ruas de Roma, pela Bolsa de Valores, pelos apartamentos recônditos, parques, pessoas, berços, crianças, carros e multidões, Vittoria, que é tão consciente da fonte de seus males, embora não possa deles se defender, mal pode perceber que a erva daninha está lá desde o início. A EUR foi um projeto arquitetônico do regime fascista, nos anos 30, no subúrbio de Roma, com o objetivo de criar um novo bairro que enaltecesse o governo fascista, a ser apresentado na Exposição, programada para 1942, ano do vigésimo aniversário do regime. Conduzido por Marcello Piacentini, o projeto valeu-se dos princípios do Racionalismo Italiano, movimento arquitetônico coadunado com a ideologia fascista, propondo uma estética futurista associada a um neoclassicismo, resgatando conceitos do Império Romano. O projeto foi abandonado com o início da Guerra, mas o bairro subsistiu, tornando-se zona residencial e de diversos prédios públicos (MACHADO, 2004; EUR,

ROME, 2012; A XXth CENTURY NEW ROME, 2012)⁵. Entre os empreendimentos mais célebres da EUR estão o Palazzo della Civiltà Italiana e o Fungo, torre vertical com “cabeça” em formato de disco, que lembra um cogumelo. As divagações de Vittoria por Roma, na EUR em especial, parecem ainda mais ressaltar a idéia de que ela é uma alienígena numa pátria estranha; se não for num futuro distante, será num lugar esdrúxulo, em plenos anos 60, em meio ao que restou de arquitetura fascista, espaço que não é deserto, mas exala aridez e reflete a angústia ante o estranhamento. A liberdade desgastada, ultrajada, tornou-se resíduo onipresente, do qual não se é capaz de despojar. A cidade como ponto de encontro dos amantes, a Roma de “O Eclipse” é também vestígio de um projeto que malogrou. Que espécie de passagem haverá do isolamento de Vittoria para a errância de seus passeios, desencontros, encontros, na urbe? Entre palácios e fungos, esperanças, construções, encontros marcados, encontrará o de que carece?

⁵ Também versa sobre a EUR belo ensaio de Baptista (2012), “O Veludo”, que acompanha as passagens de distintos personagens através do bairro romano.

Filmes-Catástrofe

Não apenas o espaço é bem delineado em “O Eclipse”, mas também o tempo. A Roma, a EUR, a que se refere, são as dos anos 60, as de 1961. A hecatombe humana que fragiliza a paz, desde o fim da 2ª Guerra, ou desde antes, não é congelada pelo tempo. Para quem não é feito mais inquieto por outras razões, a ameaça, tempo contíguo à crise dos mísseis, notícias de intempéries nos jornais, favorecendo o próximo milenarismo, é a do brilho de mil sóis. Temer pela própria vida, pelo futuro, pelo planeta torna-se mais que o simples reconhecimento da finitude. A vida passando é efêmera. Mas pode ser também todo tipo de coisa, matéria, o universo físico. O cenário apocalíptico mais uma vez é acentuado. A bomba atômica é a realidade mais-que-vizinha, limítrofe. Poderia ser belíssima a erupção de uma luz mais forte que o sol, e poderia ser o fim de todas as coisas. Poderia, inclusive, assemelhar-se a um eclipse.

“O Eclipse” não é um filme-catástrofe, e afirmar isso não é apenas eximi-lo de uma caracterização pejorativa. Filme-catástrofe não é apenas um pretexto para explosões suntuosas e exploração barata de milenarismos. A 2ª Guerra não nos lega apenas a tarefa de tentar prevenir a repetição de um evento semelhante ao Holocausto: deixa-nos o pavor de que tudo vá pelos ares com relativa facilidade, faça o homem uso da bomba atômica. O cinema pós-45 captou essa atmosfera de tensão em momentos cruciais. Somente dez anos após Hiroshima, “Anatomia do Medo”, de Kurosawa, mostra a impotência de um rico industrial, que tenta convencer sua família a deixar tudo para trás e mudar-se para o Brasil, pois tem certeza de que os dias do Japão estão contados. Já nos anos 60 e, portanto, na esteira do episódio da crise dos mísseis, “Luz de Inverno” (1963), o segundo filme da trilogia do silêncio de Bergman, coloca dois homens, um pescador e um padre, diante do abismo da fé quando um deles é invadido pela paranóia da bomba atômica. Também dessa época vêm duas abordagens distintas: Kubrick é satírico, embora sua comédia clássica, Doutor Fantástico (1964), seja, na realidade, uma crítica dura e certa em direção aos atores políticos da Guerra Fria, mostrando quão pouco distantes eles estavam do hitlerismo. Enquanto isso, Godard, que comumente apresentou filmes irreverentes como o de Kubrick, toma uma via mais soturna, que se aproxima bastante de “O Eclipse”. Cenários apocalípticos interessaram-no repetidas vezes, como em “Tempo de Guerra” (1963) e “Alphaville” (1965); mas é no episódio “O Novo Mundo”, da coletânea de curtas “Rogopag” (1963), que ele usa o apocalipse como metáfora para o final de um relacionamento amoroso. Todos esses filmes, em alguma medida, valem-se do pavor pelo fim dos tempos, da questão concreta do temor pela bomba, para tocar em questões existenciais. Mas “O Eclipse” não é um filme-catástrofe, mesmo se aqueles

possam ser entendidos dessa maneira. Em nenhum momento vemos Piero e Vittoria preocupados com o destino do planeta, com a possibilidade da finitude premente de suas vidas. A paz frágil a que uma manchete de jornal se refere é captada pela câmera de Antonioni quase que como por descuido⁶. Veja essas coisas, esses prédios, essas pessoas, esses sons, esses problemas. (Ah, e a propósito, pode ser que tudo se desintegre num segundo, também.) O presságio *en passant* não necessariamente valida um possível ímpeto das personagens. Elas não se liberam de seus enigmas comezinhos, tampouco das perturbações existenciais porque o fim pode estar próximo. Talvez o cinza da expectativa com a grande explosão ajude a cadenciar as cores da vida de cada um; ressalte o tom amargo que já está lá. O ar é pesado, de toda forma. Talvez, como aponta uma produção bastante recente, “Melancolia” (2011), de Lars Von Trier, saber que as coisas tomarão um fim brusco e definitivo pode ser mais angustiante para aquele que tanto se apega à conformidade em relação ao estado das coisas. A idéia de que o apocalipse está à espreita na próxima esquina pode, talvez, deixar mais patético o sentido que se atribui aos passos dados, no caminho desta vida. Diante da desvalorização dela – e em nome de quê, exatamente? –, a vertigem existencial acentua-se. Posso escutar meus pensamentos em contraste com o alarido das bocas inquietas, que a tudo temem e para tudo têm alguma espécie de resposta em forma de pergunta? Para os apocalipses, para os desastres acidentais, para as quedas vertiginosas nas Bolsas de Valores, para os milhões que se perde, para o dinheiro, para o tempo, para a paz, que migram para qualquer lugar que não se sabe qual é, sobra reação mais profícua, mais saudável, mais digna que desenhar florzinhas num guardanapo esquecido numa mesa de bar? Poderíamos levar as coisas mais a sério?

⁶ Igualmente como quase por descuido, a câmera de Antonioni capta uma página de jornal, quando Piero está lendo, que faz referência ao período político turbulento no Brasil, com a participação do Rio Grande do Sul, pela figura de Brizola, no movimento da Legalidade. O fato, curioso especialmente para espectadores brasileiros, ajuda a compor a idéia de que o clima da época de “O Eclipse” era de um mundo agitado, com transformações fervilhando. Conferir o *link*: <http://sul21.com.br/jornal/2011/06/o-dia-em-o-doutor-leonel-de-moura-brizola-se-encontrou-com-michelangelo-antonioni/>.

O Casal

O início de “O Eclipse” é um fim. Chega a termo a relação de Ricardo e Vittoria, e parece que muito ocorreu, eventos de que somos privados. O início é crepuscular, a manhã que nasce e os passarinhos que cantam. O peso da noite, a longa conversa que não assistimos, o céu enegrecido, são deixados para trás. Expressões de cansaço, não saber o que dizer, ou mesmo não ter o que dizer, um a outro, os tocos de cigarro. Para onde ir agora? Para onde vamos, é o filme. Ingressamos no que sobrou da noite, seus vestígios, sua herança, o que restou do tempo. Em meio ao silêncio desajeitado, apreensivo, inconclusivo, sobram os objetos. Livros entreabertos, um ventilador inútil, embora incansável, que tenta imprecisamente arejar todos os cantos da casa. Após a noite, resta o dia – o próximo. Há então o móvel que é arrastado, delatando a presença enfática do cotidiano entre as existências emanantes, que não se bastam. O ruído qualquer, que poderia ser um alarme, alertando algo outro, que possa roubar a atenção daquilo sobre o qual não se quer mais discutir, ou, houvesse tal sorte, um despertador que acorda dos maus sonhos, mas, ao invés, é o barulho da máquina de barbear, abafado pela porta fechada, no banheiro em que se barbeia o homem com quem não é mais possível compartilhar a vida. Depois de tudo o que houve, não é mais possível ir para outra direção, senão para frente. Ficam os objetos, elementos componentes de uma casa, que gostariam de, encantadamente, passar à vida. E pessoas desanimadas, que, com alguma vivacidade, desejariam a constância do inanimado. Há uma vida à frente, muito imprecisa, para ser vivida. Nela, agora, consta um rompimento, sobre o qual não há muitas certezas. Ao menos, não certezas que Vittoria possa delinear eloqüentemente ao homem que lhe demanda tantas respostas. Essas, talvez o vento tenha arrastado, tão leves que eram, como as cinzas que restaram dos cigarros que foram tragados. A porta bate, anunciando a realidade. Já houve suficiente drama, e, ainda assim, será preciso confrontar-se com ela.

Mal Vittoria tem tempo de digerir a recente separação, e já se vê diante de um novo relacionamento; desta vez, com Piero. Num dos planos mais expressivos do filme, logo na primeira vez em que se vêem, os jovens estão lado a lado, na Bolsa de Valores de Roma, separados por uma imensa coluna de mármore. A Bolsa de Roma fica na Piazza di Pietra, no Tempio di Adriano, templo construído em homenagem ao imperador romano ainda no século II, tendo sido após incorporado a um edifício construído no século XVIII, atual sede da Bolsa. A imponência da construção, as ordens coríntias, o espaço infestado de vozes confusas, dissonantes, e o minuto de silêncio forjado, constrangedoramente ressaltado pelos soares uníssonos de telefone, indicam a incapacidade de um momento íntimo. Mais que um contratempo circunstancial, o momento é um aviso: o casal está fadado a percorrer uma

distância demasiado grande, ainda que estejam fisicamente muito próximos. O problema crucial, como se acompanha no desenrolar da narrativa, é serem capazes de adquirir fluência num idioma que ambos compreendam: Piero fala a língua das máquinas, das coisas práticas e dos berros; Vittoria fala a língua dos “não-seis”, das pausas, das coisas que não se espera que alguém diga. O pilar é a linguagem, é o abismo. Vittoria e Piero compartilham uma característica muito especial, o que, a princípio, fá-la sentir-se compreendida, e mesmo empática: sentem-se ambos como estrangeiros, como se vivessem noutra país, conforme a fala dele. Em pouco tempo, a sensação de conjugação é levada ao estilhaço: são estranhados, um do outro. Não podem migrar, deslocar-se, conhecer o país do outro; podem, no máximo, tentar fazê-lo.

Piero é um homem pragmático. Pensa na carroceria, no motor, no transtorno que será ter de trocar de carro. Teme a pobreza, como todos. Embora pareça perturbar-se pouco com alguns tropeços iniciais no seu relacionamento com Vittoria e ter desenvoltura ao envolver-se com outras mulheres, é capaz de se apaixonar. Como é uma paixão sua relação com o intrincado mundo do mercado. Na Bolsa de Roma, Piero atua como corretor, tendo de sujeitar-se aos gritos dos colegas e aos humores do mercado, sempre muito instáveis. O mercado é o objeto inanimado que ganha vida: ora está fraco, ora acorda indisposto, ora agitadíssimo, ora violento. A argúcia de Piero é instrumento para tentar obter mais informação, fazendo-o crer que assim poderá domar o mar revoltado que são as instabilidades financeiras: Pirelli cai em Milão, Finsider a cinqüenta mil. Mas nem toda a informação é capaz de reparar os problemas de humor do mercado. Na Bolsa de Roma, seus agentes bem tentam, acreditando, talvez, que, com gritos mais altos, ensandecidos, os mais barulhentos animais poderão acalmar o dragão na selva. Mas por vezes ele é devastador, especialmente àqueles que temem a pobreza. Curiosamente, Piero vem a se apaixonar, ou algo próximo disso, por uma mulher também de humores instáveis.

Vittoria é uma figura capciosa. Seu estado de espírito é bizarramente efêmero. Troca o riso pela sisudez em questão de segundos. Parece que a atmosfera não lhe permite que ache graça nas coisas por muito tempo. Logo é lembrada de que há qualquer coisa à espreita. Como quando a folhagem farfalha, ao atravessar a rua: sairá de lá alguma fera terrível? Desde o início do filme, o contraste de sensações é trazido à tona – ainda durante os créditos, a alegre e dinâmica canção interpretada por Mina, que mais tarde será escutada no rádio, é sumariamente interrompida por uma melodia densa, sombria. Não nos é aconselhado acomodar-se demais. Pode estar na próxima esquina o motivo para que o sorriso se desaloje do rosto. Esse é talvez o ônus com o qual deve arcar aquele que, como Vittoria, sente-se

estrangeiro em seu país. Vittoria, a tradutora, sabe-se que fala, ao menos, espanhol, inglês e alemão, além da língua pátria. Tanta dificuldade, no entanto, para traduzir suas emoções em palavras ou para condensar suas experiências em algo que extrapole o “não sei”. Há, contudo, alguns momentos de júbilo, pequenas felicidades clandestinas, que quase não se desejaria revelar, com medo de que não retornem. A ludicidade da perseguição aos cães à noite; a descontração ao imitar uma africana, brincando de ter outra vida; o passeio de avião, a visita ao aeroclube; a graça do bêbado; a água da irrigação, que pode usar para molhar Piero; o assobio, arte de criança que faz um homem pensar que Piero o chamou; o contentamento ao ratificar a boa pontaria de Marta, que acerta o balão com uma espingarda; a contemplação ingênua de um belo rapaz que passa na rua; e a imitação, com Piero, de um casal ridículo, que é motivo de riso. São momentos em que habita um outro universo, vive cenas, esboços de outras vidas, foge da sua própria. Vittoria, a tradutora que não traduz, a estrangeira, é, afinal, uma observadora, uma *flâneuse* (BENJAMIN, 1923/1997), de alguma forma. É suficientemente sensível e curiosa para interessar-se pela situação excêntrica do homem que perde cinquenta milhões de liras e vai ao café do outro lado da rua pedir uma água mineral e desenhar florzinhas no guardanapo, ou para admirar-se diante da beleza do passeio aéreo. Mas não é capaz de resolver os próprios problemas emocionais. A sensação de alienação, portanto, é inevitável.

