



O CINEMA COMO LUGAR DE PERFORMANCE DA ANGÚSTIA

Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização: Cinema e Televisão

Junho 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, com especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica de Susana Viegas

GRAZIELA PACHECO

Aos meus pais que com o esforço investido na minha educação me trouxeram até aqui. À minha amiga Laura Calasans que colocava em pauta nas nossas conversas a História da Arte e me apresentou a Jamila Nascimento Pontes, que me incentivou a entrar no Mestrado e desde essa conquista me apoia incondicionalmente como acadêmica e artista. À feminilidade, independente da sua corporalidade, que me inspirou e me encheu de afeto tornando mais suportável esse desafio que é transformar ideias em escrita. E com um carinho especial, à minha primeira orientadora, Margarida Medeiros, que sempre acreditou em mim e com isso fez com que eu mesmo pudesse acreditar, tenho certeza que seu fantasma me iluminou durante todo o processo. Por fim, à minha orientadora Susana Viegas, que aceitou o desafio de última hora e com toda a certeza me deixou mais próxima da pessoa que quero ser e do conhecimento que quero alcançar. Obrigada a todas as pessoas que de alguma forma me ajudaram na realização desse sonho.

O CINEMA COMO LUGAR DE PERFORMANCE DA ANGÚSTIA

[AUTOR GRAZIELA PACHECO]

RESUMO

Há muitos conceitos em torno da Angústia, uma busca por um significado desse sentimento que não tem nada de trivial, parece ser dotada de uma certa nobreza em seu sentido, não é um sentimento como a tristeza, o medo, a dor, que são sentimentos mais óbvios, sempre ligados diretamente a um objeto. Tristeza por algo, medo de alguma coisa e dor por algum motivo. Ainda que a Angústia possa abarcar em si a tristeza, a dor e o medo, não são eles que a definem. A Angústia é uma condição constitutiva da existência, surge com o próprio nascer humano. Incontornável, ela é referenciada nesta dissertação por alguns filósofos como Jean-Paul Sartre, Soren Kierkegaard e Martin Heidegger, escolhendo como melhor definição a ideia de nada. “Aquilo com que a angústia se angustia é o “nada” que não se revela “em parte alguma” (Heidegger 2005, 250).

O sentido da palavra “nada” para denominar Angústia não se refere a coisa nenhuma. De tão complexo, o nada vem com a contingência de uma totalidade inominável. Quando falamos que tudo está presente, é uma medida que traz nomeação a partir da presença das coisas, quando falamos sobre o nada aparece a impossibilidade de nomeação, o que não quer dizer sobre o desguarnecido ou coisa oca. Esse nada traz a ideia de que é a falta em si de uma coisa, ou seja, a ausência de uma presença. Uma lacuna e não uma inexistência, assim como a falta aparente de um livro em uma estante.

Essa denominação é escolhida por conta da afinidade com o conceito de Angústia para Jacques Lacan, que é o encontro com o Real. O Real em Lacan é o que não podemos ter dúvida, é o que volta sempre ao mesmo lugar, ainda que não tenha simbolização, não tenha imagem, por se colocar no nível do traumático. Assim sendo, ao entrarmos em contato com o Real, que não é falta e sim privação, nós entramos em condição de Angústia. Apesar da Angústia ser sempre pela presença da ausência de um objeto, é da própria Angústia o caráter de não preenchimento desse objeto em falta, por ser o Real traumático e irrepresentável: não pode ser ocupado, é desconhecido pelo sujeito, pertence a esfera do inconsciente.

O ser humano sempre buscou a arte para mediar sua relação com o mundo, desde a pré-história até a contemporaneidade, pois é através dela que damos conta dessa necessidade de procurarmos formas simbólicas e imaginárias para reconhecermos nossa interação com os acontecimentos da vida. Imprimir o que vemos e sentimos para revê-las e resenti-las (aqui

aparecendo em função positiva) para reconhecer a realidade, pensá-la e entendê-la. Entretanto, para Lacan, o que está no nível do traumático não tem símbolo e nem imagem. Por isso a falta de representação, torna o traumático irreconhecível ainda que existente, impossibilitando uma interação para produzir uma elucidação sobre o trauma, mantendo o Real ao nível do inconsciente.

É o cinema, que tem essa aparência de sonho, que vai dialogar com o inconsciente tornando possível uma performance para a Angústia. Assim como os sonhos são representações de um sujeito castrado, o cinema pode, nessa posição de luz projetora da nossa realidade, dar conta da Angústia.

Se o nada é o lugar filosófico que a Angústia se situa, no cinema esse lugar será também o nada, representado pelo silêncio e o vazio. Já que não há imagem e nem símbolo que deem conta da representação, o tempo cria essa possibilidade através dos “espaços vazios”.

Gilles Deleuze vai falar sobre esse vazio que surge a partir das imagens óticas-sonoras puras, tendo como recurso a banalidade cotidiana, o tempo alargado, a quietude e a ausência. A partir de três filmes, exemplifico o vazio cinematográfico que performa a Angústia, são eles: *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman; *Solaris*, de Andrei Tarkovski e *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni.

Chegando à conclusão que ao viabilizar o cinema, nós possamos entrar em contato com a nossa Angústia, possamos perceber que ela é inerente e significativa da vida é o que nos torna sujeitos, reincidindo assim da sua da negação, pois é a recusa à Angústia que nos leva cada vez mais a ter uma vida alienada, sem agenciamento, subserviente a estrutura neoliberalista. Ao reconhecer nossa Angústia podemos dar o devido valor à vida tornando-nos seres autônomos e livres para idealizar uma realidade potente.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, psicanálise, angústia, Lacan, vazio, real, anti-capitalista, trauma, Deleuze, mágica, irrepresentável, história da arte, Solaris, Chantal, Antonioni

[THE CINEMA AS A PERFORMANCE PLACE FOR ANGUISH]

[AUTHOR GRAZIELA PACHECO]

ABSTRACT: There are many concepts surrounding Anguish, a search for a meaning of this feeling that is nothing trivial. It seems to be endowed with a certain nobility in its sense; it is not a feeling like sadness, fear, or pain, which are more obvious feelings, always directly linked to an object. Sadness about something, fear of something, and pain for some reason. Although Anguish can encompass sadness, pain, and fear, they do not define it. Anguish is a constitutive condition of existence; it arises with the very birth of a human. Unavoidable, it is referenced in this dissertation by some philosophers such as Jean-Paul Sartre, Soren Kierkegaard, and Martin Heidegger, choosing the idea of nothingness as the best definition. "What Anguish anguishes about is the 'nothing' that reveals itself 'nowhere'" (Heidegger 2005, 250).

The meaning of the word "nothing" to denote Anguish does not refer to anything. So complex, its meaning and its signifier, only the completeness of nothingness can trace its addressing, since nothingness comes with the contingency of an unnameable totality. When we say that everything is present, it is a measure that brings naming from the presence of things; when we talk about nothingness, the impossibility of naming appears, which does not mean unprotected or hollow. This nothingness brings the idea that it is the very lack of something, that is, the absence of a presence. A gap and not a nonexistence, just like the apparent lack of a book on a shelf.

This designation is chosen due to its affinity with the concept of Anguish for Jacques Lacan, which is the encounter with the Real. The Real in Lacan is what we cannot have doubt about; it is what always returns to the same place, even if it has no symbolization, no image, for being placed on the level of the traumatic. Thus, when we come into contact with the Real, which is not lack but deprivation, we enter a condition of Anguish. Although Anguish is always due to the presence of the absence of an object, it is characteristic of Anguish not to fill this missing object, as the Real is traumatic and unrepresentable: it cannot be occupied, is unknown to the subject, belongs to the sphere of the unconscious.

Human beings have always sought art to mediate their relationship with the world, from prehistory to contemporaneity, because it is through it that we address this need to seek symbolic and imaginary forms to recognize our interaction with life's events. Imprinting what we see and feel to review and re-feel them (appearing here in a positive function) to recognize reality, think about it, and understand it. However, for Lacan, what is on the level of the traumatic has no symbol and no image. Therefore, the lack of representation makes the traumatic unrecognizable, even if existent, making interaction to produce an elucidation about the trauma impossible, keeping the Real at the level of the unconscious.

It is cinema, which has this dream-like appearance, that will dialogue with the unconscious, making a performance for Anguish possible. Just as dreams are representations of a castrated subject, cinema can, in this position of light projecting our reality, account for Anguish. If

nothingness is the philosophical place where Anguish is situated, in cinema this place will also be nothingness, represented by silence and emptiness. Since there is no image or symbol that can account for representation, time creates this possibility through "empty spaces".

Gilles Deleuze talks about this emptiness that arises from optical-sound image, using the resources of everyday banality, extended time, quietness, and absence. From three films, I exemplify the cinematic emptiness that performs Anguish: *Jeanne Dielman* by Chantal Akerman, *Solaris* by Andrei Tarkovsky, and *The Eclipse* by Michelangelo Antonioni.

Concluding that by enabling cinema, we can come into contact with our Anguish, we can realize that it is inherent and significant to life and what makes us subjects, thus reiterating its denial, for it is the refusal of Anguish that leads us increasingly to an alienated life, without agency, subservient to the neoliberal structure. By recognizing our Anguish, we can give due value to life, making us autonomous and free beings to idealize a powerful reality.

KEYWORDS: cinema, psychoanalysis, anguish, Lacan, void, real, anti-capitalist, trauma, Deleuze, magic, unrepresentable, art history, Solaris, Chantal, Antonioni

ÍNDICE

PREFÁCIO	09
INTRODUÇÃO	11
A BUSCA PELO REAL	15
ANGÚSTIA	20
TRANSFERÊNCIA - Da Angústia para a Imagem em Movimento	26
O REAL E O CINEMA	31
O VAZIO NO CINEMA	33
CONCLUSÃO	52
PÓS-FÁCIO	57
BIBLIOGRAFIA	58

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01. Auto-retrato, com boina e duas correntes, 1640, Rembrandt van Rijn	17
Figura 02. O Grito, Edvard Munch	17
Figura 03. Campo de Trigo, Pierre Auguste Renoir	18
Figura 04. Natureza morta em Solaris, de Andrei Tarkovski	41
Figura 05. Natureza-morta com limões e xícara, de Renoir	41
Figura 06. Dielman em sua sala com diversos objetos, em Jeanne Dielman, de Chantal Akerman	42
Figura 07. Olhar absorto do personagem Berton, em Solaris, de Tarkovski	44
Figura 08. Olhar absorto da protagonista, em Jeanne Dielman, de Chantal Akerman	44
Figura 09. Sequência de imagens da cena final do filme O eclipse, de Michelangelo Antonioni	45
Figura 10. Sequência da personagem a ocupar o vazio, em Jeanne Dielman, de Chantal Akerman	46
Figura 11. Imagem mulher sem cabeça, em Jeanne Dielman, de Akerman	47
Figura 12. Imagem mulher sem cabeça, em O eclipse, de Antonioni	48
Figura 13. Personagens Kelvin e Hari, em Solaris, de Tarkovski	49
Figura 14. Bolsa de valores, em O eclipse, de Antonioni	50
Figura 15. Imagem do filme O eclipse, de Michelangelo Antonioni	52
Figura 16. Imagem do filme O eclipse, de Michelangelo Antonioni	52
Figura 17. Imagem do filme O eclipse, de Michelangelo Antonioni	52
Figura 18. Corpo morto dentro do carro, em O eclipse, de Antonioni	52
Figura 19. Personagem em Angústia, no filme Jeanne Dielman, de Akerman	54
Figura 20. Solilóquio silencioso, em Solaris, de Tarkovski	49
Figura 21. Solilóquio silencioso, em O eclipse, de Antonioni	49

PREFÁCIO

Esta tese nasce em mim antes da intenção de fazer o mestrado. Nasce como próprio objeto de pesquisa. Onde a minha própria história e meu corpo fazem reconhecimento do que quero aqui tratar. Assim como em *A Câmara Clara*, Roland Barthes olha para si para dizer sobre o que a fotografia gera dentro dele, o que exponho aqui vem de um ponto de partida que começa de mim e que ao encontrar o mestrado vou percebendo que o que sempre vi como singular é universal, e por isso compartilháveis. Como diria o professor, Jorge Ramos do Ó¹, dentro de seu seminário de leitura, escrever uma tese é se perceber uma estrela encontrando outras estrelas dentro de uma grande constelação.

A partir do mestrado fui percebendo que muito do que pensava sobre o cinema já há muito havia sido pensado e escrito, uma sensação que me afasta de uma crença de inovação, mas me aproxima de um lugar de congregação. Serei eu então uma pessoa que realmente pensa o cinema? Não sei, mas a certeza que fica aqui é que definitivamente o sinto.

O tema já veio pronto desde a carta de motivação para a candidatura, mudou pouco “Cinema como elaboração do real”, ao qual foi criado dentro da minha sessão de análise, num processo de descoberta de como as narrativas audiovisuais me ajudavam a elaborar o meu próprio trauma. O que me faltava de ferramenta para transformar em linguagem o meu trauma, o cinema fazia. A partir daí fui revisitando todos os momentos da minha vida que senti o cinema ser o mediador entre o meu EU e a VIDA. Um facilitador da existência.

Já no primeiro semestre olhei a cadeira de ANTROPOLOGIA DA IMAGEM de forma diferente. Novamente, reconheci o cinema como esse lugar em que o ser humano precisa do cinema para se ver, e se reconhecer. Foi essa toda dedicação humana de todas as áreas de conhecimentos que se criou o cinema, essa cópia tão fidedigna da realidade. Ao conhecer o outro, o oposto podemos reconhecer quem somos, nos identificamos.

Com a cadeira de REALIZAÇÃO pude conhecer a história do cinema e perceber os momentos de transição, revisitando modos de realização e produção numa concepção não comercial. Aqui nasce talvez, o cinema como performance. Nessa cadeira, me reconheci cineasta, me aproximei do cinema e percebi que é uma arte possível e um lugar do gesto como diria João Mário Grilo:

“(…) a ultrapassagem do nível dos filmes, ou seja, dos "filmes enquanto produtos do cinema", em benefício de um questionamento geral e muito mais abrangente acerca da essência e historicidade do próprio meio e das suas determinações e repercussões sociais, políticas e conceptuais. Isto é, uma interrogação sobre a diferença básica, ou "nua", do cinema, na constituição do mundo biopolítico moderno, bem como na definição da própria modernidade enquanto dele (mundo moderno) paradigmático "fechamento" e prostética reificação” (Corpo Gesto, 269).

¹ Jorge Ramos do Ó é professor catedrático do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.

A unidade curricular de CINEMA CONTEMPORÂNEO me mostrou as diversas maneiras que o cinema é interlocutor da forma de pensar o mundo e refletir as questões sociais e culturais da contemporaneidade.

Todas as unidades curriculares que fui percorrendo estarão presentes nessa proposta de trabalho, mas as citadas acima junto com FOTO E CINEMA, dada pela minha primeira orientadora, Margarida Medeiros, me guiaram fortemente para o que aqui penso e escrevo, pois foi ali que acessei o cinema sobrenatural, a mágica, o inconsciente artístico, o sentido obtuso e a aura artística. Acessei a magia por detrás da imagem e do movimento.

INTRODUÇÃO

O cinematógrafo surgiu da pesquisa de engenheiros, médicos, cientistas, oftalmologistas e fisiologistas do mundo todo. Uma necessidade do ser humano de se retratar, se ver, registrar, uma necessidade que sempre acompanhou a humanidade como uma forma de pertencimento e de significado à existência. A primeira projeção pública cinematográfica aconteceu em 1895 numa combinação, a de uma lanterna e com um truque óptico.

O cinema começa como magia, a exibição na sala escura do Le Grand Café misturou cinema e realidade, um ambiente onírico. Ali o cinema era incorporado por aqueles corpos que o assistiam, a sala escura era na verdade a continuação da linha do comboio, poderia ser perigoso permanecer ali em frente. O que era a realidade?

