

“A TRAJETÓRIA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA. DO SIMBÓLICO AO SINISTRO.”

Vanessa Brasil Campos Rodríguez
Doutora em Jornalismo pela Universidad del País Vasco (Espanha)

Unitermos: Estética da subjetivação; análise cinematográfica; Real, imaginário e simbólico; pulsão escópica.

Resumo

A nossa trajetória através da imagem cinematográfica percorre um caminho que tem início no cinema clássico, um sistema de representação onde o sexo e a morte são significados através do gesto simbólico. No período maneirista, estes elementos são diluídos nos artifícios da representação, convertendo-se em miragem imaginária. E, finalmente, no cinema pós-clássico o sexo, a morte e a violência são exibidos de maneira nua e crua. O corpo se transforma assim em objeto de uma constante profanação visual dando asas ao gozo escópico. Não há limites, tudo é possível, tudo pode ser visto, não há lugar para a intimidade, para um espaço sagrado no corpo humano. É o império da transparência e do Real como sinistro.

Introdução

Antes de mais nada, ou seja, antes de entrar nesta aventura que supõe refletir sobre a trajetória do cinema, é necessário fazer algumas definições de partida.

Seguindo o caminho trilhado por Jesús González Requena (1996), nós propomos três registros para pensar e analisar um texto, seja este cinematográfico, um vídeo, em suma, um texto audiovisual.

Em primeiro lugar temos o registro Semiótico que é a dimensão daquilo que no texto se entende, pois pode ser articulado. Trata-se de algo que a inteligência pode constatar, pois está organizado como uma rede de diferenças, portanto rede de significantes. É tudo que podemos pensar como signos.

Em segundo lugar temos o registro Imaginário que é a dimensão daquilo que conhecemos, mas sem ser articulado, sem vir a ser significação. É algo que funda o aspecto desejável de uma imagem, sustentado em um jogo de analogias antropomórficas. É a ordem do que podemos ver, entender, reconhecer como imagem.

E temos, por fim, o registro Real. É a dimensão daquilo que no texto se resiste ao seu reconhecimento, à nossa inteligência, é aquilo que está além da imagem, da forma e do seu significado. O real do texto aparece em sua matéria mesma, em sua textura. O real é, segundo Requena, uma mancha, ou uma construção que leva ao desaparecimento da imagem, ao término dos signos reconhecíveis.

O real está aí. É. Com independência de toda a consciência que possa pensá-lo. Se diferencia nitidamente, por isto, desta outra coisa que chamamos de realidade: o

mundo todo ordenado, pensável, inteligível para esta espécie, a nossa, que se obceca por pensá-lo. (REQUENA, 1998, p.8. Tradução nossa)

O real é. Esta é a definição mais precisa, mas também é a mais difícil, segundo o autor. Vamos abordar o verbo ser, aqui, como intransitivo. O real é algo que é alheio a toda previsão, a toda predição, a toda explicação, a toda inteligibilidade.

O real é, em outros termos, o incognoscível, ou seja, o que não pode ser conhecido, que Eu não reconheço, que não compreendo.

No cruzamento destes três registros é onde, segundo Requena (1998), podemos situar o Sujeito. Este sujeito é o sujeito da experiência. O plano simbólico é, portanto, o plano da experiência de um sujeito diante do texto.

Um relato (um filme, um teatro, um livro) é uma história narrada de uma série de acontecimentos que afetam a um grupo de personagens, Mas também é algo mais: é uma trama, um entrelaçado, no qual estes acontecimentos e estes personagens se ligam em termos de conflito.

Mas, um relato é sobretudo um leitor ou um espectador que se reconhece nesse conflito, intui que faz parte de tudo o que está sendo narrado, pois todo este universo lhe toca e lhe afeta.

O espaço que o sujeito habita pertence ao terreno do simbólico. Este espaço não é semiótico, nem imaginário, nem real. É o espaço do símbolo. Neste sentido, a noção de símbolo se dá a partir de um relato. Mas, de um relato fundador. Uma palavra simbólica é mais que um signo, pois tem seu valor não em função do seu significado no dicionário, mas em função de sua inscrição no trajeto de um sujeito. Em um dado momento da trama, um sujeito articula um certo signo, mas um signo necessário. A palavra “não” de um pai, por exemplo. Esta palavra foi recebida, vem de cima, funda a identidade simbólica.