Se a comunicação com Piero é fraturada, interessam-se por coisas diferentes, têm visões diferentes do mundo, parece que compartilham a solidão dos estrangeiros, por vezes apelidada de carência afetiva. Quando é operada a ligeira transição dos risos e jogos para a consciência de que estão sozinhos, sozinhos juntos, mas juntos, mas sozinhos; quando a fragilidade aflora, e a pele é tomada pelo temor; quando vêem-se irresistivelmente atraídos, ainda que não se compreendam; resta, além dos objetos, além das emoções inominadas, resta a língua dos amantes. Ao longo do filme, Vittoria rejeita muitas vezes os beijos de Piero. O abismo, que é uma coluna, ou um mal-entendido, ou um ruído, pode também ser um beijo incompleto, um gesto interrompido, uma passagem que fica pela metade. Piero, em dado momento, ao atravessar a rua, na faixa de pedestres, anuncia, e sente que deve fazê-lo com pompa, que, quando chegarem ao final, no lugar, irá beijá-la. Eles caminham, mas param na metade. Vittoria recorda, crê que deve fazê-lo, que não deve deixar isso passar despercebido: estão agora na metade do caminho. É quando a folhagem assusta, e algo de muito ruim pode acontecer. Eles seguem, no entanto, o trajeto, chegam ao final, ao lugar, e ele a beija, embora, mais uma vez, o beijo seja interrompido, recusado. Ficam, de fato, pela metade. Mais tarde, noutra encontro, ensaiam beijar-se, mais uma vez. Esse beijo, que pode ter um sentido, algo

muito terno, só acontece quando estão separados pelo vidro, por uma janela. Cada um esmaga seus lábios contra uma superfície de vidro; o outro está à sua frente, uma barreira, mais uma vez, embaça a aproximação, muito embora a proximidade física não seja um problema. E quando finalmente podem entregar-se ao beijo, que se concretiza, boca contra boca, é a câmera de Antonioni que o recusa.

Depois, o fim, que é um começo que não começa. Marcam um encontro, no lugar, aquele lugar em que beijos são ensaiados, mas não acontecem. Há espera, mas nenhum dos dois comparece ao encontro. Ao invés, uma topografia dos momentos que passaram juntos, do início, do abandono. Tijolos empilhados, um prédio em construção abandonado na EUR, em frente ao lugar do encontro. Um mundo a ser construído, deixado pela metade. As pessoas, as coisas que por ali passam. A água da irrigação sendo desligada. A faixa de pedestres. As pessoas, e seus carros, e seus berços, e suas crianças, e seus jornais. O anúncio estampado da fragilidade da paz diante da ameaça nuclear. E as folhas que gotejam, as formigas que trabalham, os cantos dos prédios, o céu imenso, os pedaços das coisas. Uma mulher de costas, que poderia ser Vittoria, mas não é. E, finalmente, luz tão forte quanto a de sóis, nos postes do bairro onde a vida brota iníqua. Pode agora descer à Terra um eclipse. Após o dia, deve vir a noite.

A Lacuna entre Dizer e Não Dizer

A proposição 7 do *Tractatus Logico-Philosophicus* (WITTGENSTEIN, 1922/1968, p.129) diz que “Do que não se pode falar, deve-se calar.” Não seria adequado tirar de contexto essa assertiva. De todo modo, sabe-se que é dotada de grande controvérsia no campo da Filosofia, desde que enunciada, assim como o legado da obra de Wittgenstein como um todo. Parece que há ao menos dois caminhos, aparentemente contraditórios, para compreendê-la. Duarte (2008), em leitura adorniana, ocupa-se de criticá-la. Entende que, afinal, o calar não é a melhor resposta para “aquilo do que não se pode falar”. A idéia de uma filosofia da expressão tenta justamente adequar aos limites da linguagem aquele conteúdo de acesso já tão dificultado, possivelmente por ser oriundo de uma dor muito grande, vultuosa. A defesa desse posicionamento encontra eco numa passagem da *Dialética Negativa*: “... a despeito de Wittgenstein, seria preciso dizer o que não pode ser dito.” (ADORNO, 1966/2009, p.16). Há, no entanto, outra tese, que resgata a noção de um Wittgenstein diferente àquele cuja filosofia pragmática e purificadora da linguagem subsidia um positivismo estéril. Em Jacoby (2007), essa noção está presente, quando o silêncio é tomado como sendo alguma coisa outra. O silêncio, o de Wittgenstein, a sua apologia, não é necessariamente um silenciamento, uma censura, um tampão. É um reconhecimento da incapacidade de responder a algo que não cabe na linguagem. Algo que talvez também possua uma entrada no pensamento de Adorno, quando este se refere à impossibilidade da arte num universo pós-Auschwitz (ADORNO, 1970/2008). As duas vias da assertiva de Wittgenstein talvez conduzam a caminhos distintos, embora não necessariamente antípodas. Há o momento em que se deve dizer algo, mesmo quando for difícil. É uma estrada árdua que se perscruta. O objeto não é tangível: ele é a “coisa mesma”. Não se pode dizer coisa alguma a respeito disso. Mas se diz. E há o momento em que o silêncio pode ser ainda mais expressivo que a página em branco, atestando o fracasso da linguagem humana, da mão que segura imprecisamente o lápis, que treme, que o solta, recusa-o, e pensa em escrever mais e melhor, vacila. Pode essa página ser uma língua que se retorce, tentando encontrar as melhores palavras, para apenas descobrir que as melhores palavras são insuficientes. É verdade que não é fácil comunicar algo como a incomunicabilidade.

E, na casa, que não está vazia, mesmo quando não se cuida dela, restam coisas demais, olhadas, mostradas, ou deixadas para trás. Além dos objetos, das coisas, dos corpos, há o pó, e sua materialização, comprovando que há vida. O pó nos cantos da casa, mesmo negligenciada, é conduzido pelo vento. Mas não é levado dali, nem ele, nem os estilhaços. Os cacos, os restos, o pó, que o vento não arrastou, lembram que há vida entre paredes. Deve-se juntá-los,

ainda que sem disposição, diante do nada. No início, a casa, que poderia estar vazia, mas, ao invés, tão cheia de coisas. No fim, como se fosse um eclipse de duas horas de duração, eis que resta o próprio vazio. Fora, na rua, as coisas, essas coisas, gente, cantos, ação. Mesmo na ausência do casal, e da linguagem. A casa à espera.

Seriam felizes para sempre; ao invés, viveram.

Até mesmo as mais distantes expressões do que é indecente, cujo conhecimento não é proporcionado por nenhuma escola, nem pela casa paterna, nem por alguma experiência literária, são compreendidas sonambulicamente, assim como na infância as mais deslocadas expressões e observações sobre o sexual se conjugam para resultar numa representação adequada. É como se as paixões aprisionadas, ao serem invocadas por aquelas palavras, explodissem tanto o muro de sua própria repressão, quanto o das palavras cegas, e batessem de maneira violenta e irresistível na mais íntima célula do sentido, que a elas se iguala.

(ADORNO, “Minima Moralia”, Aforismo 27, “On Parle Français”)

Entre o Exílio das Palavras e a Nostalgia das Imagens: uma Tradução

CANTO I: Voltar, ou Como Traduzir a Poesia das Imagens?**The Return of the Exile**

‘My Old Friend, what are you looking for?
After years abroad you’ve come back
With images you nourished
Under foreign skies
Far from your own country.’

‘I’m looking for my old garden;
The threes come to my waist
And the hills resemble terraces
Yet as a child
I used to play on the Grass
Under great shadows
And I would run for hours
Breathless over the slopes.’

‘My old friend, rest,
You’ll get used to it little by little;
Together we will climb
The paths you once knew,
We will sit together
Under the plane tree’s dome
They’ll come back to you little by little,
Your garden and your slopes.’

‘I’m looking for my old house,
The tall windows
Darkened by ivy;
I’m looking for the ancient column
Known to sailors.
How can I get into this Coop?
The roof comes to my shoulders
And however far I look
I see men on their knees
As though saying their prayers.’

‘My old friend, don’t you hear me?
You’ll get used to it little by little.
Your house is the one you see
And soon friends and relatives
Will come knocking at the door

E Existem ainda Musas?

E existem ainda musas?
Se existem ainda musas...
Elas se disfarçam em sereias
Forçando-nos a tapar os ouvidos
E olhar.

Se existem ainda musas,
Precipitem o princípio da melodia.
Preciso continuar, e vou.
Mesmo no fim da linguagem,
Mesmo no fim das saídas.
Mesmo que não haja para onde ir.
E eu correria por horas,
Acossado por encostas, se for preciso.

Mesmo que não haja musas,
Contra os ciclopes sem olhos,
Contra a ablepsifobia,
Contra as pedras do caminho.
Pois, como preciso continuar,
Narrar aos feácios o decorrido,
Preciso também do meu regresso,
Mesmo que seja cantado.

Encantado por feitiços,
Como os das musas que se disfarçam
Em bombas-Brigitte-Bardot.
Beckett-Brecht-Bardot até parece
Um canto como abracadabra.
‘Ding dong, the witch is dead!’,
Se assim eu puder bradar,
Se assim eu puder bordar,
Aquelas tramas que se destramam à noite.

Velho amigo, não escutou?
Preciso continuar, e vou.
Preciso saber se ainda há musas.
E se elas se escondem, para impedir
Que toda a inspiração se esgote
E goteje-se mais poesia nas pedras.

To welcome you back tenderly.
 'Why is your voice so distant?
 Raise your head a little
 So that I understand you.
 As you speak you grow
 Gradually smaller
 As though you're sinking into the ground.'

'My old friend, stop a moment and think:
 You'll get used to it little by little.
 Your nostalgia has created
 A non-existing country, with laws
 Alien to earth and man.'

'Now I can't hear a sound.
 My last friend has sunk.
 Strange how from time to time
 They level everything down
 Here a thousand scythe-bearing chariots go
 past
 And mow everything down.'

(GIORGIOS SEFERIS)

Pudesse achar eu uma musa
 Que não tentasse me ludibriar
 Com palavras cujo sentido descobre-se
 Que estivera encoberto de neblina,
 Eu poderia escrever a seu respeito.
 Do meu peito sairiam palavras e imagens
 belas.

Meu velho amigo, pare um momento e
 pense:
 Você se acostumará aos poucos.
 Sua nostalgia criou
 Uma terra que não existe, com leis
 Estranhas à terra e ao homem.

E agora não posso mais escutar.
 Preciso continuar, e vou.
 Escrever mais essas palavras de que
 preciso.
 Contra todos os riscos e monstros.
 E existem?
 Ainda musas, se existem,
 Cantem.

CANTO II: Cinema são *motion pictures*

“O Desprezo” de Godard é uma obra de luz própria, embora seja também uma releitura da “Odisséia”. Trata de questões como as confusões sentimentais modernas, a partir da dificuldade de se apreender a profundidade do sentimento que Camille passa a sentir por Paul, e sua natureza: um desprezo seco, derogatório, que põe fim à relação dos dois. É também, certamente, um filme sobre filmes: sobre o cinema como um universo de sonho e de desejo, o difícil processo de produção de filmes e tudo o que está em jogo na tensão entre os atores do processo. É uma obra metalingüística – é quando Godard, de maneira mais explícita, tenta compreender a natureza do próprio ofício.

O mote principal da narrativa é a contratação do escritor Paul para reescrever o roteiro da adaptação da “Odisséia”, considerado insatisfatório pelo produtor norte-americano Jeremy Prokosch. Essa situação marca a tensão entre Prokosch e o diretor Fritz Lang (interpretado por ele mesmo), que possuem visões diferentes de como deveria ser o filme, evidenciando uma fissura entre cinema de arte e indústria cultural. A ruptura de pontos de vista é bastante clara. Prokosch despreza a cultura. Parafraseando uma frase de Goebbels, sempre que escuta falar em cultura, ele saca o talão de cheques. Talvez deseje valer-se da moda dos épicos dos anos 60 para engordar a conta do estúdio. Fritz Lang, por sua vez, é um dos mais celebrados autores do cinema europeu, dimensão que ganha profundidade na película pela admiração que Godard (e os demais cinéfilos de sua geração) nutria pelo cineasta alemão. Na seqüência na sala de cinema, Fritz Lang tenta educar o produtor do filme que está dirigindo, que não vê aparente relação entre o roteiro da obra e as imagens filmadas. Cinema, comunica em inglês, são “*motion pictures*”. A resposta de Prokosch, além do talão de cheques, é o lançamento dos rolos de projeção, mimetizando o arremesso de peso, modalidade olímpica, como se evocasse os deuses que deseja ser.

Hoje em dia, em algumas instâncias da discussão cinematográfica, parece que se tornou politicamente incorreto apontar as distinções entre cinema de arte e indústria cultural. Argumenta-se que as coisas não são assim tão simples, que se borram as fronteiras entre as duas dimensões, tornando difícil precisar que filmes podem ser compartimentados em cada categoria, e que mesmo o receptor tornou-se suficientemente ativo para deixar-se enganar pelos sonhos que lhe são vendidos em formato de programa de final de semana. Em relação a essas idéias, é preciso pensar, antes que certas crenças sejam aceitas. É verdade que se nota uma aproximação entre as duas segmentações de filmes, e que há uma zona intermediária, em que se confundem esses tipos de obras. Mas afirmar que todo espectador recebe criticamente os produtos culturais que consome significa fechar os olhos para a questão. Filmes com

pretensões artísticas e filmes com pretensões comerciais – embora não necessariamente puramente artísticas ou puramente comerciais, mas majoritariamente, o que, certamente, pode por vezes também ser difícil precisar – vinculam-se com seus públicos ética e esteticamente de formas muito singulares, e apartadas umas das outras. Filmes cuja premissa é apenas entrar no mercado para arrecadar bilheteria, *independentemente* do conteúdo que está sendo transmitido, representam a realidade, e grande maioria, da indústria cinematográfica. Não apresentam quaisquer pretensões artísticas. Filmes cujo objetivo primordial não é vender ingressos, ao menos não ao custo de comprometer a própria qualidade, inserem-se numa outra lógica. Não é possível ignorar a diferença brutal entre as duas categorias em favor de um pseudo-reconhecimento da inteligência do espectador.

Mas há que se reconhecer o serviço prestado por autores que se preocupam em aproximar suas obras do público, uma vez que esse não é um terreno impossível de conciliações. Nessa esfera, está, ao que soe isso surpreendente, Godard e seus companheiros de *Nouvelle Vague*. Alguns de seus filmes são perfeitamente acessíveis ao maior público, sem deixar de provocá-lo, perturbadoramente, como se acredita que seja papel de toda obra de arte. Cita-se, como exemplos mais proeminentes, “Acossado”, “Viver a Vida” e “Alphaville”. “O Desprezo” também é considerado um de seus filmes mais acessíveis, embora não seja incomum que seu espectador possa sair da sessão com a sensação de ter deixado “algo escapar”.

Godard, carregando consigo a tradição de cinefilia que o capturou primeiramente como amante dos filmes (DE BAECQUE, 2010), corteja, em “O Desprezo”, o cinema e todas as suas facetas, razão pela qual é uma obra tão amadurecida, muito embora seja somente o sexto longa do cineasta. Godard, Truffaut e os demais jovens críticos franceses dos anos 50 rejeitaram o cinema a que se atribuía o rótulo de “qualidade francesa”, preferindo muito mais as etiquetas de um cinema *hollywoodiano* considerado menor na época, como *westerns*, *thrillers*, filmes *noir*, obras de cineastas como Samuel Fuller, Nicholas Ray, Hitchcock, etc., identificando em seus filmes marcas autorais inegáveis; um autor é capaz de produzir uma grande obra, que rompe os rótulos de gênero e categoria, expressando sua estética e visão de mundo. O cinema que Godard produz entre 1959 e 1967, identificado com o estilo da *Nouvelle Vague*, paga tributo aos grandes cineastas que admira, mas reinventa-os, imprime nas próprias obras um elemento particular, que faz com que seus filmes sejam reconhecidos de longe. Sua irreverência expressiva, seus temas de interesse, suas experimentações estéticas vão ao encontro da cultura explosiva daquele tempo. A juventude da década de 60, politizada embora jovial, cantante apesar de traumatizada, rebelde com causa, algo histórica, é

facilmente percebida nos filmes de Godard, sejam os “fáceis” ou os “difíceis”. Com a oposição entre Fritz Lang e Prokosch, com a incorporação das cenas de Brigitte Bardot nua – exigência do estúdio que produziu “O Desprezo” –, Godard zomba dos que se levam demasiado a sério e, a partir disso, produz a mais séria das artes, que arrebatada e comove, que perturba seu espectador até ele não mais entender por quê. A oposição entre indústria cultural e cinema de arte, latente em “O Desprezo”, presente na vida, não faz com que Godard tome partidos. Ele, pioneiro nessa técnica, lança mão de cultura *pop* para produzir arte. O próprio subverteu a lógica do cinema artístico nos anos 50, ao lado de seus companheiros de crítica, ao recusar o padrão aceito na época e enaltecer filmes considerados menores. Seu cinema também é comprometido com isso, um valor vanguardista que transgride as regras em voga, causando estranhamento, fazendo pensar, buscando propriedades artísticas em lugares inesperados. Em alguns de seus filmes, Godard é menos bem-sucedido que outros. Mas, em “O Desprezo”, que ataca e cultua o cinema, sua paixão, seu *métier*, ele alcança excelência ímpar. “O Desprezo” faz pensar mais que muitos de seus outros filmes – que foram produzidos, inclusive, com o intuito de fazer pensar –, e faz mais que isso. Toma de assalto o seu espectador. Toma de assalto seu olhar.

CANTO III: Un Certain Regard

“Andre Bazin disse: ‘O Cinema representa um mundo que se adéqua a nossos desejos.’ O Desprezo é a história deste mundo.”, é como Godard abre o filme⁷. O mundo em que caibam os nossos desejos só pode ser universo de plasticidade ímpar. Assim é a obra-prima de Godard. As cores faíscam, fulgurando na nudez explosiva, erótica, demoníaca, de Brigitte Bardot. A câmara, antes disso, aponta para o espectador, convidando-o a projetar também seus desejos: ao passo que faz isso, mostra aquele que está por detrás dela. Em seguida, um baile de línguas, profusão babélica, esforço máximo da linguagem a ser traduzida, tenta correr com o tempo, contra o tempo, para o tempo. E não pára o tempo. Mesmo o esplendor dos apocalipses, antídoto dos interiores, a Capri que deslumbra imagens utópicas, a paisagem idílica como cenário para a perpetração da tragédia, para o adeus à vida compartilhada, morte do corpo desejado inimitável, confirmação do desencanto, das teses absurdas, da vida que brotara como encontro e que chega ao fim. O mundo dos desejos, imagens que se desenrolam, brutalidade de tonalidades que emanam, é o que arrebatava, no fim. O mundo dos desejos não se encerra na morte; mas na pátria, no que sobra, no resto, silêncio e horizonte.

Um dos pontos que parece ser pacífico àqueles que se debruçam sobre a obra de Godard diz respeito ao estatuto da imagem em sua filmografia. É consensual acreditar que Godard é um investigador da imagem, de sua natureza, de seus meandros e potencialidades, sobretudo. Sontag (1984) dirá que a imagem, como obra de arte, pode ser prova ou análise: prova, quando estabelece que algo ocorreu; e análise, quando mostra por que ocorreu. Em sua opinião, os filmes de Godard aproximam-se mais do pólo das provas que do das análises. Eles prescindem de explicações dos fatos, limitando-se a mostrar que algo *é*, sem indicar o como. Se isso for verdadeiro, é possível acreditar que as imagens-prova godardianas atingem uma espécie de clímax nos anos 70, quando o cineasta abre mão das narrativas, passando a experimentar com novas tecnologias, como o vídeo, e ocupa-se de questões políticas cada vez mais prementes em seu tempo (embora se saiba que os filmes de Godard sempre foram altamente politizados, desde o princípio), propondo libelos em forma de imagens, ignorando as fronteiras entre realidade e ficção. Dubois (2004), por sua vez, dirá que o encontro com o vídeo ocasionará um fenômeno nos filmes de Godard a partir dos anos 80: a relação que ele estabelecia com a pintura em suas obras, desde os primeiros filmes na *Nouvelle Vague*, irá

⁷ Atribuição errônea, segundo Baecque (2010), embora não se saiba se foi um erro consciente ou não. O real autor da sentença seria Michel Mourlet.

inverter-se. Da pintura como modo de inscrição de um código, na ficção, que é simultaneamente assinatura e metalinguagem, ele passará a um efeito-pintura do cinema – não mais uma referência, um índice cuidadosamente escolhido, a ser integrado pelo plano, mas um componente orgânico do filme, resultado de um tratamento visual cinematográfico e do trabalho de câmera, como se o seu cinema passasse também a se afirmar como pintura, sem apenas fazer referência a ela. O que isso quer dizer? Que o substrato imagético não apenas está presente nos filmes de Godard, mas é explorado, indagado, potencializado, seja como investigação do pictórico no cinema, seja como reflexão sobre a natureza da representação, mas sempre como convocação a um olhar.

Não será à toa, portanto, que Deleuze (1985/2007) enxergará na obra do cineasta uma “pedagogia da imagem”. Ao falar de uma certa novidade no cinema, a partir dos anos 40, o filósofo francês remete-a aos primórdios do movimento do neo-realismo italiano, em especial na figura de Roberto Rossellini; tanto movimento quanto cineasta são, naturalmente, precursores da *Nouvelle Vague* e a influência que exercem sobre os jovens críticos franceses dos anos 40 e 50, jovens cineastas nos anos 60, é inegável (BAECQUE, 2010). Deleuze (1985/2007) faz referência ao chamado “olhar neo-realista”, como fundador desse novo cinema, moderno. O exemplo clássico são os filmes de Rossellini, como “Alemanha, Ano Zero” (1948), em que um menino, em passagem pela Alemanha imediatamente ao final da Segunda Guerra, “morre devido ao que vê” (DELEUZE, 1985/2007, p.10), ou “*Stromboli*” (1950), em que uma mulher é incapaz de precisar o que sente, entre a beleza, o medo e o horror, quando exposta a cenas de violência visual, como a pesca do atum e a erupção de um vulcão. O que o neo-realismo de Rossellini inaugura é um cinema do olhar, em que os próprios personagens são espectadores, e mal conseguem produzir alguma reação diante do que vêem. Pouco tempo depois, cineastas que bebem da fonte de Rossellini forçarão o encontro do olhar de seus personagens com o de seu espectador, como Bergman em “Mônica e o Desejo” (1953), Truffaut em “Os Incompreendidos” (1959) – obra que, para muitos, inaugura o movimento da *Nouvelle Vague* – e o próprio Godard, em “Acossado” (1960). Em outros filmes de Godard, os personagens fazem menção aos espectadores que os observam, mas, em “O Desprezo”, o olhar que interpela o espectador é o da própria câmera, na seqüência inicial, logo após a narração em *off* ler a citação atribuída a André Bazin. É esse o universo que habita o filme que começaremos a assistir, quando a câmera dirige-se para aquele que a observa.

Esse novo cinema a que Deleuze (1985/2007) faz referência é o cinema da imagem-tempo, que suplanta formalmente um período em que o tempo era submisso às ações nos filmes. O cinema da imagem-tempo ecoa um momento na História em que a humanidade

tenta ajustar-se à herança deixada pela barbárie da 2ª Guerra. Levantar-se dos escombros é necessário, defrontar-se com as experiências apresentadas pela realidade, igualmente. Mas a imagem-tempo como representação invoca aquilo que é visualmente intolerável, insuportável. O cinema moderno tentará dar contorno, visualidade, aparência às experiências que não cabem na dimensão sensório-motora. Muito além da imagem-movimento, da ação, as imagens desse período têm de acompanhar o ritmo do pensamento:

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. Stromboli: uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte. Pode ser uma situação-limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio. Em *Tempo de Guerra*, de Godard, a militante recita algumas fórmulas revolucionárias, clichês; mas ela é tão bonita, de uma beleza intolerável a seus carrascos, que estes precisam cobrir seu rosto com um lenço. E esse lenço, levantado pela respiração e pelo murmúrio (“irmãos, irmãos, irmãos...”), se torna a nós mesmos intolerável, a nós, espectadores. De qualquer modo algo se tornou forte demais na imagem (DELEUZE, 1985/2007, p.28-29).

Godard parece ser um dos exemplos capitais do cinema produzido como imagem-tempo, e Deleuze (1985/2007; 1990/1992) defenderá, em última instância, a idéia de que Godard propõe uma pedagogia das imagens, entendendo que essas ocupam a centralidade de seu trabalho, e que a nada elas estão submissas em seus filmes. O trabalho de Godard ensina a ver, no sentido que salienta o que há de mais imagético no cinema, preocupando-se com que texto e fala sejam elementos paralelos à imagem, em vez de explicá-la, ou, mesmo, ofuscá-la. A imagem não é jamais mera ilustração ou pano de fundo: é a estrela maior dos filmes de Godard. O espectador que se sente convocado pelas imagens do cineasta aceita o desafio de olhar, de penetrar o corpo espesso das imagens.

A partir desses elementos, é possível admitir que o cinema de Godard, em suas variadas facetas, corresponde a uma investigação permanente sobre o olhar e suas possibilidades. No ensaio documental “Carta para Jane”, realizado com Jean-Pierre Gorin, pelo grupo Dziga Vertov, Godard alcança a radicalidade dessa empresa, desconstruindo a célebre fotografia de Jane Fonda em visita a Hanói, durante a Guerra do Vietnã. Godard opõe o olhar vietnamita, que contempla o horror da realidade, ao olhar norte-americano, na figura da atriz-militante, em compaixão silenciosa. Godard e Gorin realizam estudo iconográfico

para encontrar o mesmo olhar na história do cinema falado, em outros filmes de Jane, e, inclusive, em obras clássicas do cinema, como “Soberba”, de Orson Welles e “As Vinhas da Ira”, de John Ford, quando o olhar é expresso por Henry Fonda, pai de Jane. A esse olhar, os cineastas atribuem o conceito de “expressão rooseveltiana”, comparando a emergência do cinema falado, cinema que se ocupará de reproduzir o mesmo olhar incontavelmente, ao *New Deal*, nos anos 30. Mas também na primeira fase do cinema de Godard está presente a pesquisa pelo olhar: em “Tempo de Guerra”, o choque provocado pelo primeiro contato com o cinema e, mais tarde, quando os combatentes retornam para casa, trazendo consigo as fotografias de um poderoso mundo que registraram visualmente; em “Alphaville”, noutro cenário apocalíptico, Lemmy Caution porta consigo uma máquina de fotografias instantâneas, da qual faz uso sempre que enxerga inesperadamente poesia em algum objeto convencional; e, em “Masculin Féminin”, o olhar é central, numa das primeiras seqüências, quando Paul interpela Madeleine para recordá-la do encontro prometido: é quando Godard faz uso do primeiro plano, destacando o olhar capturador de Jean Pierre Léaud (o Antoine Doinel de Truffaut). Na bonita seqüência de “campo-contracampo”, os dois jovens convocam um o olhar do outro, mutuamente e, conseqüentemente, o do espectador. Os olhos esbugalhados de Léaud, que tremem e lacrimejam, inundam de dramaticidade a cena, anunciando o prenúncio trágico na narrativa despretensiosa. Godard é, certamente, diante da sacral censura às imagens, um iconoclasta.

Em “O Desprezo”, olhar o belo, a procura pelo belo, no cinema, na arte (“Odisséia”), na natureza (Capri), confunde-se com a sedução das palavras, que ganham tom de cantilena arrebatadora, de sereia. Mas indica também, nesta obra, que o olhar remete a um encontro: o olhar expressando a relação com o mundo. Essa chave já se assentara em Godard desde seu imaginário cinefílico, como lembra Baecque (2010), ao contar-nos da importância que davam os jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* a “Janela Indiscreta”, de Hitchcock. O cineasta britânico teria realizado sua obra-prima (um “filme-olhar”) na fita protagonizada por James Stewart e Grace Kelly, pelo fato de ali condensar a estética do seu próprio “olhar de autor”; o *voyeurismo* do personagem de Stewart é não apenas o que move a narrativa, mas também a metáfora da relação do público com o filme.

O olhar, aqui, é onipotente: o de Stewart inventa uma história (a trama), o de Hitchcock uma forma (a *mise en scène*), o do espectador, do crítico, um filme (é ele quem faz o elo entre uma e outra). Ao ver dessa maneira esse filme-olhar, a crítica também inventa um filme: esse filme específico de Alfred Hitchcock, que previu perfeitamente essa hipótese, uma

vez que reservou na *mise en scène* um lugar central para o olhar de seu espectador. (BAECQUE, 2010, p.48)

O olhar pode denotar a apreensão do intolerável a que Deleuze (1985/2007) faz referência. O olhar, em “O Desprezo”, é tema fundamental, uma vez que expressa diegeticamente o tema da viagem, presente na “Odisséia”. O poema de Homero conta-nos da jornada de um herói que deseja retornar para casa após dez anos de combate na Guerra de Tróia. Mais dez anos se seguirão até que seu destino seja completado – e é desse olhar de estrangeiro, de alienado de sua terra, que se trata aqui. “O Desprezo” transporta para nossos dias o olhar de Odisseu.

CANTO IV: “Odisséia”, Épico de Trágicas Proporções

A “Odisséia”, uma epopéia, é uma história de narração. É uma tentativa solene, um apelo, um elogio, um esforço de que seja transmitida a história de seu protagonista, Odisseu, contra todos os obstáculos. Odisseu, o herói, não pode perder o rumo, perder-se, errar: e, no entanto, tudo o que lhe acompanha, lhe assedia, é uma senda de descaminhos. São inevitáveis os desvios. Calvino (1983/2011) lembra: a todo instante, atenta-se contra seu corpo, sua força, sua integridade, mas, sobretudo, contra sua memória. Com o convite dos lotófagos, com os elixires de Circe, com o canto das sereias, Odisseu é tentado a esquecer. Não pode. Para alcançar seu objetivo, atingir a rota da navegação, o caminho que o leva de volta para casa, não pode perder atenção, desvencilhar-se da própria história. No palácio dos feácios, é convidado a narrá-la, portanto, contando suas aventuras. O relato expressa a memória que acompanha Odisseu, demonstrando como, heroicamente, resiste ao assédio do esquecimento. Pode, então, cumprir seu destino, que é o regresso à Pátria.

A “Odisséia”, narrativa das desventuras de Odisseu é, em si, uma continuação, dando seqüência aos eventos tratados na “Ilíada”, ambas de autoria do *aedo* (cantor) Homero e datadas dos últimos anos do século IX a.C. ou do século VIII a.C, segundo Vidal-Naquet (2002). A “Ilíada” conta a história da guerra de Tróia, enquanto a “Odisséia” acompanha os eventos subseqüentes na vida de um dos combatentes daquela guerra, o herói Odisseu. Jaeger (1994) dirá que, do ponto de vista ético, a “Ilíada” é muito mais representativa da moral – ou *arete*, a virtude – heróica, uma vez que seu cenário é justamente o da guerra. Dessa forma, sua narrativa é identificada como muito mais antiga. A “Odisséia”, por sua vez, opera num outro registro, o do *nostos*. Não que o mais recente dos dois célebres poemas homéricos introduza uma revolução axiológica no mundo grego; persiste, ainda, o culto ao herói e suas proezas como elemento essencial da moral daquele tempo. Mas há, na “Odisséia”, um substrato quase identificado com a modernidade, em função das questões que levanta e do distanciamento em relação aos velhos cantos heróicos. O helenista germânico entende que a “Odisséia” proporciona o advento da passagem da epopéia ao romance.

A mais alta medida do valor humano, ainda na “Odisséia”, diz respeito à herança da cultura guerreira, da *arete* do herói. Sem dúvida, contudo, aqui reside um elemento novo, em relação à “Ilíada”. O herói da “Odisséia” não é pautado apenas pela destreza bélica, mas também por uma elevação espiritual e social, devido a uma sofisticação de sua formação educativa. A palavra bem empregada, a estratégia engenhosa, o conselho astuto sobrepõem-se aos valores militares. Eis o elemento mais moderno deste poema. Aqui são retratadas as condições de uma nobreza educada e palaciana:

O motivo do regresso do herói, o *nostos*, que se liga de modo tão natural à guerra de Tróia, conduz à representação intuitiva e à terna descrição da sua vida na paz. Esses cantos são, em si, antiqüíssimos. Contudo, era para o lado humano da vida dos heróis, que se dirigia, de preferência, o interesse de uma época posterior, cujo sentir se alheava das descrições sangrentas de batalhas e experimentava a necessidade de refletir a sua própria vida nos destinos e nas personagens das velhas sagas. Quando a *Odisséia* pinta a existência do herói depois da guerra, as suas viagens aventurosas e a sua vida caseira com a família e os amigos, inspira-se na vida real dos nobres do seu tempo e projeta-a com ingênua vivacidade numa época mais primitiva (JAEGER, 1994, p.41).

Esse elemento utópico é imanente à natureza da narrativa. Enquanto a “*Odisséia*” se constitui mais moderna que a “*Ilíada*”, em função especialmente de seus aspectos temáticos, ela projeta, na travessia de Odisseu, o desejo de resgatar no futuro um passado que é, então, experimentado com nostalgia: que se restabeleça uma realidade pré-guerra.

Dentre os legados deixados pela “*Odisséia*”, fica a sua metáfora maior. Se a “*Ilíada*” é o poema épico da guerra, a exaltação dos valores individuais heróicos, a “*Odisséia*”, como lembra D’Onofrio (1981), é o poema do mar, culto da narração das viagens marítimas. O poema ilustra as longínquas regiões banhadas pelo Mediterrâneo, nas quais Odisseu perde-se, buscando resgatar o norte em seu caminho de errância, desejoso do retorno a Ítaca. Na obra, Homero canta países estranhos, desde povos desconhecidos, hospitaleiros e hostis, até criaturas sobre-humanas. A “*Odisséia*”, e seu tema da viagem, da travessia, imagem máxima da obra, mostra a abertura a um mundo novo, ora maravilhoso, ora temerário, mas sempre desconhecido.

Uma obra com a envergadura da “*Odisséia*” tem sido pensada e repensada ao longo do tempo, instigando incessantes releituras a produzirem releituras dotadas de outras roupagens, que possam acessar o poema homérico, trazendo-o para contexto de seu tempo, em forma de atualização (Seligmann-Silva, 2010).

No século XIV, em contexto de transição do medievo para o período renascentista, portanto de início de um resgate do classicismo, Dante escreve a “*Divina Comédia*”, célebre epopéia que narra a história de uma viagem por Inferno, Purgatório e Paraíso. A obra, ao que pesem suas peculiaridades, guarda semelhanças com a “*Odisséia*”. Em especial, o primeiro tomo, a descida ao Inferno, remete ao canto XI da “*Odisséia*”, em que Odisseu passa pelo reino de Hades para consultar a alma de Tirésias e tem contato com os fantasmas de sua mãe e de outros heróis, mortos na guerra de Tróia.

Nas primeiras décadas do século XX, James Joyce publica “*Ulisses*”, romance considerado marco do início da Literatura Modernista. “*Ulisses*” narra um dia na vida do

protagonista, Leopold Bloom. A despeito da temporalidade narrativa distinta, uma vez que Bloom é acompanhado em sua travessia de algumas horas, enquanto Odisseu permaneceu vinte anos longe de casa, o paralelismo entre “Ulisses” e a “Odisséia” é bastante evidente, a começar pelo título. Mais fundamental, contudo, é a estrutura mimética das duas obras. Inspirado na “Odisséia”, “Ulisses” é um livro tripartite: no primeiro tomo, narra algumas horas na vida de Stephen Dedalus (protagonista de “Retrato do Artista quando Jovem”), jovem professor que busca inconscientemente um pai: eis a similitude à “Telemaquia”, os quatro primeiros cantos da “Odisséia”, em que Telêmaco, o filho de Odisseu, ocupa o centro das atenções, partindo de Ítaca, por força da influência da deusa Palas Atena, em busca do pai exilado; o segundo tomo do livro de Joyce é onde propriamente Leopold Bloom é posto em evidência, com a narrativa de sua odisséia pessoal, e diversas referências aos episódios da jornada de Odisseu: a ninfa Calipso, o Hades, Cila, as sereias, os ciclopes, Nausícaa, etc.; a terceira parte, com o desfecho, mostra o retorno de Leopold ao lar, para junto da esposa, acompanhado de Dedalus, o filho simbólico, o que indicaria o cumprimento do regresso a Ítaca. Ao valer-se das metáforas da travessia, jornada e retorno, a partir da “Odisséia” como mote, Joyce narra, em empreendimento extraordinário, entre fluxos de consciência e minimalismos do cotidiano, a expressão de uma vida simples, embora tumultuada, humana, que ecoa em algum sentido, embora atualizado, o *ethos* do nobre homem homérico e sua *arete* em tempos de paz. Naturalmente, aqui, o conflito reflete muito mais a alma do homem moderno do que os obstáculos feéricos a que Odisseu foi colocado à prova, de modo a poder retornar ao lar (D’ONOFRIO, 1981; WATTS, 2010).

No campo da cinematografia, a presença da metáfora odisséica é tão prolífica que vale apenas tocar em alguns exemplos. No que se refere ao gênero, há um recorte singular, que é o chamado *road movie*, filmes cuja quase totalidade passa-se numa estrada, em viagem, com o objetivo de aportar em algum destino, seja ele o lar ou outra localidade. Em obras assim, a conflitiva dramática reside justamente na tensão que a viagem provoca e, muitas vezes, a travessia indica alguma espécie de amadurecimento para as personagens, demonstrando que a jornada interior é paralela ao percurso geográfico: obstáculos psicológicos, interpessoais, são superados de modo a que se alcance a redenção.

No cinema dos últimos anos, há uma variedade significativa de obras que expressam esse tipo de conflito ou, mais intimamente ainda, demonstram proximidade com a narrativa-mãe, a “Odisséia”. “E Aí, Meu Irmão, Cadê Você?” (2000), dos irmãos Coen, paga tributo diretamente ao poema de Homero. Na esteira do cinema tradicionalmente característico dos irmãos, trabalhando no registro da sátira, das comédias de humor negro, o filme narra a

história de três prisioneiros que escapam da cadeia, no sul dos Estados Unidos, nos anos 30, para resgatar um tesouro deixado para trás. Até o final da narrativa, o trio de protagonistas tem de se defrontar com uma série de obstáculos, pontuados por mitos fundacionais da América. As semelhanças extrapolam esse argumento, por vezes mimetizando locais visitados e personagens encontrados pelo herói da “Odisséia”, inclusive o desafio, ao protagonista, de combater o pretendente da esposa, após anos distante de casa.

No mesmo ano, foi lançado “Caindo na Estrada”, de Todd Phillips, que acompanha a jornada de quatro amigos, estudantes universitários, que viajam pelos Estados Unidos rumo à Universidade de Ítaca (no estado de Nova York), para impedir que chegue às mãos da namorada de um deles uma gravação que contém a prova de que ele a traiu. O filme não possui pretensões artísticas, mas o fato de aqui também estar presente a centelha da “Odisséia” demonstra a grande capacidade de penetração do poema de Homero nos diversos estratos da cultura.

Mais recentemente, já em 2011, é lançado o filme “Estrada para Ythaca”, projeto coletivo de quatro jovens cineastas, residentes fora do eixo RJ-SP, que, a partir do registro de cinema experimental brasileiro, fazendo referências a Glauber Rocha, acompanha o trajeto de jovens aparentemente sem rumo, desejosos de chegar a esse lugar chamado Ythaca, que, também aparentemente, não se sabe bem o que é ou onde fica.

“O Desprezo”, romance de Alberto Moravia e adaptação cinematográfica de Godard, é mais uma das prolíficas produções culturais que faz referência à “Odisséia”, e que alcança empreendimento magnífico. O filme, contudo, diferente dos épicos de seu tempo, tão bem-sucedidos comercialmente, provavelmente tão caros a Prokosch, não é uma epopéia. Esta releitura da jornada do herói Odisseu ganha realces trágicos, moldando seu protagonista com características severamente humanas e pondo em evidência sua fragilidade diante dos perigos do mundo.

CANTO V: A Morte Passou Perto

“(…) Cumpriu-se assim, mas ouve o que direi agora,
 E um deus há de lembrar-te: encontrarás primeiro
 Sereias. Quem quer se aproxime delas se
 Fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre
 De suas vozes, nunca mais terá por perto
 A esposa e os filhos novos, que se alegrariam
 Com seu retorno à residência, pois Sereias
 O encantam com a limpidez do canto. Sentam-se
 No prado empilham-se ao redor os ossos de homens
 Apodrecidos com a pele encarquilhada.”
 (ODISSÉIA, Canto XII, v.36-46)

A adaptação, em formato de filme, aproxima o gênero épico da tragédia. Como em outros filmes de Godard, a morte passa perto, anda à espreita, esperando pelo momento ideal do bote. É verdade que ser um herói grego, em plena Grécia, em plena era da *arete*, é um desafio ao risco da morte. A morte digna, que possibilita ao herói ter morrido conforme seus princípios, que lhe dá a possibilidade de deixar um legado, essa é a boa morte. A morte acidental, como num filme de Godard, expressa talvez o absurdo da vida e serve ao propósito de um roteiro bem amarrado. Não há, exatamente, uma boa morte. As mortes de Camille e Prokosch não obedecem a qualquer espécie de moralismo débil. Mas a morte, como em outros filmes de Godard, denuncia o caráter épico da narrativa. A morte ensaiada, em “Bande à Part”, promete essa glória, que o cotidiano não assegura. A morte pode ser absurda (“Viver a Vida”), inexplicável (“Masculin Féminin”), racional (“O Pequeno Soldado”), truculenta (“Tempo de Guerra”), ou até mesmo cômica (“O demônio das onze horas”). Mas a morte é freio, anúncio da fragilidade humana. Camille não poderia fugir da tragédia que ela própria ajudou a fundar e, portanto, arrasta consigo o que parecia ser uma tábua de salvação: Prokosch e o Alfa Romeo vermelho. Seu corpo belo, envolto numa história tão trágica, só poderia ter um destino. A tragédia demanda um sacrifício, não como expiação moral, mas como expressão de uma realidade que não oferece consolo. Boa morte não é a que nos eleva espiritualmente, mas a que define nossa existência.

Quando Fritz Lang anuncia que a morte não é uma saída para o conflito, ele tem razão. Há nessa obra, consoante com grande parte do restante da filmografia de Godard, ao que pese seu tom comumente irreverente, um prenúncio trágico. Depois que Camille decide se separar de vez de Paul, após mais uma discussão, quando estavam todos na ilha de Capri, numa locação da filmagem da adaptação da “Odisséia”, ela retorna a Roma acompanhada de Jerry Prokosch, no Alfa Romeo vermelho que simbolizou, no início da narrativa, o caminho para a

perdição. Na estrada, os dois perdem a vida, num acidente estúpido. Como na “Odisséia”, a proximidade do final indicará que perde a vida o ignóbil homem que desafiou a honra de um herói: Prokosch, naturalmente, além de tentar corromper as leis estéticas do cinema de arte, desejava tirar a esposa de Paul, o protagonista da obra. Era, portanto, o “vilão”, como eram desonrosos os pretendentes itácios de Penélope. Não apenas isso: é identificado com Possêidon, como deixa clara sua fala no início do filme, ao comentar que compreende os deuses, sabe como se sentem. Contudo, seria considerado heterodoxo acreditar que, numa releitura da “Odisséia”, a nova Penélope também perderia a vida. Eis a possibilidade para uma reinterpretação.

“O Desprezo” não apresenta um paralelismo formal à “Odisséia”, como é o caso, por exemplo, do “Ulisses” de Joyce. Mas é possível, contudo, achar algumas correspondências. Naturalmente, Paul é o Odisseu atualizado, um homem confrontado com a possibilidade de perder a esposa para o assédio indevido de um pretendente. É, claro, um Odisseu contemporâneo, menos heróico, menos bravo, menos resoluto, mais assolado por problemas comezinhos, hesitações convencionais e dilemas existenciais. Mas representa, sem dúvidas, o paralelo do trágico herói. Da mesma forma, Prokosch representa todos os pretendentes de Penélope. Mas talvez a constatação surpreendente seja a seguinte: Camille não seria o avatar de Penélope, a esposa fiel que destece à noite os fios tecidos ao dia, aguardando o retorno do marido que uma vez heroicamente partiu. Eis a possibilidade de que Camille assemelhe-se às sereias do canto XII, que desejavam seduzi-lo e levá-lo à perdição com seu canto enfeitiçador. Paul deveria, nesse caso, tampar os ouvidos com cera contra a cantilena ensurdecidora da esposa, que tudo o que faz, quando discutem, é levá-lo à loucura, ora dizendo que não o ama, ora voltando atrás, sucessivas vezes. Apenas porque não pode compreender – e nada no discurso da mulher pode conduzi-lo a esse destino – por que ela vem a desprezá-lo. E esse se torna o cerne da questão. Camille alterna palavras duras e doces; algo aconteceu, mas ela não é capaz de descrever isso exatamente. É fria com Paul, e, instantes após, é toda sorrisos de crocodilo. Ele chega a aventar todas as possibilidades, desculpar-se pelo que fez e pelo que não fez. Mas Paul teima em acreditar naquilo que a denuncia, apesar de reconhecê-lo muito bem: o olhar. Quando ela o interroga, dissimulada, por que ele acredita que ela não o ama mais, num dos momentos em que tenta convencê-lo do contrário, Paul, intimidado, admite: teu olhar. É bastante claro que Camille não está interessada em Prokosch, que o usa para escapar da ilha de Capri. Mas ela, como a mulher sedutora, bela e inatingível, algo *femme fatale* de um drama psicológico, caso a vida fosse um filme *noir*, detém a função de fustigar o homem apaixonado, que corre o risco de ser destruído por quem o seduz. Se assim for, Paul, o

Odisseu de Godard, apenas escapa de ser destruído pela sereia que ama e que o despreza, não pela própria habilidade astuta – como o Odisseu de Homero –, mas pela morte fortuita que espreita a vida.

Há um elemento trágico nesse filme que não pode ser negligenciado. A inelutabilidade do destino é maior do que a vontade dos personagens, expressa na fala de Camille, quando Paul permite que ela opte por não ir à ilha de Capri: “Não é você que me força. É a vida.” Esse é um aspecto que ajuda a caracterizar a obra muito mais como tragédia do que epopéia. A morte, elemento que ronda a vida dos personagens, não é algo estranho ao cinema de Godard, e não como expiação moral, mas talvez muito mais como expressão da fragilidade humana, e como elemento catártico fundamental a toda tragédia (ARISTÓTELES, *circa* 335 a.C/1999). Mas a morte, como Fritz Lang lembra durante o filme, não é capaz de dar cabo aos conflitos. Após a morte de Camille e Prokosch, a câmera de Godard retorna a Capri, onde Paul irá se despedir de Fritz Lang. No *set* de filmagem – não ao acaso o terraço onde Paul viu a esposa pela última vez –, a equipe está filmando uma cena capital: o primeiro olhar de Odisseu quando regressa à sua pátria. E o que ele vê, o que a câmera mostra, é aterrador: o imenso mar. O regresso é o que mostrará, como na “Odisséia”, que, após ter batido tantos inimigos, superado tantos obstáculos, algo ainda está por ser conquistado. Tinha razão Fritz Lang. O mar, que representa simultaneamente o retorno e aquilo que é mais familiar ao viajante Odisseu, mas o mar visto como algo a ser desbravado, maior que tudo, profundo, imenso, lembra o viajante: mais perigosa que a morte é a vida.

Antes de aportarmos ao cerne dramático da estrutura da obra, no entanto, é preciso compreender sua natureza. “O Desprezo”, conforme seus pressupostos metalingüísticos, além de apresentar-se obra sobre adaptação e tradução, é, também, uma tradução.

CANTO VI: Uma Tradução

Traduzir é como trair, inevitavelmente. O esforço, no entanto, é também louvável, necessário. Resulta dele a possibilidade de transformar algo estranho, inatingível, em qualquer coisa minimamente legível. No terreno movediço dos significados, o tradutor ocupa espaço comum a universos distintos. Tensiona-se entre pátrias estrangeiras, tentando captar um pedaço de compartilhamento, de coabitação. Vai, portanto, da Terra ao Céu, e novamente à Terra, buscando espalhar um pouco mais de fogo, sendo, por isso, culpado de infidelidade. É verdade, no entanto, que, de modo a fazê-lo, deve habitar o mar. Esse é o débil solo que corresponde à sua natureza. O tradutor não apenas deve ser erudito e criativo. Deve ser corroído pela angústia de ter que pisar sobre as águas, pois, quando tenta atar pontas inconciliáveis, percebe que não está mais nem num lugar nem no outro. A tradução implica uma viagem, sem garantia de regresso. A melancolia do fracasso, dado de antemão, faz com que o percurso seja estabelecido já se sabendo que haverá pedras, expressão daquilo que é inexprimível.

O enredo de “O Desprezo” narra a história de um casal cuja relação se deteriora progressivamente. Ele é um escritor, e ela, uma datilógrafa, que deixa de trabalhar e passa a depender do marido, após o casamento. Ligada aos problemas que o casal passa a experimentar no matrimônio, está a presença de um produtor de cinema, que oferece ao escritor um serviço: a adaptação cinematográfica da “Odisséia”. O produtor do filme está descontente com o resultado da adaptação apresentado até então e deseja incorporar o escritor, na tentativa de tornar o texto mais condizente com a visão que ele próprio tem do filme, que muitas vezes difere da visão do diretor. No envolvimento inicial do escritor com a produção do filme, em que ainda está decidindo se aceita ou não o trabalho, ocorre um episódio capital, em que o produtor convida o casal para tomar drinques em sua casa, após um encontro profissional. Contudo, como o Alfa Romeo que dirige comporta apenas dois passageiros, ele sugere levar a esposa do escritor no banco de carona, enquanto aquele possa segui-los de táxi até sua casa. A esposa claramente reluta, incomoda-se com a proposta, mas o escritor não parece perturbar-se, e a incentiva a aceitar a solução proposta pelo produtor. Passa-se algum tempo até que o escritor possa reencontrá-los, já na casa do produtor. No reencontro, ele nota que sua mulher está diferente, mais hostil, e tem dificuldade de compreender o que se passou. A partir desse evento singular, o relacionamento do casal se degenera, eles passam a brigar, até que ela admite ao marido que agora o despreza, sem ele compreender por quê.

A história apresenta-se enigmática, assim como o mote que a conduz: o desprezo da mulher pelo marido. Certamente, a obra é polissêmica e comporta possíveis visões diferentes

a seu respeito. Segundo Coutinho (2010), “O Desprezo” é um filme sobre, entre outros elementos, adaptação e tradução. Uma personagem, ausente no romance original, exemplifica isso perfeitamente: a tradutora Francesca Vanini, que se relaciona com os demais personagens originais da obra de Moravia, através de diferentes idiomas. No romance, à exceção do diretor, que é alemão, os demais personagens são todos italianos. No filme, embora estejam na Itália, são de diferentes nacionalidades: o diretor segue sendo alemão; o casal é francês; o produtor é norte-americano; e a tradutora, italiana. Ela desempenha papel fundamental no enredo, uma vez que, nesse universo babélico, na maior parte do tempo os demais personagens nem mesmo compreendem os idiomas que os outros tentam usar para comunicar-se. Ela é a única pessoa capaz de compreender a todos e tentar traduzir o que cada um está dizendo, muito embora nem sempre realize essa tarefa com precisão.

Sobre a tarefa de tradutor, diz Benjamin (1923/2008, p.79) que é “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação”. Tradutor é, portanto, aquele a quem é destinada a função de exprimir um elemento poético, misterioso, de dada obra literária, algo cujo sentido, na realidade, não pode ser restituído, uma vez que seja feita a conversão para o domínio de outra língua. A tradução, em nenhuma circunstância, deve implicar uma imitação da obra original, eis porque se torna desimportante a oposição entre liberdade e fidelidade, tão cara à teoria tradicional da tradução. O que é essencial à tradução, na realidade, é preencher lacunas entre o designado e o modo de designar, em línguas distintas, algo que extrapola o simples princípio de semelhança lingüística, em sentenças que se assemelhem. Mais que uma mera reprodução de sentido, deveria o tradutor buscar uma harmonia, que complemente a comunicação ensejada, uma vez que o universo babélico que se coabita, como enuncia a poderosa imagem benjaminiana, é o país de origem do tradutor, um arquipélago em que se tenta edificar numerosas pontes para unir cada ilha, algo sem o que não é possível almejar ao ideal de tradução; algo sem o que o simples propósito de comunicar torna-se estéril:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até os mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve abstrair-se do propósito de comunicar (BENJAMIN, 2008, p.77).

Se aceitarmos o presente raciocínio, torna-se possível compreender com mais exatidão a função essencial de Francesca Vanini no filme de Godard. Dela, pouco se sabe, além de que considera seu chefe, Jerry Prokosch, um homem difícil. Em algum sentido, ela mimetiza a figura de Camille, reproduzindo a irritabilidade desta em conversa com Paul na casa de Prokosch, e, mais tarde, em Capri, usando o mesmo roupão amarelo daquela. Mas, na realidade, o papel de Francesca na trama, que é o de transitar entre todos os personagens, uma vez que eles mal são capazes de compreender uns aos outros, é o de dar contorno ao que a língua dos sentimentos expressa: confusão. A dificuldade de Prokosch para compreender o casal, e estes, a ele, exprime o quanto as circunstâncias lhes soam difíceis de decifrar. Necessitam de Francesca, poeticamente, também para que ela auxilie a construir a ponte, ou a recolher os cacos, em meio à caótica interação dos personagens. E ela, na relação com cada personagem, molda-se camaleonicamente, ressaltando que tipo de experiência estão vivenciando com eles próprios e com o mundo: de Prokosch, é a empregada subserviente, delatando o desprezo que o produtor sente pelos outros, vistos como inferiores, como na cena em que assina um cheque apoiando-se nas costas da tradutora; ela é também, quase sempre, o único intermediário entre Prokosch e Camille; com Fritz Lang, conversa sobre poesia e línguas, o que estetiza o amor que ele sente pelas artes e sua tentativa – talvez a de todo cineasta – de encontrar a beleza e poesia das coisas; e torna-se, em determinado momento, objeto de desejo de Paul, o que demonstra a valência do escritor, homem a ser seduzido.

Se Benjamin (1923/2008) tem razão em dizer que, de um ponto de vista objetivo, a tradução representa a continuação da vida das obras de arte, uma vez que dá desenvolvimento à história de suas respectivas vidas, é possível entender que a extensão das palavras ditas por Francesca, quando está traduzindo – e quase sempre o está –, indica que as vidas das personagens, plenas de poesia, ainda que não se dêem conta disso, são também pautadas pelo desejo, e pela confusão que dele advém.

A forma como Paul interpreta o drama de Odisseu é pelo menos fascinantemente estranha. O escritor, envolvido que está em suas questões sentimentais, desiludido por ter perdido o amor da esposa, tenta espelhar a história de Odisseu à sua. Passa, então, a aceitar uma idéia proposta pelo produtor e tenta convencer o diretor de sua teoria. Ele enxerga, na realidade, um outro universo na história, universo esse que reflete sua situação com Camille. O motivo pelo qual Odisseu teria levado tanto tempo para retornar – vinte anos, afinal!, entre a Guerra de Tróia e o regresso para Ítaca – é que estava fugindo, evitando ter de se confrontar com Penélope novamente. Pois o relacionamento dos dois estaria já deteriorado antes da partida. O trágico, portanto, em seu comportamento, residia no fato de *querer* estar longe de

Ítaca, de Penélope. E mesmo, caberia perguntar, arriscando a possibilidade de Penélope ceder ao assédio de outros homens? A hipótese não necessariamente confirma a idéia de que Odisseu queria que Penélope o traísse. Perante a perspectiva de Paul, os valores parecem ser outros. Odisseu nem mesmo estaria preocupado diante dessa possibilidade. Os problemas com Penélope seriam de outra natureza, e em nenhum momento ele haveria de pôr em dúvida a fidelidade da esposa. A idéia de que uma esposa possa trair seu parceiro, por desinteresse nele ou por se apaixonar por outro homem, é excessivamente fácil e, num sentido pejorativo, moderna. A justificativa de Paul, então, é de maior profundidade. Odisseu preferiria passar anos postergando o retorno por saber que esse o aproximaria daquela verdade que ele desejaria esquecer: a de que Penélope o despreza. O desprezo é um motivo muito mais terrível de ser admitido.

Ainda no espírito do texto de Benjamin (1923/2008), se acreditarmos que Godard está promovendo uma tradução, releitura, adaptação – não apenas do romance de Moravia, mas da “Odisséia”, inclusive –, é preciso entender de que forma isso ocorre. Sua tradução/adaptação, nesse caso, também promove uma passagem entre diferentes línguas: do idioma das palavras para aquele das imagens, o que constitui diferença fundamental, como recordará Fritz Lang, seu *alter ego* na trama. Godard é considerado por muitos o grande *autor* do cinema, por excelência. É o representante mais conhecido do movimento da *Nouvelle Vague*, ao lado de François Truffaut. A revolução que esse movimento representa na historiografia do cinema é de grandes proporções e passa, significativamente, pela noção de autoria, que é, afinal, central na discussão acerca do cinema artístico e da indústria cultural.

Conceitualizada por Truffaut (1954), a noção de autor delimita outro importante norte na delineação do tipo de cinema praticado por Godard. Ao denunciar a debilidade do cinema francês de então (aquilo que Truffaut chama de “realismo psicológico”), o crítico e cineasta escreveu célebre manifesto enaltecendo uns poucos *hommes de cinéma*, os quais, em vez de se ocuparem em copiar “Madame Bovary”, buscam inventar histórias, escrevê-las, dirigi-las e, fundamentalmente, assumir uma posição autoral frente a elas. O cinema moderno, diante do desenvolvimento que teve a partir dos anos 50 e 60, portanto no *zeitgeist* do escrito de Truffaut, tem sido desde então fundamentalmente marcado pela noção de autoria.

A marca da autoria de Godard, os temas que o inquietam recorrentemente, estão, portanto, aqui presentes, novamente; pelo estatuto da imagem, a partir das experimentações de linguagem que realiza, da belíssima fotografia de Raoul Coutard; e, inclusive, pela discussão acerca da natureza do cinema. As reflexões políticas também encontram espaço, justamente na oposição evidenciada por Prokosch e Fritz Lang. É também presente o tema da morte ou,

mais precisamente, o da violência, a partir da tragicidade dos fatos. Essa questão, que comparece à filmografia de Godard comumente de modo não óbvio, apresenta-se também fundamental. Em “O Desprezo”, contudo, o mais violento, mais pornográfico (JAMESON, 1995) dos aspectos é a impossibilidade de um regresso almejado. “O Desprezo”, como a “Odisséia”, é uma obra a respeito do *nostos*.

CANTO VII: *Nostos*

Voltar nunca é a decisão mais fácil, algo que o pródigo compreende com a maior das precisões. Mas, em toda viagem, passagem, percurso, movimento, voltar é uma dimensão presente. Mesmo que não se dê por completo, concretamente. A ida ao menos pressupõe a relação estabelecida com a idéia de voltar. A volta é pensada, e tomada como referência, seja quando voltar é o que se deseja ou aquilo que se quer evitar. E, de toda forma, mesmo quando voltar não habita os sonhos daquele que parte, sempre estará presente a sensação da nostalgia. Aquele que não deseja voltar à infância, seja porque não tem boas memórias ou porque não quer perder o que conquistou com o passar dos anos, tem, ainda assim, algum carinho pelo passado, pela inocência dos primeiros anos, pela juventude do tempo. Eis que a nostalgia é uma das sensações mais ambíguas que se pode ter. A nostalgia é aquele pedaço de felicidade diante do reconhecimento de um passado doce que é invadido por uma amargura torrencial, pela melancolia da ausência, e da intangibilidade. A nostalgia é dolorosa por sua falta de clareza. Dessa forma, o indivíduo que tem a possibilidade de voltar é tomado por um grande estranhamento. Ele abraça o regresso na expectativa de que se encontrará exatamente com aquilo que perdeu no passado. Qual não é sua surpresa quando aporta no instante que ontem fora familiar, valise cheia de memórias, e é informado de que as coisas passaram. Aquilo que ele alimentava como a restituição de algo conhecido desmorona-se à sua frente. E o passado, que antes parecia tão perto, agora é lembrado como algo que não retornará. A nostalgia é o que fará esse senhor desavisado tomar consciência de que o passado vive ativo em suas memórias, mas que a realidade não se ajustará a elas, “como nos velhos tempos”.

Segundo Alexopoulou (2006), a “Odisséia” inaugura na cultura grega, e posteriormente universal, algo que chama de “literatura de *nostos*”. O *nostos* é o retorno para casa, tema central na “Odisséia”. A jornada de Odisseu, tendo passado pela Guerra de Tróia e, então, deparando-se com uma série de obstáculos, é uma travessia com um destino claro: o retorno a Ítaca, sua pátria. A autora procura encontrar o impacto da “Odisséia” no poema “O Retorno do Exílio”, do poeta grego contemporâneo Giorgios Seferis, entendendo que em ambas as obras opera com força a noção de *nostos*, embora elas se diferenciem por habitarem registros distintos: a obra homérica, como poema épico, permite o retorno bem-aventurado de Odisseu, que é capaz, no desfecho, de derrotar os pretendentes de Penélope e restabelecer sua posição em Ítaca; o poema de Seferis, por sua vez, habita o terreno da tragédia, e, desta forma, o regresso do herói é menos afortunado. Ela chega a comparar a presença do *nostos* no poema de Seferis com a sua aparição em outras obras da literatura clássica, no caso, tragédias,

como a *Electra*, de Sófocles e Eurípedes, em que o desfecho do conflito do *nostos* é também trágico.

O retorno ao lar, tanto aspirado pela voz de “O Retorno do Exílio”, é frustrado, uma vez que a casa que ele encontrará ao regressar não é a mesma que ele deixou no passado. Ao deixar-se contaminar pela nostalgia, fruto do exílio, deixou de perceber a impossibilidade de retornar para o mesmo lar. Nostalgia é o sofrimento (*algos*) pelo retorno à casa (*nostos*). Naturalmente, na obra homérica, Odisseu também tem de se defrontar com uma Ítaca distinta da que deixou vinte anos atrás. Mas o desfecho da “Odisséia” é mais satisfatório ao seu protagonista, uma vez que ele é capaz de derrotar os oponentes, heroicamente, como fizera durante o exílio.

A partir desses elementos, torna-se possível refletir também sobre o *nostos* em “O Desprezo”, pondo em relevo a peculiaridade do registro de temporalidade no filme. Resgato a classificação singular de Deleuze (1985/2007) para as obras cinematográficas, cujo marco temporal é a 2ª Guerra Mundial: filmes anteriores, clássicos, pautavam-se em especial pelos movimentos, pelos acontecimentos encenados, desde uma perspectiva dramática, portanto caracterizando-se como representantes da chamada imagem-ação; filmes posteriores, modernos, estruturam-se de modo diferente, tendo o tempo como elemento soberano, tempo que se move singularmente – são as obras chamadas de imagem-tempo. Um filme como “O Desprezo” é característico dessa marca conceitual. O tempo desenrola-se de modo idiossincrático, o que parece propício para lançar mão da singularidade do *nostos* na narrativa.

A primeira seqüência do casal Paul e Camille em cena mostra os dois na cama, com a esposa nua perguntando ao marido se ele a ama, e pedindo a confirmação dessa resposta para cada parte de seu corpo – seus pés, joelhos, coxas, seios, etc. Paul confirma, respondendo que a ama toda – “totalmente, ternamente, tragicamente”. A cena já apresenta algumas das características experimentações de linguagem do célebre cineasta, que, à medida que se acumulam os “pedidos de amor de Camille”, altera a tonalidade das cores em cena. A esse lugar tenro, idílico, em que inicia sua jornada, o casal jamais será capaz de retornar, ao que pesem os esforços inúteis de Paul.

A odisséia de Paul, com seu destino iminente trágico, terá início, como referido anteriormente, a partir da ruptura do casal diante do impasse que emerge: a convocação de Prokosch, para que Camille ocupe o banco de carona em seu Alfa Romeo, e Paul separe-se dos dois, seguindo-os posteriormente até sua casa. Nessa cena, também é singular a direção de Godard, expressando o peso dramático pela montagem: uma vez que o casal se aparta, a jornada emocional toma lugar, com a ausência de Paul. Godard mostra Possêidon de longe,

como se esse estivesse à espreita, maquinando estratégias para causar a infelicidade de seu desafeto exilado. Rapidamente, em questão de segundos, Paul chega de táxi à mansão de Prokosch, e encontra esse de braços dados com Camille, que censura Paul por sua demora. O tempo passa rápido perante os olhos do espectador, que não é capaz de apreender, no tempo real da “viagem”, a nostalgia do protagonista. Mas, adiante, o tempo se espalha, confundindo as emoções das personagens. Os lençóis do tempo (DELEUZE, 1985/2007) se agitarão, ainda nesse momento, na casa de Prokosch, quando Godard inunda a tela de rápidas e sucessivas imagens: o olhar de Camille quando da chegada de Paul; o olhar de Prokosch destinado a Camille, quando a vê pela primeira vez na Cinecittá; a chegada de Paul à casa do produtor; Prokosch e Camille caminhando juntos no jardim, foco do primeiro olhar de Paul quando finalmente chega à casa; e a chegada de Paul à Cinecittá, sendo saudado por Francesca Vanini. Parece que aqui, nesta ligeira seqüência de imagens, Godard reapresenta cenas fundamentais que pontuam o conflito que se estenderá adiante, antes acenado apenas pela música de Georges Delarue e pelo olhar pesaroso de Camille lançado ao Paul recém-chegado. Não se trata apenas do recurso de *flashbacks*, o que descarta a idéia de que Godard estaria evocando imagens-lembrança (DELEUZE, 1985/2007); a seqüência indica, em vez disso, uma temporalidade confusa, com o passado vindo à tona muito rapidamente, e, inicialmente, sem sabermos mesmo se quem está evocando essas cenas é Paul ou Camille. Parece que, na lógica de um tempo não cronológico, onde um presente pode acessar todos os passados disponíveis na memória, e em que não há mais distinção entre o antes e o depois, ao menos no registro emocional, a câmera de Godard está captando, ou resgatando, imagens que fazem parte de um passado que não cessou de determinar o presente. O sentido das coisas, do conflito que virá a se desdobrar, “se organiza em círculos coexistentes, lençóis ou regiões, entre os quais escolhemos conforme os signos auditivos atuais confusamente apreendidos. Do mesmo modo, instalamo-nos já de início na idéia, saltamos para este ou aquele de seus círculos a fim de formar as imagens que correspondem à investigação atual” (DELEUZE, 1985/2007, p.123).

A investigação terá seqüência mais tarde, quando o casal deixar a companhia de Prokosch e ingressar em discussão interminável, no seu apartamento, a respeito de por que Camille deixou de amar o marido e, finalmente, passou a desprezá-lo. A conversa, com idas e vindas a respeito do relacionamento e dos problemas do casal, estende-se por meia hora de filme. Paul jamais é capaz de compreender o que fez com que o comportamento de Camille mudasse, desde que ela era uma doce esposa, na cama dos dois, no início da narrativa. Parece ser essa característica da obra aquilo a que Deleuze (1985/2007) alude como uma submissão

das ações ao tempo. O tempo não obedecerá a outros critérios que não os da emoção humana, das confusões, dos ensaios do pensamento, da tentativa – comumente frustrada – de ordenação das coisas. A nostalgia de Paul é por um tempo – uma casa – impossível de resgatar. Sua experiência de exílio, diante do desprezo da esposa, é arrastada junto com o retorno à casa. Mesmo após a completude da travessia, a chegada a sua pátria, Paul é incapaz de restituir o idílio do princípio das coisas. Ele é forçado a adaptar-se às imposições da vida. Quando Paul finalmente percebe que sua mulher não o ama mais, processo que se desenovelou em questão de horas, ele tenta encontrar o sentido das coisas, no recôndito da memória. Mais uma vez, agitam-se os lençóis do tempo, na seqüência de imagens que Godard apresenta, incluindo imagens do corpo nu de Camille numa superfície de veludo; seu olhar cabisbaixo; a briga do casal no apartamento, que acaba de tomar lugar na tela; o casal na Cinecittá, prenúncio da tragédia que estaria por vir; e, inclusive, uma memória do futuro, de quando o casal estivesse na ilha de Capri.

A coexistência dos lençóis do passado é expressa na montagem em que se levantam cenas nas quais Paul procura pelos erros, pelo que poderia ter sido, por como se degenerou sua relação com Camille. As cenas vêm rapidamente, como que se ele as procurasse mentalmente, tentando interrompê-las, perscrutá-las, compreender o que fez de errado, e o que poderia ter feito. Paul, no entanto, tem muito pouco controle de seu destino – está à mercê dos desígnios dos deuses, e nem mesmo vive na era dos heróis homéricos, para fazer valer sua força e seu desejo.

O que mais angustia é não saber. Não saber como, não saber por quê. Não saber de que modo as coisas se processam dessa maneira tão incompreensível e, ao mesmo tempo, tão definitiva. No livro de Moravia (1954), Paul escreve suas memórias, talvez tentando captar sinais passados despercebidos, desejando resgatar aqueles elementos que se perderam, que ele perdeu. Quer compreender como sua vida passa de um extremo a outro: da felicidade ignorada, que em nenhum momento até então era reconhecida como sendo aquilo a que se atribui o rótulo de “felicidade”, ao da desgraça nomeada, do sofrimento flagrante, firme, que constitui sua nova vida. A passagem é fundamental, e a angústia de Paul só é maior pelo fato de ele não dispor de pistas para elucidar o enigma. Tudo o que sabe é que Camille passou a desprezá-lo. E isso é o que muda tudo. Lança mão de hipóteses, tenta agarrar-se às coisas aparentemente concretas. Talvez sua esposa seja outra pessoa, alguém que ele não conhecia realmente. Corre, inutilmente, atrás das respostas, que são, contudo, levadas demasiado rapidamente pelo vento. Talvez fosse o apartamento, ou Prokosch, ou a promessa de uma vida melhor. Mas isso não explica porque ela passou a desprezá-lo. O que mais fere é tão potente

quanto a energia que se move num campo eletromagnético. É invisível. E está lá, o tempo todo. O que mais fere é ter consciência da inutilidade de tentar buscar respostas e, simultaneamente, saber que é tudo o que resta a ser feito, pois, do contrário, a angústia que corrói a alma será ainda maior. Pior será fingir que isso não aconteceu, brincar de enganar a si próprio, fingir que esqueceu o absurdo que é ter tido sua vida mudada por palavras que, realmente, não se sabe o que querem dizer. Tradução alguma pode ajudar. Pior seria isso, mas a verdade é, infelizmente, tão mais oculta. A verdade não encontra eco em qualquer passagem nominável.

O tempo se move numa só direção, mas na sua própria cadência. Não há como apressá-lo, tampouco como interrompê-lo. O tempo é senhor de todas as coisas. Deleuze (1985/2007) dirá que a experiência do cinema pós-Guerra é diversa da que a precede justamente por conta desse fator: o tempo, agora, passa também a ser senhor das ações que se desenvolvem na tela, em vez do inverso. Cada cena é uma unidade dramática. Há também unidade na seqüência, e, inclusive, no plano. O que, de todo modo, caracteriza o chamado cinema moderno, do qual Godard é um dos expoentes, é a idéia de que o tempo é que sustenta as ações. Sendo o cinema a verdade 24 quadros por segundo, como Godard enuncia em “O Pequeno Soldado”, mas mesmo podendo ser, ao invés, a mentira, como dirá mais tarde Fassbinder, isso só se evidencia pela duração, que, quando dramaticamente se estende, é tornada força narrativa. Em “O Desprezo”, o tempo é um personagem *sui generis*. Apressa-se na (pouco?) estóica corrida de Paul, rumo a um destino amargo, onde encontrará uma mulher que o despreza. Antes amor expresso na nudez, que parecia durar tão intensamente, torna-se agora seu reverso, em aparente facilidade, dado que o humor de Camille modifica-se em questão de segundos (para o espectador). Como pode ser tão frágil o tamanho da emoção humana? Como se altera tão rápido a medida das coisas? Mas o tempo, quando quer, se arrasta. A discussão interminável, no interior do apartamento, mostra que o tempo só obedece aos próprios caprichos. O tempo, capaz de registrar, esquadrinhar a angústia humana, torna-se irascível, enrugado, se for preciso. Documenta com a devida precisão a sensação de andar em círculos. O tempo é fera indomesticável: extrai gozo daquele que tenta adequá-la à sua vontade. Apenas aquele que está alheio ao tempo é capaz de seguir linha reta.

A obra-prima de Godard é concluída quando Paul vai despedir-se de Fritz Lang, antes de deixar a ilha de Capri. O cineasta alemão está filmando a cena crucial da adaptação da “Odisséia”, que é o primeiro *olhar* de Odisseu quando revê sua pátria. À medida que a câmera de Godard afasta-se dos personagens e aproxima-se daquilo que vê Odisseu, entendemos que é sua pátria: o mar. E atam-se as pontas do *nostos* na obra: o tempo e o lugar que Odisseu

tenta restituir, fontes de sua nostalgia, levam-no de volta ao mar. A Ítaca que ele vê, destaque acentuado pela importância do olhar na obra de Godard, é o mar imenso, que é tão mais simbólico pelo elemento talassocrático da Grécia de Homero. O mar, além da imensidão, expressa o caminho que Odisseu sempre percorreu, presente em toda a viagem, o próprio símbolo dela. Ao final da travessia, a pátria para a qual se retorna é o próprio mar, no mais poético dos elementos da obra de Godard. O mar, capaz de tanto apequenar um sujeito, fazê-lo soçobrar em seu interior, diante da imensidão, capaz de provocar, enquanto imagem, o “sentimento oceânico”, impossível de ser descrito, a que Freud (1930/2010) alude. O Odisseu de “O Desprezo”, num momento Paul e, noutro momento o próprio Odisseu do filme que está sendo realizado, anseia por um retorno; deseja, ao passar pelos obstáculos da vida, pelas sereias e ciclopes, pelos desígnios de Possêidon, restaurar a ordem que lhe era familiar no início. No entanto, o retorno o conduz a outro lugar, que não é a primeira Ítaca, de que foi exilado: o único retorno possível é ao mar, que jamais o deixou.

CANTO VIII: Canto do Cisne

Ítaca

Se partires um dia rumo a Ítaca,
 Faz votos de que o caminho seja longo,
 Repleto de aventuras, repleto de saber.
 Nem Lestrigões nem os Ciclopes
 Nem o colérico Posídon te intimidem;
 Eles no teu caminho jamais encontrarás
 Se altivo for teu pensamento, se sutil
 Emoção teu corpo e teu espírito tocar.
 Nem Lestrigões nem os Ciclopes
 Nem o bravio Posídon hás de ver,
 Se tu mesmo não os levars dentro da alma,
 Se tua alma não os puser diante de ti.

Faz votos de que o caminho seja longo.
 Numerosas serão as manhãs de verão
 Nas quais, com que prazer, com que alegria,
 Tu hás de entrar pela primeira vez um porto
 Para correr as lojas dos fenícios
 E belas mercancias adquirir:
 Madrepérolas, corais, âmbar, ébanos,
 E perfumes sensuais de toda espécie,
 Quando houver de aromas deleitosos.
 A muitas cidades do Egito peregrina
 Para aprender, para aprender dos doutos.

Tem todo o tempo Ítaca na mente.
 Estás predestinado a ali chegar.
 Mas não apresses a viagem nunca.
 Melhor muitos anos levars de jornada
 E fundeares na ilha velho enfim,
 Rico de quanto ganhaste no caminho,
 Sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
 Uma bela viagem deu-te Ítaca.
 Sem ela não te ponhas a caminho.
 Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.

Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.
 Tu te tornaste sábio, um homem de
 experiência,
 E agora sabes o que significam Ítacas.

(KONSTANTINOS KAVÁFIS,
 Trad. JOSÉ PAULO PAES)

Perder-se

Há uma praia qualquer,
 No fim dos tempos,
 Depois de todas as coisas,
 Que pode até ser imaginária.
 Dizem que lá falam outras línguas,
 Dizem que lá a solidão é imensa,
 E que é o lugar mais belo do planeta.

Dizem que há nessa viagem os perigos
 mais extremos,
 O revólver, o mal-entendido, o sol.
 A disputa, a traição, a estátua grega.
 A vingança, a obscuridade, o sofrimento.
 Os mais belos perigos desta vida,
 E que foram pintados num quadro de
 Georges Delarue.

“A beleza é fatal, não se enganem”,
 Dizem as pessoas mais sensatas,
 Que temendo ser atraídas pela luz,
 E morrer, desprendidas das asas, como as
 libélulas,
 Desgarram-se das penas,
 Desgarram-se do mel,
 Pouco Ícaros e itácios
 Não podem olhar para o sol,
 Por medo de perder os olhos como ciclopes
 E perder-se.

Há, também, no entanto, dizem,
 Um certo tipo de gente
 Que tenta aventar-se rumo à tal praia,
 Correndo o risco de perder a própria vida
 E perder-se.
 Esses são os valentes homens
 Que deixam encantar-se com a beleza
 silvestre do caminho,
 Que se deixam seguir os desvios da vida,
 E que escutam as mais perigosas melodias,
 Para poder, afinal, contemplar as coisas
 mais belas da vida.

Se Isto Fosse um Filme

Se isto fosse um filme, as luzes agora se apagariam.

Você seguiria algumas pegadas, ainda na escuridão. Agora poderia sentar-se e apreciar a paisagem. Algo especial aconteceu com seus olhos – eles acostumaram-se com a escuridão, é como se agora o jogo de luz e sombra fosse perfeitamente compatível com sua visão. Talvez a falta de clareza tenha-se tornado sua inimiga íntima, como um adversário cujas qualidades você respeita e pelo qual chega até mesmo a nutrir certa afeição oculta. Talvez, além de seus olhos, o resto de seu corpo também aprendeu a conviver com a escuridão; você consegue relaxar, não se comprime tanto, tolera o espaço que o separa dos outros corpos, mesmo que a posição lhe exija vigilância. E seu corpo reage consoante, sabendo ele-mesmo, antes de você, que algo se projeta, e que isso se reflete em você, no seu corpo-mesmo. Talvez, também, possa ser a nostalgia daquilo que não viveu – e você segue retornando ao escuro, imaginando, sem se dar conta de que o imagina, que poderá encontrar lá o que quer que fosse que encontrava quando rastejávamos de volta à caverna. Seja o que for, você sabe agora, de todo modo, que isso foi incorporado a si, à sua natureza. E que essa é a experiência que buscava, sem ter antes percebido.

Você percorreu um caminho longo até aqui. Rabinos que pensam, sereias que cantam, italianos que calam. Êxodos, tormentas, incomunicações. O escopo dessa jornada, você teve que encará-lo com retidão, embora tenha acolhido desvios. Como um escultor, teve que talhá-lo, e não pôde fazê-lo senão com violência, pois seu maior oponente, seu ciclope, é o tempo. Teve de abrir sulcos, perseguindo-o com as próprias mãos, tateando, buscando sentir a textura das estrias. Tudo isso você fez, e agora é confrontado com algo inevitável: o final. Pois, em algum momento, alguém lhe disse que é preciso terminar o que se começa, e você não pôde esquecer isso, mesmo que tenha tentado. Você teme finais, porque, a despeito do que lhe ensinaram muito tempo atrás, você aprende que eles são comumente menos reconfortantes do que parecem. Você teme finais, pois eles podem levá-lo à vertigem, quando o colocam diante da imensidão de um mar aberto, quase incitando-o a mergulhar, a perder-se em meio ao mundo que se abre, fazendo-o crer que sua pátria é realmente insólita. Você teme finais, pois eles podem apresentá-lo a um tornado, fazendo-o crer que as coisas sempre podem ser piores do que você imaginava, forçando-o a relativizar aquilo que nomeia como “crise” e intimidando-o, com a força da natureza que ameaça atravessar seu caminho, uma vez mais. Você teme finais, pois eles podem reportá-lo àquele estado conhecido de melancolia, que só pode ser expresso quando da evocação de um tingimento crepuscular das cores do dia, porque

avizinha-se o ocaso, e podem enganá-lo, fazendo pensar que se trata de um eclipse solar, quando, na realidade, é outra luz que brilha mais vibrante para anunciar o ingresso na escuridão. E, depois disso, é preciso se levantar, e deixá-la, a sala, pois suas luzes já se acenderam, e os outros corpos se movimentam rumo à saída.

A menos que surja outra idéia, ou outro conjunto de imagens, e que seja possível emendar uma sessão noutra, como fazíamos antigamente. E, se não há mais tempo para uma nova sessão, ainda há tempo para o prelúdio do desenlace – uma idéia, uma imagem, uma nota, que deixe mais suave o caminho até o final.

(Nos últimos anos, o filme que melhor capturou a sensação de cinema, que procurou compreender a própria natureza do cinema, do que ele é feito, para onde está indo, provavelmente é “Tio Boonmee, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas.” Nessa obra, está presente a preocupação com o estado da arte, mas de maneira delicada, sem excessos e, ainda assim, compelativa. A idéia do filme é metaforizar o processo de passagem do cinema a partir da vida de um homem que se aproxima da morte e relembra, de alguma forma, fatos marcantes de sua vida. As diversas facetas que compõem sua vida, compareçam à tela sob forma de memória, devaneio, aparição sobrenatural, sonho, ou o que for, conotam muitas das formas de expressão possíveis da caixa mágica que é o cinema. Apichatpong Weerasethakul, responsável pela obra, é capaz de escavar até à pré-história do cinema. No momento culminante da narrativa, o protagonista, acompanhado de seus familiares, os vivos e os mortos, vai a uma caverna, para esperar a morte. Recordar-se que foi lá onde ele nasceu, em uma de suas vidas da qual não se lembra mais. Recobra-se também de um sonho que teve. O tio Boonmee, na história, questiona por que não pode enxergar, se seus olhos estão abertos. Ou estarão eles, na realidade, fechados? A interrogação é respondida por sua cunhada: talvez ele precise acostumar-se com a escuridão. Então, ele conta o sonho que teve, sonho esse com o futuro, com um lugar onde se projetava luz sobre as pessoas do passado. Sonho e cinema se confundem, como cinema e caverna. Enquanto isso, Apichatpong espalha, pela tela, imagens estáticas, fotografias. O sonho do tio Boonmee equivale-se a uma experiência como o cinema, encontra expressão apenas no anticinema, *antimotionpictures*. Da película ao digital, mas sem deixar de lado seus ancestrais, o autor permite-se ser nostálgico: o cinema está passando; o cinema está morrendo. O cinema, que é aparato, também sofre mudanças com a História. Talvez aí esteja uma das características que mais o assemelha à vida: o cinema também se danifica.)

Na caverna, você vê sombras, e a luz de uma lanterna. Cinema é engodo, como diz Yasujiro Ozu. Mas engodo faz parte também da nossa vida. Porque, contradição das contradições, precisamos, você sabe, de uma sala escura, onde possamos escapar da realidade que, histrionicamente, impõe sua presença – mas, precisamos, também, algo que se assemelhe a essa realidade tão forçosa, que está em nós e da qual não podemos nos apartar. Assim, rastejamos de volta à caverna, clamando, contra nossas forças, contra nossa natureza, contra a pressa da infância que é mimetizada no mundo dos adultos. Nostálgicos, paradoxalmente, desejando os choques, como se pudessem, por eletroconvulsoterapia, tirar-nos do estupor, do horror. E fazemos isso porque, por mais que não haja consolo, encontramos consolo na beleza.

Então, você retorna para casa, e vai ruminar suas verdades.

A cena que não compreendeu muito bem, a música que se casou perfeitamente com aquela seqüência, qualquer coisa que a personagem tenha dito, que ressoou tão intensamente com um pensamento que você conserva, com aquilo que acredita. Cinema é verdade. Você, então, toma consciência, mesmo que brevemente, de que ainda está pensando, ainda está sentindo, mesmo muito tempo depois de ter deixado a cabine, porque aconteceu alguma coisa – catarse precipitada pelas verdades. Como toda forma de arte, cinema resgata alguma coisa que se perdeu, embora essa coisa esteja ainda dentro de você, empedernida, escondida, mas prestes a responder a um arrebatamento, contanto que ele seja verdadeiro. Como toda forma de arte, o cinema tem o potencial de mimetizar a vida. Então, você se debruça sobre a vida, se ainda tiver energias para fazê-lo.

A vida tornou-se algo a que você se acostumou. É, mesmo assim, algo que lhe demanda um esforço muito grande, na tentativa quase sempre infrutífera de preservá-la dos danos. Você é forçado a deparar-se com a compressão da vida, que tenta ingenuamente esgotar os modos e as molduras nos quais ela é acondicionada. A vida torna-se, afinal, um elefante. O elefante que pisa numa sala de cristais, tentando ser discreto, tentando não ser notado, embora sua compleição opulenta, sua natureza impolida, orgânica, impossibilite esse esforço. Mas torna-se também o elefante em que você ama disfarçar-se, o elefante que você se tornou, dia após dia, retornando para casa, aguardando recomeçar mais uma jornada fastidiosa, em que talvez ouse balouçar cristais ou porcelanas, em que sua presença inconveniente cause ruídos, que seja o rasgo que mal se percebe, o rasgo nos vasos, na parede, nas nesgas de pano, na pele. E que seja esse rasgo, essa vida-elefante, algo que algum outro sujeito, cuja vida também se danificou, possa olhar e achar estranho. Se, de alguma forma, ele reconhecer-se, mesmo que pouco, no que é estranho, você saberá que não apenas os aparelhos

estragam com o passar do tempo; que a vida, dessa forma, sob essas condições, é também algo fadado à danificação.

Se houvesse uma boa imagem disponível para descrever a vida, a imagem do estranhamento e do estranho caberia. Como Freud (1919/1987) lembra, Kafka capta isso muito bem, mimetizando o horror da existência na transformação de um homem num inseto. Ali, como em outros lugares, a presença da metáfora da condição da estrangeirice é cabal. Algo que se acentua nos tempos modernos, essa estrangeirice descreve com propriedade os meandros percorridos pela vida danificada: a língua na qual não se é versado; a nostalgia por algo que ficou para trás; a tentativa de compreender as próprias experiências, sem as ferramentas para isso. O que é apresentado ao personagem, ou ao espectador, como estranho, é justamente o que lhe põe a caminhar num país alienígena. E é o que lhe convoca, pois, como Freud avisa, o estranho é a outra ponta do familiar. É talvez justamente em face da depauperação de experiências, a qual se tornou tão familiar, que o estrangeiro buscará rastejar de volta à caverna, procurando suas experiências, desejando que se projete luz sobre elas, como quem procura os caquinhos que, no escuro, espatifaram-se no chão. Você investiga. “Onde andarão minhas experiências?” E, então, lembra-se de alguma coisa. A nostalgia também opera seu papel.

Em algum lugar da *Minima Moralia*, Adorno dirá que o horror está além do alcance da psicologia, no que tem razão. O horror, se puder ser captado, se pudermos ver de frente sua materialidade, se pudermos capturar sua imagem, como um caçador de borboletas, só caberá numa outra dimensão, que, com muita delicadeza, com muito estranhamento, com muita familiaridade, possa descrevê-lo. Essa dimensão pode caber numa vida-cinema ou numa vida-escrita, caso o autor possa desafiar a imaterialidade do horror, a pobreza de experiências que lhe é oferecida como projeto de vida. Se o autor for bem-sucedido, restará, numa unidade menor, um plano, ou uma frase, o que é expresso pela unidade maior – o horror como resíduo de experiência. E, assim, poderá ser capturado, olhado, nomeado. Depois de ter aprendido a capturar fragmentos do horror, você poderá então também caçar memórias, mesmo que haja nelas algo de fictício.

(...)

Neste momento, se isto fosse um filme, as luzes se acenderiam, pois a jornada de *chiaroscuro* é fadada a um desfecho. Ou, se você estivesse no cinema, as luzes se acenderiam. E você seguirá ruminando, braços dados com sua falta de clareza. A angústia não foi amainada; afinal, o desfecho disso tudo não foi um final feliz – foi a continuação da vida. Para dirimir a própria falta de clareza, ou para lutar com a própria dor, restam-lhe poucas armas.

Então, você escreve.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Originalmente publicado em 1944.

_____. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. Originalmente publicado em 1966.

_____. **Minima Moralia**: Reflexões a Partir da Vida Danificada. São Paulo: Ática, 1992. Originalmente publicado em 1951.

_____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003. Originalmente publicado em 1958.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008. Originalmente publicado em 1970.

_____. Transparencies on the Film. **New German Critique**, n.24/25, p.199-205, 1981/1982.

ALEXOPOULOU, Marigo. *Nostos* and the Impossibility of “A Return to the Same”: from Homer to Seferis. **New Voices in Classical Reception Studies**, n.1, v.1, p.1-9, 2006.

Disponível em

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue1/Alexopolou.pdf> Acesso: 5 dez 2011.

APARÍCIO, Maria Irene Ângelo. **Luz e Arquitectura no Espaço do Filme**: Imagem, Memória e Emoção na Década da Mente. 2010. 538f. Dissertação (Doutoramento em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

ARENDT, Hannah. **A Vida do Espírito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. Originalmente publicado em 1978.

_____. **Eichmann in Jerusalem**: A Report on the Banality of Evil. New York: The Viking Press, 1963.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Originalmente escrito *circa* 335 a.C.

A XXth CENTURY New Rome. Disponível em: < <http://www.romeartlover.it/Eur.html>> Acesso em: 5 jan 2012.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. (1957). In: BACHELARD, Gaston. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: Invenção de um Olhar, História de uma Cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAPTISTA, Luis Antonio. **O Veludo, o Vidro e o Plástico**: Desigualdade e Diversidade na Metrópole. Niterói: Editora da UFF, 2012.

BENJAMIN, Walter. A Doutrina das Semelhanças. (1933). In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. Primeira versão. (1935/36). In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A tarefa-renúncia do tradutor (1923). Trad. Susana Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). **A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin**: Quatro Traduções para o Português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997. Originalmente publicado em 1923.

_____. Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte. (1934). In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. Originalmente publicado em 1925.

BERGMAN, Ingmar. Ingmar Bergman: Film Critic Excerpt from an interview in the Swedish daily - Sydsvenska Dagbladet. Maio 2002. Disponível em: http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/ingmar_bergman_03.htm
Acesso: 9 out 2011.

BÍBLIA. Jó. Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BUBER, Martin. **Imagens do Bem e do Mal**. Petrópolis: Vozes, 1992. Originalmente publicado em 1952.

CALVINO, Ítalo. As odisséias na *Odisséia*. (1983) In: HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**: Ensaio sobre o Absurdo. Lisboa: Livros do Brasil, 1961. Originalmente publicado em 1942.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Num Instante: o Cinema e a Filosofia da Modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul. (Ed.) **Michelangelo Antonioni**: A Filmografia Completa. Lisboa: Taschen, 2004.

CICCARINI, Rafael. **A Visão de Mundo e de Cinema dos Irmãos Coen**: Um Estudo da Narrativa Cinematográfica de Joel e Ethan Coen a Partir da Análise de Gosto de Sangue e Barton Fink. 2007. 158f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CONARD, Mark T. Introduction. In: CONARD, Mark T. (Org.). **The Philosophy of the Coen Brothers**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a Câmera**: a Literatura Cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. Originalmente publicado em 1985.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Originalmente publicado em 1990.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Da Odisséia ao Ulisses** (Evolução do Gênero Narrativo). São Paulo: Duas Cidades, 1981.

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o Que Não se Deixa Dizer**: Para uma Filosofia da Expressão. Chapecó: Argos, 2008.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2007. Originalmente publicado em 1984.

EUR, Rome. Disponível em: < <http://www.italyheaven.co.uk/rome/areas/eur.html> > Acesso em: 5 jan 2012.

FREUD, Sigmund. O 'estranho' (1919). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987, vol.17, p.275-318.

_____. **O Mal-Estar na Cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010. Originalmente publicado em 1930.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do Conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza. **Kriterion**, Belo Horizonte, n.112, dez.2005, p.183-190.

_____. Do Conceito de *Mimesis* no Pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n.16, 1993, p.67-86.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011. Originalmente escrito *circa* século VIII a.C.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a Formação do Homem Grego. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAMESON, Frederic. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JOHNSON, Paul. **História dos Judeus**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MACHADO, Fernando dos Santos Rocha. **Racionalismo Italiano (1926-1943) e o Fascismo: Contradição ou Convergência?** 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MAYER, Geoff. Introduction: Readings on Film Noir. In: MAYER, Geoff & McDONNELL, Brian. **Encyclopedia of Film Noir**. Westport: Greenwood, 2007.

MORAVIA, Alberto. **Il Disprezzo**. Milano: Bompiani, 1954.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Originalmente publicado em 1886.

_____. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Originalmente publicado em 1887.

SCLIAR, Moacyr. **A Condição Judaica**. Porto Alegre: L & PM, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A Atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental (1903). In: VELHO, Otávio (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

SONTAG, Susan. **Contra La Interpretación y Otros Ensayos**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

TOLEDO, João. Um Homem Sério: Sinfonia do Imponderável. **Filmes Polvo: Revista de Cinema**. 2011. Disponível em: http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/corte_seco/981
Acesso em: 26 set 2011.

TRUFFAUT, François. Une Certaine Tendance du Cinéma Français. 1954. **Cahiers Du Cinéma**, Paris, n.31. Disponível em: <<http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm>>. Acesso em: 14 jan 2011.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O Mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WATTS, Cedric. Introduction. In: JOYCE, James. **Ulysses**. London: Wordsworth Classics, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 1968. Originalmente publicado em 1922.

APÊNDICE A –
Lista de Filmes Citados

Lista de filmes (Informações técnicas consultadas em imdb.com)

Filmes Dirigidos por Michelangelo Antonioni

*O Grito [Il Grido]. Itália, 1957. 116min. SpA Cinematografica.

Um operário, após ser abandonado pela amante, passa a vagar pelas estradas no interior da Itália, acompanhado da filha, sem rumo definido.

*A Aventura [L'Avventura]. Itália, 1960. 143min. Cino del Luca.

Uma mulher aproxima-se do namorado de uma amiga, quando essa desaparece. À medida que eles passam a procurar a jovem, o envolvimento torna-se mais complexo.

*A Noite [La Notte]. Itália, 1961. 115min. Nepi Film.

Um casal, durante um fim de semana, visita um amigo à beira da morte, comparece a uma festa luxuosa e, diante de pequenos acontecimentos fortuitos, reavalia a própria relação, já desgastada com o passar dos anos.

*O Eclipse [L'Eclisse]. Itália, 1962. 126min. Cineriz.

Início e desenvolvimento de uma relação entre uma tradutora que acaba de separar-se do namorado e um jovem corretor da bolsa de valores.

*O Deserto Vermelho [Il Deserto Rosso]. Itália, 1964. 120min. Film Duemila.

História de uma jovem mãe, solitária esposa de um industrial, cujo progressivo isolamento acarreta severos problemas emocionais.

*Blow Up: Depois Daquele Beijo [Blow Up]. Inglaterra, 1966. 111min. Bridge Films.

Um fotógrafo de moda, ao tirar fotografias num parque, acredita ter acidentalmente flagrado a cena de um crime.

*Zabriskie Point. Estados Unidos, 1970. 110min. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Encontro entre uma jovem estudante de Antropologia e um rapaz que é procurado pela polícia, por ter assassinado um policial durante um protesto estudantil.

*China [Chung-Kuo: China]. China/Itália, 1972. 207min. RAI.

Documentário dividido em três partes que mostra a China de Mao durante o período da Revolução Cultural, vista pelos olhos de Antonioni.

*Profissão Repórter [The Passenger]. Estados Unidos/Itália, 1975. 126min. Compagnia Cinematografica Champion.

Um jornalista isolado na África, frustrado com a própria vida, decide aproveitar a oportunidade de assumir a identidade de outro homem.

*O Mistério de Oberwald [Il Mistero di Oberwald]. Itália, 1981. 129min. RAI.

A rainha de um povoado fictício, ao apaixonar-se por um homem fisicamente idêntico ao rei, morto há anos, envolve-o num proposta perigosa, que põe em xeque a moral e a paixão de ambos.

* Identificação de uma Mulher [Identificazione di una Donna]. Itália, 1982. 128min. Iterfilm.

Um cineasta envolve-se com mulheres com quem mantém relacionamentos complicados, ao mesmo tempo em que se prepara para fazer um filme sobre a dificuldade de relacionar-se com mulheres.

Filmes Dirigidos por Joel e Ethan Coen

*Gosto de Sangue [Blood Simple]. Estados Unidos, 1984. 99min. River Road Productions.

Um casal passa a correr perigo de vida quando o ex-marido da moça contrata um assassino profissional para vingar-se por ter sido traído por ela.

*Arizona Nunca Mais [Raising Arizona]. Estados Unidos, 1987. 94min. Circle Films.

Um casal que não pode ter filhos decide roubar um dos gêmeos quintuplos de uma família milionária.

*Ajuste Final [Miller's Crossing]. Estados Unidos, 1990. 115min. Circle Films.

O conselheiro de um dos grandes chefes da máfia norte-americana nos anos 30 é envolvido no meio de uma disputa entre gangues rivais.

*Barton Fink: Delírios de Hollywood [Barton Fink]. Estados Unidos, 1991. 116min. Circle Films.

Um escritor nova iorquino, convidado a roteirizar filmes de estúdio em Hollywood, passa a defrontar-se com um bloqueio criativo, assim como com uma série de personagens estranhos que passam a fazer parte de sua vida.

*Na Roda da Fortuna [The Hudsucker Proxy]. Estados Unidos, 1994. 111min. Warner Bros. Pictures.

Um jovem e ingênuo recém-formado passa a ocupar a presidência de uma das mais importantes companhias de Wall Street, em farsa perpetrada por um dos executivos da empresa.

*Fargo. Estados Unidos, 1996. 98min. Polygram Filmed Entertainment.

Uma excêntrica policial grávida passa a investigar uma misteriosa série de crimes numa pequena cidade no interior dos Estados Unidos.

*O Grande Lebowski [The Big Lebowski]. Estados Unidos, 1998. 117min. Polygram Filmed Entertainment.

Um vagabundo envolve-se numa série de situações complicadas, com personagens excêntricos, uma vez confundido com um milionário que compartilha seu mesmo nome.

*E Aí, Meu Irmão, Cadê Você? [O Brother, Where Art Thou?]. Estados Unidos, 2000. 106 min. Universal Pictures.

Três prisioneiros escapam da cadeia e seguem jornada em busca de um tesouro oculto.

* O Homem que Não Estava Lá [The Man Who Wasn't There]. Estados Unidos, 2001. 116min. Working Title Films.

Um barbeiro com poucas ambições, quando seduzido por uma proposta que aparenta ser um excelente negócio, depara-se com problemas em todas as frentes e passa a questionar o próprio sentido da vida.

*O Amor Custa Caro [Intolerable Cruelty]. Estados Unidos, 2003. 100min. Universal Pictures.

História do relacionamento entre um cético advogado de divórcios e uma mulher que tem o hábito de casar-se por dinheiro.

*Matadores de Velhinhas [The Ladykillers]. Estados Unidos, 2004. 104min. Touchstone Pictures.

Um homem monta um bando para assaltar um banco, mas, para realizar o crime, deve abrir um buraco no porão da casa de uma velhinha, de quem é hóspede.

*Onde os Fracos Não Têm Vez [No Country for Old Men]. Estados Unidos, 2007. 122min. Paramount Vantage.

História de três homens cujas vidas são postas no mesmo caminho: quando um deles foge com uma imensa quantia de dinheiro, um policial veterano tenta encontrá-lo antes que o impiedoso assassino profissional que parte em seu encalço.

*Queime Depois de Ler [Burn After Reading]. Estados Unidos, 2008. 96min. Focus Features.

Agente da CIA, depois de ser despedido, começa a escrever suas memórias, mas perde o disquete que as continha e passa a ser chantageado por dois funcionários de uma academia de ginástica que o encontram.

*Um homem sério [A Serious Man]. Estados Unidos, 2009. 106min. Focus Features.

Professor de física, judeu, acredita ser capaz de achar uma explicação para tudo o que lhe acontece, até se deparar com uma série de crises, que põem em xeque seu sistema de valores.

*Bravura Indômita [True Grit]. Estados Unidos, 2010. 110min. Paramount Pictures.

Menina de 14 anos contrata um homem para ajudá-la a se vingar do assassino de seu pai.

Filmes Dirigidos por Jean-Luc Godard

*Acossado [À Bout de Souffle]. França, 1960. 90min. Société Nouvelle de Cinematographie.

Um homem francês, em fuga após assassinar um policial, encontra-se com uma jovem americana, estudante de jornalismo, em Paris.

*Viver a Vida [Vivre Sa Vie: Film en Douze Tableaux]. França, 1962. 80min. Pathé Consortium Cinéma.

Doze breves episódios sobre a história de uma jovem parisiense e sua experiência como prostituta.

*O Pequeno Soldado [Le Petit Soldat]. França, 1963. 88min. Société Nouvelle de Cinematographie.

Um jovem terrorista de uma organização de direita, durante a guerra de independência da Argélia, interessa-se por uma jovem que pertence a um grupo terrorista de esquerda.

*Rogopag – Relações Humanas [Ro.Go.Pa.G.]. Itália/França, 1963. 122min. Arco Film.

O filme é composto por quatro episódios de curta duração, cada um dirigido por um cineasta diferente (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pierpaolo Pasolini e Ugo

Gregoretti), todos versando sobre problemas nas relações humanas. No episódio dirigido por Godard, “O Novo Mundo”, o rompimento de um casal coincide com o apocalipse.

*Tempo de Guerra [Les Carabiniers]. França, 1963. 85min. Cocinor.

Um país imaginário, quando entra em guerra, passa a recrutar soldados indiscriminadamente. Dois deles, ao retornarem para casa após o conflito, compartilham suas experiências com as esposas.

*O Desprezo [Le Mépris]. França, 1963. 103min. Les Film Concordia.

Um escritor francês, que vive na Itália com a esposa, ao receber a proposta de um produtor cinematográfico norte-americano para roteirizar uma adaptação da “Odisséia” a ser filmada por Fritz Lang, vê seu casamento desmoronar.

*Bande à Part. França, 1964. 95min. Columbia Films.

Dois rapazes e uma moça, necessitando de dinheiro, decidem tentar assaltar a casa onde ela trabalha.

*Alphaville [Alphaville, Une Étrange Aventure de Lemmy Caution]. França, 1965. 99min. Athos Films.

Agente norte-americano viaja para Alphaville, uma cidade futurista pós-apocalíptica, com a missão de resgatar uma pessoa desaparecida.

*O Demônio das Onze Horas [Pierrot le Fou]. França, 1965. 110min. Société Nouvelle de Cinematographie.

Um casal incomum, inapto para viver em sociedade, decide escapar e viver conforme as próprias regras.

*Masculino-Feminino [Masculin Féminin: 15 Faits Précis]. França, 1966. 110min. Anouchka Films.

O relacionamento de um jovem casal passa a se deteriorar, à medida que deslança a carreira da moça como cantora *pop*.

*Carta para Jane [Letter to Jane]. Estados Unidos, 1972. 52min. Sonimage.

O filme, narrado por Godard e Jean-Pierre Gorin, toma como objeto a célebre foto de Jane Fonda em viagem ao Vietnã e, a partir dela, empreende um profundo estudo da imagem e de seus componentes.

Filmes Dirigidos por Outros Cineastas

*Manhattan. Estados Unidos, 1979. 96min. Dir.: Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

Um homem de meia-idade namora uma mulher muito mais jovem, mas está indeciso se deve dar continuidade ao relacionamento, até envolver-se com a amante de seu amigo casado.

*Luz de Inverno [Nattvardsgästerna]. Suécia, 1963. 81min. Dir.: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri.

Um pescador, apavorado com a possibilidade de os chineses terem a bomba atômica nas mãos, põe em xeque a fé em Deus de um padre que mantém secretamente relacionamento com uma mulher.

*Mônica e o Desejo [Sommaren med Monika]. Suécia, 1953. 96min. Dir.: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri.

Um casal de adolescentes decide fugir de casa para viver juntos, mas se depara com o tédio e as dificuldades da vida em comum.

*Faces [Faces]. Estados Unidos, 1968. 130min. Dir.: John Cassavetes. Continental Distributing.

Um casal cujo relacionamento desgastado força-os a procurar em outras pessoas aquilo que não conseguem mais encontrar um no outro.

*Apocalypse Now. Estados Unidos, 1979. 153min. Dir.: Francis Ford Coppola. Zoetrope Studios.

Um grupo de combatentes na Guerra do Vietnã parte em busca de um desertor do exército norte-americano que se tornou líder de uma tribo local.

*Estrada para Ythaca. Brasil, 2010. 70min. Dir.: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

Quatro amigos partem em jornada desconhecida, aparentemente sem propósito.

*A Doce Vida [La Dolce Vita]. Itália, 1960. 174min. Dir.: Federico Fellini. Riama Film.

Um jornalista, entre o peculiar estilo de vida da elite romana e a dificuldade em relacionar-se com a namorada, coleta experiências, sem levar muito a sério a própria vida.

*As Vinhas da Ira [The Grapes of Wrath]. Estados Unidos, 1940. 129min. Dir.: John Ford. Twentieth Century Fox Corporation.

Uma família humilde é forçada a deixar a sua propriedade no interior dos Estados Unidos e partir rumo à Califórnia, no meio da grande depressão dos anos 30.

*Janela Indiscreta [Rear Window]. Estados Unidos, 1954. 112min. Dir.: Alfred Hitchcock. Paramount Pictures.

Um homem, entediado quando preso a uma cadeira de rodas em casa, passa a observar o prédio vizinho com um binóculo e acredita que tenha testemunhado um crime.

*Dr. Fantástico [Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb]. Estados Unidos, 1964. 95min. Dir.: Stanley Kubrick. Columbia Pictures Corporation.

Um grupo de políticos tenta impedir um general lunático de usar a bomba nuclear para dar fim ao mundo.

*Anatomia do Medo [Ikimono no Kiroku]. Japão, 1955. 103min. Dir.: Akira Kurosawa. Toho Company.

Um velho industrial tenta persuadir os membros da sua família a deixar o Japão, por estar convencido de que seu país corre o perigo de uma guerra nuclear.

*Quem Tem Medo de Virginia Woolf? [Who's Afraid of Virginia Woolf?]. Estados Unidos, 1966. 131min. Dir.: Mike Nichols. Warner Bros. Pictures.

Encontro de dois casais: um deles jovem e cheio de esperanças para o futuro; o outro, envelhecido, não possui mais uma perspectiva de viver uma vida feliz como uma vez sonhou.

*Caindo na Estrada [Road Trip]. Estados Unidos, 2000. 93min. Dir.: Todd Phillips. DreamWorks SKG.

Quatro amigos decidem fazer uma viagem de carro pelos Estados Unidos, de modo a impedir que a namorada de um deles descubra sua infidelidade por meio de uma correspondência inadvertidamente enviada.

*Stromboli. Itália, 1950. 107min. Dir.: Roberto Rossellini. Berit Films.

Uma mulher consegue escapar dos campos de concentração ao casar-se com um homem que mal conhece. A vida ao lado dele, num pequeno vilarejo constantemente ameaçado pela erupção de um vulcão, torna-se um sacrifício.

*Alemanha, Ano Zero [Germania, Anno Zero]. Alemanha/Itália, 1948. 78min. Dir.: Roberto Rossellini. Tevere Film.

Um jovem menino tem de valer-se de todo tipo de oportunidade para ajudar sua família a não passar fome na Berlim destruída logo após o final da 2ª Guerra.

*Os Incompreendidos [Les Quatre-Cent Coups]. França, 1959. 99min. Dir.: François Truffaut. Les Films du Carrosse.

Um menino, inadaptado à escola e à sua própria família, começa a praticar uma série de pequenos delitos.

*Melancolia [Melancholia]. Dinamarca, 2011. 136min. Dir.: Lars Von Trier. Zentropa.

Duas irmãs de temperamentos muito distintos reagem de maneiras opostas quando passam a acreditar que um planeta chamado Melancolia irá colidir com a Terra.

*Tio Boonmee, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas [Loong Boonmee Raleuk Chat]. Tailândia, 2010. 114min. Dir.: Apichatpong Weerasethakul. Illuminations Films.

Um fazendeiro, em seus últimos dias de vida, recebe as visitas de seus familiares para auxiliá-lo na passagem, embora alguns deles retornem em formas muito diferentes desde que partiram.

*Soberba [The Magnificent Ambersons]. Estados Unidos, 1942. 88min. Dir.: Orson Welles. RKO Radio Pictures.

A decadência de uma família norte-americana aristocrática, na passagem para o início do século XX, quando os tempos e os valores estão mudando.

*Paris, Texas. Alemanha/Estados Unidos, 1984. 147min. Dir.: Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion.

Um homem que se perde num deserto e, quando resgatado, constata que perdeu a memória e não se recorda mais da vida que deixou pra trás.