A saída da fábrica, um trem na estação, coisas já vistas inúmeras vezes, gastas e menosprezadas, atraíram as primeiras multidões. Isso quer dizer que o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída da fábrica ou um trem entrando na estação (bastaria ir à fábrica ou à estação), mas por uma imagem do real que as pessoas se empurravam às portas do Salon Indien. Lumière havia sentido e explorado o encanto da imagem cinematográfica (Morin 2014, 31).

Poder assistir a uma espécie de espelho, ver uma imagem em movimento, a vida acontecer, levou as representações e suas dinâmicas perceptivas a outro patamar. O cinema, como uma oportunidade de olhar para a vida.

No seu início, quando retratava algo simples como ações do cotidiano, a saída dos trabalhadores da fábrica ou a derrubada de um muro invocava um espelhamento que encantou quem ali estava. Como em “Daguerreotypes”, de Agnès Varda, onde coloca o cinema em relação com um espetáculo de magia, foi assim também que inaugurou-se o cinema para o mundo, como um truque, “um encontro com a modernidade” (Gunning 1995, 129).

O cinema nos possibilita espiar a realidade sem nela estar. Estamos distantes e perto ao mesmo tempo. Podemos olhar o outro, projeção de nós, sem sermos olhados de volta. O maior truque de todos já que o outro é “indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo” (Sartre 1970, 33).

Ao assistirmos a um filme sabemos que ali não é um outro qualquer, não é alguém que aparece em nossa oposição, não há quem nos olhe de volta. Assim temos um paralelismo importante que é olhar um “outro” que é a nossa projeção. Como se pudéssemos descolar de nossa matéria e assistir o que nos acontece, uma projeção que se dá como por uma transferência.

A história está marcada pela tentativa de representação. Esta realidade que nos escapa tentamos apalpá-la de alguma forma, para solucionar esta condição anteposta, de uma existência involuntária. Esforçamo-nos a sobreviver a vida imposta, pensamos, refletimos, elaboramos e para isso representamos. Nos reinventamos para sairmos de nós mesmos, para tocar em algo que existe para além de nós, o milagre da vida.

Interagimos com a imagem que se constrói à nossa frente, o qual chamamos de real.

Desenhamos em rochas. Esculpimos nossos corpos em materiais. Pintamos para firmar nossa existência no mundo e garantir que o tempo não nos desapareça. Criamos histórias para nos ritualizar e interpretar acontecimentos. Inventamos Deuses e fomentamos a fé. Produzimos arte.

Aristóteles disse que a Filosofia começa com o senso de maravilha e há certamente indicação disto no pensamento dos primeiros filósofos gregos. Conta-se que Tales, que viveu por volta do ano 600 a.C., afirmava que todas as coisas estavam repletas de deuses (...) (Hamlyn 1990, 09).

Desde que a humanidade existe estamos tentando lidar com nosso incômodo existencial. Há uma boa discussão sobre esse sentimento de origem entre os amigos Romain Rolland² e Sigmund Freud. Numa troca de cartas ambos vão falar dessa sensação, que para um tratava-se de pertencimento e para outro de chamada de eternidade. Cunhado por Rolland, como sentimento oceânico, por se tratar de “algo ilimitado, sem barreiras, como que ‘oceânico’”, que seria para além da religiosidade, comum aos seres humanos (Freud 2010, 14). Para Freud a origem desse sentimento vem do desconsolo que surge com a procura pelo objeto, como por exemplo a entrega do alimento, a amamentação pela mãe, algo psicológico. Esse sentimento que nomeamos de Angústia existencial, seja ela inerente a alma humana ou um sintoma psíquico, indubitavelmente atravessa-nos a todos, criando um grande incômodo pelo fato da existência ser algo inexplicável.

Essa tentativa de perceber o inexplicável foi concebida de várias maneiras ao longo da História. A relação entre o humano e a natureza, como é dada essa relação com a realidade, se ela é real para além de nós ou se ela é a partir de nós, perpassa pela filosofia, psicologia, as artes e tantas outras instâncias do conhecimento.

Essa verdade nunca encontrada foi sempre se misturando num espectro entre fantasia e realidade. Termos que não podem se colocar como opostos, esses conceitos tão voláteis dependentes de como a humanidade se enxergou internamente e ao externo. Como entendemos enquanto humanidade essa realidade, condicionada pela nossa subjetividade foi sendo abarcado nas expressões artísticas, contada pela História da Arte.

Na pré-história cravamos em rochas o cotidiano assustador que era viver em constante conflito com a natureza. Os animais que precisávamos matar para não sermos mortos ou mesmo para nos alimentar. A imagem desse cotidiano opressor era transformado em desenhos, projeções que elucidaram e também continham em si um feitiço de poderem influenciar a realidade com o abate desses animais (Gombrich 2009, 40).

Os egípcios passaram a produzir esculturas para através da imagem se manterem vivos. (Gombrich 2009, 58). Mais uma vez, uma tentativa de retratar a realidade, sendo ela o humano, os animais ou a natureza. Dentro desse contexto podemos refletir sobre todo o desafio que havia em manifestar essa percepção e como ela evoluiu. Conforme olhamos para trás e percebemos como as diferentes sociedades e culturas se registavam, mais entendemos

² Romain Rolland, renomado professor de História da Arte e da Música, além de crítico musical, estreou-se na escrita em 1897 com a peça Saint-Louis, parte de uma trilogia. Sua observação sobre "O Futuro de uma Ilusão", de Freud, influenciou a obra subsequente do autor, "O Mal-estar na Civilização".

sobre a perspectiva subjectiva que via a realidade e àquela realidade. Ou seja, esse poder mnêmico da história da arte possibilita não só percebermos como o mundo era na Antiguidade, na Idade Média, no Modernismo, mas também conseguimos perceber como era o pensamento, como no geral se entendia essa realidade.

É importante entender isso desde o princípio, porque a história da arte não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em constante mudança (Gombrich 2009, 44).

Se a realidade é essa coisa que se pode dizer mais de dentro do que de fora, de uma percepção subjectiva dotada de uma certa intangibilidade, como a alcançamos? Como agarrar algo que nem sequer sabemos se está dentro ou fora de nós? Será o cinema que apazigua essa busca incessante para se conciliar com a realidade? Esse grande lago narcísico que reproduz, mais fidedignamente do que qualquer outra arte, as nossas vidas.

Há algo paradoxal no mito de Narciso que vale a pena levantar. Se só olharmos para o mito como algo trágico de quem ao olhar para si morre, esquecemos que na verdade o rapaz de imensa beleza mergulhou e se afogou sobre sua própria imagem quando finalmente se viu espelhado pela primeira vez, porque foi até então impedido de ser ver em causa da predestinação do adivinho Tirésias. O infortúnio também reside no fato dele nunca ter se visto representado. Há algo de obscuro no autoconhecimento, um real difícil de elaborar, por nos colocar de frente com nosso grande trauma, a própria existência. Esse grande golpe que é ter medo de estar vivo ao mesmo tempo que também teme-se a morte. O cinema, nosso grande lago onde vemos nossa imagem projetada, joga com essa dicotomia existencial.

Como esse grande lago pode dar conta de representar a crise existencial humana, simbolizar o impossível, algo tão profundo a nível do traumático? Um bisão pintado em uma caverna é a cópia de um bisão que se viu materializado. Como representar o que é desconhecido, como representar quando “o real seja apresentado na forma do que nele há de inassimilável” (Lacan 1988, 57). Ou como pergunta Rancière em *O Destino das Imagens*, “Sob que condições pode se dar a esse irrepresentável uma figura conceitual específica”? (Rancière 2003, 119).

Confiar no cinema essa tarefa de representar o inassimilável é perceber nele uma potencialidade mágica. Encontramo-nos com nossos ancestrais que acreditavam que ao desenhar o animal nas paredes poderiam assim criar uma magia para abater a fera na realidade. Este é o objetivo desta dissertação, perceber que ao inscrevermos a nossa realidade no cinema, criamos uma mágica para performar a Angústia humana.

Depositar nesta invenção originária de um acúmulo de ciências e das transversalidades de conhecimentos a ponte para a materialização em enquadramento, luz, ângulo, sequência atingindo um infinito imaginário que nos permite acessar o que nos escapa, o que existe para além de nós, nasceu antes e que seguirá existindo. Que com o peso da razão não conseguimos acessar. O cinema como ritual para nos iniciar numa dimensão intransponível. Um portal para o que fica entre o inconcebível da alma.

Kant dizia que enquanto a unidade de medida (numérica) for homogênea pode-se ir facilmente até o infinito, mas abstratamente. Quando a unidade de medida é variável, ao contrário, a imaginação se choca rapidamente com um limite: além de uma curta sequência, ela não consegue mais compreender o conjunto das grandezas e dos movimentos que apreende sucessivamente. E, no entanto, o Pensamento, a Alma, em virtude de uma experiência que lhe é própria, deve compreender em um todo o conjunto dos movimentos na Natureza ou no Universo. Isto é o que Kant chama de sublime matemático: a imaginação dedica-se a apreensão dos movimentos relativos, onde esgota rapidamente suas forças ao converter as unidades de medida, mas o pensamento deve atingir aquilo que ultrapassa toda imaginação, isto é, o conjunto dos movimentos como todo, máximo absoluto de movimento, movimento absoluto que se confunde em si mesmo com o incomensurável ou o desmedido, o gigantesco, o imenso, abóbada celeste ou mar sem limites (Deleuze 1983, 64).

Nesta dissertação discutiremos como o cinema é capaz de reproduzir o vazio da Angústia.

A BUSCA PELO REAL

Os egípcios ilustravam a realidade conforme era mais fácil representá-la, mesmo que ao fazer não houvesse uma coerência física nas imagens, já os gregos privilegiavam a forma e tentavam buscar técnicas para alcançar o que viam. Começam a produzir esculturas semelhantes ao corpo humano, a fim de revelar também uma subjetividade produzida a partir da ação. “Deveriam representar a "atividade da alma", observando minuciosamente o modo como "os sentimentos afetam o corpo em ação" (Gombrich 2009, 94). Mas a busca por uma técnica que representasse com fidelidade o que se via, foi ditando grande parte da História da arte. Uma desafiante jornada que rivaliza a realidade como é, como é percebida e como se consegue representar.

Os romanos deixaram de lado o endeusamento da reprodução artística para esculpir bustos e corpos de uma forma verosimilhante com o que era a pessoa, sem lisonjeio. Na cultura Chinesa a artes plásticas teve inclinação através da religião, o budismo, os artistas iniciavam sua expressão a partir de uma observação profunda, uma meditação que tinha como objetivo guardar a imagem contemplada para facilitar a destreza técnica na sua reprodução. “Os chineses, portanto, consideram uma infantilidade procurar detalhes em pinturas e depois compará-los com o mundo real” (Gombrich 2009, 153). Nos países muçulmanos, onde era proibida a reprodução de imagem humana, a criatividade levou à criação de padrões abstratos.

Na história da arte ocidental, o real e as histórias que deveriam ser levadas a sério foram sempre tentando ser melhoradas em sua representação. O poder de convencimento de uma arte durante muito tempo esteve ligada à forma realista de estar representada. Ser fiel ao que os olhos assimilavam era um selo de autenticidade e capacidade do artista. De alguma forma, parece que o rigor na imitação do que se via poderia dar a confirmação que todos enxergavam o mesmo, um conforto de pertencimento à mesma realidade. As buscas de técnicas para atingir esse realismo foi levando os artistas as grandes descobertas, desde como trabalhar a tinta até uma da que foi considerada a grande virada da história da arte ocidental: a execução da perspectiva. Ainda assim, a evolução do conhecimento artístico levou ao conhecimento que para dar vida à uma representação, o artista deveria utilizar subterfúgios que versassem numa incongruência com a imperfeição, para melhor representar a realidade nem sempre significava transpassar para a tela os parâmetros do que se via na realidade.

Ninguém podia ser mais paciente em sua imitação da natureza do que Van Eyck; ninguém podia saber mais sobre desenho e perspectiva corretos do que Mantegna. E no entanto, apesar de toda a grandeza e imponência de suas representações da natureza, as suas figuras parecem mais estátuas do que seres vivos. Mas somente Leonardo (da Vinci) encontrou a verdadeira solução para o problema. O pintor deve deixar ao espectador algo para adivinhar. Se os contornos não são desenhados com a maior firmeza de traço, se a forma é deixada um pouco indefinida, como desaparecendo numa sombra, essa impressão de secura e rigidez será evitada. Essa é a famosa invenção de Leonardo a que os italianos chamam

sfumato — um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com outra e deixar sempre algo para alimentar a nossa imaginação (Gombrich 2009, 303).

Nota-se que a representação da realidade não teria apenas a ver com a cópia, mas como esta cópia era lida, isto significa, como ela era percebida pela sensibilidade de quem a testemunhava. “A realidade, de alguma maneira, inclui a aparência, ao mesmo tempo transcendendo-a”(Hamlyn 1990, 260).

Essa dicotomia perceptiva vai estar presente na forma como nós humanos nos representamos. Não é à toa que com a chegada da fotografia as artes plásticas finalmente puderam buscar outras formas de representação da vida, da natureza e do ser humano. A fotografia possibilita não só mudar a forma como capturamos o real que se apresenta, como por consequência, nos fornece a oportunidade de enxergar de forma mais aprofundada essa realidade.

Como por exemplo o trabalho realizado por Rembrandt van Rijn durante os anos de 1642 e 1643, mais ou menos duzentos anos antes da fotografia vir a se tornar popular. No quadro “Auto-retrato, com boina e duas correntes, 1640”, realizada de forma extremamente meticulosa, mostra com grande veracidade o rosto do próprio pintor, suas marcas de expressões e rugas. Não é à toa que Rembrandt tornou-se reconhecido, o quadro é uma verdadeira obra-prima, onde conseguimos ver a pessoa ali pintada, quase que podemos dizer que o conhecemos. Com um pouco de estudo sobre a época podemos dizer pela sua roupa qual sua classe social e identificar em seu rosto algum indício emocional notado pelo ligeiro ar cansaço, com as pequenas bolsas abaixo do olhar caído, a boca cerrada escondida pelo bigode, dão indícios de um momento melancólico, ou pelo menos, algo longe da alegria e extroversão.

A comparar o autorretrato de Rembrandt, com um outro autorretrato “O Grito”, do expressionista Edvard Munch, realizado provavelmente entre o fim do século XII e início do XIII, depois do invento da fotografia, fica claro a disparidade entre as duas pinturas. No quadro de Munch, não vemos a roupa, não conseguimos identificar os olhos que são pintados como duas bolas numa cabeça disfórmica, ainda assim reconhecemos a Angústia ali criada.



Figura 01. Autorretrato, com boina e duas correntes, 1640, Rembrandt van Rijn



Figura 02. O Grito, Edvard Munch

Munch pintou o quadro após uma tarde angustiante como descreve em seu diário, talvez o céu tenha mesmo ficado vermelho por conta de erupção vulcânica, ou a sua ansiedade criou essa perspectiva, independente do que era a realidade posta o que foi importante no quadro era o retrato do estado psicológico do pintor (Delphi 2017, 118). Essa era a verdadeira preocupação do artista, conseguir representação das suas questões íntimas, como afirmou “Assim como Leonardo da Vinci estudou a anatomia humana e os cadáveres dissecados, tentei dissecar as almas” (Munch 2018, 36).

Em “Ontologia da Imagem Fotográfica”, André Bazin vai falar dessa cópia da realidade que tem uma trajetória em decadência nas artes plásticas até o aparecimento da fotografia, ele fala de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, grande nome do barroco Francês, assim como poderia estar a falar de Rembrandt.

Eis por que o conflito entre estilo e semelhança vem a ser um fenômeno relativamente moderno, cujos traços quase não são encontráveis antes da invenção da placa sensível. Bem se vê que a objetividade de Chardin nada tem a ver com aquela do fotógrafo. É no século XIX que inicia para valer a crise do realismo, da qual Picasso é hoje o mito, abalando ao mesmo tempo tanto as condições de existência formal das artes plásticas quanto os seus fundamentos sociológicos. Liberado do complexo de semelhança, o pintor moderno o relega à massa, que então passa a identificá-lo, por um lado, com a fotografia, e por outro com aquela pintura que a tanto se aplica (Bazin 1991, 22).