Desta forma, uma teoria do relato é nuclear para se construir uma teoria do Simbólico. Um ato simbólico é justamente aquele no qual o sujeito acertaria: estaria no lugar certo, no momento certo, fazendo o gesto certo. Não se equivocaria, em suma.

Feitas estas considerações iniciais, podemos passar à seguinte reflexão que é, ao mesmo tempo uma hipótese de partida: a trajetória da imagem fílmica vai de um período clássico onde predominava o registro simbólico ao período pós-moderno onde notamos a supremacia do registro real.

Cinema clássico: exatidão simbólica

Partiremos do cinema clássico americano, período áureo da história cinematográfica. Consideramos como cinema clássico de Hollywood o conjunto de textos fílmicos produzidos entre os anos 20 e 50 deste século por cineastas americanos ou europeus residentes nos Estados Unidos. Sua principal característica consiste no fato de que são textos simbólicos, textos míticos.

O que nos chama a atenção nestes filmes é sua extraordinária precisão, sua exatidão. Um texto mitológico, clássico em geral, não responde a critérios de verossimilhança, mas a critérios de exatidão simbólica. No cinema clássico tudo é exato. É neste

espaço de extrema precisão onde o sujeito se identifica e traça sua trajetória até o real.¹

Em outras palavras, nos filmes clássicos, a trama que estrutura o inconsciente está ali nomeada, e sabemos que o inconsciente não é espaço de ambigüidades, mas de precisão.

Vamos esclarecer este ponto. Exatidão não tem nada a ver com verossimilhança. O mais notável do cinema clássico não é a originalidade, é a sua precisão. Esta exatidão toca precisamente a experiência do espectador, é isto que chamamos identificação narrativa. Algo que nos faz chorar diante de uma imagem, algo que desperta nossa emoção estética, ou em palavras de Lacan (1994), algo que faz vibrar, ressoar à distância.² A densidade do efeito emocional que as imagens clássicas provocam no espectador, um efeito que não tem nada a ver com sentimentalismo, é direta, precisa e profunda. O filme clássico articula com precisão um certo universo simbólico onde o desejo do sujeito se localiza.

Todos nós sabemos que os filmes clássicos não mostram de maneira explícita cenas de sexo, violência ou morte. Segundo Campos (1996) sexo, morte, libido, destruição no cinema clássico não devem materializar-se em mirada alguma, nem mesmo é algo do qual se podia falar. Não eram temas que se exibiam para o olho da câmera como ocorre atualmente no cinema pós-moderno. Então, onde o real se manifesta no cinema clássico?

Ele está nas elipses, da mesma maneira que na linguagem o real se manifesta nos lapsos, atos falhos, chistes ou na emergência da matéria do texto. O real aparece no filme de Hollywood num momento justo, como uma construção que leva precisamente à interrupção da imagem, a uma ausência dos signos reconhecíveis.

Em um dos momentos mais intrigantes de “Mogambo”, de John Ford (1953), o caçador Victor (Clark Gable) dispara sobre uma pantera negra que cai em uma armadilha na qual também já havia precipitado, Linda (Grace Kelly). Ressaltamos em Campos (1996) que neste momento a câmera só capta uma mancha negra que se desloca em direção ao interior do buraco. Em seguida, o herói Victor se aproxima e dá a mão a Linda para resgatá-la. Vale ressaltar que o corpo da pantera e o de Linda compartilhando a mesma armadilha não são mostrados. A mancha que escreve a fera em sua queda e a elipse de seu corpo coabitando com o de Linda no fundo da armadilha, marcam um ponto de angústia, o contato com o real. Desconhecemos o tempo justo no qual Linda e a fera compartilharam o mesmo núcleo escavado na terra. Instante oculto ao olhar, mas nem por isto carente de inscrição no relato. Um momento que faz ressoar à distância.

No filme clássico, após a cena de um longo e apaixonado beijo não vemos as costumeiras cenas de sexo explícito do cinema pós-moderno, mas observamos uma série de metáforas para inscrever o encontro sexual. Assim por exemplo, em “Casablanca”, de Michael Curtiz (1943), depois do demorado beijo de Ilsa (Ingrid Bergman) e Rick (Humphrey Bogart), surgem as imagens documentárias dos canhões

¹ Desenvolvemos detalhadamente estas e outras características do Cinema Clássico Americano em CAMPOS (1996).

