

# GABRIEL FAMPA



Gabriel Fampa, 1990, vive e atua no Rio de Janeiro. É artista e pesquisador. Doutorando (bolsista Capes) na linha Arte, Imagem e Escrita pelo Instituto de Artes da UERJ e mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Em sua pesquisa artística trabalha com diversas linguagens. Na fase mais recente de seu trabalho, tem se interessado pelo registro fotográfico de intervenções espaciais. Em sua trajetória fez cursos complementares de desenvolvimento teórico e prático nos campos do cinema e das artes visuais, dentre os quais destaca o programa de formação Práticas Artísticas Contemporâneas pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ, e o curso Dis/similitudo (temos a arte para não morrermos da verdade) pelo Ar.co., Lisboa. Integrou mostras e exposições como a 12ª Mostra do Filme Livre no Centro Cultural Banco do Brasil RJ, 2013, Fábrica Aberta na Fábrica Bhering, 2014, Cenacinema no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2016, dentre outras.

# GODZILLA: TOKYO S.O.S

Cidade Leve

Noite escura, sem estrelas, rua deserta. Calçadas de concreto puro banhadas por edifícios de média escala. Todos eles com a grandeza mais ou menos semelhante de oito andares. São estruturas que dispõem de luzes internas que iluminam inúmeros apartamentos (enquanto outros permanecem no escuro). Nessa cidade que vemos, a multiplicidade de prédios, a presença de letreiros luminosos e a abundância de carros estacionados nos induz a acreditar que temos, diante de nós, o centro residencial de uma zona com alto grau de tecnologia e urbanização. Um dos *outdoors*, azul e branco, dá pistas de que essa localidade está situada no Japão. Mas algo está errado. Essa cidade, mesmo à noite, parece *estática demais*.

Estamos assistindo *Godzilla: Tokyo S.O.S.*, filme japonês de 2003, e agora temos certeza: algo nos é estranho nessa cidade que observamos. O que significa, afinal, parecer *estática demais*? Podem os carros estar parados mais do que o normal? Podem os prédios se encontrar estranhamente inertes? Podem os apartamentos expirar ar de um vazio mais vazio do que o de costume? Não há tempo para respostas: o chão treme; Godzilla, esperado nessa área, caminha próximo de onde estamos localizados. E oculto ao redor, espreita um outro monstro colossal. Uma batalha entre os dois é esperada.

Além dos passos gigantes, há somente silêncio, uma inquietante tranquilidade aqui – em Tóquio –, uma espécie de vácuo indefinido.

Ouvimos, entretanto, murmúrios de vozes caladas? Há mesmo pessoas dentro desses apartamentos iluminados? Identificamos nas janelas silhuetas de cortinas, de mesas e de lustres. Sombras, mas nenhum movimento. Ninguém espreita nas janelas, ninguém é seduzido pelo desastre, ninguém se coloca em risco para ver a prova. Talvez, os prédios estejam de fato vazios, evacuados às pressas sem que houvesse tempo para que as luzes fossem desligas. Nesse caso, a cidade é de Godzilla e de seu inimigo, é um campo de batalha esvaziado.

Mas, não podemos deixar de considerar que alguns cidadãos de Tóquio, des-

crentes de que esses seres insólitos se aproximariam de fato (ou de que sequer existem) permaneceram em casa. Ou ainda, talvez cressem que dentro de seus lares estariam em segurança, por entre paredes de concreto e janelas revestidas de cortinas. Talvez os apartamentos iluminados estejam, de fato, vazios e os escuros, esses sim, repletos de pessoas torcendo despercebimento. Talvez, ainda, não tenha realmente havido tempo para evacuação e a cidade inteira esteja, na verdade, repleta de cidadãos escondidos em breu e que nunca aparecem a nossa vista.

Quanto a nós, observamos de espaços abertos, sem medo; flutuamos pela cidade como seres sem peso; vemos de corte em corte. Vigiamos e testemunhamos.

A sensação de que está tudo *estático demais* nessa Tóquio que assistimos, entretanto, não se aquieta diante da constatação de que assistimos a uma cidade possivelmente evacuada, ou a uma multidão escondida e petrificada. O fixo está para além do vácuo, e o vácuo para além da fuga ou do medo.

Diante de nós, o vento não se contorce por entre as folhas das árvores levando folhagem seca e flores mortas. Semáforos não oscilam entre o verde e o vermelho. Luzes de postes não piscam em curto. Carros estão abandonados na rua (alguns de portas abertas, outros atirados contra uma parede), mas não se avista nenhum motorista em retirada atrasada. Não há cachorros, nem gatos, nem pássaros, nem insetos. Não há pessoas correndo, nem corpos estendidos ou rastejando. Não há sangue escorrendo. O céu é breu: não há estrelas, nem nuvens passantes. O lixo não voa carregado pelo vento; jornais de dia anterior não passeiam pela cidade ficando presos em vãos.

E o que se escuta são passos monstruosos de Godzilla, e só. Não há latidos. Não há trovões. Não há gritos. Quantos desses carros colididos não estariam com seus alarmes disparados em qualquer outra cidade? Quantos encanamentos subterrâneos rompidos não berrariam som de água em jato? Quantas fiações cortadas não ameaçariam ruído de eletricidade exaltada? O movimento e o som característicos urbanos, aqueles que dependem ou não da ação humana, não são vistos nem ouvidos em Tóquio. Tudo aqui está fixo.

E ainda que tudo esteja fixo, nada tem peso. Não é preciso tocar para sentir a leveza. Até mesmo um desses prédios, supõe-se que boie em uma piscina.

Finalmente, Godzilla se aproxima suficientemente de nós para que o vejamos mais de perto. Os passos estrondoso já não são mais som sem corpo, índices distantes de dimensão inimaginável, mas barulhos que acompanham uma monstruosidade que se sustenta em estatura irreal. Avistar Godzilla reafirma aquilo que está nos inquietando desde

o princípio: há algo estranho nessa cidade. E não é somente sua singular fixidez ou sua indisfarçada leveza.