Não existindo mais essa cobrança da cópia do mundo, a aliciação da percepção começa a se dar por outras vias. Como vê-se no quadro “Campo de Trigo” de Renoir, as manchas sem contornos que evocam movimento, a sensação do vento que passa pelo trigo. Precisamos nos afastar para contemplar a obra, a proximidade com os detalhes realistas já não está em voga, a emoção das cores e das pinceladas dão uma nova faceta para como interpretamos o quadro.



Figura 03. Campo de Trigo, de Pierre Auguste Renoir

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rusticidade. E não é por acaso que o afeto aparece sob esses dois aspectos nas grandes concepções das Paixões que atravessam tanto a filosofia quanto a pintura — o que Descartes e Le Brun chamam de admiração, e que indica um mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto(...) (Deleuze 1983, 115).

Se como vimos pela história da arte a realidade é uma questão de perspectiva, então o que é verdadeiramente real?

O tronco de uma árvore é feito de várias camadas com infinitas células cada uma com sua função, no entanto só damos conta do bloco castanho de relevo inconstante. É preciso ir mais além para perceber no que consiste realmente o tronco. Tirar um pedaço levar para o laboratório, recortar as camadas e com ajuda de um equipamento enxergar o universo que existe a funcionar nesta pequena amostra de tronco. Ficamos com essa imagem onde o tronco de uma árvore é um cosmo, as folhas um outro gigante universo, o céu uma pequena parte de imensidão. Então o que é realmente palpável na nossa existência?

Quando Descartes propõe, perseguindo uma prova de realidade, que a existência é confirmada pelo cogito, marca uma noção de real a partir da razão. Contudo, outros pensadores vão adicionar outras questões à essa perspectiva. Hegel, por exemplo, argumenta que entendemos a realidade de acordo com a nossa mentalidade, nosso espírito que, se serve, ao mesmo tempo, de uma realidade contextual. Nietzsche sugere que nossa identidade é composta tanto pelo que somos quanto pelo que não somos. Ele utiliza as figuras de Apolo e Dionísio para ilustrar que, ao adotarmos uma identidade apolínea e rejeitarmos a dionisíaca, estamos, na verdade, integrando ambos os aspectos em nossa constituição, somos também

onde não somos. Ou seja, pode-se dizer que na negação de algo também há uma existência. Freud avança nessa ideia e coloca, somos até onde não sabemos existir, isso quer dizer, há um inconsciente que existe para além da nossa consciência. Podendo ser colocado na síntese:

PENSO LOGO EXISTO

EXISTO ONDE NÃO PENSO

PENSO ONDE NÃO SEI QUE EXISTO

Esse desenvolvimento do pensamento sobre a realidade, coloca um problema em si, o real não é algo que se apresenta a nós, ele é inclusive o que acontece sem que nós possamos percebê-lo enquanto realidade. Estamos aprisionados numa perspectiva, em um direcionamento enviesado que parte de nós ainda que não tenhamos o conhecimento desse viés, já que existimos, inclusive, onde não temos acesso de que cogitamos. Um confronto entre consciência e percepção.

É o psicanalista e psiquiatra francês, Jacques Lacan, que vai colocar que é possível reconhecer o real a partir da sua repetição. Um ponto incrustado em nossa condição. A aparência repetida pela nossa consciência e percepção contará o que em nós há de mais real, que terá a face indubitavelmente da marca do trauma que se imprimiu em nós. O que digo aqui, é que como viu Lacan, a volta para o mesmo lugar, o da falta, é o que temos de mais real diante da realidade projetada.

“É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante, mas que não podem escapar a constrangimentos cujos ecos, cujo modelo, cujo estilo, são curiosamente de serem encontrados, em nossos dias, nas matemáticas” (Lacan 1988, 50).

Ou seja, o real se inicia numa constituição precoce do sujeito e o vai acompanhar, ecoar, ao longo da vida em forma de repetição, no retorno a sua primeira aparição, ainda que o aparecimento não seja visível, ele acontece. Para Lacan, essa repetição tem a ver com o impossível, o que não se encontra, a necessidade humana de volta para o mesmo lugar da falta. Uma falta constitutiva da humanidade, aqui nomearemos de Angústia.

ANGÚSTIA

Somos um acumular de dor. Vamos sendo preenchidos dia após dia pela cortante realidade. Separações, partidas, mortes, pobreza, guerras, inúmeros sofrimentos que permeiam nossas peles, entram pelos nossos orifícios, invadem nossas almas. A vida é abismal.

Carregados por essas agonias saímos pelas ruas, sentamos nos escritórios, entramos nas fábricas, ligamos as máquinas, os computadores e resignados interagimos com o mundo. A realidade é desestruturante, espezinha a existência que por si só já é inconsolável. O que nos obriga a continuar? Talvez as grandes verdades e as pequenas mentiras.

O escritor Amadou *Hampâté Bâ*, descreve a causa desse grande sofrimento humano de acordo com a cultura da África subsaariana. Nessa mitologia oral, passada por uma larga ancestralidade conta-se que o Homem (*Maa*) era interlocutor da divindade (*Maa Ngala*) com o mundo, e sua missão era cuidar para que tudo no mundo pudesse funcionar em harmonia, por isso essa sobrecarga existencial (Hampâté 2010, 167-212).

No ocidente, a Angústia tem sido um tema de grande importância para os ocidentais, tanto nas artes quanto na filosofia. O existencialista Jean-Paul Sartre, em seu livro *O Ser e o Nada*, debruça-se sobre o tema trazendo outros importantes pensadores.

Kierkegaard, descrevendo a angústia antes da culpa, caracteriza-a como angústia frente à liberdade. Mas Heidegger, que, como se sabe, sofreu profundamente a influência de Kierkegaard, considera a angústia, ao contrário, como captação do nada. Duas descrições da angústia que não parecem contraditórias, mas, ao contrário, implicam-se mutuamente (Sartre 2011, 72).

A volta desse sentimento que é um nada que nos agarra por completo, uma espécie de medo do que não empreendemos, de um vazio irreconhecível e por isso, chamado de nada. Não por ser nada sem conteúdo, pelo contrário, tão cheio que é a própria contradição do ser, uma Angústia que ameaça a própria ideia de existência do mundo, “se um nada pode existir, não é antes ou depois do ser, nem de modo geral, fora do ser, mas no bojo do ser, em seu coração, como um verme” (Sartre 1997, 64). Sartre vai nos dizer que o nada é trazido ao mundo pelo próprio Humano.

Na psicanálise esse conceito vai aparecer de forma menos existencialista e traz a ansiedade gerada pelo trauma do nascimento para dentro da questão. Otto Rank, discípulo de Freud, vai tratar no seu livro, “*O Trauma do Nascimento*”, sobre o que seria o primeiro grande trauma do ser humano. Para Rank essa angústia que carregamos é a cisão com o útero materno, um momento biológico que trará traumatismos físicos e psicológicos na criança.

Ao investigarmos minuciosamente as condições em que surge a ansiedade da criança, descobrimos que a ansiedade experimentada no parto continua de facto a influenciar a criança, sem se desfazer dela. E todas as oportunidades que, de alguma

forma, "recordam" à criança - sobretudo de forma "simbólica" - o trauma do nascimento são utilizadas repetidamente para a reação do afeto não eliminado...(Rank 1994, 17).

Em todos os casos podemos perceber que a Angústia está ligada a noção de existência, algo que acompanha o ser, estando intrínseca à vida. Não está diretamente ligada a um objeto, é forjada numa ausência, na falta de uma resposta, na própria impossibilidade de identificação, por isso o conceito de nada aparece como significante, é um sentimento em volta de um nada de aparência profunda em sua totalidade.

A dor do desligamento com o ambiente confortável uterino é o primeiro destino que se impõe ao ser humano, essa obrigatoriedade em nascer independente da sua vontade. Nos anos seguintes da infância vamos sendo infringidos por vários sofrimentos, como a fome, as cólicas, os dentes que nascem, a nova separação que já não se trata do útero, mas que distancia a mãe da criança.

A busca pela resposta da dor nem sempre se contenta com uma devolução objetiva. Uma fome pode ser saciada com alimento, mas a dor de ter um dente a nascer não se responde pelo dente a nascer. Saber que a mãe é um indivíduo e precisa tomar banho não detém a tristeza pela separação. A angústia nasce da falta de resposta para a dor. Se há um sofrimento do nascimento como bem descreve Otto Rank, a pergunta seria, por que nascemos? Essa é a falta mais aniquiladora da vida, não há resposta, por isso, há Angústia.

A resposta do porque nascemos não pode ser biológica. Não será porque o óvulo foi fecundado por um espermatozóide. Ter essa explicação para o questionamento da vida é o mesmo que explicar para uma criança que ela nasceu porque uma cegonha a trouxe. O ser humano não é só biológico, ele possui uma alma e é ela que carrega esse questionamento, essa falta irreparável. Porque "eu" nasci nunca poderá ser respondido, é uma Angústia.

Como coloca o filósofo Martin Heidegger, a Angústia não tem um "com o que" se angustiar. Ela não tem correspondente. Ela pode se confundir com um temor, ainda que não seja efetivamente. "Por isso, a angústia também não "vê" um "aqui" e um "ali" determinados, de onde o ameaçador se aproximasse. O que caracteriza o referente da angústia é o fato do ameaçador não se encontrar em lugar algum" (Heidegger 2005, 250).

Apesar de Heidegger colocar que a Angústia não tem "com o que" se angustiar vem dessa característica da abstração, a nomeação e identificação surgem de uma sensação de um estado de espírito, de uma forma em si, a Angústia é um fantasma sem corpo, podemos senti-la mas não podemos vê-la, é essa característica indissociável a ela que a produz. Por isso é o nada que também compreende em si uma ausência contentora. Entendemos, assim como colocado por Nietzsche, que um não ser e um não estar também é uma forma de existir, ainda que seja na negação. Sendo assim a falta também é a presença, a falta não é nula.

Em outras palavras, apesar de parecerem contraditórios entre si, psicologia e filosofia, esses conceitos se complementam, pois falam dessa inerência constitutiva da Angústia, a própria existência, como que se uma dependência da outra. É Freud que coloca essas duas versões em paralelo, a Angústia realista, a do nascimento vai dar origem a Angústia

neurótica, que seria o sintoma, uma proteção ao acesso à Angústia original. A primeira, a Angústia que surge do trauma do nascimento, algo que vem de fora e tem consequências físicas “no qual as alterações da atividade cardíaca e da respiração, próprias da angústia, são adequadas aos fins” (Freud 1930, 161). A partir disso, esse primeiro afeto tóxico impresso no corpo será um rastro para as próximas Angústias, mas que não terá retornará para essa marca ocultando sua motivação e gerando a Angústia neurótica.

Essa ideia de repetição neurótica da Angústia vai aparecer em Lacan vinculado ao Real. Esse retorno para o afeto tóxico produz o gozo, que mesmo sem endereçamento volta re-existindo no traumático na esfera do inconsciente, por isso não possui símbolo e nem imagem, o que confirma sua existência é o próprio retorno. “A angústia é, para a análise, um termo de referência crucial, porque, com efeito, a Angústia é o que não engana. Mas a Angústia pode faltar” (Lacan 1988, 43).

Isso significa que não podemos escapar da Angústia, e esse mesmo afeto que nos gera ansiedade traumática transforma-se em sintoma que irá se repetir ao longo da vida como forma de proteção, para nos afastar da própria origem da dor, transformando em sintoma neurótico que não se apresenta para nós como algo aparente, porque como já tratamos aqui a Angústia tem esse lugar de nada, de não aparência. Não se revela, mas é o que mais de real existe em nós, que se estrutura no nosso inconsciente. Existe onde não sabemos existir.

(...) O real, é para além do sonho que temos que procurá-lo - no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente. Lá está o real que comanda, mais do que qualquer outra coisa, nossas atividades, e é a psicanálise que o designa para nós (Lacan 1988, 61).

Um exemplo, em “Além do Princípio do Prazer”, Freud vai falar exatamente sobre essa Angústia, esse lugar invisível, da falta, que é ao mesmo tempo omnipresente. Ao contar sobre como seu neto lidava com a falta da mãe e do pai, um sentimento inexplicável para uma criança ainda pequena. O neto adjetivado como muito comportado, tinha a mania de jogar para baixo da cama seus brinquedos, e quando o fazia emitia um determinado som “ó-ó-ó”, em oposição quando o brinquedo era tirado do esconderijo era recebido com um “da”. Essas palavras balbuciadas queriam dizer “fort” (foi embora) e da (aí está). Uma das hipóteses que Freud percebeu ao observar o comportamento da criança, foi que brincar de jogar os brinquedos para debaixo da cama era a forma de repetir a separação da mãe e do pai.

Ou seja, a repetição daquela impotência do sofrimento ajuda a criança a lidar com a sua Angústia. Angústia porque para a criança saber que a mãe foi trabalhar ou que o pai foi para Guerra não resolve o seu sofrimento, não há entendimento sobre o fato, mas poder repetir tantas vezes aquele sofrimento, tornará possível para a criança familiarizar-se com a dor, percebê-la e simbolizar de alguma forma para que possa ser mais fácil conviver com aquela angústia.

O que percebemos aqui é que a Angústia gera uma demanda de repetição, transformando o afeto - inicialmente tóxico - num gozo do reconhecimento. A repetição da situação leva o sujeito de volta ao mesmo lugar, repetindo o trauma, tornando, de forma desconhecida para si, um lugar de perseguição do desejo. Por isso que Lacan vai colocar que o Real é algo que não engana, porque apesar do sujeito estar “cego” na situação, “real que bem pode, ele sim, não ser determinado” (Lacan 1988, 27), mas que vai sempre procurar formas de se acontecer e voltar para “esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a res cogitans, não o encontra” (Lacan 1988, 52).

A partir dessa característica em que a Angústia é irrepresentável, e por isso, não pode ser reconhecida, ela é maior que sua própria capacidade de elaboração de ação, o sujeito volta a ela mesmo que lhe escape a consciência de retorno, porque está embebido na sua posição de desejo, repetindo o gozo na sua dor inicial.

Entretanto sabemos que a repetição do trauma inaugural é impossível, não se nasce duas vezes, então essa Angústia precisa se transformar inevitavelmente no lugar de sintoma, “a realidade que não pode mais se dar a não ser repetindo-se infinitamente, num infinitamente jamais atingido despertar?” (Lacan 1988, 60). Freud vai sugerir que também pode haver um conforto numa repetição de angústia, conforto pelo lugar conhecido mesmo que desagradável, um gozo que acontece dada a reiteração.

Assim, somos persuadidos de que também sob o domínio do princípio de prazer existem meios e caminhos suficientes para transformar o que em si mesmo é desprazeroso em objeto da lembrança e da elaboração psíquica. Uma estética economicamente orientada poderá se ocupar desses casos e situações que desembocam num ganho final de prazer; eles nada fazem em favor de nossos propósitos, pois pressupõem a existência e o domínio do princípio de prazer, e não testemunham em favor da efetividade de tendências além do princípio de prazer, isto é, tendências que fossem mais primordiais que esse princípio e dele independentes (Freud 1975, 11).

Assim como na brincadeira de esconde e recupera, o neto de Freud repetia o desaparecimento da mãe produzindo a possibilidade de elucidação daquela falta que o angustiava. O cinema pode ser o grande fort-da da humanidade. Através dessa arte vamos podendo elucidar situações que nos atravessam, representando o nada que corta nossa existência e nos angustia. É a perseguição ao gozo que trará à necessidade de transferência ao qual o cinema pode actuar.

Se, por outro lado, a transferência é a repetição de uma necessidade, de uma necessidade que pode se manifestar, em certo momento, como transferência, e num outro como necessidade, é claro que chegamos a um impasse, já que, aliás, estamos o tempo todo dizendo que essa é uma sombra de necessidade, uma necessidade já há muito superada, e que é por esta razão que seu desaparecimento é possível (Lacan 2010, 220).

A grande questão que se apresenta aqui é sendo a Angústia um lugar, como se refere Heidegger, não aparente e que Lacan vem chamar de irrepresentável, o cinema pode conseguir representá-lo? A angústia não tem corpo. O sofrimento pode ter uma imagem, a dor pode ter uma face e uma expressão, mas materializar algo tão íntimo da humanidade, como a Angústia, parece ser impossível, essa coisa sensivelmente intrínseca da alma não há formas de se esculpir.

O filósofo francês, Jacques Rancière vai falar sobre esse irrepresentável. São diversos sentimentos que parte dessa Angústia O reconhecimento da perversidade humana como o holocausto, a miséria e a escravidão, esse olhar que se aflige quando nos deparamos com a barbárie, nos faz sentir angustiados.

Uma imagem de uma criança desnutrida nos traz temor e sofrimento, contudo apesar de ser uma imagem angustiante ela não é a imagem da Angústia. Se pudéssemos fazer um raio-x da Angústia não seria a imagem de vários corpos mortos num campo de concentração, essa é a imagem do horror.

Quando Rancière coloca que as dificuldades da arte para a representação de algo assentada numa sensibilidade existencial, expõem o *excesso de presença* da arte, um lugar da materialidade que vai retirar também o peso da existência. Como se ao copiar uma tragédia o aparato artístico trouxesse tanta materialidade à ação que a aura do acontecimento exauria-se de sentido. Esse excesso de presença tem em contrapartida a superficialidade emocional por o fazer artístico ser acompanhado pela ficcionalidade, sentir em cima de algo que é apenas representação.

Diz que algo é irrepresentável pelos meios da arte em virtude da natureza mesma desses meios, isto é, de três propriedades características da apresentação artística. Esta se caracteriza, em primeiro lugar, pelo excesso de presença que é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral. Em segundo lugar esse excesso de presença material tem por correlato um *status* de irrealidade que retira da coisa representada seu peso de existência. Em terceiro, enfim, esse jogo de excesso e da falta funcionam segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém. Nesse caso, fala-se que certas coisas não são da alçada da arte (Rancière 2012, 120).

Aqui Rancière corrobora com a ideia irrepresentável de Lacan. O Real é algo que não conseguimos simbolizar. A questão da irrepresentabilidade traz a necessidade então de questionar como tornar a Angústia, algo tão inerente a existência representável. “Portanto, esse impossível exige, a partir do modo representativo da arte, outro modo de arte” (Rancière 2012, 121).

Esse outro modo de arte foi trazido pelo cinema contemporâneo que descobriu no tempo e nas imagens denominadas óticas-sonoras por Deleuze uma forma de representação que dialoga com o que não está na tela, podemos dizer que escapa da materialidade pesada da arte.

Essas imagens combinadas com a fenomenologia da projeção cinematográfica cria o cenário propulsor para a performance da Angústia. A sala escura do cinema com a projeção iluminada das imagens leva o espectador ao sonho, lugar do inconsciente, o cinema como magia, esse lugar onde o impossível acontece, só ele pode falar tão bem sobre o nada, o que nos falta, a ausência que nos atormenta, a Angústia. É a projeção, do ponto de vista psicanalítico dentro do processo de transferência se une à projeção técnica da luz do projetor na tela respondendo ao status de irrealidade, como bem coloca Edgar Morin:

Quando nossos sonhos - nossos estados subjetivos - separam-se de nós e unem-se ao mundo, é magia. Quando uma falha os separa do mundo ou quando eles não conseguem juntar-se a ele, é subjetividade: o universo mágico é a visão subjectiva que acredita ser real e objetiva. De forma recíproca, a visão subjectiva é a visão mágica em estado nascente, latente ou atrofiado. Apenas a alienação e reificação dos processos psíquicos questionados diferenciam a magia da vida interior. Uma provoca a outra. E a outra prolonga a primeira. A magia é a concretização da subjetividade. A subjetividade é a seiva da magia (Morin 2014, 112).

É esse estado de magia que o cinema coloca as pessoas. Ao assistir a um filme na sala de cinema, as pessoas passam a trabalhar na subjetividade de uma forma tão mágica que acreditam ser real e objetivo aquele mundo que estão recebendo pela tela em sua subjetividade. É como se estivéssemos sonhando ainda que acordados, e assim como nos sonhos não questionamos se o que está a ser apresentado é realidade, acreditamos no que sentimos.

Contudo, voltamos a recuperar a problemática apresentada por Rancière, o excesso de presença na arte, essa materialidade que irrompe o sensível, ou ainda “[c]omo dizer o que é da ordem do indizível, mas cuja imagem quero fazer surgir?” (Lacan 2005, 180).

O cinema encontrou uma forma de combater o excesso da presença da arte e de representar o indizível, produzir dentro da própria linguagem cinematográfica um espaço de não linguagem, e isso se dá por conta da ausência. Isso porque o cinema tem a capacidade de trazer o vazio da hiância para dentro de si, e que no cinema ainda não é presença nem imagem, é algo de não-nascido, que que fica na instância do inconsciente, no cinema tem espaço no vazio formando um espelhamento da hiância. É só o próprio vazio criado dentro da linguagem do cinema que pode dialogar com a hiância subjectiva, uma ponte fantasma que os conectam criando um largo espaço para o nada, o vazio existencial humano, a Angústia. Um hiato: cinema-vazio-subjetividade, essa relação cria o espaço de lugar para a performance para Angústia.

Aproveito para encerrar este capítulo com uma frase emblemática do artista plástico Marcel Duchamp que vem dar resposta a essa dificuldade de representar a Angústia, retirada do livro “Absence in Cinema - The Art of Showing Nothing”, de Justin Remes:

“It’s not what you see that is art, art is the gap.” (Duchamp)

A TRANSFERÊNCIA

Da Angústia para a Imagem em Movimento

A grande descoberta de Sigmund Freud foi o inconsciente. Um lugar em nós que não estamos em contato, ele é que aparece. Aparece como repetição, sonho, chiste e sintoma. Ou seja, é algo dentro de nós que submerge sem que tenhamos controle ou entendimento. Ora bem, não é por não o percebemos que não esteja sempre presente. É algo que existe tanto quanto nós, dorme conosco e também está lá quando acordamos. Como um hormônio que não sabemos o nome, que somos ignorantes no seu funcionamento, de qualquer forma ele está a fazer sua função.

A cura pela fala (*talking cure*), assim como chamou a paciente de Joseph Breuer³ Anna O., é a forma que a psicanálise de Freud encontrou para aceder o inconsciente, falar ao ponto que o ouvido atento do psicanalista possa devolver ao analisando o que a ele mesmo escapa. Outro grande momento para a psicanálise foram os avanços trazidos por Jacques Lacan, ao postular que o inconsciente está estruturado em linguagem, ou seja, ao elaborarmos nossas percepções, sensações, signos, significados e significantes precisamos dar um sentido, estruturar na língua. Em suma, a psicanálise inaugurada por Freud, foi a descoberta de um inconsciente e a forma de acessá-lo através da terapia da fala, entretanto para isso acontecer é importante um fenómeno, a transferência.

É a partir da transferência que o paciente comunica-se com o analista possibilitando a revelação de algo que está a nível do inconsciente. O processo de transferência tem a ver com o próprio desejo do analisando, para Freud, como sua própria projeção naquela pessoa que escuta. Para Lacan, essa transferência tem a ver com o desejo. O desejo da *agalma*, o objeto precioso que enxergamos no outro, no caso da análise, o outro sendo o analista, que durante esse processo devolve para o analisante o objeto de desejo, dando-se através do amor, como o psicanalista francês veio desenvolver no seminário 8: “(...) o fenómeno da transferência é considerado imitar ao máximo, até mesmo chegando a confundir-se com ele: o amor” (Lacan 2010, 54). É dentro desse sistema de projeção, vínculo e elucidação que se abre um canal para o desvelar do inconsciente em forma de linguagem, reproduzindo o sintoma experienciado em diversas situações, mas que ali, aparece a partir da fala. Esse amor, o platónico que diz sobre a falta, ao qual se refere Lacan como transferência, inicia-se com a busca do analisando em satisfazer o que se deseja, começa desde a procura pelo analista.

Entretanto a transferência não acontece só dentro da análise, ela pode acontecer em outros momentos, nos ambientes profissionais, nas relações afetivas e, inclusive, no cinema. Partindo da mesma premissa, podemos dizer que a transferência diante de um filme acontece quando ainda começamos a nos preparar para ir ao cinema, quando compramos o bilhete. Ou em casa, quando estamos a vasculhar a biblioteca de uma plataforma *on demand*. Estamos à

³ Josef Breuer (nascido em Viena em 15 de janeiro de 1842 e falecido na mesma cidade em 20 de junho de 1925), médico e fisiologista austríaco, cujos trabalhos foram fundamentais para o desenvolvimento da psicanálise.

procura de que aquilo que vamos assistir dê conta de algo dentro de nós. Uma sensação de falta, de busca e de procura pelo objeto. Esse desejo que ainda não encontrou seu objeto vai se estruturando na dedução dos títulos ou nas imagens dos trailers. É a tal busca pela *agalma*, o objeto precioso.

É interessante notar que quando Lacan recupera o termo *agalma* para falar sobre transferência, ele utiliza-se da relação entre Alcibiades e Sócrates, um romance não correspondido que gera alguns conflitos em “O Banquete”, escrito por Platão. O caso entre os dois é atravessado por não correspondências e ciúmes revelando um valor abstrato no desejo que temos no outro. O outro que nos desperta interesse porque aos nossos olhos é portador da *agalma*, o objeto de valor para o desejo. É importante ressaltar o emprego da *agalma*, que vem a ser uma estátua, uma imagem extremamente valiosa, o valor a que se dá para esse objeto é um sentido abstrato, ou seja, o reconhecimento vem de uma aura gloriosa que é postulada à esse ornamento. Da matéria se tira um valor supremo, imensurável, o que torna uma simples imagem num objeto de desejo valioso. Um valor para dentro da imagem, intangível e impalpável.

É justamente disso que se trata. Essa indicação topológica é essencial. O importante é o que está no interior. *Agalma* bem pode querer dizer ornamento ou enfeite, mas aqui, antes de mais nada, joia, objeto precioso - algo que está no interior. E é desse modo que Alcibiades nos arranca à dialética do belo, que era até aqui a via, o guia, o modo de captura, a caminho do desejável. Ele nos tira do engano e a propósito do próprio Sócrates (Lacan 2010, 177).

Quando escolhemos um filme, podemos ter em mente o nome e o gênero desse objeto, mas o que repercute é algo que comporta esse interior da nomeação, uma forma de perseguir uma história que trará ao nosso interesse uma resposta silenciando o que inicialmente foi uma demanda, que não se identifica aparente, contudo tem em si enunciado o desejo. A demanda não é clara, ela precisa ser decodificada, ou ainda, projetada. Ou seja, nosso inconsciente vai apalpando as sinopses, tentando projetar-se nas imagens propagadas, vai se revelando nos símbolos disponíveis daquele filme. Nas palavras de Lacan, “(...) a demanda não é explícita. Ela é, mesmo, muito mais que implícita, ela é oculta para o sujeito, ela é como algo que deve ser interpretado” (Lacan 2010, 248).

Se a demanda tem enunciado em si o desejo, e, por conseguinte, o desejo tem em si o que no outro é de precioso e guardado, ele é alimentado na falta, isso porque o desejo se inscreve na Angústia. Uma economia forjada num completo desconhecido já que a Angústia não tem representação, produzindo um desejo oculto pelo para o sujeito, nomeadamente a *agalma*. A única coisa que temos para iniciar essa equação é a demanda e o gozo, que é por onde o cinema entra.

A linguagem é a forma de expressão que o analisando estrutura seu inconsciente possibilitando ao analista o retorno do que ali se apresenta, a fala é o maior poder que ali se coloca, na sala de atendimento. As palavras vão compondo os sintomas ali visíveis do ponto de vista do outro, o analista. Mas a transferência pode ser dar a partir de diferentes objetos, o

outro aqui, pode ser o cinema que tem como sua grande competência a dinâmica realidade e fantasia, possibilitando mais do que qualquer arte um potente Outro, da resposta para a demanda, produção da Angústia.

O cinema desempenha o papel do "outro" com uma capacidade de realismo que, historicamente, foi tão convincente a ponto de causar reações intensas no público, como a fuga diante de um comboio projectado na tela. Além disso, o cinema possui uma qualidade espetacular que imerge o espectador em um universo ficcional, permitindo-lhe esquecer sua localização física. Essa dualidade constitui a essência do cinema: uma projeção vívida da vida, que ao mesmo tempo oferece o distanciamento necessário para refletirmos sobre nossa própria experiência humana. Assumindo de forma especial e eficaz esse lugar do Outro que nos devolve conhecimento sobre nós mesmo.

Dá-se conta que não pode ser nada (no sentido em que se diz que se é espirituoso, ou que se é perverso, ou ciumento) salvo se os outros o reconhecem como tal já que. Para obter uma verdade qualquer sobre mim, necessário é que passe pelo outro” (Sartre 1973, 7-38).

A fotografia e o cinema ocupam esse lugar do Outro, que inclusive pode ser nós mesmos, mas há uma notável diferença que o movimento fornece à imagem que coloca o cinema numa posição diferente da fotografia, apesar de ambas capturarem do real.

(...) A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (Bazin 1991, 22).

Apesar dessa credulidade que a fotografia alcança ao retratar o real, o que ela acaba por fazer é trazer a morte do instante retratado. A foto paralisa o tempo, rouba aquele segundo e eterniza o momento registado. Transforma pessoas em fantasmas e sepulcra espaços.

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno (Barthes 1984, 118).

Etienne-Jules Marey, inventor e cronógrafo, se pronunciou sobre a verossimilhança do cinema com a realidade “Marey chegou mesmo a dizer aos Lumières que o seu Cinématographe não tinha interesse porque se limitava a reproduzir o que o olho podia ver, enquanto ele procurava o invisível” (Company 2008, 22).

Aqui também nos interessa falar sobre o invisível, a Angústia, mas ao contrário do que acreditava Marey, o cinema, inclusive por seu grande poder de representação da realidade, pode revelar o invisível. Contudo, ele que era um dos pioneiros da fotografia, não teria tido

grandes oportunidades de assistir a magia a qual o cinema se transformaria, morrendo em 1904, dois anos depois do primeiro filme de Georges Méliès, “Le voyage dans la Lune”. Como já vimos, a realidade é moldada pela percepção. Um longo caminho da humanidade para chegar ao que hoje entendemos como uma perspectiva da realidade. O caminhar numa tarde com os amigos facilmente é sentido como diversão ou dum enorme peso existencial, produzindo uma representação também modificada por essa consciência, tornando o céu vermelho para quem o sente criando a necessidade de o ser assim simbolizado.

“No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (Benjamin 1987, 169).

Conforme a humanidade avança no seu entendimento de realidade e técnica para essa representação, a consciência também avança, criando um vínculo entre o que se reproduz e o que se pensa sobre o que se reproduz, automaticamente modificando o que se reproduzirá a partir do que se pensou do que se reproduziu.

A história do cinema passou por esse mesmo processo, no momento inicial foi marcado pelas filmagens cotidianas dos irmãos Lumière - os trabalhadores a sair das fábricas, a queda do muro, o comboio saindo da estação. Mas não tardou para que um mágico conduzisse a fantasia para dentro da imagem cinematografia, dando um caráter novo a essa linguagem. A partir daí o cinema vai, assim como as artes plásticas, se desdobrando “O cinema feiticeiro, anticartesiano, de Epstein; o cine-olho, fábrica-de-fatos, de Vertov; o cinema intelectual, da montagem de atrações e do monólogo interior, de Eisenstein; o cinema visionário, da câmera como extensão do corpo e do olhar que supera os limites definidos pela cultura, a essa reprodução da realidade” (Xavier 1983, 12). Tomada por essa possibilidade de realismo do real, a credibilidade do cinema que ainda ganha da fotografia por incluir em si o tempo e o movimento, agarra o espectador para uma inércia onde mergulhado no que se vê, projeta-se. A projeção cinematográfica serve à projeção humana, vemo-nos para nos ver.

No cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte.

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem (Xavier 1983, 84).

