

# A monstruosidade no cinema – aproximação política e filosófica<sup>1</sup>

Gustavo Celedón

## **Introdução**

O presente trabalho se constitui a partir de uma reflexão sobre a monstruosidade no cinema. Foi redigido de acordo com uma visão geral do problema que inaugura o que se espera ser um prosseguimento mais vasto da questão. Não obstante, em sua generalidade, o texto encontra teses bastante claras. Dentre elas, a tese que o percorre do início ao fim: a monstruosidade no cinema aparece, em primeiro lugar em um cinema que chamaremos liberal (o veremos), no olhar e na projeção mesmos de uma sensibilidade que tende a transformar o que observa em monstro, na medida em que o próprio ato de sentir e observar já aparecem como uma monstruosidade que deveria ser evitada e, se possível, eliminada. