

O incômodo das imagens: limiars e fronteiras da diferença

*The discomfort of images: thresholds
and frontiers of difference*

Maicon Barbosa, Luis Antonio Baptista

Resumo

Este artigo pretende pensar o incômodo das imagens como gesto ético e político presente em algumas produções cinematográficas. A partir do documentário *Qu'ils reposent en revolte* (2010), de Sylvain George, e de *Fogo inextinguível* (1969), de Harun Farocki, aposta-se no incômodo das imagens como possibilidade de deslocar nosso olhar diante da familiaridade, ou do não estranhamento, do outro filmado. Pretende-se, à luz das reflexões de Walter Benjamim, tomar esses filmes como experiências que interroguem a diferença concebida como fronteira, afirmando a potência da diferença como limiar, cujos contornos e domínios tornam-se indefinidos e abertos a outros sentidos. Ao desfazer a nitidez de um rosto e a limitação de um corpo, o incômodo das imagens conduz-nos a uma ética do informe, voltada àquilo que não se circunscreve por formas estanques.

Palavras-chave

imagem, diferença, subjetividade.

Abstract

*This article intends to think about the discomfort of the images as an ethical and political gesture present in some cinematographic productions. From the documentary *Qu'ils reposent en revolte* (2010), by Sylvain George, and *The inextinguishable fire* (1969), by Harun Farocki, we believe that the discomfort of images is a possibility to turn away our gaze from the familiarity, or non-strangeness, of the other one filmed. It is intended, in the light of Walter Benjamim's reflections, to take these films as experiences that interrogate the difference conceived as frontier, affirming the power of difference as threshold, whose contours and domains become indefinite and open to other senses. By undoing the sharpness of a face and limiting a body, the discomfort of the images leads us to an ethics of the shapeless, turned to that which is not bounded by restricted forms.*

Keywords

image, difference, subjectivity

Maicon Barbosa Universidade Federal Fluminense

Doutor em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense [bolsista Capes] e mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal de Sergipe. É professor do Centro Universitário Augusto Motta [Unisuam], no Rio de Janeiro.

maiconbars@hotmail.com

Luis Antonio Baptista Universidade Federal Fluminense

Doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Sociologia Urbana na Faculdade de Sociologia da Universidade de Roma La Sapienza, Itália. É professor Titular do Instituto de Psicologia, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense e Pesquisador do CNPQ.

baptista509@gmail.com

A violência da imagem pacificada

Uma galeria de infames é exibida nas imagens de certos documentários empenhados na defesa dos Direitos Humanos no Brasil¹. Imagens de catadores de lixo, mulheres solitárias, habitantes das ruas, loucos, trabalhadores ambulantes, travestis, prostitutas, moradores de favelas, entre outras, participam do combate à intolerância e à violação de direitos. Contrastantes concepções estéticas são utilizadas nesses documentários, mas algo em comum as une: o relato do excluído que macula a paisagem de uma cidade feliz. Felicidade, segundo determinadas concepções de Direitos Humanos, alcançada por tolerância e diálogo com a diferença. Diálogo que os retira da invisibilidade, lega-os clareza, contorno, dando-os voz e a visibilidade da imagem. Para determinadas políticas de Direitos Humanos urge banir a mácula da exclusão. Salvar, curar, integrar, incluir, educar, são alguns dos verbos, ou palavras de ordem, necessárias para o alcance da felicidade entre os homens. Do outro lado da margem, entre os “felizes”, os verbos necessários seriam permanecer, conservar, agradecer a dádiva de viverem do outro lado do espaço onde as agruras do dia a dia fariam parte da natureza do mundo. Inquestionável felicidade. Em alguns dos documentários, criaturas invisíveis ganham forma e voz. Qual o poder deste ato que torna visível? Que força desenharia esta forma? Como se efetivaria a nitidez da visibilidade da infâmia?

Personagens urbanos apresentam-se através de contornos claros, gestos reconhecíveis: o infortúnio das suas existências limita-se aos desígnios circunscritos por suas fronteiras. Em cada lugar, em cada canto da cidade, em corpos particulares, em determinados modos de viver, ou de sobreviver, residiriam causas e efeitos de um infortúnio restrito aos seus limites. Lá em determinado lugar, neles, na comunidade não escolhida, encontrar-se-ia uma dor a ser dissipada, uma injustiça a ser banida. Para os artífices, ou desejosos da urbe feliz, a inclusão, a integração dos excluídos por barreiras do preconceito efetivaria o bem-estar para todos. A infâmia em alguns documentários é exibida por meio de imagens comoventes, que ao mesmo tempo são imagens confortáveis para quem as consome. Conforto promovido por um distanciamento radicalmente fraturado, impermeável, entre eu e eles; distância sem riscos, insufladora de comoções, identificações, reconhecimentos apaziguados pela luminosidade da diferença. Lá, neles, algo acontece, e precisaria ser corrigido, ou salvo. Naquilo que é narrado nesses documentários, o incômodo e o estranhamento às verdades e esperanças do espectador emocionado inexistem. O propósito, o porquê da felicidade da cidade tolerante manter-se-ia incólume. Essas imagens não transtornariam o olhar de quem as vislumbra, assim como a lógica produtora de bordas, limites, fronteiras. Vozes da infâmia são ouvidas, imagens deixam-se ver como se o mundo estivesse em paz. Sobre o poder como produção das vidas infames, Michel Foucault (1992, p. 97-99) argumenta que:

Para que algo delas [vidas infames] chegasse até nós, foi porém necessário que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar. Luz essa que lhes vem do exterior. Aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, é o encontro com o poder: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugidio trajecto [...] O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra a sua energia, encontra-se efectivamente onde elas se confrontam com o poder, se batem com ele, tentam utilizar-lhe as forças ou escapar-lhe às armadilhas.

1

Os documentários mencionados referem-se ao material estudado na pesquisa Limiares e fronteiras da diferença na cidade: a ética das imagens nos documentários brasileiros, coordenada por Luis Antonio Baptista, com a participação de estudantes da graduação e da pós-graduação em Psicologia, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Os documentários pesquisados fazem parte da Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, organizada pela Secretaria Nacional de Direitos Humanos, no período de 2006 (ano da sua criação) a 2012.

2

“Eleva el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes” (tradução nossa).

Giorgio Agamben, na análise das vidas infames pensadas por Foucault, afirma: “a vida infame [...] ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma de vida” (AGAMBEN, 2007, p. 60). Na tela, entre as imagens em movimento, a pedagogia do respeito à diversidade indica-nos uma clara geografia, onde as fronteiras desconheceriam as artes pelas quais foram criadas, ignorariam as guerras que as fizeram nascer. Nesse sentido, o alerta de Georges Didi-Huberman (2013, p. 35) sobre a potência desacomodadora da imagem estaria ausente dessas imagens pacificadas: “Elevar o próprio pensamento ao nível da raiva, elevar a própria raiva ao nível de uma obra. Tecer esta obra que consiste em questionar a tecnologia, a história e a lei. Para que nos permita abrir os olhos à violência do mundo que aparece inscrita nas imagens”².

À luz da afirmação do pesquisador francês, a produção imagética propiciadora de conforto ao espectador por meio da capacidade de representar, de ilustrar uma dor nomeável, localizável, assim como uma forma restrita para saná-la, poderá fomentar a violência do mundo. A violência dos clichês, do excesso de imagens que destrói a intensidade desacomodadora da alteridade materializada no outro filmado. No entanto, a imagem poderá recusar a violenta função anestésica de ser o retrato de coletivos em agonia aprisionados por seus confins. A raiva da imagem recusaria a pacificação desta geografia, pois afirmar-se-ia como alusão a um inesgotável combate. Na recusa à pacificação da diferença na produção imagética encontramos a seguinte indagação de Jean-Louis Comolli (2008, p.30):

Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? [...] Quem filma? Quem fala? Como isso circula, as imagens, os sons, os corpos, o poder de fazê-los atuar?

Em certos documentários sobre Direitos Humanos, citados anteriormente, ladrões adolescentes, loucos solitários, travestis ameaçados de morte mostram suas agruras específicas. Histórias delimitadas por comunidades de iguais que exigem respeito, compaixão ou justiça; narrações que intensificam a fratura confortável dos pronomes pessoais e da impermeabilidade dos espaços, como se nos corpos e nos lugares que habitam inexistissem poros pelos quais outros lugares e tempos perpassassem. Porosidade ofertada por algumas formas de cinema, da qual a imagem de um rosto poderá deixar entrar cantos da cidade, encontros e desencontros das ruas, tempos anacrônicos. Por meio destes atravessamentos a paisagem, os limites do real, a rigidez de uma identidade serão violados. O rosto será composto por afetos díspares, por lugares heterogêneos. As imagens recusarão um significado claro que as imobilize, responderão ao olhar do espectador, destituindo-o do sacralizado protagonismo. O cineasta Kiju Yoshida (2003, p.154), na análise da filmografia do diretor Yasujiro Ozu, evidencia esta recusa:

As tomadas de objetos e paisagens realizadas por Ozu possuem uma virtude de indefinição, ambiguidade e anonimato, como se fosse impossível identificar sua perspectiva de origem. Imagens tais como a gigantesca chaminé; as roupas lavadas agitadas pelo vento; o letreiro e o neon do cotidiano citadino; ou um corredor e uma escada desertos não deixam aflorar, em hipótese alguma, um significado claro. Essas imagens são, simplesmente, como objetos que olham o sacralizado protagonista, olhar que também observa a nós, espectadores.

Excluídos, vidas à margem, população vulnerável, existências precarizadas: são adjetivos, entre outros, a incitar mudanças, intervenções, como se o peso do mundo fosse restrito às margens destas histórias. Em grande parte dos documentários estes adjetivos enrijecem modos de vida e de corpos. Identidades tornam-se cárceres. Os gestos perdem a força de interromper conclusões de uma história, de por à prova uma verdade inquestionável, de ampliar sentidos, multiplicar possíveis. Sobre o gesto no cinema, importa considerarmos a afirmação de Agamben (2008, p. 59):

Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de ligatio, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto. [...] O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.

Em um documentário, no rosto da mulher solitária a compacidade de uma agonia a faz dizer eu. Em outro vídeo, a travesti olha para a câmera como se os detritos, os restos da cidade não desenhassem suas bordas. Bocas de garotos negros comem o lixo da rua como se a fome fosse restrita a elas. Imagens pacíficas, claras, protegidas dos fluxos de outros afetos não restritos aos limites do coletivo; isoladas das impurezas produzidas por encontros e desencontros das lutas cotidianas que poderão macular a solidez identitária de um corpo. Paz imagética promotora de uma catártica emoção que não exporá o espectador ao perigo, nada será interrompido ou transtornado. Na imagem pacificada inexistiria também a “centelha do acaso”, o tempo não trará surpresas. Segundo Walter Benjamin (1996, p. 94):

A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos.

A infâmia enraizada nas comunidades sem porosidade inspira lutas desatentas à advertência de Theodor Adorno: lutas “daqueles que tão ansiosamente se dispõem a modificar o mundo, mas correm o risco de deixar escapar justamente o peso insuportável do mundo que pretendem modificar” (ADORNO, 2012, p. 153). Peso do mundo das essências, das naturalizações, perturbado pela história no anúncio das singularidades dos perigos e das lutas tramadas na materialidade do tempo dos humanos. Por meio destas tramas, excluídos, desvalidos são atravessados por outros lugares, por outros tempos que ultrapassam, e põem em risco, as fronteiras que determinam os seus destinos. Tramas que portam “centelhas do acaso”, passíveis de dissolver o peso de um corpo, de um desejo ou de uma existência apartados da história.

Em alguns desses documentários as imagens são confortáveis ao olhar justo. Amenas, para o humanismo defensor dos Direitos Humanos assentado sobre a universalidade. Entretanto, é importante enfatizar que a problematização da “violência da imagem pacificada” – em alguns documentários selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos – é uma interrogação acerca de determinadas maneiras de mostrar e de pensar a diferença que também estão presentes em muitas produções acadêmicas voltadas às questões da alteridade no contemporâneo. Deseja-se nesta

escrita aproximar-se do incômodo da imagem à felicidade de uma cidade, ou à inquestionável universalidade de um Direito. Pretende-se nesta aproximação atentar para a produção das fronteiras da diferença, no intuito de intensificar o poder de uma dor informe desatada das amarras de territórios, de um corpo, de uma agonia particular. Do incômodo da imagem, o olho que a filma, ou que a vislumbra, terá prováveis aberturas para transmutar as agruras da infâmia em algo que teste, inquiria a universalidade de direitos e do humano, ou o seu próprio olhar. Deseja-se, inspirado na raiva enunciada por Didi-Huberman (2013), desfazer a nitidez de um rosto para aí encontrar prováveis apostas éticas.

A raiva da imagem, a pele que queima

Estilhaços de vozes, de risos e de raiva pulsam na tela. Fragmentos de imagens, palavras e memórias de corpos imigrantes tecem uma luta quase invisível em limiares e fronteiras da Europa. Próximo ao porto de Calais, do lado francês do Canal da Mancha, esses corpos improvisam a existência. As imagens mostram os cortes nos corpos, a pele ferida, marcada pelas fugas que precisam acontecer a qualquer momento. Na tela, torna-se visível a epiderme costurada, a pele dilacerada desses corpos que se chocam contra muitas superfícies durante os escapes, quando a polícia entra no encaço desses imigrantes que fogem, incessantemente.

Latas enferrujadas, restos de embalagens de alimentos que ganham outros usos, roupas aos farrapos: as imagens em preto-e-branco mostram os estilhaços de coisas usadas pelos corpos imigrantes que tentam atravessar o mar em direção à Grã-Bretanha. O silêncio impregna o documentário *Qu'ils reposent en révolte* (2010): não há músicas ou diálogos longos. Algumas breves falas dos imigrantes irrompem em alguns momentos do longa-metragem. Nenhuma voz narrativa conta a história. Silêncios e sons ambíguos dos lugares tornam-se presentes nas sucessões das imagens. Os fragmentos de coisas e vozes nos mostram a existência vaporosa desses corpos em fuga. Incômoda existência que ecoa nas palavras de um homem cujo rosto não aparece nas imagens: "Nem morto, nem vivo. Existo e não existo. Entre os dois: entre o túmulo e... entre os dois"³ (*QU'ILS REPOSENT EN RÉVOLTE*, 2010, tradução nossa).

Tecidos rotos jogados no chão, restos de embalagens, sacolas ao vento: homens e mulheres imigrantes habitam provisoriamente os trilhos de uma ferrovia desativada. Um homem barbeia-se nas margens do rio com uma lâmina de metal. Um outro cozinha peixe no fogo feito no chão. Galpões abandonados na cidade do litoral francês tornam-se espaços praticados por esses corpos que se escondem e fogem. Nas mesmas imagens, pedaços de barracos aparecem por todos os lados: uma cadeira de pernas para o ar, tiras de lonas que cobriam as habitações improvisadas, pedaços de espuma, roupas dependuradas em arbustos. Tratores reviram detritos no acampamento clandestino que havia sido destruído pela polícia numa ação para retirar à força os imigrantes daquele espaço.

Muitas podem ser as luzes que se encontram com esses corpos em fuga. Mas, a luz ténue que o documentário de Sylvain George lança sobre essas existências infames não as tira da noite, não as arranca totalmente da escuridão. As imagens feitas no negrume noturno são precariamente iluminadas, e mostram alguns deslocamentos que esses corpos fazem por espaços inabitados, abandonados. Mas, nesse caso, a escuridão que envolve esses corpos imigrantes também pode trazer a ação sorradeira da polícia, a violência do estado europeu. Como criar luzes que não dissipem a escuridão?

3

"Ni mort, ni vivant. J'existe et je n'existe pas. À mi-chemin entre la tombe et... à mi-chemain".

A partir de alguns textos de Maurice Blanchot que transpassam a questão da imagem na experiência literária, Didi-Huberman (2011a) fala-nos da potência das imagens que somem e que retornam, que mergulham na desapareição depois de aparecerem brevemente, com a intensidade e a surpresa de um lampejo que rasga a escuridão. “[...] as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desapareição – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência, de uma ruminação eterna [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 30, grifo do autor). Essa desapareição é um traço das imagens vagalume, imagens intermitentes, fragmentárias, menores, que não dissipam a escuridão que as abriga. Imagens que recusam os holofotes – a regularidade de uma luz clara demais – para moverem-se como vagalumes que chamuscam as pestanas daquele que olha, com uma pequena luz titubeante que desaparece impregnada pela mesma astúcia que a fez irromper na vastidão da noite. Intermitente, essas imagens não se reencontram numa harmonia plena, na calmaria de uma grande luz que dissipa as incertezas da escuridão. Elas interrompem-se, no susto, escavando intervalos, como um soco no estômago que nos pega sempre de surpresa, cortando a respiração no meio, enquanto os pulmões absorviam o ar despreocupadamente: essas imagens emergem como centelhas e estão entregues à sua finitude, pois também naufragam no negrume de onde vieram.

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redeseaparecimentos incessantes [...] A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (fêlure). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 86-87).

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* – que faz uma alusão à obra do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini – Didi-Huberman (2011b) afirma que nos últimos anos de sua vida Pasolini associou o desaparecimento dos vagalumes – pensados como pequenas experiências livres que piscam em meio à escuridão, que aparecem por instantes e mergulham na noite como uma flama bruxuleante –, às luzes imponentes de um novo fascismo, que se tornou dominante em plena vida republicana que se seguiu ao regime fascista desmontado após a Segunda Guerra. Esse novo fascismo opera, sobretudo, a partir dos holofotes que tentam iluminar tudo com grandes luzes sedutoras, que invadem regiões antes ignoradas e as encharca com os gestos, medos, desejos e sonhos disseminados no capitalismo da segunda metade do século XX. “[...] os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 30). Entretanto, Didi-Huberman desconfia desse desaparecimento total dos vagalumes, do sumiço absoluto dessas imagens e experiências inglórias que lampejam no negrume da noite, que aparecem repentinamente como um susto, e que voltam à escuridão e ao silêncio. As insistentes imagens vaga-lume – que circulam apesar das grandes luzes do fascismo incrustado nos mecanismos de governo e de mercado – não foram inexoravelmente extintas, não sumiram de uma vez por todas das noites do mundo.

Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 160).

4

Expressão usada por Foucault (1992) para se referir às vidas infames.

Os corpos clandestinos aparecem no documentário *Qu'ils reposent en révolte* (2010) como “existências relâmpago”⁴, que se chocam contra as luzes dos holofotes dos postos de segurança que guardam as fronteiras entre a França e a Inglaterra. Em uma passagem do filme, no meio de uma rala vegetação um imigrante monta tocaia, espera a ocasião em que uma das muitas carretas que atravessariam o Eurotúnel pararia em um cruzamento.

Depois de muitas tentativas, na breve parada de um dos veículos, o imigrante entrar em surdina debaixo da carroceria, esconde-se por entre os eixos da carreta e segue, não se sabe até quando, rumo ao outro lado do canal.

As imagens do documentário tornam visíveis os estilhaços das coisas, das vozes e dos afetos. De forma experimental, fragmentos de imagens mostram o cotidiano de escapes dessas pessoas que não são bem-vindas no mundo ocidental. Essas mulheres e homens clandestinos não procuram simplesmente uma “vida melhor” na Europa: estão em fuga para se manter vivos. O documentário mostra imagens em que policiais perseguem alguns jovens imigrantes e capturam alguns deles em um pequeno parque. A câmera acompanha a caçada aos corpos clandestinos, insiste em mostrar a ação da polícia. Momentos antes, a mesma câmera mostrava alguns dos jovens antes da prisão, que cantavam e riam num breve momento em que não se escondiam ou fugiam.

Para desaparecer frente às luzes da polícia, diante da luminosidade da vigilância europeia, para tornarem-se inidentificáveis, alguns mutilam o próprio corpo. Com um barbeador um homem faz pequenos cortes sobre a pele da ponta dos seus dedos, arranhando as impressões digitais para que elas não sejam reconhecidas. Minuciosamente o homem fere dedo por dedo, insere a lâmina de metal em sua carne. Imagens que lembram cenas de automutilação. Mas, esses cortes nas mãos não são gratuitos: o homem corta-se para desaparecer, para continuar escapando.

Com pedaços de madeira lascada e restos de embalagens, um fogo emerge. Um parafuso grande preso a um arame é lançado às chamas. Depois de aquecido, o ferro incandescente começa a ser tocado pelos dedos rapidamente. A câmera está rente ao chão, e mostra-nos a fogueira rodeada por corpos imigrantes que falam sobre o incômodo das pequenas queimaduras enquanto queimam os dedos meticulosamente. Incansável, o pedaço de ferro volta ao fogo e acolhe as pontas dos dedos desses homens que criam astúcias de desaparecimento diante das luzes do poder que impedem a passagem pelas fronteiras. Enquanto corta e queima a ponta dos dedos, a voz de um dos homens que olha para a câmera intensifica o incômodo das imagens que nos atingem:

Os europeus aperfeiçoaram um sistema para centralizar as impressões digitais e saber muito precisamente onde as demandas de asilo foram feitas. Se os europeus desenvolveram suas técnicas, nós desenvolvemos as nossas para dissimular nossas impressões digitais⁵ (*QU'ILS REPOSENT EN RÉVOLTE*, 2010, de Sylvain George, tradução nossa).

Esses corpos refugiados, vindos, sobretudo, de países africanos e do Oriente Médio, vivem escondidos e usam a invisibilidade para continuar na terra estrangeira. O mesmo fogo que serve para queimar o corpo, para esturricar os dedos, ilumina parcamente a escuridão. O gesto de cortar e queimar os próprios dedos para desmanchar as impressões digitais são artifícios usados para desaparecer, para ocultar-se diante da violência das luzes que demarcam rigidamente as fronteiras, que determinam quais corpos podem transitar. Destruir uma parte do corpo – cortar e queimar as impressões digitais – é uma astúcia política que torna esses imigrantes

5

Les européens ont mis au point un système pour centraliser les empreintes digitales et savoir très précisément où les demandes d'asile ont été effectuées. Si les européens ont développé leurs techniques nous avons développé les nôtres pour dissimuler nos empreintes”.

temporariamente invisíveis às luzes identificadoras que rastreiam as linhas dos dedos. Como “existências relâmpago”, esses homens e mulheres percorrem zonas de escuridão, transitam por limiares opacos do mundo ocidental. Como luzes bruxuleantes, esses corpos desaparecem diante dos holofotes das fronteiras.

Walter Benjamin (2009), na obra *Passagens*, propõe a análise das mudanças da experiência do tempo e do espaço em cidades modernas, a partir da diferenciação entre fronteira e limiar, que marca estas transformações. Ao trabalhar sobre estas categorias, Jeane-Marie Gagnebin (2010, p.13-14), afirma que:

A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio. [...] o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. [...] o limiar é uma zona (com ou sem as conotações da palavra em português do Brasil), às vezes não estritamente definida – como deve ser definida a fronteira –; ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos.

Ao deslocar a distinção destas concepções acerca da experiência temporal e espacial da modernidade para o estudo da produção da diferença no documentário em questão, deparamo-nos com efeitos políticos díspares. Em muitos documentários voltados a grupos considerados minoritários, a diferença aparece como fronteira, com contornos claros e domínios limitados, que contém e mantém algo impedido de transbordar. Entretanto, apostamos na diferença como limiar, cujos contornos e domínios tornam-se indefinidos e que propiciam a transição de fluxos, contrafluxos e passagens. No documentário de Sylvain George, os corpos imigrantes chocam-se contra o poder delimitador das fronteiras, contra as luzes que fabricam contornos bem delimitados. Mas, por meio das astúcias de desaparecimento, esses corpos tornam-se momentaneamente invisíveis: sem as impressões digitais, esses homens e mulheres de dedos cauterizados não podem ser deportados, pois não é possível determinar de onde vieram. Mesmo diante das fronteiras, esses corpos produzem uma experiência de limiar, pois tornam-se inidentificáveis aos mecanismos luminosos de controle das fronteiras. Por meio dos cortes e queimaduras nos próprias mãos, esses corpos tornam-se anônimos e passam a habitar zonas de invisibilidade, mesmo que temporariamente.