Talvez, se pudéssemos olhar um pouco mais de perto, saberíamos exatamente o que é isso na *Tóquio de Godzilla: Tokyo S.O.S.* que nós aflige. Mas nós, que assistimos a esse monstro se locomover pela cidade, nunca estamos verdadeiramente perto de algum objeto. Nossa perspectiva nunca se dá de dentro de um apartamento, ao lado de um carro, próximo a um semáforo: há sempre considerável distância entre nós e qualquer objeto ou construção dessa cidade. Vemos, mas sem entrever.

Momentos em que nos aproximamos um pouco mais de carros e árvores, porém, têm efeito inusitado: mesmo de perto, esses objetos dessa específica Tóquio continuam se configurando como pequenos; ou melhor, quanto mais próximo deles, menor eles nos parecem. Quem sabe, se nos aproximarmos o suficiente de um semáforo, ele se reduza ao tamanho de um brinquedo em nossas mãos? Esses semáforos, de corpo tão fino e frágil nas ruas, parecem que vão quebrar ao sopro. As árvores, talvez conseguíssemos arrancá-las da terra com pinças. Os prédios, talvez nem mesmo coubéssemos neles.

Aliás, se todos esses objetos e estruturas da cidade são mesmo menores quanto mais vistos de perto, como isso recai sobre a grandeza desse ser gigante? Em termos de escala, Godzilla vive em meio a um paradoxo difícil de descrever. Ele é enorme, é verdade, mas apenas considerando-se a volatilidade da grandeza de tudo nesse lugar estranho em que estamos. Isso não quer dizer, entretanto, que seu tamanho varie: sua estatura é, ao contrário, sempre a mesma. Ou seja, pisar em Tóquio como ente gigante de algum modo faz incorporar na criatura traços das características peculiares da cidade.

A batalha começa, e as bestas, forças desconhecidas, entram em confronto.

Há, acima de tudo, uma peculiar carência de densidade na cidade. Ou talvez de contraste. Quem sabe seja de profundidade? Do que quer que seja a carência, nos afeta o olhar e nos contrai a mente. Tudo aqui se dá à vista. Onde estão os becos escuros, o abjeto, o podre? Onde está o fedor dessa cidade? Mesmo que esteja atrás de nós, desconfiamos de não existir. Só existe o que vemos, de corte em corte.

Mas quando Godzilla é jogado contra um prédio por seu inimigo, toda construção na qual tomba explode. Pedacos de concreto viajam pelos ares com leveza e uma bola de fogo irrompe do chão, seguida de fumaça cinza e densa. Há, desconfiamos, uma reação exagerada das estruturas dessa cidade quando tocadas. Há uma força oculta, uma fatalidade latente, uma explosão implícita em cada prédio, em cada espaço. Assim nos parece. Desses choques, desprende em queda livre a esquisita materialidade que compõe Tóquio. Há mesmo algo estranho nessa cidade: é como se, na pluralidade daquilo que a compõe, ela fosse por inteira constituída de uma mesma e única matéria frágil e leve que rompe à batida.

E agora, prédios desmoronam por completo e a cidade inteira, em seu silêncio, em sua estaticidade, em sua leveza, em sua pequenez, em sua falta de densidade, em sua materialidade que voa pelos ares, lembra uma única bomba, uma vasta estrutura construída para incorporar e reagir ao próprio desastre distribuído pelos corpos extraordinários que pisam nela.

# HOLY MOTORS

O motor invisível

“Sinto falta das câmeras. Elas costumavam ser mais pesadas do que nós. Aí elas se tornaram menores do que nossas cabeças. E agora nem mesmo conseguimos vê-las. Então, às vezes, eu também acho difícil de acreditar.” O lamento a respeito do formato e presença das câmeras audiovisuais vem de Oscar, ator veterano que transparece em seu trabalho versatilidade, experiência e cansaço. Ao seu descontentamento, seu empregador lhe responde que “criminosos não precisam ver as câmeras de segurança para acreditar nelas”.

Estamos assistindo *Holy Motors* e esse diálogo se dá dentro da limousine que transporta Oscar de um serviço de atuação a outro. Esse alongado veículo de espaço e comprimento que beiram o irreal é seu camarim. É ali, sentado no banco de trás, no breu interrompido pelas lâmpadas e pelo espelho típicos do imaginário da preparação do ator, que Oscar se familiariza com o perfil do próximo personagem que incarnará e lê o dossiê completo da cena que executará. É ali que ganha longos cabelos alisados, barba grisalha, cicatrizes de maus feitos, rugas da idade e tudo mais que compõe as aparências dos personagens que interpretará. Quando abre as portas da limousine e pisa no asfalto, já não é mais Oscar: é uma idosa pedinte, um pai decepcionado com sua filha, um homem à beira da morte, um magnata protegido por seguranças armados ou qualquer outro personagem que vier a constar em seu dossiê.

Mas, espere. O que disse Oscar? As câmeras tornaram-se mesmo tão pequenas que desapareceram de vista? A princípio, essa informação – que passa quase despercebida – acude-nos a angústia de não compreender exatamente a natureza do trabalho desse ator, de não deduzir o porquê dele seguir de um local a outro da cidade vivendo personagens e encenando situações para aparentemente público nenhum. Afinal, quem estaria possivelmente assistindo ao sermão de um pai a sua filha em um carro em movimento? Quem estaria ouvindo as últimas palavras de um velho senhor em sua cama na privacidade do apartamento onde mora? As câmeras

invisíveis, entretanto, aparentemente estão lá – e por toda parte – filmando e transmitindo até espectadores desconhecidos cada situação, cada movimento e cada palavra de Oscar em cena com outros (deduzirmos) atores.

Aos poucos, a escala exponencial desse serviço de atuação nos causa confusão e inconformidade. Quais os limites, afinal, dessas pequenas ficções? O que é e o que não é guiado por um *script*? Quem é e quem não é ator? Deduzimos, gradualmente, que estamos lidando com uma massa de intérpretes em locais e horas certas para que cada situação/cena seja registrada por câmeras invisíveis e tratadas ou transmitidas para aparelhos em lares privados.