Essa grande captura do espectador para dentro do filme produz o encontro da imagem com o símbolo, mas é a partir da lacuna e do vazio, que o cinema abraçado pelo desejo encontra o Real, algo inacessível a nível do consciente, mas que o cinema possibilita, como

em um sonho acessar o inconsciente, como um sonho que acontece quando estamos acordados.

“[O] inconsciente nos mostra a hiância por onde a neurose se conforma a um real - real que bem pode, ele sim, não ser determinado” (Lacan 2015, 27). Ela, a hiância, pode ser um ato, um sintoma, mas ela pode performar diante de uma história, uma narrativa, uma imagem que se apresenta e toca a Angústia. Justamente por ser uma hiância ela é aberta a uma possibilidade de surgimento, um vazio. O destino dela é acontecer, ela “se manifesta para nós como algo que fica em espera na área, eu diria algo de não-nascido. Que o recalque derrame ali alguma coisa, isto não é de se estranhar (Lacan 2015, 28).

Por isso, é o que Deleuze vai nomear de imagens-ópticas sonoras, que podem performar o Real, pois elas criam a partir do tempo alargado, da quietude e da falta uma não simbolização e uma não imagem, traçando um diálogo direto com o subjectivo, um lugar não representado. É a partir de como essas imagens afetam o espectador que se “leva o inconsciente a comunicar-se com a consciência em maior grau do que normalmente. Todo o nosso arsenal de repressões é ativado. Ao configurar-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da situação cinema” (Xavier 1983, 378).

O Real reside na falta, por isso a ausência no cinema é essencial para esse acontecimento, uma falta tomada pela ausência de uma imposição narrativa ou de discurso.

O REAL E O CINEMA

Muitas coisas fazem o cinema acontecer e quando digo isso não estou a falar sobre a produção cinematográfica, falo do cinema enquanto arte e a sua fenomenologia. Estar numa sala escura isolada de ruídos externos possibilita uma imersão profunda no que tange a apuração da experiência cinematográfica. Ainda que não seja apenas isso que faz dar a acontecer a experiência do cinema, por esse motivo as questões levantadas atualmente sobre o embate do que é considerado cinema, aquilo que vemos nas salas ou se pode ser também o que é assistido em um ecrã no colo.

Acredito que a experiência do cinema tem a ver com o desejo, uma predisposição para essa experiência, como já falado aqui, ela tem a ver com a transferência, a agalma de Platão. É essa pujança que faz do cinema, um lugar mágico, um espelho a refletir a própria vida.

Precisamos falar do Real de Lacan, esse lugar que volta sempre ao mesmo lugar, para falar do real no cinema. Um conceito que não está aprisionado num projeto objetivo materialista, cópia realista do que se vê, dado que esse lugar é mais que sabido trata-se também de um ilusão perceptiva, já que nosso sistema de percepção faz adaptações e modificação para interpretar um todo. E nossa percepção está diretamente ligada com a nossa inteligência de reconhecimento, não vemos o que não entendemos. Essa questão atravessou toda a História da Arte até alcançar a fotografia e quando chegou ao cinema possibilitou encarar a realidade já numa nova perspectiva, empregando o movimento e o tempo.

Em “A Câmara Clara”, Roland Barthes configura o aprisionamento da imagem fotográfica, “(...) esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada (para dizer a verdade, quadratura do círculo) a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda efigie.” (Barthes 1984, 24). A palavra efigie aqui aparece no lugar de selo, um brasão, uma marca cimentada, que não dá margem para interpretação, não tem aura. Barthes olha a fotografia como um instante morto, enquanto o cinema possibilita a eternidade do momento, o cinema a prolongação da vida para além do tempo.

Apesar do cinema ter dentro de si a fotografia que é o que mais temos perto de ser um captura e revelação direta da realidade, não é suficiente para a revelação do que queremos tratar aqui, da Angústia que surge do Real que está a nível do inconsciente. Entre as diversas perspectivas do realismo, seja o Eisenstein, de Grierson, de Bazin ou de Kracauer, é inegável que o realismo no cinema é fonte para a projeção humana, mas é na ausência que a Angústia acontece.

A questão do realismo no cinema não é sobre ele ser a sua essência definidora, mas sim, diferente das artes plásticas, já a tendo conquistado pode estar para além dele. É um engano pensar que a fantasia do cinema reside nos cenários lúdicos e nas narrativas oníricas. Meliès e Lumière estão diretamente ligados ainda que com estéticas distintas, porque ambos tratam da magia do cinema, é como Lacan coloca “O real suporta a fantasia, e a fantasia protege o real” (Lacan 1988, 44).

A questão que se coloca é justamente essa, uma coisa é ser duplo, cópia, espelho, réplica, a outra coisa é o poder de representar a complexidade da vida, o que literalmente não se vê. O cinema enquanto, o que não se nomeia, o nada, o vazio, o Real de Lacan, é o impossível de simbolizar.

Em um outro trecho de *A Câmara Clara*, Barthes vai chamar a atenção para a palavra *sunya* define a realidade no budismo, que também quer dizer vazio. Esse é o poder filosófico do cinema que se contrapõe à fotografia, na medida que a foto é o registo aprisionado da presença e enquanto o cinema pode ser o registo da ausência, o vazio filosófico, o nada aberto para a hiância.

E para fabricar esse nada o movimento e o tempo são cruciais, porque só o movimento pode contar sobre o tempo. Podemos ficar o tempo que quisermos a olhar para uma foto, mas isso não nos trará espera, porque a foto é o aprisionamento de um instante, o movimento condiciona que o tempo se torne efetivamente algo e a partir do momento que não acontece nada cria-se um espaço vazio, uma porção de nada que vai evocar a falta.

(...)Partindo da premissa de que o filme tem uma relação "ontológica" com a realidade devido à sua base fotográfica, Bazin celebrou o facto de o cinema ter permitido "pela primeira vez, a imagem das coisas [ser] igualmente *a imagem da sua duração*, a mudança mumificada" (Bazin, 2005: 15, sublinhado nosso). Inspirado pelas correntes filosóficas em voga na sua época - incluindo a fenomenologia de Merleau-Ponty e a noção de *durée* de Bergson - Bazin apreciava filmes que, em oposição a uma estética de fragmentação baseada na montagem, preservavam o continuum da realidade (...) (Luca e Jorge 2016, 07).

É principalmente, a partir da II Guerra Mundial, que o cinema vai criar um espaço para o vazio no cinema, com a utilização do tempo alargado e a predominância das imagens estáticas.

Após a Segunda Guerra Mundial, a cultura europeia e norte-americana começou a ser dominada pelas ideologias do cinema mainstream, da televisão, da cultura do estilo de vida, publicidade de saturação e distração em massa. [Nesta nova situação, a velocidade perdeu muito da sua capacidade crítica e a maior parte das suas credenciais artísticas. Ser radical nesta nova situação era ser lento (Campany 2007, 10).

Se houve uma forma comum de trazer lentidão no cinema foi a intencionalidade de transportar para a tela algo do tempo do próprio realismo do movimento, perde-se as elipses para levar de uma ação para a outro, o importante agora era ter o gesto por completo, perceber a duração da ação do cotidiano, trazer a trivialidade do dia-a-dia para o filme produzindo um enorme vazio na tela.

O VAZIO NO CINEMA

Uma poesia em branco é uma poesia? Uma página em branco no meio do livro, o que conta? Um bailarino parado, também dança? Uma personagem calada e imóvel em palco o que representa? E o silêncio do cinema, o que diz? Essa arte que projeta a própria realidade conta tão bem sobre o vazio da própria vida. O silêncio no cinema ainda é coisa, ainda é algo que acontece, assim como na vida, porque o cinema tem um tanto de vida em si.

Quando se está sozinho num quarto em silêncio, não se espera que aconteça algo. Você entre em seus pensamentos, ou observa o formato da muda de roupa em cima da cadeira. Olha a teia de aranha que se formou no teto, vai dando conta de cada detalhe até que um pensamento vai levando ao outro e quando vê está mergulhado em si. O cinema é a arte que consegue reproduzir a nossa própria visão no quarto solitário, absortos na imagem que vemos podemos virar para nós. A luz protectora preenche a imagem que é falta. É o cinema com sua crua reprodução da realidade que pode impor o enfrentamento com nós mesmos.

No cinema, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor(...) (Munsterberg 1983, 46-54).

No entanto, não é qualquer tipo de cinema que consegue representar a essência da vida. Não por falta de capacidade, mas sim pelos diversos interesses. Essa ferramenta extremamente potente que é o cinema, pode também nos afastar de nós mesmos e produzir realidades e induzir comportamentos superficiais. Isto pode depender dos interesses da época, ideais políticos e ordem sociais e culturais. Pode servir a outros interesses que não os de nos representar e nos fazer perceber a vida e nossa existência, o cinema pode ser uma indústria, um produto. Um cinema que se esforça a serviço de um interesse com imagens-clichês, despotencializando a capacidade criativa inerente à própria existência, um espelho empobrecido, encarceramento da vida. O traço fincado de um projeto de vida que não é em si a vida é algo que tenta imitá-la e confiná-la de um modo passível de controle. A indústria Hollywoodiana é um exemplo dessa fabricação de padrões, a exemplo do Star System, que formou um perfil de mulheres através da indústria cinematográfica ou mesmo o Código Hays uma auto censura dentro dos estúdios para não deixar que os filmes estimulasse uma sociedade complexa e crítica de si, como explica Sérgio Rizzo no texto *A família no Cinema dos EUA nos anos de 1970: elefantes na sala de estar*, publicado na segunda edição do livro *Cinema e Psicanálise*, volume 5.

A partir do momento em que as normas de autorregulamentação passaram a ser ignoradas, surgiram gradativamente mais filmes provocadores e ambíguos sobre estruturas familiares, ocupando, aos poucos, o espaço de produções conservadoras e dogmáticas que, por meio de suas representações

da sociedade apontavam para os comportamentos “adequados” e condenavam os “indesejáveis” (...). (Rizzo 2015, 37)

Indubitavelmente a narrativa cinematográfica sofre com excesso de presença, com grande foco nas ações, demasiados cortes que não oferecem a chance de pensarmos enquanto assistimos às cenas. Mas é no vazio da imagem que podemos alcançar o que é de mais difícil ocultado pelo inconsciente, como coloca Rancière, “a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento” (Rancière 2012, 123).

Quando estamos em uma viagem ansiosos para chegar ao destino, temos em conta o tempo que leva o trajeto, ainda que desconhecido o caminho. Ficamos um tanto inquietos, a espera vai gerando uma sensação de lentidão. O tempo passa a se alargar, o que se apresenta não é familiar, não sabemos onde estamos e os pontos do território nada nos dizem. As duas horas que passamos no veículo equivalem a quatro. Na volta, é diferente. Já passámos por ali. Olhamos o espaço e podemos identificar, ainda estamos longe. Um pouco mais a desfrutar o que ali já nos agrada pelo reconhecimento, pensamos, “já vamos a meio do caminho”, satisfeitos por reafirmar a certeza no percurso, o tempo da volta passa rápido e quando menos damos conta a viagem chega rapidamente ao fim. Tanto na ida como na volta levamos a mesma porção de horas, ainda que a sensação que sentimos do tempo é completamente diferente.

Na realidade não podemos dizer a uma colega que queira fazer a mesma viagem que o tempo gasto não são as duas horas, isso poderia comprometer a organização dela, mas ao contarmos sobre nossa experiência de como foi a ida poderíamos falar que sentimo-nos como estivéssemos a quatro horas de caminho, o que foi sentido pela sensação de ansiedade da chegada aguardada.

E no cinema como é sentido o tempo do caminho narrativo que estamos a percorrer? Visto que o que se filma muitas vezes são os acontecimentos e se oculta os tempos em que se espera, filmar o que está antes da própria ação traz lentidão ao tempo cinematográfico. A contraposição entre o que acontece e o que não acontece cria uma expectativa alargando o tempo. O cinema ao se afastar das imagens-ação e trazer os “espaços vazios” e “momentos mortos” propicia um diálogo com a nossa subjetividade, na falta do objeto encontramos-nos. É o que Deleuze vai nomear de imagens óticas e sonoras puras, onde “uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado” (Deleuze 2005, 14).

Quando o cinema se propõe ao vazio surge uma necessidade nossa de se projetar ali, naquele lugar que fomos nos transferindo ainda quando surgia desejo de algo que nem mesmo nós, espectadores, sabíamos que queríamos. Ao existir a falta, há preenchimento, vamos atrás do que está em nós. Imaginamos a peça que falta, sabendo que a peça que falta para a narrativa somos nós “O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade. É como um circuito que troca, corrige, seleciona e nos persegue” (Deleuze 2005, 18).

A transferência de nós mesmos para a tela, não pode se dar em momentos de ação, ou de fala dos atores, ou acontecimento. Quando isso se dá, nós somos o outro, não nos pertencemos, pertencemos ao que ali assistimos. Nos identificamos, vemos o outro para nos ver. Ao contrário, quando assistimos uma cena imóvel e silenciosa cria-se um espaço vazio para se ocupar, incorporamos, nos transferimos para o espaço a ser ocupado.

É no silêncio que se dispõe em frente a nós que nossa alma investiga os escombros do inconsciente. Não codificamos, não há fala. Estamos atônicos diante de uma tela gigante, calados, no breu. O mesmo breu que nos envolve no universo. Na sala de cinema somos um microcosmo projectado, dualizado, paralelo de uma macro que não alcançamos entender. Um espaço negro iluminado por uma luz que reflete. O espetáculo do cinema se torna representação do mais intrigante fenômeno: a existência. Ao olhar o silêncio da irradiante tela, temos apenas uma única saída: mergulharmos em nós. O silêncio do cinema trabalha como o esfumado de Leonardo da Vinci, ele faz com que nós tenhamos que completar o que está a passar com a nossa imaginação. Para imaginar temos que olhar para dentro de nós, dar um mergulho impulsionado por uma falta que o filme coloca, a falta de ação, a falta de fala, a falta de uma imposição narrativa, é "preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro" (Deleuze 2005, 32).

Trago aqui a análise de três filmes para colocá-los como exemplos de como acontece o vazio no cinema, vazio que proponho ser responsável por criar um espaço para o nada, aqui tratado como Angústia. São eles: *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, *O eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, e *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski.

O silêncio, a quietude, a imobilidade são alguns dos traços desse cinema do vazio. No filme de Andrei Tarkovski, *Solaris*, logo de início nos deparamos com uma cena onde apenas vemos e ouvimos a água. Um elemento interessante por ser um espaço que podemos ocupar sem dificuldade, a água nos envolve quando nela entramos. Diferente do mato e do pântano que chegam com a panorâmica, até a presença da protagonista Kris Kelvin. O filme se inicia com um chamado. Kris, assim que aparece no filme, estampa um olhar absorto, o que ganhará destaque em outro momento do filme e é qualidade desse estilo cinematográfico. O olhar que olha para o nada também está presente no filme *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman e algo próximo a isso também vemos na personagem Vitória, em *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni.

No filme de Chantal, antes de nos encontrarmos com o olhar de Jeanne, percebemos-la confinada em seus educados, metódicos e convictos gestos. Já a partida, entendemos, ela não tem pressa. É no vazio do corredor, fechada por detrás da porta que está a angústia da personagem. Voltamos a enfrentá-la de frente só na última cena, mas ao longo do filme, podemos senti-la.

Em *O eclipse*, a longa cena que se inicia com a falta de diálogo apresenta a protagonista primeiro pelo olhar do outro, depois pelo seu olhar para o nada que escapa para a contemplação do quadro na parede. Os filmes não enganam, logo de partida falam o que são,

histórias cotidianas da angústia humana, sentimos isso nos planos longos, nos silêncios e na *mise en scène* minimalista.

É preciso portanto que não somente o espectador mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente (Deleuze 2005, 13).

Ainda nos primeiros minutos de *Solaris* destaca-se o enquadramento do primeiro diálogo substancial do filme, em que de um lado encontra-se o busto de Sócrates enquanto os dois personagens se posicionam em frente a uma janela com uma gaiola com três passarinhos. Se ligarmos os pontos podemos pensar que essa realidade que chamamos de vida, e que pode ser apenas uma caverna, uma gaiola ou uma *Solaris*, uma redoma com um funcionamento particular. Conforme a narrativa se desdobra, o conflito em torno de *Solaris* vai sendo revelado. Encontramos o Real não simbolizado de Lacan, quando o piloto espacial Henri Berton descreve o que encontrou ao planar por *Solaris*, assistimos palavras a sair da sua boca e contar sobre coisa alguma, ele faz alguns relatos, tem a voz tensa, prolongada, mas não se cria imagem de nada. Quando o Berton mostra as imagens do que ele conta, Tarkovski também nos mostra essas imagens, assistimos junto aos personagens daquele filme e vimos tanto quanto eles, nada. A fala do piloto e as imagens de Tarkovski se revelam “enquanto que decepcionante, com um real que será daí por diante, no campo da ciência, situado como aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta mas que essa falta mesmo revela”. (Lacan 1988, 42).

Tanto em *Jeanne Dielman*, quanto em *O eclipse* e *Solaris* as imagens carregam uma lentidão retratando uma “banalidade cotidiana”, não acontece de fato um evento, são sequências ordinárias da vida. O filme de Tarkovski conta com mais episódios, ainda assim a história está muito ligada à família, ao trabalho, às conversas cotidianas, assim como no filme de Antonioni dotado de algumas deambulações, mas nada muito fora do contexto diário de uma pessoa. É o filme de Chantal que chega ao extremo da trivialidade, característica do *slow* cinema. Nada acontece, a banalidade toma a tela por completo, a ponto de o vazio inundar a cena.

Enquanto um filme de “imagem-ação” quer nos atrair para um acontecimento singular, em *Jeanne Dielman* ficamos a observar o previsível, como se, ao olhar algo que estamos demasiadamente acostumados a experienciar, pudéssemos superlativar a atividade assistida. Quando Jeanne corta as batatas metodicamente, a realizadora nos coloca diante de um espelho convexo produzindo um vazio existencial, a pergunta se faz: o que estamos a fazer com nossas vidas, perder tempo a descascar batatas?

Este “tempo morto” pela falta de ação, ou seja, o vazio na ação, acaba por refletir o vazio existencial humano.

Já em *Solaris* a natureza morta, assim como nas artes plásticas, envolve o filme de forma a ajudar a oferecer esse teor do cotidiano. A chuva sobre a mesa abandonada com os restos de comidas e as loiças, poderia ser um quadro de Renoir.



Figura 04. Natureza morta em *Solaris*, de Andrei Tarkovski

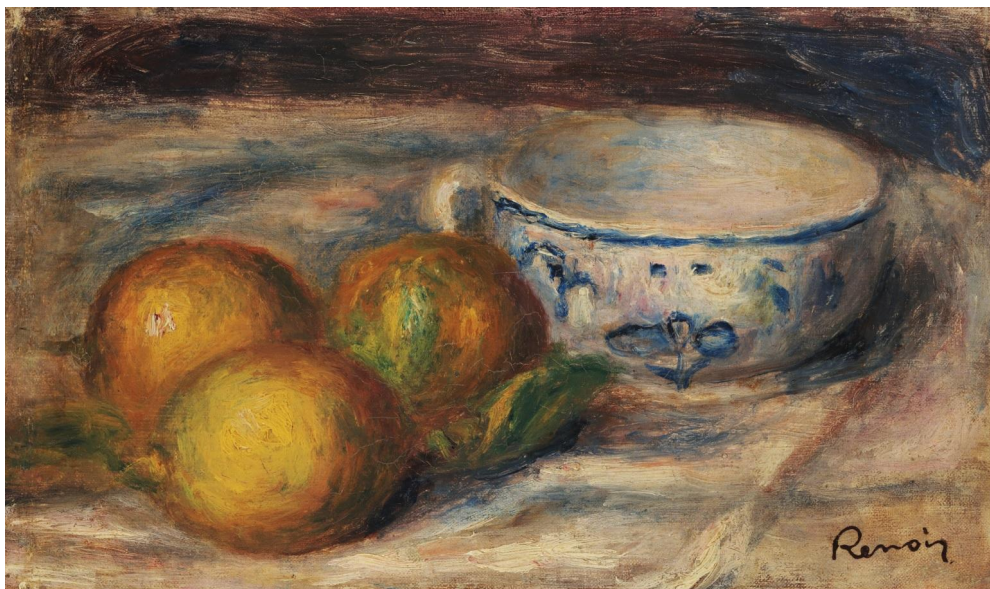


Figura 05. Natureza-morta com limões e xícara, de Renoir

Essa afinidade da arte impressionista com as imagens óticas e sonoras que apelam a uma projeção não mais através de uma identificação pela ação do personagem e sim na introspecção, foi citada por Deleuze em *A Imagem-Tempo*:

Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o impressionismo. Objeta-se que o espectador sempre se defrontou com "descrições", com imagens óticas e sonoras, e nada mais. (Deleuze 1990, 11)

A imagem da Natureza Morta tem em si o tempo representado, as coisas acontecem em tempo real, assim como na vida. “A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda(…)” (Deleuze 2005, 27) E é essa imagem em que nada acontece, ainda que todo o infinito temporal esteja lá, um objeto testemunha do tempo que passa por ele, uma planta, um vaso, um nada aparente, o objeto é a presença do tempo passível de observação, por isso vemos a imagem por completo, ela não se esconde de nós. Tornamos videntes, assim como uma cartomante vê as cartas e delas tira o futuro, o espectador olha a imagem e vê ali mais do que a própria imagem, pois a imagem já pode ser vista.

As imagens clichês encobrem o que as imagens poderiam mostrar de mais profundo, somos ludibriados pelos simbolismo e significados, buscando em nós os clichês correspondentes para lê-las. Dessas imagens chegamos onde nossos atentos significantes rapidamente se aguçam, não investimos porque há demasiadas informações para suportar e por isso, sempre nos escapa algo “porque nunca percebemos tudo o que há na imagem”. (Deleuze 2005, 32)

Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. (Deleuze 2005, 32)

Ao suprimir o conteúdo das imagens e dar a elas o carácter de natureza morta, potencializamos a perspectiva da temporalidade e a capacidade de chegarmos numa produção subjectiva autêntica que dialoga não com os clichês do consciente, mas com o que atravessa o nosso inconsciente.



Figura 06. Dielman em sua sala com diversos objetos, em *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman

É esse retorno à constância nas artes plásticas que o cinema recorre para enunciar a natureza da Angústia contida no dia-a-dia, uma sentença que parece duplicada já que não há dia-a-dia sem Angústia e não há Angústia sem dia-a-dia. É tudo isso que tento falar aqui. O quanto a Angústia é inerente à existência humana e por isso nada melhor como a banalidade cotidiana para representá-la. Ainda que essa banalidade não pode ser superficial, não funcionaria se houvesse uma sequência de imagens, uma montagem rápida bombardeando nós espectadores de informações que fazemos. Um filme assim estaria falando sobre o que a estrutura capitalista que somos inseridos que arrancou de nós o tempo para não termos condições para pensar. Para falar da Angústia o tempo é crucial, por isso, o cinema retorna ao tempo impresso nos quadros, com uma tecnologia a mais, o movimento. Podendo ainda ir mais longe porque só o movimento é que pode falar sobre o tempo, então quando o cinema utiliza da imobilidade ele retarda ainda mais o tempo da pintura levando-nos diretamente a falarmos com a nossa Angústia.

Concluindo: o cinema era necessário e, até, esperado, mas essa necessidade não foi estética ou simplesmente visual. O cinema surge como um gesto para resolver a incapacidade catastrófica de uma sociedade para controlar os seus gestos para resolver essa dissociação esquizofrênica entre cérebro e músculos, corpo e história, consciência e experiência. O poder do cinema e mais tarde o poder da montagem cinematográfica manifesta-se numa promessa de libertação da imagem do estado paradoxal e insuportável da estufa de Manet, desenvolvendo-o em gesto. (Grilo 2013, 273)

No filme de Antonioni as imagens iniciais também são imóveis como natureza morta, a não ser alguns indícios que identificam em si a passagem do tempo. A imobilidade dos objetos e do personagem Riccardo são contrapostos com o movimento do ventilador, é o movimento que esse objeto faz de um lado para o outro que nos faz identificar que o tempo está a passar. Logo em seguida, junto a outros objetos que não marcam de forma ostensiva o tempo em si, que se colocam em confronto com o cinzeiro cheio de cigarros fumados, a partir daí não temos mais dúvidas que longas horas foram passadas. O olhar vago e inquieto, marca da personagem Vittoria, que ela carrega ao longo de todo o filme, começa na cena inicial e vai assim como ela, em busca de algo. Com a deambulação seu olhar vai ganhando um caráter absorto, ainda que muitas vezes interrompido. Certamente um tédio que começa em seu olhar e perpassa por suas caminhadas, suas investidas em fazer algo produtivo, que fica reduzido em coisa nenhuma. Piero, personagem de Alain Delon, questiona a protagonista Monica Vitti:

- Posso saber o que tem? (Piero)
- Nada. (Vittoria)

Até o acontecer dessa cena, o filme já nos levou a perceber esse nada, que contém em si tudo. Uma resposta que as palavras todas não dariam conta, só uma única palavra possibilitaria arrematar um conteúdo tão vasto, pois não diz a respeito de negar que se tem alguma coisa, é uma resposta tão cheia de incômodo, esse lugar profundo que não se tem fim, infinito. “Trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se: a terra, o mundo, a história, os homens, com todas as negações e afirmações. É um nada que constitui a estrutura ser-no-mundo”. (Heidegger 2005, 16). Trago aqui um exemplo colocado por Lacan sobre esse nada que é a coisa, a falta como a presença de algo. Quando se percebe a falta de um livro na estante de uma livraria, aquele vazio diz respeito a um livro, um livro que falta. É a presença faltante, “pressentiria o que não está presente” (Lacan 2005, 147).

Ao sentirmos nada, sentimos algo que nos é ausente, que não nomeamos, mas o sentir já é algo em si, por isso a resposta “nada” para a pergunta é sobre uma ausência de nomeação e não sobre inexistência. Assim como é impossível olhar para coisa nenhuma, já que o olhar inerentemente vê. Assim como a palavra nada representa o tudo a partir do momento que não se nomeia, o olhar para nada enxerga o todo, o olhar absorto da dona de casa Jeanne e do piloto reformado Berton.



Figura 07. Olhar absorto do personagem Berton, em *Solaris*, de Tarkovski



Figura 08. Olhar absorto da protagonista, em *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman

Já em *O eclipse*, são as deambulações que vão proferir essa falta, um caminho sem rumo. Os personagens cruzam o filme sem perspectiva, chegam e vão embora dos sítios sem grandes objetivos, as conversas não chegam a conclusões, tudo é falta.

Com efeito, isso é o que há de mais notório na perambulação moderna, o fato de ela se dar num espaço qualquer, estação de triagem, entreposto abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, em oposição à ação que no mais das vezes se desenrolava nos espaços-tempos qualificados do antigo realismo. (Deleuze 1985, 255)

Estamos a todo o momento acompanhando a personagem Vitória interpretada por Monica Vitti, que se apresenta sempre ansiosa. No início, quando se revela o término da relação entre a protagonista e Riccardo, nos falta o motivo dessa separação. Seguimos cegos àquele aborrecimento. O constrangimento na cena onde Vitória imita uma africana, atingindo o ápice no incômodo da anfitriã que recebe as amigas, é um bom exemplo de como uma coisa que não tem aparência pode estar presente. Entretanto o filme continua a acompanhar a personagem e sua energia enfadonha, mesmo que não saibamos o motivo da inquietude. Não sabemos, porque ela também não o sabe. É no final durante *O eclipse*, num silêncio, num vazio de significados, a Angústia se performa no vazio que marca a ausência dos personagens naquelas imagens.

Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de "espaço qualquer", seja desconectado, seja esvaziado (encontraremos a passagem de um ao outro em *O eclipse*, onde os pedaços desconectados do espaço vivido pela heroína, Bolsa, África, aeroporto, somam-se no final do filme em um espaço vazio que se confunde com a superfície branca) (Deleuze 2005, 14).

Nessa parte final, Antonioni cria uma geografia da ausência, trazendo os espaços, antes ocupados, à falta da presença dos personagens: vemos os prédios, a rua, as sombras, o betão, mas não vemos os personagens que faltam, presenciamos a sua falta e assim revelam-se suas angústias. “O real fervilha de ocos, pode-se até fazer dele o vazio. O que digo é totalmente diferente. É que ao real não falta nada” (Lacan 2005, 205).



Figura 09. Sequência de imagens da cena final do filme *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni

Ao contrário, no filme de Chantal a personagem não deambula, ela vai atrás de ações frívolas. O cabelo bem penteado, os gestos educados, a forma esforçada com que lava as costas, as ações banais do cotidiano, são representados da mesma forma rígida na posição e imobilidade da câmara. Assistimos a uma mulher real.

No começo do segundo dia, Jeanne levanta-se da cama, antes de sair do quarto, se veste, a *mise en scène* se constrói com a ocupação do espaço vazio. Vemos primeiro a parede, o espaço vazio, depois a imagem projetada no espelho, um espectro, a seguir Jeanne coloca sua presença onde claramente era falta. Essa construção cênica responde à pergunta de Lacan que resgato aqui: “Como dizer o que é da ordem do indizível, mas cuja imagem quero fazer surgir?” (Lacan 2005, 180). Chantal responde:



Figura 10. Sequência da personagem a ocupar o vazio, em *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman

Na performance da *mise en scène*, a personagem ocupa seu próprio vazio, sua Angústia. A angústia da mulher cabe nela uma negação de existência. O real da mulher que é estar sempre no lugar do Outro, do homem. No filme de Chantal, a viúva, um clássico arquétipo, a mulher que está sempre denominada a partir da morte do homem, ela é a partir de outra existência - mesmo que essa existência definidora não mais exista. Em suma, o valor de um homem morto é maior do que a de uma mulher viva. Jeanne também é mãe, mãe de alguém, a sua denominação mais uma vez a serviço do outro, neste caso a de um rapaz, o que a aprisiona, ainda mais, isoladamente, dos afazeres domésticos, e do sustento da casa com sua prostituição.

No filme de Antonioni, a mulher aparece como objeto de desejo, os seios à mostra. A personagem assume uma posição vaga, uma pessoa que vagueia, trabalha, mas não a vemos trabalhar, o seu valor é a beleza. Tem atividades frívolas, é ingênua e dócil, seu conflito é em torno dos homens da história. Um vazio constitutivo, o da mulher como sujeito social.

Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de se constituir em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida. (Beauvoir, 2009, p. 19)



Figura 11. Imagem mulher sem cabeça, em *Jeanne Dielman*, de Akerman



Figura 12. Imagem mulher sem cabeça, em *O eclipse*, de Antonioni

A ausência da cabeça da mulher, seu lugar de objeto. Para Zizek, Tarkovski também coloca a mulher representada apenas como um sintoma do homem, “que só existe como sonho do outro”. (Zizek 2009, 149)

Quando o psicólogo Kris Kelvin chega à nave que orbita o planeta *Solaris* ele se depara com um clima caótico. Os três integrantes da tripulação, tendo um deles falecido, passam por uma situação misteriosa que Kelvin tenta descobrir. É interessante pensar que um psicólogo é mandado para essa nave, um profissional que estuda a mente e, porque não dizer a alma humana. Mas um personagem descredulo, um cético. Quando Kelvin, imediatamente por estar na nave é acometido pelos mesmos misteriosos acontecimentos, ele parece saber lidar com o que está acontecendo. Tem um aparente controle da situação. Aos poucos a história vai revelando uma repetição do trauma do personagem onde sua mulher suicida-se quando ele está longe de casa, no trabalho. Essa Angústia frente ao Real que lhe acometeu é repetida algumas vezes. Aqueles personagens estão presos repetidamente nos seus próprios traumas, a esposa Hari que acredita não ser amada o suficiente pelo marido, enquanto o psicólogo precisa sempre deixar a mulher para exercer o seu trabalho e nessa Angústia do abandono, ele retorna à esposa, de alguma forma morta. A volta do trauma como lugar de gozo. Como coloca Zizek:

O problema é que, precisamente porque Hari não tem uma identidade substancial própria, ela adquire o *status* do Real que persiste eternamente e regressa ao seu lugar. (Zizek 2009, 149)

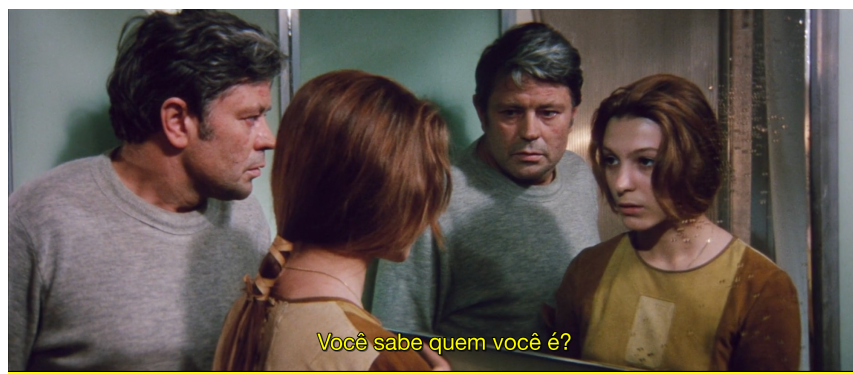


Figura 13. Personagens Kelvin e Hari, em *Solaris*, de Tarkovski

A capacidade de *Solaris*, enquanto personagem do filme, de colocar o ser humano em contato com o seu Real é um paralelo ao filme *Solaris*, que como cinema coloca o espectador diante à sua Angústia. “Ou seja, se existe um diretor de cena que comanda o que acontece na superfície de *Solaris*, este somos nós mesmos, "a Coisa que pensa" em nosso âmagô” (Zizek 2009, 160). Assim como a nave espacial faz com que Kelvin experiencie a morte da sua mulher vez por vez como um retorno a sua maior Angústia, nós em frente à tela voltamos ao nosso trauma, nossa Angústia existencial.

A grande diferença é que *Solaris* submete seus excursionistas a se relacionar com a Angústia repetindo o trauma, uma forma dolorosa, o que inclusive leva um dos personagens a cometer suicídio, enquanto que o cinema tem a possibilidade de o fazer a partir do sublime da arte, nos colocar de frente à algo que está inerente a nós mesmo.

No entanto, esse distanciamento da Angústia é algo que a sociedade tem cada vez mais se aproximado. Como fosse possível negá-la ou apagá-la. A forma que a humanidade vem encontrado é substituir esse vazio e perseguir qualquer forma que esse vazio é desvirtuado. Transcrevo aqui a fala do cientista Snaut em *Solaris*, para corroborar com o ponto de vista apresentado:

“Ciência? É um monte de bobagens. Nesta situação, mediocridade e genialidade estão em igual desamparo. Devo dizer que não temos absolutamente nenhum interesse em conquistar qualquer cosmos. Apenas queremos estender a Terra até suas últimas fronteiras. Não sabemos o que fazer com outros mundos. Nós não precisamos de outros mundos. Nós precisamos de um espelho. Lutamos para ter um contato, e nunca o encontraremos. Estamos na tola condição humana de lutar por um objetivo que ele teme que ele não precisa. O homem precisa do homem.”

Snaut fala de uma negação a essa busca pelo cosmos. Fica exposta a possibilidade dita por Snaut que a ideia da expedição seja apenas de uma colonização, “estender a Terra até suas últimas fronteiras”. Enquanto o próprio enfrentamento da *Solaris*, o confronto com o Real, é negado como credível. Um perfeito paralelo com a negação da Angústia estrutural proporcionada pelo colonialismo, patriarcado e capitalismo, temas também atravessados nos filmes citados. Essas estruturas de opressão trabalham em função do apagamento ou ocupação forçada do vazio, da Angústia.

Os três filmes citados aqui - *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, *Solaris* e *O eclipse* – são, em sua linguagem, a oposição de um tipo de filme produto fabricado por uma indústria, a qual podemos citar a mais conhecida Hollywoodiana. Um tipo de filme que responde a uma ordem sistêmica, que estarão intrinsecamente retratados nos filmes, passando por sua forma de produção e contagiando as narrativas dos filmes.

Em *Solaris* fica representado na reunião com os responsáveis pela expedição: eles querem uma resposta, não aceitam o vazio, não aceitam o nada, querem imagens, questionam a capacidade do piloto. Em *O eclipse* nada mais literal para a representação de uma sociedade incapaz de lidar com a angústia que o capitalismo no seu melhor, a bolsa de valores. O capital como propulsor de valores a maquiagem a Angústia. A mesma estrutura que atravessa *Jeanne Dielman*, o capitalismo e o patriarcado a pesar sobre a mulher.



Figura 14. Bolsa de valores, em *O eclipse*, de Antonioni

Em *O eclipse* essa binaridade será representada pelos dois personagens principais. De um lado o capitalista Piero e do outro a angustiada Vittoria. A personagem feminina não tem consciência da sua própria Angústia, não consegue falar sobre ela, extraí-la. Vai atrás de um desejo que não sabe a forma que tem. Em contrapartida, o personagem de Delon está assoberbado com seu trabalho, com os telefones, dinheiros, outros corretores, seu carro, ele não tem espaço para o vazio. Uma falta que existe nela que ele ocupa, e um espaço que nela é falta que ele persegue intrigado. Há na sequência a seguir uma ocupação de espaços que espelha essa dicotomia.



Na primeira parte, Vittoria, aparece com o olhar absorto, profundo ou melancólico, se divide entre um espaço ocupado pela palmeira, uma presença e um espaço desfocado aberto como plano de fundo, um vazio.

Figura 15. Imagem do filme *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni



Figura 16. Imagem do filme *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni

Na segunda parte dessa sequência o espaço vazio é ocupado por Piero, enquanto ela está velada, de costas para a câmara, no espaço da palmeira.



Figura 17. Imagem do filme *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni

Por fim, Vittoria sai da tela, o espaço que ela ocupa passa a ser o da palmeira, do lado oposto o espaço vazio é menor, mas ainda se vê amplo, vazio, e Piero entre eles.

Essa sequência se dá após os personagens se confrontarem com a morte. Piero tem seu carro roubado na noite anterior. O carro é achado no fundo do rio com o ladrão morto, o acidente vira um espetáculo para as pessoas que ali estão, ouve-se risos e o burburinho da multidão. A situação gera incômodo aos personagens.

- Deve ter afundado devagar. Não há muitos machucados na carroceria. (Piero)
- Você está pensando na carroceria. (Vittoria)
- Se é por isso, também penso no motor. Isso tudo levará pelo menos uma semana... e dinheiro. (Piero)

Silêncio de Vittoria.

- Entendi... vou vendê-lo. (Piero)

Vitória esboça um pequeno sorriso incerto. Uma forma de deixar a reação para nós espectadores, o que abre espaço para o espectador assim como o personagem refletir sobre as cadências do acontecimento. A morte aparece como oposição a Angústia, que é a vida em si.



Figura 18. Corpo morto dentro do carro, em *O eclipse*, de Antonioni

No filme de Antonioni a morte aparece numa perspectiva freudiana, acontece a partir de um excesso de vida. Um bêbado em alta velocidade num carro roubado. Uma pulsão resultado do vazio existencial, como explica Žižek.

Este excesso de vida é a pulsão de morte. E é no contexto desta última que tanto Freud e (especialmente) Lacan identificam a motivação peculiarmente humana em relação ao *gozo*: isto é, uma compulsão básica para gozar; para alcançar a satisfação consumada e assim curar a lacuna, ou "ferida", na ordem do ser. (Žižek 2004, 3)

Já em Chantal, a morte reflete a temporalidade descrita por Sartre. Na última cena do *Jeanne Dielman*, parece que a personagem está a sofrer o auge da sua Angústia. Mas a imobilidade dessa cena, o tempo que se faz presença, onde aqueles objetos criam um cenário dotado de vigência, onde a "mesa deve estar presente a esta cadeira em um mundo que a realidade humana infesta como uma presença" (Sartre 2011, 175), contabilizam a liberdade do presente, de uma angústia que é parte por ser passado e de uma fuga que é futuro. Presente, passado e futuro acontecem ao mesmo tempo, ali. A temporalidade é evidentemente uma estrutura organizada, e esses três pretensos "elementos" do tempo, passado, presente, futuro, não devem ser encarados como uma coleção de "dados" ("data") cuja soma deve ser efetuada - como, por exemplo, uma série infinita de "agoras" na qual uns ainda não são, outros não são mais ,- e sim como momentos estruturados de uma síntese original.



Figura 19. Personagem em Angústia, no filme *Jeanne Dielman*, de Akerman

A Angústia atravessa a temporalidade da personagem, em estados diferentes. Em todo o filme não a evidenciamos por completo, é esse momento que chamo de presente que a revelará, mesmo que nesse momento seja ele um alívio, dessa Angústia que a persegue em “cada dimensão sobre o fundo da totalidade temporal, retendo sempre na memória a "Unselbstständigkeit"⁴ desta dimensão” (Sartre 2011, 15).

O conceito de temporalidade de Sartre instala-se bem com o que o filme apresenta como passado, presente e futuro da personagem. O passado representado pelos objetos que ali sempre estiveram e estão ligados a ela, foram testemunha da sua vida, da sua Angústia, eles sabem tanto quanto ela, porque são do passado, a partir dela, o que ela passou para estar naquele momento presente. O futuro como a própria fuga, que com o fim do filme também é falta. [É] fuga rumo a seu ser, ou seja, rumo ao si mesmo que ela será por coincidência com o que lhe falta. O Futuro é a falta que a extrai, enquanto falta, do Em-si da Presença.” O Futuro de *Jeanne Dielman*, ainda que seja falta do filme, é sua única possibilidade de suportar a Angústia.

Durante 5 minutos de silêncio assistimos o passado, presente e futuro mesmo que a personagem apareça imóvel. O tempo alarga na quietude e na imobilidade da cena. Não precisa ser dito nada, a qualquer alusão de alguma coisa a cena perde seu caráter temporal que tem a Angústia como atravessamento. A imagem está ausente de símbolos, ela acontece no vazio, na espera de um movimento que está lá ainda que não se veja. Não há o que ser dito, a emoção não pode ser castrada pela linguagem, ela precisa apenas acontecer, pois “ao "preencheremos as lacunas" e "dizemos tudo", estaremos eliminando o vazio em si e ocupando este espaço impossibilitando a performance da Angústia na tentativa de caracterizar algo que é da ordem do vazio (Zizek 2009, 69).

⁴ Em alemão: não autonomia

Esse estilo é repetido nos outros dois filmes, onde as sequências finais também são vazias de diálogo. Vemos os rostos dos protagonistas, não escutamos as suas vozes, e, ao longo de mais de cinco minutos, uma quietude toma a tela evocando um solilóquio silencioso final desses personagens.

No momento, o cinema nos apresenta o solilóquio silencioso, no qual um rosto pode se expressar com as gradações mais sutis de significado, sem parecer artificial e nem despertar a irritação dos espectadores. Neste monólogo silencioso, a alma humana solitária pode encontrar uma língua mais cândida e desinibida do que no solilóquio declamado, pois ela fala de forma instintiva, subconscientemente. A linguagem do rosto não pode ser suprimida ou controlada. Não importa o quão controlado e forçosamente hipócrita seja um rosto, no close-up aumentado podemos observar com certeza que ele dissimula alguma coisa, que o rosto parece uma mentira. As emoções possuem suas expressões específicas superpostas ao falso rosto. É muito mais fácil mentir com palavras do que com o rosto, e o cinema, sem sombra de dúvidas, provou isso. (Xavier 1983, 95)



Figura 20. Solilóquio silencioso, em *Solaris*, de Tarkovski



Figura 21. Solilóquio silencioso, em *O eclipse*, de Antonioni

A marca da nossa existência é o tempo. Assim que caminhamos sobre a vida, nesse caminho entre nascer e morrer. Ao criar uma narrativa que se estabelece no reencontro com o Real, com a possibilidade de ultrapassar a matéria, ou seja, o corpo não morre, ele se degrada e se recupera. O tempo, o espaço entre o nascimento e a morte não é uma evidência, porque já não existe morte. Ao fazer isso, uma perspectiva viabilizada pelo cinema, Tarkovsky, coloca-nos diante desse enfrentamento, ela mata o conceito de tempo e assim, nos entrega um vazio, que é a possibilidade de ocupar o sentido da vida de uma nova maneira. Na cena final, só temos o nada e o vazio, já ultrapassamos a morte (com as idas e vindas de Hari) e por conta disso já ultrapassamos a Angústia da vida. E se não conhecermos mais essas marcas limítrofes, tangenciadas pelo tempo, o que há? É o cinema interiorizando a noção de tempo, que nos devolve o vazio como chance de finitude da Angústia. Entretanto, a única forma de romper com a Angústia é passando por ela, para assim, entender que é ela que carrega o conceito significativo do que projectamos ser a vida.

CONCLUSÃO

O cinema surge pela fotografia nessa busca para a representação. As primeiras imagens do comboio, das pessoas a saírem da fábrica, trazem uma sensação de sonho, é a primeira vez que o ser humano vê a cópia da vida em movimento.

Assim como a representação da perspectiva tem uma importância grande na pintura, pois isso vai mudar a psicologia do ser humano da sua forma de entender o como estar no mundo, a entrada do cinema vai influenciar psicologicamente a humanidade. Com o seu surgimento podemos nos assistir assim como somos, o ganho com o movimento situa-nos, não temos mais uma ideia do que é a experiência da vida, podemos agora capturá-la e assisti-la. Esse poder primordial da arte, historicamente, influencia a percepção humana.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (Benjamin 1987, 169).

Esse poder tecnológico adjunto do cinema proporciona uma mudança de mentalidade a partir dessa possibilidade de vermos a nós mesmos, reproduzir um paralelo existencial assim como o sonho. Sendo o cinema capaz de representar a vida, ele é também apropriado para expressar a Angústia.

A angústia está dentro de nós ainda que não se revele em algo, já que é da própria angústia essa ocultação, pois ela advém da falta, da falta constitutiva da existência, por isso é dela também inerente. Não há existência sem Angústia, como também não há o que a responda, ela é sem o objeto, ela é o nada.

Por ser forjada na própria ausência, ainda que não seja a não presença, mas sim a presença de algo que falta, como um livro que falta na estante e, por isso, marca ali seu espaço, a Angústia apresenta em sua essência, nas palavras de Lacan, algo que surge do “inassimilável” (Lacan, 2010b). Lacan vai colocar esse inassimilável na ordem do trauma, o Real.

O Real não se apresenta para o sujeito, ele é inconsciente. Sua condicionalidade é o retorno, por isso ele não engana, já que está sempre a voltar para o mesmo lugar. Não sendo identificado pelo sujeito o Real é irrepresentável.

É o cinema que possibilita, na sua linguagem, criar um espaço vazio, assim como a Angústia que cria um espaço para a sua performance criando assim, não uma representação, mas um diálogo subjectivo que performa e dá conta da Angústia. Um cinema vidente.

Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze vai contar dessa mudança na história do cinema onde as imagens-ação, com seus conteúdos clichês que ligam movimentos e ações, vão ser substituídas por imagens óticas-sonoras, notáveis pela extensão do tempo, imagens descritivas e visionárias. Em suas palavras, “É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um

cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem” (Deleuze 2005, 33). A interiorização do tempo dedica-se a produzir situações esvaziadas e ausentes, criando um “espaço qualquer” que tem em seu esquema retratar principalmente episódios ordinários, aparentemente onde nada efetivamente acontece, estimulando um diálogo psicológico entre o filme e o espectador. Neste trabalho foi identificado alguns recursos que vão servir para a produção desse vazio dado através do tempo alargado, como a quietude, o olhar absorto, as ausências e os próprios espaços vazios.

Aquí, o quase-nada da imagem, esvaziada de urgência narrativa e de cortes rápidos, flerta com a experiência quotidiana do público de dúvida sobre o mundo e o seu futuro. Ao mesmo tempo, a lentidão da imagem no ecrã abriu um espaço para a reflexão filosófica e estética *dentro do* filme (Campany 2008, 37).