² Uma novela, feita de um monte de pequenos traços sensíveis do real que não querem dizer nada, não tem valor algum se não faz vibrar além, harmônicamente, um sentido. (...) Se os grandes novelistas são suportáveis, é porque tudo a que se dedicam a mostrar-nos adquire um sentido, de nenhum modo simbolicamente, nem alegoricamente, mas pelo que fazem ressoar à distância. O mesmo ocorre com o cinema – quando um filme é bom, é porque é metonímico.” (LACAN, 1994, p.148. A tradução é nossa)

nazistas que avançam ocupando o território francês. Uma das mais belas metáforas da história do cinema sobre este ponto de intimidade dos sujeitos: a relação sexual. Finalmente, o real é algo que se inscreve no final do relato como um beijo ou uma morte. Nas cenas finais do filme clássico, a morte ou o beijo possuem um valor simbólico. É um lugar aonde convergem os acontecimentos, dando-lhes um sentido, cristalizando os atos dos heróis, convertendo o desejo em lei. O real no cinema clássico é este lugar inevitável que ao final nos aguarda, além do horizonte das imagens.

Então, longe de eliminar ou apagar o real da sua escritura como formularam os críticos da década de 70, o texto clássico o escreve em momentos justos, exatos do filme, empregando também alguns mecanismos da linguagem onírica: a metáfora e a metonímia. No cinema clássico, o sexo, a morte, a violência não aparecem em cenas explícitas, mas em cenas significadas.

Cinema maneirista: a imagem como miragem

Podemos situar como fase imediatamente posterior ao classicismo o “cinema maneirista”, denominação que Requena dá ao período que tem como diretor emblemático o revolucionário Alfred Hitchcock. O que acontecem com as cenas de violência, sexo e morte nos filmes maneiristas? Morte e sexo aparecem como farsa, o olhar é enganado, surge a miragem do imaginário. Hitchcock faz tudo para enganar o espectador, que olha, mas está sendo constantemente enganado pelo que vê, pois a câmera desvia sua atenção para longe do que realmente interessa. Por isto, este mago do cinema é chamado de “o mestre do suspense”.

Assim, a câmera se funde com o olho do espectador e planos subjetivos serão cada vez mais constantes na escritura maneirista. Os personagens destes filmes já não são mais os heróis clássicos como Victor de “Mogambo” ou Rick de “Casablanca”, mas personagens débeis, fracos, personagens cuja identidade aparece como farsa. Assim, o protagonista não formula nenhum ato, gesto ou palavra simbólica, tão característicos dos heróis do cinema clássico. O ato, o gesto e a palavra no cinema maneirista só se manifestam para satisfazer o olhar do espectador, mas tudo não passa de miragem. Podemos aventurar-nos a dizer que o cinema maneirista deu asas ao gozo da mirada, ao ato de olhar cada vez mais e mais. Com o cinema maneirista nos consolidamos como voyers.

A partir do maneirismo, o cinema começa a oferecer ao olhar do espectador um gozo imediato que alimenta este instinto primário e incontável: a pulsão escópica. Freud (1999) definiu o termo como pulsão do prazer de olhar e de exhibir. O escópico é, segundo ele, a primeira experiência de satisfação que ordenará a percepção do homem conforme as coordenadas do desejo.

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise restabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido. Onde os antigos têm o conceito de raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como manifestação da vida sexual. Lá onde estava a visão, Freud descobre a pulsão. (QUINET, 2002, p.10)

Esse olhar que começa a atravessar os limites, que vai além da forma, que perfura a tela, encontra sua perfeita figuração em duas cenas do filme “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock. Na impressionante seqüência do chuveiro, que precede o assassinato de Marion Crane (Janet Leigh), Norman Bates (Anthony Perkins) se dirige ao escritório contíguo à habitação da mulher, retira um quadro da parede, de onde surge um grande buraco e dentro deste, um outro menor. Aproxima-se e olha a mulher se despindo. Um plano detalhe do globo ocular em perfil aparece ocupando metade da tela, enorme, devorador. O buraco irregular, uma fissura na parede, ocupa a outra metade do plano. Este imenso olho famélico que brilha sobre fundo negro absorve a imagem da mulher.