Fatalmente, constatamos que a limousine, aquela na qual a nudez de Oscar se mostra em sua fragilidade nula, é o local onde de tudo se despe para com tudo trajar-se novamente. O corpo de Oscar parece-nos propositalmente propício para receber qualquer externalidade que caracterizará sua eventual persona: a cabeça careca e polida aguarda qualquer tipo de peruca; o corpo enxuto, qualquer vestimenta; a musculatura definida, qualquer trama ou ferimento; os olhos aprofundados, quaisquer óculos de grau ou escuros. O corpo de Oscar, exposto em sua verdade nos interiores nada apertados do carro, chega-nos mesmo como aquele de uma nulidade que se deseja aberta e receptiva. Não é apenas, entretanto, o ator que está nu e a vestir-se. O interior desse impossivelmente alongado carro é um laboratório de medição, ampliação, desconstrução e fabricação de incisões de realidades de dentro para fora.

A espontaneidade do mundo externo é posta em cheque a todo momento por aquilo que retorna à interioridade desse carro. Em algum ponto, damos-nos conta de que nem mesmo a casa na qual Oscar acorda no dia em que o acompanhamos é realmente a dele: é apenas mais um cenário, como tantos outros, e sua suposta família, desconfiamos ser somente mais um grupo de atores. A dúvida recai até mesmo sobre a sua motorista, que esporadicamente auxilia Oscar fora do veículo, permanecendo a dúvida se fazendo parte ou não da construção de uma cena qualquer. Aos poucos, somos tentados a nos assegurar de que o que se passa na interioridade da limousine conduz, em alguma medida, o que ocorre fora dela; so-

mos tentados a nos assegurar ao que ali dentro aprendemos: Oscar é um notável ator, cansado, porém, e com ares de desilusão.

Em determinado momento, ao escutar de sua motorista que a noite está linda, Oscar não abaixa as janelas do carro para ver a paisagem. A vista lhe é transmitida por meio de uma televisão a sua frente, dentro da limousine. Essa imagem chega ao vivo de uma câmera – invisível – na dianteira do carro. A redução da câmera ao oculto não é apenas uma evolução tecnológica a afetar o trabalho dos atores; é, também, sua penetração potencial em todo o campo espacial da realidade. O que nos faria lembrar da existência desses aparelhos imperceptíveis, segundo o empregador de Oscar, não é mais sua presença intimidadora, mas a ameaça constante de seu registro.

Quando essa ameaça se faz presente em absoluto, entretanto, cresce ao paroxismo a presença do próprio registro (ou a possibilidade dele) na malha da realidade cotidiana. A vista lá fora é transmitida por uma televisão justamente porque essa a hibridização entre acontecimento e registro, em última consequência, implode a lógica do real ao invertê-la na constatação de que algo só existe se nos chega por meio da imagem. A vista é contemplada pela televisão porque ali ela adquire o valor de algo a ser efetivamente visto, ou de algo *feito* para ser visto.

Outro ponto interessante é que a preferência de Oscar (que está familiarizado com essa dinâmica, daí seu cansaço) em ver a vista por meio dessa imagem corrobora com a noção de que a limousine (para ele e para nós) está associada ao local onde de tudo se despe e onde se pode ver sem ser visto. Oscar, ciente de que a vista lá fora não é tão digna de confiança, vê nessa transmissão crua, nua, sem corte e sem atores, uma franqueza e o mais próximo de um vislumbre seguro e autociente de paisagem.

Aliás *Holy Motors* é o nome da empresa de transporte que conduz Oscar – e um número enigmático de outros atores – de cena em cena. O que são, exatamente, esses *holy motors* (termo que poderia ser traduzido, a grosso modo, para *motores sagrados*)? Que motores são esses aos quais o título dessa empresa de transportes faz referência? A princípio, a resposta nos é quase indubitável: trata-se

dos motores das próprias limousines. É a combustão da gasolina e sua conversão em mobilidade que possibilita que esses atores estejam pontualmente em suas cenas prontos para desempenhar seus papéis. Mas, não poderiam os *holy motors* fazer referência as próprias limousines? São elas, afinal, em seu conjunto, em sua estrutura, que viabilizam aos atores realizarem suas funções. São elas, em sua beleza e exuberância, que abrem caminho tornando possível a ligação entre demanda e serviço de visibilidade. Mas, e quanto aos atores? Não poderiam ser, eles sim, considerados como os motores sagrados nessas circunstâncias?

Constatamos que *Holy Motors* não faz referência apenas a um motor, mas sim a uma máquina; a um mecanismo que engloba todas as peças (atores, câmeras, motoristas, veículos) que geram, na ponta de sua produção, a imagem produzida por uma câmera invisível. O aspecto sagrado sugere que essa máquina é um tanto quanto importante, para dizer o mínimo. O sagrado é ilustre, essencial, inquestionável e insubstituível. Nesse caso, é o alicerce – a força motriz – no interior de uma estrutura coletiva e coletivizante que se pauta na produção serializada e de natureza industrial de um conglomerar híbrido de fragmentos de imagem e realidade, instaurando uma cotidianidade específica a essa mistura em curso.

Nos últimos instantes de *Holy Motors*, quando todos os humanos já se afastaram do galpão onde as limousines são armazenadas no fim do expediente, assistimos a uma cena bizarra: sozinhas, as limousines começam a cochichar entre si. Uma delas expõe seu receio de que, em breve, todas ali estacionadas entrarão em desuso por estarem se tornando inadequadas, afinal, como aponta: os humanos “não querem mais máquinas visíveis. Não querem mais motores”.

Após as câmeras, serão as limousines os alvos da invisibilização da materialidade da tecnologia. Por quê? Pois esses veículos são os meios que ligam uma cena a outra, um papel a outro. Como com as câmeras, seu ocultamento fomenta uma máquina de natureza invisível e, quanto mais invisível essa máquina, mais potente e imperceptível os limites de sua atuação. O desaparecimento das limousines implica a extinção do último lugar dentro do qual cremos que as câmeras não entrem; a extinção do local onde se reconhece a dinâmica da imagem. Contribui-se, assim,

para hibridização total entre objeto de interesse (imagem) e destinatário. Desse modo, não haverá uma interioridade central, um ponto do qual emana o som dessa máquina, uma intervalo (ou liga) entre uma cena e outra, um contra-espço onde é possível ver sem ser visto. O despir-se será incorporado na própria dinâmica dos acontecimentos espectáveis e a nudez frágil será comercializada. Essa descentralização caminha por imbricar cinema-verdade, *reality show* e ficção em um sopro espetacular de visibilidades, representações e hábitos. Assim, já não seria mais o que se passa na interioridade da limousine que conduziria o que ocorre fora dela. Essa dinâmica seria substituída por um movimento constante de afetação e contra-afetação descentralizado de imagens e acontecimentos, onde todos são potencialmente atores.

Essa hibridização já está em tal ponto, em *Holy Motors*, que Oscar ocasionalmente encontra duplos seus nas ruas da cidade: já confundem-se atores e espectadores. Curiosamente, toda vez que encontra um desses duplos, Oscar investe contra eles e os assassina.

\*\*\*

Voltamos à limousine, pomo-nos novamente em movimento. Falávamos, na primeira parte dessa análise<sup>1</sup>, que a espontaneidade do mundo externo, em *Holy Motors*, é sempre posta em cheque pela interioridade do veículo que transporta Oscar de um set a outro. Elaborávamos, também, a respeito de como a câmera invisível e o ocultamento dos veículos-camarim conduziriam a uma dinâmica de apagamento das fronteiras entre a máquina e aquilo que tangencia sua atuação. Hoje, transportados nos extensos bancos desse veículo de luxo, desejamos nos aprofundar nessas questões.

Da crítica que fez o empregador de Oscar, de que o ator parece estar menos comprometido com seus papéis e a qual Oscar responde que é difícil acreditar nas câmeras quando não se pode vê-las, nós deduzimos que o bom ator é aquele que sabe – ou ainda, que *acredita* – que as câmeras estão ao seu redor. A maleabilidade de uma câmera sem peso, sem condutor e sem visualidade faz do registro uma potência onipresente e imperceptível, caminhando por tornar, como apontamos, insustentável

uma dicotomia entre atores e não atores. Caminhando, também, por definir como o bom intérprete não mais o ator profissional, mas o agente (independentemente de seu ofício) que sabe *quando* está sendo filmado e utiliza a seu favor a amplitude das possibilidades de cobertura, abrangência e alcance do conteúdo produzido.

Oscar, como estipulamos, é resistente a essa volatilidade: assassina seus duplos e confia apenas em imagens sem intérpretes, cortes ou trama; persiste em uma separação entre atores e não atores. Mostrando sinais de cansaço, ao ser perguntado o porquê de persistir em atuar, ele responde que o faz pela “beleza do ato”. A beleza de atuar, entretanto, está em extinção, sendo substituída por um senso de perspicácia e malícia que seu domínio requer.

A exaustão de Oscar é sintoma, em outra frente, de um esgotamento físico: o corpo está cansado por consequência de um ritmo praticamente ininterrupto de trabalho. O ator amanhece em cena em determinado set e adormece também em cena, em outro set. Ele só não está atuando enquanto está na limousine, preparando-se para seu próximo papel e dirigindo-se até o local de sua execução. A dinâmica material do progresso tecnológico incuti sutilmente, com dinamismo e com disfarce, o trabalho em cada vez mais instâncias da vida. *Holy Motors* torna evidente que a vida pessoal e o ofício imbricam-se diante desse progresso a ponto de tornar-se um exercício inútil procurar as anacrônicas fronteiras de cada uma dessas esferas. A invisibilidade da câmera e, eventualmente, da limousine vem acompanhada pelo apagamento do tempo e do espaço do descanso: a possibilidade de ofício quase ininterrupto é acompanhada, de fato, pelo exercício quase ininterrupto do ofício.

A invisibilidade, em *Holy Motors*, permite a organização industrial de determinados agentes como peças a serem rapidamente realocadas para maximização do lucro. Atores parecem menos envolvidos e têm menos poder de decisão nos conteúdos que estão produzindo: são, como nunca, ferramentas em um processo de montagem. Não há debates com diretores, não há conversas com figurinistas. Desnecessário dizer que antes da câmera, já se tornaram ocultos o microfone *boom*, a lapela, o fresnel, o video *assist* e já não se vêem em set os assistentes de direção, produtores, diretores, figurinistas ou quaisquer outros funcionários além dos atores.

Os humanos, como disseram as limousines, não querem mais ver a máquina. Gradualmente, ao que nos aparece, eles estão sujeitos apenas a experimentar os seus efeitos. Qual é, afinal, a natureza de uma imagem produzida pela máquina que procura ocultar sua própria onipresença? Arriscamo-nos a dizer que uma câmera invisível almeja produzir, em última instância, uma imagem invisível.

Como pode ser uma imagem invisível? A resposta, presumimos: ocultando suas bordas; camuflando-se insuspeitamente nas dinâmicas cotidianas e atuando como fator oculto de coesão e descoesão. A imagem invisível, acreditamos, é uma sem bordas e, por extensão, também sem cortes. Afinal, o corte é, aqui, uma limitação técnica e a evidência de uma narrativa construída a partir de um mecanismo artificial (ou máquina). Mais do que isso, o corte nos remete a uma conjuntura onde múltiplas perspectivas estariam em jogo; e a imagem invisível é, em oposição, aquela que apresenta e força um afunilamento, associado, por sua vez, à gradual, ilocalizável e inevitável exaustão. A imagem invisível é aquela que não se diferencia daquilo que está ao seu redor; não se sabe de onde ela veio nem para onde vai; não se sabe onde começa nem termina e sua obsolescência não está em questão. A imagem invisível é aquela que introduz, a partir de um lugar indefinido, uma alternância de bons (e maus) atores (assim como de atores e não atores) em locais e horas específicas para construção e desconstrução de determinadas experiências construíveis. A imagem invisível, aliás, afeta e é afetada pelo fluxo geral da experiência, permanecendo, finalmente, sempre imperceptivelmente efetiva diante de nossos olhos.

# O POÇO

Obviedade

Estamos assistindo *O Poço*, filme espanhol de 2019, fenômeno recente nos meios de *streaming* de filmes online. Estamos intrigados pela arquitetura de interiores de concreto na qual o personagem principal, Goreng, acorda. Estamos curiosos sobre a plataforma que desce a flutuar no ar e passar por cada andar dessa estrutura cinza infindável. Estamos interessados no fato de que na superfície dessa plataforma repousa grande diversidade de pratos culinários parcialmente comidos. Estamos intrigados com o aspecto de confinamento desse ambiente em que Goreng acorda e com o uniforme impessoal que usa. Estamos, sobretudo, atraídos pelo contexto que se desenrola nos momentos iniciais do filme e pela explicação subsequente dos mecanismos do sistema que rege o ambiente que encontramos ali.

O poço – ou *Centro Vertical de Autogestão*, como é chamado pela administração dessa estrutura – é uma prisão vertical composta por diversos andares, contendo dois prisioneiros por piso. Uma plataforma, repleta de comida, parte intocada do térreo e desce, fazendo pausas em cada andar, em direção ao fundo da estrutura. Os prisioneiros do piso de baixo comem aquilo que sobrou da refeição dos prisioneiros do de cima, de modo que a cada piso há menos comida disponível. Eventualmente, a refeição na plataforma acaba, o que implica que os prisioneiros mais próximos da inferioridade da estrutura ficam submetidos à ameaça constante do estômago vazio. A cada mês, as duplas de prisioneiros são redistribuídas aleatoriamente pelos andares do poço.

Para prosseguirmos com a reflexão sobre o poço que está diante de nós, é interessante atentar ao caráter muito específico que costura outras análises do filme já disponíveis na internet. Em sua maioria, essas análises, ou *reviews*, fazem uma espécie de dissecação de *O Poço* de modo a apontar e explicar sua condição alegórica (que entenderemos sucintamente como a condição da ilustração de ideias e conceitos prévios) e desvendar o significado simbólico de sua conclusão. Existe específico desejo por explicar as escolhas narrativas e estéticas do filme em con-

trapartidas filosóficas, econômicas e políticas de nossa realidade: em ligeira busca, encontramos na internet correlações entre *O Poço* e a luta de classes; a descida ao inferno de Dante; a enunciação da religião católica; a ausência da consciência do funcionário na máquina da morte (em diálogo com a máquina nazista); o panóptico de Foucault; a filosofia de Nietzsche; o inconsciente de Freud; o autoritarismo da esquerda e, principalmente, a inviabilidade moral e humana do sistema capitalista atravessado pelo culto à meritocracia. É pertinente lembrar, nesse contexto, que recentemente outros filmes que cativaram grande público têm despertado similares interesses - como *Parasita* (2019) e *Coringa* (2019) -, evocando leituras que enxergam neles representações da inviabilidade ética e estrutural de determinados sistemas de convívio (nomeadamente o capitalista) enquanto vértices da disputa humana desprovida de qualquer senso de equidade. E não por acaso esse desejo coletivo do desvendamento e tradução não figurativa da alegoria ecoa dos filmes citados.

O final de *O Poço* é marcado pela necessidade de mandar uma *mensagem* por parte dos prisioneiros à administração da prisão. O que é essa mensagem, como deve ser seu conteúdo material e como afetará a administração termina por ser confuso e incerto. O que importa para os personagens do filme, porém, a grande determinação, é *mandar uma mensagem* com objetivo de despertar a consciência da administração de que uma transfiguração do sistema é imediatamente necessária. Desconfiamos de que uma semelhante lógica rege o próprio filme. *O Poço*, porém, parece menos interessado em nos *mandar uma mensagem* a qualquer custo do que em nos *mostrar algo* acima de tudo.

O universo do filme, estabelecido em si, não faz sentido. Há plataformas que flutuam no ar; uma onipresença inexplicável e impossível em todas as salas que pune com frio ou calor o prisioneiro que guarda comida; uma estrutura arquitetônica que não seria viável em termos reais e uma falta de lógica no certificado eventualmente conquistado por Goreng por passar seus dias ali. Essas características impossíveis, ou mágicas, explicam-se a si mesmas por apresentarem-se como produtos da ficção-científica. Outras, porém, não se explicam: há diversas informações contraditórias ou faltantes no filme. Elas existem unicamente para re-

forçar o que se quer *mostrar*. A prisão, por exemplo, é chamada pela administração de *Centro Vertical de Autogestão*. Esse nome indica linguisticamente a responsabilidade e autonomia que os prisioneiros têm para gerir o espaço. Toda regra, punição, disposição no espaço e a própria arquitetura, que enfatiza a noção hierárquica entre os prisioneiros, porém, é estabelecida de forma externa, pela administração, e não pelos prisioneiros. Será mesmo possível usar o termo *autogestão* para esse sistema que ameaça sadicamente os participantes de morte caso não se adaptem a ele e em que a comunicação entre todos é propositalmente tornada inviável? Entende-se que o nome *Centro Vertical de Autogestão* está no filme não para descrever precisamente o sistema, mas para nos reforçar o revés do fracasso da suposta possibilidade de autogestão, ainda que sua conceituação no contexto poço seja dúbia. Exemplos como esse são recorrentes.

Mas o que entendemos dessa constatação? Que essa, arriscamos dizer, é a estética do filme: um sistema de afetação que parte, antes de mais nada, do desejo de *mostrar*, feito por meio da alternância de fragmentos fílmicos designados especificamente a contemplar determinados blocos simbólicos que carecem de diligência com a precisão das informações narrativas dadas e apoiam-se em um *senso comum* sobre as questões apresentadas. Essa mostração é desejo (acima de tudo) de verossimilhança com o funcionamento do nosso mundo vivido não cinematográfico. Não por coincidência a palavra que mais tem presença no filme é *óbvio*, dita repetidamente pelo companheiro mais velho de cela de Goreng. Quando Goreng faz qualquer pergunta sobre o funcionamento do poço, a resposta é sempre *óbvia*. Inclusive, a própria plataforma de streaming que disponibiliza o filme lançou um vídeo no *Youtube*\* enaltecendo esse ponto (a obviedade do funcionamento sistêmico) de *O Poço*. Quando esse companheiro de cela diz que os de cima não vão responder às súplicas dos de baixo, Goreng pergunta o porquê disso, a que ele responde prontamente: "porque estão em cima, óbvio".

Isso nos leva a crer que a estética alegórica de *O Poço* é tão pautada em um conhecimento prévio do óbvio, ou seja, em um senso comum do real não cinematográfico, que a lógica representativa alegórica se inverte. Em certo sentido, não

passamos a entender melhor nossa realidade por meio de sua ilustração, mas a ilustração se torna crível e sedutora por causa da relação e do posicionamento que já temos com a realidade ali representada. Desse modo, é aceitável nos termos narrativos de *O Poço* que os prisioneiros ignorem os pedidos de racionamento de comida porque é assim que entendemos nosso próprio sistema de convivência e concorrência social construído em torno da sobrevivência, acima de tudo, das relações de reprodução e concentração do capital e poder - é aceitável porque é *óbvio* que se negarão a raciocinar. Só é aceitável que se use o termo *autogestão* para caracterizar a experiência vivida ali porque de certa forma identificamos nela o trágico do fracasso de gestão como espelho de nossa própria realidade. A alegoria do filme, parece-nos, não funciona como meio de elucidação, ela sobrevive como vontade de ilustração desse óbvio (sendo reafirmada por ele) e de prevalência de determinado senso comum.

O que nos parece interessante, nesse momento, não é analisar se é verossímil ou não essa interpretação da realidade, criticar uma imprecisão do uso de determinado termo linguístico, apontar informações faltantes ou discutir a fragilidade dos conceitos de óbvio e de senso comum, mas perceber que o sucesso comercial do filme possivelmente indica o seguinte tipo de desejo de obviedade: deseja-se, primeiramente, que *seja reconhecidamente óbvio* que o sistema representado (que tem sua contrapartida no real) não funciona bem; que tudo que ali esteja expresso *seja reconhecidamente óbvio*; e, em segunda instância, deseja-se (acima de tudo, acima da carência de diligência narrativa citada) *ver* o óbvio como aquilo partilhável, como senso comum. O gore (violência explícita representada) é a manifestação última dessa estética alegórica da obviedade, porque provém de lógica em que a realidade é (quase) intolerável e é preciso vê-la explicitamente. Sabe-se, porém, que o gore tem seu público, que ver a carne e o sangue na imagem é um prazer partilhável. Pode-se interpretar como semelhante a ele o prazer de ver no filme o sistema em sua face nua, porque desse desgosto visual provém um senso de recompensa, um senso de acesso a algo oculto e eminente que esse público já sabia que estava ali, mas que agora é partilhado explicitamente, sendo sua reprodução estética um atestado de sua transfiguração em senso comum.

# PARASITA

## Intimidade

Quando somos pegos de surpresa, escondemo-nos debaixo de uma mesa. O mundo ao nosso redor prossegue, enquanto aguçamos todos os sentidos e nos pomos a escutar o ambiente. Temos medo de sermos descobertos nessa posição tão inusitada e constrangedora – embaixo da mesa – e permanecemos ali até que uma oportunidade surja para que saíamos de fininho. O que acontece com nossa audição quando estamos rente ao chão? Como afeta nossa visão a horizontalidade? Como diminui – ou aumenta – o corpo frente a sua própria ocultação, frente às sombras que o escondem? Debaixo da mesa, somos observadores com característico medo de sermos entrevistados. Tudo nos chega pelas curvas do mundo, pelas brechas do espaço. Percebemos a potência de descobrir a intimidade alheia e as dinâmicas do mundo escondendo-nos debaixo da mesa.

Espere, retrocedamos um pouco. Estamos assistindo *Parasita*, filme sul-coreano de 2019, sucesso comercial. Uma família de baixa condição financeira desenvolve uma sucessão de métodos para ocupar serviços sobretudo domésticos contratados por uma família abastada. Por meio de recursos escusos e orquestração de inverdades, são empregados, um a um, para prestar os serviços na casa da rica família, sem que esta saiba que está contratando pessoas que têm relação entre si. Filho, filha, pai e mãe se apresentam meticulosamente, cada um, como profissionais de prestígio em suas áreas de atuação forjadas, seja por destaque pessoal, seja por integrarem uma empresa de excelência. Fantasiam e confabulam por incorporar em suas próprias vidas a situação de luxo que encontraram ali. Evidenciam-se as diferenças socioculturais e o caráter exploratório nos serviços prestados, desdobrando-se a todo momento o alcance do termo que dá título ao filme, *parasita*.

Antes da situação-problema central acontecer – antes dos personagens precisarem se esconder repentinamente embaixo de uma mesa na sala de estar – notamos algo que nos chama a atenção. Não temos objetivo de fazer uma crítica do

filme, mas compartilhar algo que nos veio à mente. O filho mais velho da família menos privilegiada que acompanhamos, Ki-woo, faz uma revelação ao pai, à mãe e à irmã num momento de êxtase familiar. Revela ter interesse amoroso pela filha dos proprietários da casa, Da-hye, para quem foi contratado para dar aulas de inglês. Ki-woo mostra um livro amarelo que está consigo. É o diário de Da-hye que pegou de seu quarto enquanto ela saía para viajar com a família. Quando é confrontado sobre como foi capaz, moralmente, de ler o diário de outra pessoa, responde num emaranhado de cinismo e infantilidade que o fez para que os dois pudessem se conhecer com mais intimidade. Pouco tempo depois, em meio a outros tantos acontecimentos e confusões, a família proprietária da casa chega de surpresa no meio da noite e todos têm de se esconder embaixo da mesa da sala de estar.

No âmbito de um sem fim de orquestrações de enganação e de fabricação de figuras públicas de autoridade, o espaço da intimidade em *Parasita* parece ter papel central e interessante. Poderia-se pensar, a princípio, que o íntimo, no filme, ocupa a posição de sítio último da verdade. Repetidamente, personagens convocam uns aos outros em espaços ocultos para conversar. O interior do carro, uma sauna apertada, o jardim à distância. O porão é o local onde toda verdade oculta vem à tona. Uma mensagem privada no whatsapp assume o status de torpedo da desvelação das mentiras. O filme, aliás, se passa majoritariamente nesses espaços fechados; dentro da casa de alguém, dentro do quarto de alguém, na cozinha de alguém, no jardim de alguém, na sauna de alguém, no banheiro de alguém.

Os personagens, entretanto, parecem ocupar esses espaços privados tanto quanto os espaços os ocupam. Confunde-se o privado com o íntimo; a privacidade com a intimidade. Há uma enunciação constante nesses espaços da psicologia interna, dos desejos inerentes dos personagens. O íntimo mostra-se não apenas como esse sítio dessas enunciações. Ele nos chega, em *Parasita*, como um mecanismo mesmo de produção de sentido. A revelação da intimidade autêntica no diário é vista pelo outro como possibilidade de estabelecer laços concretos na vida material. O íntimo é percebido, desse modo, como um âmbito a ser desejado e explorado. Trama-se sempre ocultamente, atraindo-se para a sauna para enganar, para

aplicar o golpe, leva-se ao jardim para demitir usando-se desculpas outras, espera-se que o outro cumpra funções além das previstas formalmente.

A exploração da intimidade caminha, porém, junto a tudo no filme, em direção ao absurdo e à catástrofe. O desvio chega, como já esperávamos, embaixo da mesa. Há uma curiosidade natural, um voyer oculto em nós. Há a recorrência da ideia do espectador do filme como voyeur na sala de cinema. Esse desejo pelo íntimo do outro, diante de sua revelação total, rapidamente encontra os limites da aceitação. Toda intimidade esconde um monstro, toda intimidade é monstruosa para um intruso. Enquanto estamos todos debaixo da mesa, os pais da família proprietária da casa começam a ter relações íntimas no sofá, no silêncio absoluto da noite interrompido por alguns gemidos e algumas falas. *“Você ainda tem aquela calcinha que achamos no carro? Adoraria se você usasse.”* diz o pai; *“Então me compre drogas.”*, retruca a mãe.

Há sempre um ponto diante do qual não se pode prosseguir ao ler o diário alheio. O ponto da revelação da intimidade que não se pode digerir. É o momento em que se nega o romântico e o peso da realidade material nos chega. O senso da intimidade vem não mais como o sítio de compartilhamento e exploração idealizado; ele retorna e reafirma sua condição primeira de lugar da ocultação. Ocultação e verdade; mentira e desejo; manipulação e libido chegam, assim, de mãos dadas, se intercalando. Da-hye sabe, ao notar um beijo distraído, que Ki-woo esconde algo, que tem outras preocupações em mente. Sabe que algo está errado. Apesar de toda trama, algo não se faz esconder em um beijo e, é claro, fecha-se os olhos para beijar.

Diante da percepção da quimera íntima, há um refluxo, negação dessa proximidade, enunciação máxima das diferenças. A catástrofe em *Parasita* poderia ser vista como um desastre movido pela colisão de mundos; pela negação do íntimo do outro enquanto espaço de produção de sentido válido e pelo encontro dos limites possíveis de seu agenciamento externo. Este espaço é intermediado pela diferenciação sociocultural de famílias de classes econômicas diferentes, mas também pela diferenciação do outro em relação a si. O existencialismo do pai, que crê em

uma vida sem planos, é contraposto pelo idealismo do filho, que procura em todos os acontecimentos metáforas que se autojustifiquem. O íntimo é penetrado pelo privado, mas é também aberto ao público. Abre-se a janela, mas não se pode impedir que a enxurrada de água inunde os quartos. A raiva se acumula. Há um fluxo e refluxo sem espaço de fuga previsto. Há uma contradição interna que faz explodir o íntimo do outro com um facada no coração. O sangue escapa, opera-se a cabeça, esconde-se no porão, foge-se, mas segue-se adiante sob vislumbre de uma contradição explodida, e que tende novamente à explosão.

# SONIC

## Velocidade

O vento às vezes nos passa pelas laterais do corpo e deixa uma marca. Uma brisa quente nos atravessa as pernas vinda do interior do espaço, arrastando-se pelo chão, levantando poeira, assinando nossa pele com o toque da leveza. Quando se é vento, sopra-se pelos caminhos que se apresentam na própria trajetória que é percorrida. Quando se é vento, faz-se sopro. Esse sopro pode ser azul, pode ser pura velocidade. O que significaria, para nós, tornar-se vento? Para quais confins os caminhos percorridos nos levariam se fossemos, nós também, espontâneo deslocamento, puro ir-se de invisível brisa?

Estamos assistindo *Sonic*, filme americano, de 2020. Sonic, o personagem central, é um ouriço azul alienígena extremamente veloz e de aparência incomum. Por motivos de conflito em sua terra natal extraterrestre, é enviado através de um portal para nosso planeta e aqui vive furtivamente, sem revelar-se para os humanos com medo de repreensão devido a sua aparência e características incomuns. Mora isoladamente em uma toca na floresta para onde leva objetos de confecção humana, como placas de trânsito e eletrodomésticos, e faz incursões cotidianas e anônimas ao centro urbano mais próximo, onde passa tempo observado escondido a vida humana característica de uma cidade pequena norte-americana.

A potência de sua agilidade é tamanha que torna-se uma mera mancha ao transitar, um rastro de ar azulado imperceptível aos olhos humanos distraídos. Camufla-se, por meio de sua alta agilidade, como vento a passar por entre pessoas e animais em plena luz do dia. Sonic vive na Terra um exílio, parece-nos, em sua própria alta velocidade; um exílio marcado pela mobilidade em um mundo especificamente humano ao qual tem desejo de pertencimento.