Da mesma forma que as artes plásticas perseguiram por tanto tempo a reprodução da natureza, do corpo, da face pleiteando uma excelência técnica na pesquisa do trabalho com as tintas, com os materiais e a aplicação desse material, foi aliada a uma aura que as obras ganharam vida. A aura no cinema, a sua magia está situada na representação do nada filosófico, no abismo do silêncio. Esse também é o desafio do cinema, como aliar à técnica cinematográfica à uma aura?

O poder do cinema na representação é tanto que podemos induzir sermos o que também não somos. Com o avanço do cinema os filmes começam a contar o que é ser. Passamos a inclusive ser a partir do que se vê da tela. Como se o espelho pudesse contar primeiro a nós quem nós somos, a imagem refletida viria antes da original.

As imagens clichês, principalmente quando se começa a produzir a indústria cinematográfica Hollywoodiana nos atacam de imagens projectoras de comportamentos e formas de estar no mundo que para criar um modelo de comportamento social. O cinema molda e prepara a sociedade para o capitalismo. “Pois o capital cinematográfico dá um carácter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes a esse controle” (Benjamin 1987, 180).

Passamos a ser bombardeados de imagens que não refletimos, cheias de informação, conta e cria um ideal. O tempo passa a ser moldado pelos cortes rápidos, o ritmo rápido dos acontecimentos de um mundo marcado pela crescente do capitalismo, na máxima da do tempo é dinheiro. A vida para dentro do filme que acontece em cima das ações condiciona uma vida de ações para fora dos filmes. A produção acelerada, o consumismo, passam a dar significado à vida, e os filmes passam a representar esse novo estilo de vida produzido e exportado principalmente pelos Estados Unidos.

A Angústia, o sofrimento que vem pela falta incomoda, o cinema ajuda a vender uma vida de felicidade onde não há espaço para estar angustiado, a Angústia não é produtiva, não funciona para o mercado. A reflexão do vazio existencial é negada, o cinema também se torna uma forma de propaganda de um mundo que se projeta neo-liberal. Passa-se a produzir relações, comportamentos, estilos de vida alienados tornando as nossas próprias vidas um

clichê. Assim como para o capitalismo é importante que se rompa com a “participação ativa da inteligência, da fantasia, da iniciativa do trabalhador”⁵, no cinema também se deseja que o espectador se aliene às ações cotidianas e nas relações, esse projeto de alienação tira o agenciamento do trabalhador, assim como do espectador, para que a massa possa ser conduzida de forma a responder os interesses sistêmicos do neo-liberalismo.

São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior (Deleuze 1983, 256).

Não é à toa que cada vez mais as plataformas *on demand* precisam lançar diversas temporadas de uma série. As pessoas precisam das imagens clichês, é um sistema, como diz Deleuze, de retroalimentação. Onde se fabrica um ideal de vida, onde os acontecimentos experienciados em grandes ações, turbulentas tragédias, imensuráveis conquistas, os heróis, os galãs, as divas, o sucesso, suprimem o dia-a-dia. Cria-se um ideal de vida onde ela só importa no auge, como se fosse possível todos serem o melhor cirurgião do hospital mais caro da América, ou o detetive mais perspicaz, a mulher mais, o homem mais, somos todos muito. É preciso um excesso para não deixar o vazio aparecer.

Esse próprio ideal, que finge ser a representação da vida, impregna em nós, no nosso vazio e passamos a buscar incansavelmente essa vida de ação, do auge. Dispensa-se a complexidade e profundidade das situações, há resposta para tudo. Ficamos todos crédulos desse idealismo de vida que não alcançamos e, por isso, surge a demanda de assistir a vida que não conseguimos ter. Uma vida que não precisamos ter, mas que as imagens clichês, dos sucessos e dos seus heróis nos propuseram a ser, nos vendem como possibilidade. Em cima de um apagamento da Angústia, o cinema de indústria, e mais atualmente as séries das plataformas, posicionam sua representação. Ao mesmo tempo que tapam o buraco criam mais espaço nesse vazio, tornando a necessidade desse buraco ser perseguido para ser tapado de forma a taparmos com o que não desejamos, porque não reconhecemos nossa própria Angústia.

⁵“Desenvolver ao máximo, no trabalhador, as atitudes maquinais e automáticas, romper o velho nexos psicofísico do trabalho profissional qualificado, que exigia uma determinada participação ativa da inteligência, da fantasia, da iniciativa do trabalhador, e reduzir as operações produtivas apenas ao aspecto físico maquinal.” (GRAMSCI, 1989, 397)

A tecnologia do cinema ajuda a enxergar o que há de milagroso, mágico e profundo na vida, mas, ao invés disso, as indústrias insistem em fazer uma cópia do que se vê superficialmente, refletindo a superfície e não a profundidade das coisas, um proxy da vida, um arquivo de baixa qualidade. Se nos rendermos a essa imagem será sinal que não aprenderemos com o mito de Narciso, repetiremos a tragédia ao mergulharmos numa imagem de beleza superficial ao qual nos afogará.

Esse vazio, lugar repositório da Angústia é um rasgo para a liberdade, pois nos unifica como humanidade, traz a Angústia como parte de nós, somos um coletivo e a Angústia é o que dá esse caráter de importância a nossa existência. É o que Kierkegaard coloca como liberdade. Ao nos colocarmos no parapeito de um prédio ficamos com medo de cair, mas também nos sentimos atraídos para nos jogar. Essa sensação de Angústia é a própria liberdade em estar nessa posição, escolhemos a vida por percebemos o tamanho dela. É o agenciamento da existência.

E sim, é o cinema esse lugar de vida e de morte. Que assistimos a nós mesmos, nossas dores, lutos, amores, maternidades, suicídios, biografia. O cinema nos conta a nós mesmos.

É o nível do que se apresenta como a materialização mais viva da ficção como essencial. Entre nós, é o cinema.

Platão ficaria satisfeito com essa invenção. Não há melhor ilustração nas artes daquilo que Platão coloca na origem de sua visão de mundo. O que se exprime no mito da caverna, nós o vemos todos os dias, ilustrado por esses raios dançantes que vêm, sobre a tela, manifestar todos os nossos sentimentos em estado de sombras. E é realmente a esta dimensão que, na arte de nossos dias, pertencem, de modo mais eminente, a defesa e a ilustração do amor (Lacan 2010, 49).

O cinema das imagens ópticas-sonoras é que vêm libertar o cinema e conseqüentemente a nós, dos clichês, nos filmes e na vida. O tempo alargado, a quietude, o vazio passa a estar na tela. Eles resgatam em nós algo que é inerente à existência, a Angústia.

Porque a Angústia é atormentada pela repetição de traumas infundáveis de um mundo sistematicamente perverso. É só quando o cinema se põe a refletir o vazio, ou melhor dizendo um infinito criativo composto pelo sublime, é a partir desse vazio que podemos fugir dos nossos comportamentos clichês e conquista um futuro utópico possível pelo recurso de uma práxis refletora.

Esse cinema vidente, tratado aqui, nasce dessa busca incessante do Humano na representação da realidade. A todo o custo uma vontade de se situar, se entender nesse milagre assustador que é a existência. A luz que sai do projetor imprime essa realidade perseguida. Vimos como um espetáculo a própria vida sendo projetada. Essa projeção, técnica que parte do funcionamento do aparelho, conjuga com a nossa projeção psíquica, a partir da transferência. Nós nos enxergamos nesse raio luminoso que corta a sala. Nos vemos. O projetor projeta o filme. Nós projectamos a vida.

O cinema não tapa a Angústia, ele performa. O capitalismo, o consumismo e sua representação pelo cinema de indústria tapa a Angústia. A religião com uma fé de nomeações, que produz um Deus salvador tapa a Angústia. E aqui não estou a questionar a espiritualidade, porque é a própria espiritualidade também parte do cinema, esse diálogo com o cosmo com a existência mágica, porque ela é mágica em sua condição, sendo a mágica também um irrepresentável, alguma coisa assim como vazio, nada, falta. A espiritualidade é a disposição de aceitar a falta constitutiva do ser humano. Por isso é que não se pode tapá-la, pois é essa falta, esse vazio, essa Angústia, que sempre vai nos lembrar da grande coisa que temos em nós que é a própria vida, que ela não tem preço nem ícone, ela é irrepresentável, ela só pode ser performado no próprio vazio, vazio esse que o cinema tem condição de suportar em si.

O cinema consegue fazer o que Lacan vem nomear de inassimilável, através dessa relação com o tempo, de reivindicar uma duração de tempo alargada e poder controlar e impor esse tempo para dentro da tela, o cinema devolve à humanidade um tempo anticapitalista, um tempo antes do “time is money”. A Angústia nos lembra o quão estúpido é o fato de estarmos vivos. Esse lugar mágico e inexplicável. Mágico assim como o cinema.

POSFÁCIO

Na década de 90 na cidade onde morava aconteceu um fenômeno, a cidade chamada Jacareí, fica no interior do estado de São Paulo, no Brasil. Nessa época era comum os cinemas serem em espaços como lojas que davam direto para a calçada, não existiam os shoppings ou centros comerciais, os cinemas que existiam eram aqueles que chamamos de “cinemas de rua”. O fenômeno ao qual compartilho aqui, vi acontecer com meus olhos e consciência juvenil, foi algo que devo ter acompanhado dos meus 10 aos 15 anos, o fato é que os cinemas foram sendo substituídos por igrejas. A imagem que mais arqueei na cabeça foi quando o cinema que ninguém comentava muito, quase passava despercebido por exibir filmes adultos foi também transformado em igreja. Deve ter sido o último, era um cinema pequenino. Sempre achei muito intrigante essa transformação, a ponto de me chamar atenção numa época que eu nem imagina sequer que um dia viria a trabalhar e a escrever sobre cinema.

Quando fiquei mais velha pensei que isso se tratara efetivamente de um projeto, principalmente com a candidatura e depois a concretização da eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil. O fato é que essas igrejas eram da mesma religião que o ex-presidente alega ser. A eleição presidencial envolta de uma religião que anos atrás retirou os cinemas dos seus locais. Essa tese teria que ter uma dissertação só para prová-la, não vai acontecer. O que efetivamente me chama atenção lembrar desse fato agora que escrevo essa dissertação é a semelhança entre a Igreja e o Cinema ou Deus e a Arte. Talvez essas instituições e entidades não têm propriamente uma igualdade, mas o que as pessoas que recorrem a elas sim. O que se é invocado a partir da arte e no caso aqui apresentado especificamente, do cinema, é a mesma coisa que se é invocado pela fé, sentimento capitalizado pela religião, que encontra na igreja casa para essa prática, assim como os filmes encontram o cinema como morada. É sempre sobre uma busca que possa apaziguar essa Angústia existencial que carregamos com a nossa existência. A procuro por um acalanto por esse fenômeno um tanto incompreensível que é a vida.

Não tenho provas A ou B de que houve um projeto administrado por possíveis interesses para transformar Cinema em Igreja, mas espero que essa dissertação tenha deixado claro a capacidade que o cinema tem de ser um grande recurso para a humanidade. E que sim, o cinema de forma incomparável pode ser esse espaço de performance para a Angústia, e consequentemente, um facilitador para a nossa existência.

BIBLIOGRAFIA

Livros

Barthes, Roland. 1984. A Câmara Clara: Nota Sobre A Fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio De Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Bazin, André. 1991. Cinema, Ensaios. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense.

Beauvoir, Simone de. 2009. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio De Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, Walter. 1987. Magia E Técnica, Arte E Política. Tradução Sérgio Paulo Rolante. São Paulo: Editora Brasiliense.

Campany, David. 2008. Photography And Cinema. Londres: Reaktion Books.

_____. 2007. The Cinematic. Londres: Co-Published By Whitechapel And The Mit Press, London.

Deleuze, Gilles. 1985. Cinema: A Imagem-Movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. 1990. Cinema: A Imagem-Tempo. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense.

Freud, Sigmund. 1975. Beyond the pleasure principle. Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton & Company.

_____. 1930. O Mal-Estar na Civilização - Obras Completas vol. 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz.

Gramsci, Antonio. 1989. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Grimal, Pierre. 2009. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Tradução Luíz Mario Gazzaneo. Lisboa: Antígona Editores Refractários.

Grilo, João Mário e Aparício, Maria Irene. 2013. Cinema & Filosofia: Compêndio. Lisboa: Edições Colibri.

Gunning, Tom. 1995. 'An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in)Credulous Spectator'. In *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, editado por Linda Williams, 114–133. New Brunswick: Rutgers University Press.

Hamlyn, David Walter. 1990. Uma História da Filosofia Ocidental. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Hampaté, Amadou Bâ. 2010. A Tradição Viva in História Geral da África - I, Metodologia e pré-história da África, editado por Joseph Ki-Zerbo. São Carlos: UNESCO.

Heidegger, Martin. 2005. Ser e tempo. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes.

Kierkegaard, Soren. 2017. O Conceito da Angústia. Tradução Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes de Bolso.

Lacan, Jacques. 2010. O Seminário, Livro 8: A Transferência. Rio De Janeiro: Zahar.

_____. 2005. O Seminário, Livro 10: A Angústia. Rio De Janeiro: Zahar.

_____. 1988. O Seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais Da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Morin, Edgar. 2014. O Cinema ou O Homem Imaginário. Rio De Janeiro: É Realizações Editora.

Munsterberg, Hugo. 1983. A Experiência do Cinema: antologia. Organizado por Ismail Xavier. 46-54. Rio de Janeiro: Embrafilmes.

Sartre, Jean Paul. 1973. O Ser E O Nada - Ensaio De Ontologia Fenomenológica. Petrópolis.

_____. 1973. O Existencialismo é o Humanismo. Em Os Pensadores, Editado por Victor Civita, 7-38. São Paulo: Editora Abril.

Rancière, Jacques. 2012. O Destino Das Imagens. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.

Rank, Otto. 1994. The Trauma Of Birth, Londres: Edition Published By Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Remes, Justin. 2020. Absence in Cinema The Art of Showing Nothing, Nova Iorque: Columbia University Press.

_____. 2015. Motion (Less) Pictures: The Cinema Of Stasis. Nova Iorque: Columbia University Press,

Rizzo, Sérgio. 2015. A família no cinema dos EUA nos anos 1970: elefantes na sala de estar. Em Cinema e Psicanálise. Direção por Christian Ingo Lenz Dunker e Ana Lucilia Rodrigues. 33-50. São Paulo: nVersos Editora.

Xavier, Ismail (Organizador). 1983. A Experiência Do Cinema: Antologia. Rio De Janeiro: Edições Graal: Embarrilem.

Žižek, Slavoj. 2009. Lacrimal Rerum: Ensaios Sobre Cinema Moderno. São Paulo: Bomtempo.

_____. 2004. Conversation With Žižek. Cambridge: By Polity Press.

E-Book

Delphi Classics. 2017. “Masters of Art - Edvard Munch - Delphi Complete Paintings of Edvard Munch. United Kingdom: Delphi Classics.

Munch, Edvard. 2018. Pinturas e Pensamentos de Munch, organizado por Guilherme Freitas.

Artigos

González Rey, Fernando Luis. 2007. Revista de Ciencias Humana. Diciembre, 2007.

Oliveira, Manuel. 2018. Poetics Of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom

Ribeiro, Andressa De Freitas. 2015. Taylorism, Fordismo E Toyotismo, Lutas Sociais, São Paulo. Jul./Dez. 2015.

Repinecz, J. (2016). 'this Is Not A Pipe'? Reflexivity, Fictionality And Dialogism In Sembène's Films. Journal Of African Cinemas. 2016

Viegas, Susana. 2016. Gilles Deleuze and early cinema: The Modernity of the emancipated time, Early Popular Visual Culture. August 2016.

Filmes

Jeanne Dielman (*Jeanne Dielman, 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Arkeman, Bélgica-França, 1975, 201 Min)

O eclipse (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália-França, 1962, 126 Min)

Solaris (*Solyaris*, Tarkovski, A., Rússia, 1972, 166 Min)