A outra cena que nos referimos é revelada no clímax da seqüência do chuveiro. Quando o corpo da mulher jaz no solo frio do banheiro, a câmara gira sobre seu eixo e nos oferece uma imagem fundida do buraco negro do deságüe da banheira e o olho da mulher morta. O olho, que é arrancado da sua visão, que já não vê, é pura ausência, um círculo negro. Uma das mais brilhantes inscrições do real já vistas no cinema.

O olho de Norman Bates, em sua crise psicótica, penetra no buraco e atravessa a matéria, olha “além de”. No contracampo, o fascinante olhar da protagonista rompe-se e aparece metaforizado em sua ausência como o buraco negro do Real. Além do signo, se introduz um campo do olhar que é de puro gozo e que pertence unicamente aos terrenos do imaginário e do real, excluindo todo registro simbólico.

O sexo e a morte começam a mostrar-se nas telas dos cinemas. Já não mais subtendidos nas elipses ou metáforas do texto. Por esta e outras razões que não nos cabe aprofundar aqui e agora, não podemos classificar os filmes de Hitchcock como clássicos, pois, entre outras coisas, quando o sexo ou a morte começam a ser visualizados, termina o período denominado cinema clássico americano.

O filme Pós-moderno: o real como sinistro.

A tendência é, portanto, natural. O olho do espectador quer ver cada vez mais. Este olho insaciável que, começa a desfrutar do prazer de ver tudo nas cenas dos filmes maneiristas, não cansa de querer olhar mais ou mais olhar. No caminho do gozo de olhar existe, portanto, um terreno que vai da fascinação ao horror. Então o real surge, rompe as telas do cinema e aparece como sinistro. Isto é o que acontece em boa parte dos filmes de nossa pós-modernidade.

Observamos a intensa presença do sinistro na maior parte dos textos visuais que consumimos maciçamente nos complexos arquitetônicos dos multicines que proliferam em nossos espaços urbanos. Este olho que clama por ver cada vez mais, que penetra lugares nunca antes penetrados, que vai além do visível, descobre-se no umbral do sexo e da morte.³ Imagens pornográficas, sexo explícito e corpos em putrefação sobre a mesa são oferecidos aos olhos ávidos dos sujeitos diante das telas. Estala o corpo e este comparece na escritura pós moderna como disforme, monstruoso, densamente real. Tem lugar a decomposição do corpo.

³ O gozo escópico, a Schaulust que essa pulsão provê, é o gozo dos espetáculos e também o gozo do horror, pois o olhar não pode se ver a não ser ao preço da cegueira ou do desaparecimento do sujeito, o que indica que toda pulsão é também pulsão de morte. (QUINET, 2002, p. 49)

Em ausência da dimensão simbólica, só nos resta a contemplação da psicose. Por que os filmes de psicopata nos fascinam tanto? Por que ele ocupou o posto do herói clássico nos filmes das últimas décadas? “O cabo do medo”, “O silêncio dos inocentes”, “Seven”, “Ressurreição”, “A cela”, “As duas faces do crime”, “Dragão Vermelho” e “O Clube da Luta” são exemplos de filmes onde a figura do psicopata é a que realmente atrai a atenção do espectador, a que concentra todo o fascínio.

O que existe neste protagonista psicopata que captura nosso olhar com tanta intensidade? Antes de fazer esta reflexão vale lembrar, o Eu do psicopata se afirma no gozo da aniquilação do outro. E nós espectadores participamos, como membros de uma sociedade escópica, deste gozo com a destruição do outro, na medida em que nos fascinamos vendo as cenas protagonizadas por Anthony Hopkins no papel de Hannibal Lecter em “O Silêncio dos Inocentes”, de Jonathan Demme (1990).

Destacamos anteriormente que o real aparece no filme clássico em certos pontos do texto, ou mesmo no final, onde a morte pode assumir um valor simbólico. O filme pós-moderno do gênero sinistro está todo dominado pelo registro real, já que o mesmo arrasa todo o texto. O gozo do espectador, portanto, não está localizado. Ele se alastra. E, desta forma, o sujeito perde toda ancoragem simbólica para seu desejo.