O ouriço tem uma vivência solitária na Terra. Tornou-se, desde que chegou ao planeta, um observador da vida alheia; um espectro a ver as atividades alheias. Após anos na Terra, o vemos ser descoberto por um policial. Sonic admite a ele: *“Eu não estava exatamente espiando; nós estávamos todos passeando juntos, mas*

*ninguém sabia que eu estava lá*". O fenômeno da observação em sua vida, impulsionado por um senso de isolamento social, adquire proporção tamanha que incorpora hábitos e gostos advindos das atividades humanas a personagens criados e vivenciados por ele, que faz uma espécie de vivência teatral em que estas figuras alternam-se umas com as outras em conversas e jogos entre si.

Sonic invade uma sala de atendimento psicoterapêutico e alterna entre a posição do divã e da cadeira da(o) psicóloga(o) a realizar um tratamento de si mesmo. A centralidade destas alternâncias parece residir na tentativa de superação da falta de interação externa. Sonic fala inglês, não basta o contato com o reino animal da terra, ele precisa conversar, jogar, comemorar com outros – outros especificamente humanos. Sonic deseja, em última instância, inserir-se na cultura humana impulsionado por uma predisposição de identificação com ela. E o filme apresenta como plausibilidade para esta dinâmica de alternância entre personagem fictício e personalidade real a própria velocidade, que permite uma troca instantânea entre posições no espaço (como entre a cadeira do psicólogo e o divã do paciente).

A velocidade do Sonic converte-se, deste modo, em um mecanismo de superação falso do problema de isolamento social. Oferece, nela mesma, uma zona de transição quase interdimensional que possibilita duas atividades essenciais: a transição instantânea entre personagens – criando diálogo –; e a mobilidade e inserção invisível no mundo. Sonic pode, efetivamente, torna-se um ser oculto no espaço quando corre. Assim, a agilidade, simultaneamente em que oferece a invisibilidade, permite a fabricação de um tipo interação solitária particular entre duas ou mais facetas de si mesmo. Esta interação, entretanto, não é suficiente para saciar os desejos de contato social e evidencia nela mesma esta insuficiência (a relação psicólogo – paciente, por exemplo, rapidamente cai na constatação própria da solidão por Sonic).

A agilidade em *Sonic* não leva, portanto, somente de um lugar ao outro; ela cria um espaço em si, um espaço que supera sua própria suposta virtualidade imaterial e se configura como uma zona de conforto acessível somente pela alta velocidade e pela capacidade concomitante de assimilação racional diante dela. Sonic lê toda sua coleção de quadrinhos em questão de segundos; corre até as profundezas do

mar e retorna instantes depois com toda sorte de pensamentos que questionam sua posição atual no mundo. A velocidade das ideias e de apreensão do ambiente parece caminhar conjuntamente à velocidade do corpo no momento da ação. Essa capacidade de raciocínio mescla-se, parece-nos, com os reflexos da carne. Velocidade e urgência costumam estar correlacionados; para Sonic há uma urgência em desfrutar da vida apoiando-se no aspecto da diversão. Há um senso de vitória que costura o filme que corrobora com a necessidade pelo divertimento do ser azul. Sonic é caracterizado e referido como uma criança com sede de entretenimento. Mais do que Robotnik – o antagonista de Sonic que deseja capturá-lo – o vilão parece ser o tédio e o desejo pela experimentação do mundo.

Quanto mais desapontado pela carência de contato, mais rápido corre o protagonista. Pela decepção de se ver sozinho em um campo de baseball atinge velocidade inédita que causa um apagão na cidade. O veloz é associado aos sentimentos de tipo arquétipo de Sonic, como a felicidade, a raiva, a solidão, sendo uma resposta específica a cada um desses estados emocionais – quanto mais intensa a configuração interior, maior a resposta exterior do corpo. É notável que Sonic sente prazer em ser rápido, há um certo orgulho de si. Então por que ler quadrinhos em uma velocidade absurda? O extremamente veloz é o modo natural de assimilação de mundo de Sonic? Desconfiamos de que há um ciclo que se auto alimenta: quanto mais tédio, mais rápido. Quanto mais rápido, menos alternativas ainda não visitadas, mais necessidade pelo novo. O esgotamento das atividades solitárias caminha concomitantemente com aumento da velocidade em uma relação que se auto alimenta, e que desembarca na criação de uma catástrofe elétrica na cidade.

Poderíamos recair sobre a pergunta de se o vento tem pressa. Existe algo tentador na velocidade, uma sensação sedutora de poder e perigo iminente. Parece-nos natural que se queria desfrutar da velocidade máxima que se possa alcançar, para sentir o vento, para ser vento. O que acontece quando nos tornamos brisa? O corpo some, mesclamo-nos com o próprio impulso que leva para onde quer que estejamos indo. O corpo de Sonic – suas pernas longas, sua envergadura estranha esguicha – está intimamente ligado a sua habilidade de ser corriqueiro. A fonte

mesma da necessidade de isolamento – a aparência – oferece os meios insuficientes de sua solução – a velocidade. O corpo se apresenta como problema duplo: é problema e é solução falsa do problema. Sonic incorpora a velocidade como se fosse ele mesmo um vértice dela. Seu próprio nome sugere esta confusão entre ser e potencialidade do ser. Para onde a velocidade o leva? Ela não leva, ela é. É a incorporação própria do desejo. Enquanto corre, Sonic pode subir em prédios, cruzar estradas, penetrar florestas, andar por entre pessoas. Há um senso de liberdade extrema neste poder de deslocamento invisível. Há, entretanto, uma insuficiência na velocidade como coisa em si, uma carência neste ser que é manifestação pura de sua potência. A invisibilidade, expressão máxima do veloz, não basta: superar o isolamento, parece-nos, é necessariamente superar o problema da velocidade que se apresenta como solução provisória para Sonic.