*

Como mostrar imagens da violência? Como fazer o horror de um corpo em chamas tocar-nos pela imagem? Diante da câmera, o cineasta alemão Harun Farocki lê o depoimento de um homem que teve o corpo completamente queimado por uma bomba de napalm, na Guerra do Vietnam. A casa de Thai Binh Dahn foi atingida por uma bomba de napalm lançada por aviões dos Estados Unidos em março de 1966, e ele teve o rosto, as pernas e os braços completamente queimados pelas chamas. Frente à câmera, Farocki questiona as formas de mostrar a ação brutal das flamas do napalm sobre um corpo.

Como nós podemos mostrar o napalm em ação? E como podemos mostrar a vocês os danos causados pelo napalm? Se mostrarmos a vocês imagens de queimaduras por napalm, vocês fecharão os olhos. Primeiro vocês fecharão os olhos para as imagens, depois fecharão os olhos para a memória, depois fecharão os olhos para os fatos, depois fecharão os olhos para todo o

6

“How can we show napalm in action? And how can we show you the injuries caused by napalm? If we show you pictures of napalm burns, you’ll close your eyes. First you’ll close your eyes to the pictures, then you’ll close your eyes to the memory, then you’ll close your eyes to the facts, then you’ll close your eyes to the entire context. If we show you a person with napalm burns, we will hurt your feelings. If we hurt your feelings, you’ll feel as if we’d tried napalm out on you, at your expense. We can give you only a hint of an idea of how napalm works”.

contexto. Se mostrarmos a vocês uma pessoa com queimaduras por napalm, feriríamos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês sentiriam como se tivéssemos usado napalm em vocês, às suas custas. Nós podemos apenas dar uma ideia de como funciona o napalm⁶ (FOGO INEXTINGUÍVEL, 1969, de Harun Farocki, tradução nossa).

Na sequência desse questionamento ético sobre como mostrar o horror dos corpos queimados por essa substância amplamente usada na guerra do Vietnã, o cineasta apaga um cigarro sobre a pele do seu antebraço. Enquanto a câmera mostra esse gesto, uma voz em off enuncia que um cigarro queima a 400°C e que o napalm queima a 3000°C. A imagem do cigarro que queima a pele incomoda, pega-nos de surpresa, depois da leitura concentrada do relato do vietnamita que fora terrivelmente queimado pelas chamas do napalm. Fogo inextinguível (1969) mostra a produção das bombas de napalm, ao invés de mostrar diretamente os corpos queimados por essa substância feita de líquidos inflamáveis à base de gasolina gelificada. Essa decisão é um posicionamento ético e político tomado a partir de um questionamento sobre como mostrar imagens de uma guerra, imagens da violência. As imagens desse filme de Farocki mostram apenas alguns indícios da ação do napalm sobre os corpos humanos, pois mostrar diretamente a carne queimada das inúmeras pessoas atingidas pelo fogo tornaria as imagens insuportáveis demais para serem vistas e lembradas.

Como os imigrantes que precisam tornar-se invisíveis aos olhos da polícia europeia no documentário de Sylvain George, Farocki queima-se diante da câmera: mas, ao invés de queimar a própria pele para tentar desaparecer, o cineasta leva a pequena chama do cigarro ao seu braço para que, de alguma maneira, a violência das bombas de napalm chegue até nós, torne-se visível indiretamente. A imagem da pele queimada traz um incômodo, desassossega o olhar: nesse instante, o filme nos diz que o napalm lançado contra os vietnamitas queima a uma temperatura absurdamente mais alta do que um cigarro, e que é quase impossível apagar as chamas dessa substância que até flutua na água. A imagem incomoda por mostrar a pele que queima sobre uma mesa, mas o incômodo é fabricado também por ela nos lembrar de queimaduras muito mais graves, que consumiram inúmeros corpos. O incômodo dessa imagem nos faz sentir o cheiro de carne humana incendiada, os gritos de dor, o desespero daqueles que sucumbiram às chamas, que foram queimados vivos.