Falamos no início deste trabalho que no sistema de representação clássico o sexo e a morte são significados através do gesto simbólico. No sistema de representação maneirista, ao contrário, são diluídos nos artifícios da representação, convertendo-se em miragem imaginária. E, finalmente, no sistema de representação pós-clássico o sexo, a morte e a violência são exibidos de maneira nua e crua. O corpo se transforma assim em objeto de uma constante profanação visual. No cinema pós-moderno, não há limites, tudo é possível, tudo pode ser visto, não há lugar para a intimidade, para um espaço sagrado no corpo humano. É o império da transparência.

O que importa na imagem fotografada pela câmera pós-moderna é justamente aquele lugar que nunca antes foi mostrado por um meio de comunicação de massa, passando o que estava oculto para o primeiro plano. A relação sexual em seus mínimos detalhes, corpos mutilados e despedaçados, a violência ligada ao sexo nos filmes de psicopatas e serial-killers, toda visão é possível, todo lugar antes considerado sagrado é violado, toda intimidade é abolida.

Nestes filmes onde impera o sinistro não existe quase nada para alimentar nosso desejo imaginário. Em linhas gerais, no cinema pós-clássico, nada parece permitir configurar simbolicamente a experiência de um encontro com o real. Vertigem do caos, desordem simbólica. Já não há lugar para as palavras fundadoras, pois só o discurso da violência ocupa seu lugar.

Ao mostrar demais, ao focar demais, a câmera acaba por negar uma visão.⁴ Quanto mais se mostra, menos se vê. Vai chegar um dia em que a câmera vai penetrar em espaços cada vez mais íntimos, cada vez mais interiores, e não conseguirá focar mais nada. O que focalizará então? Um imenso borrão, uma mancha, o vazio. Pois aí, no império da transparência, o Tudo mostrado é equivalente a um imenso Nada.

Quais os próximos passos do cinema? Acredito que os rumos da imagem cinematográfica poderão caminhar em duas direções. Na primeira, este olho insaciável da câmera não cessará de nos oferecer imagens cada vez mais reais, mais

⁴ Para a diferenciação entre olhar e visão, consultar Rodríguez (2003)

transparentes, como a trajetória da bala ou da faca penetrando o corpo – como já acontece em algumas minisséries americanas – cenas de absoluta literalidade e didatismo anatômico. Mas, por outro lado, vejo uma nova tendência no cinema contemporâneo que caminha na via de um retorno ao simbólico, pois o real em dose cavalgar já começa a fatigar alguns olhares que demandam pelo sentido. E, oxalá, continuemos nos deliciando com textos visuais onde existe a possibilidade de um gozo que tenha Sentido, como localizamos em “De olhos bem fechados”, de Stanley Kubrick:

No final do filme, uma promessa: a de que pode haver um relato para o sujeito, de que há um caminho para aceder a um gozo que possa ter sentido. Neste ponto o sujeito do espectador se reconhece e se identifica com a trama. Além do espelho, além do arco-íris, existe um lugar que o aguarda: o lugar do gozo. (RODRÍGUEZ, 2003, p. 111)

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Vanessa Brasil. *Mito y relato clásico cinematográfico. Un análisis de “Mogambo”, de John Ford, (1953)*, 1996. 490 pp. Tese doutoral. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1996.

_____. El trayecto hacia el goce. Análisis del punto de ignición en “Mogambo”. *Trama y Fondo*. Madri, nº 3, 1997. pp. 45-63

COMPANY, Juan Miguel. La inscripción de la falta. El saber del modelo narrativo clásico en cine, *El análisis cinematográfico*, Madri: Editorial Complutense, 1995

FREUD, Sigmund. (1999) *As aberrações sexuais*. Edição Eletrônica das Obras psicológicas Completas. Vol. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1905. 1 CD Rom.

LACAN, Jacques. *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Barcelona: Paidós, 1994.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

REQUENA, Jesús González. El texto; Tres Registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, Madri, nº 1. Noviembre 1996.

_____. En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo. *Trama y Fondo*, Madri, nº 5. Diciembre 1998.

RODRÍGUEZ, Vanessa B. Campos. Além do espelho: uma análise do filme “De olhos bem fechados”, de Stanley Kubrick. *Communicare: revista de pesquisa*, São Paulo, Vol. 3, nº 1, Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero, 1º semestre de 2003.