As imagens dos corpos imigrantes que cortam e queimam as próprias mãos aparecem-nos carregadas de raiva, que nos incomoda e ao mesmo tempo possibilita-nos olhar para a violência. A imagem do braço que se fere pela chama tênue do cigarro também carrega uma ira que incomoda os olhos que assistem ao filme. Esse incômodo das imagens não é um simples efeito estetizante, uma mensagem edificante, mas sim, uma interrogação ética e política. O incômodo que chega até nós, sustentado e propagado por essas imagens, desloca nosso olhar, aturde o corpo espectador, lembrando-nos que não estamos imunes à violência que se torna visível na superfície da tela. Os dois filmes conduzem as imagens e o pensamento ao plano da raiva, que, como nos diz Didi-Huberman (2013, p. 35), torna-se obra que nos faz abrir os olhos às violências do mundo. Abertura que desfaz a nitidez de um rosto, a limitação de um corpo afirmando a potência do anonimato de um ato.

A ética do informe

Kiju Yoshida afirma que o grande legado do cinema para a humanidade foi propiciar o desequilíbrio e a morte do real. Legado libertário, por

desfazer formas criadas pelo peso de um mundo que não ousa pôr em questão a produção da visibilidade e da invisibilidade daqueles que vivem, e dos que assistem, as misérias deste mundo. Para o cineasta japonês:

[...] quando contemplamos a realidade pelas lentes da câmera e fazemos enquadramentos, acabamos por desorganizar o mundo como ele é - e deparamos com a propriedade cinematográfica de desequilibrar a realidade e, em última instância, promover-lhe a morte (YOSHIDA, 2003, p.82).

Morte libertária, a que desfaz a superfície de uma pele queimada que diga eu; a que interfere nas margens do Mediterrâneo recontando-as para além da sua localização geográfica, maculando a clareza do rosto dos refugiados afogados em suas águas, assim como o dos que sobrevivem. O fenecimento ofertado pelo cinema recusará o nome correto dos que preenchem os sacos negros das ruas brasileiras. A arte cinematográfica a desequilibrar a realidade incitará o incômodo para estarmos atentos, segundo Didi-Huberman, à ardência da imagem:

Saber olhar para uma imagem seria tornar-se capaz de discernir onde é que ela arde, onde é que a sua eventual beleza dá lugar a um 'sinal secreto', a uma crise não atenuada. [...] Arde por causa do seu movimento intempestivo, por ser incapaz de parar a meio caminho (HUBERMAN, 2015, p.305-316).

O ferro incandescente que queima a pele dos dedos desmancha algumas fronteiras reconhecíveis dos corpos imigrantes. A ardência do metal que dissolve as impressões digitais torna-se a ardência das imagens que mostram crises não atenuadas. A ardência do cigarro sobre a pele do cineasta alemão traz o incômodo das imagens como interrogação ética. Da imagem que arde, da libertária morte ofertada pelo cinema, teríamos a chance de produzir o informe, a forma "incapaz de parar no meio do caminho". Em Paul Valéry (2003, p.86) o encontramos como uma aposta ética:

Há coisas - manchas, massas, contornos, volumes - que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não são conhecidas; não podemos reluzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. [...] Dizer que são coisas informes é dizer não que não tem formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade.

Sobre o artigo

Recebido: 06/07/2017

Aceito: 09/08/2017

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção**. Trad. Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cómo abrir los ojos**. In: FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 13-35.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Alea, Rio de Janeiro, v. 13, n.1, p.26-51, jun. 2011a. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 09 jul. 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Ensaios sobre a Aparição. 2. Trad. Antonio Preto; Eduardo Brito; Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: KKYM, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.
- FOGO Inextinguível. Título original: Nicht löschbares Feuer. Direção: Harun Farocki. Alemanha: 1969. (25 min), p&b.
- FOUCAULT, Michel. **A Vida dos Homens Infames**. In: FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992, p. 89-128.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Entre a Vida e a Morte**. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (orgs.). Limiares e passagens em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 12-26.
- QU'ILS REPOSENT EN RÉVOLTE (Des figures de guerre I). Direção: Sylvain George. France: 2010. (153 min.), p&b.
- VALÉRY, Paul. **Degas Dança e Desenho**. Trad. Christina Murachico e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- YOSHIDA, Kiju. **O Anticinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Madalena Hashimoto; Lica Hashimoto; Junko Ota; Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.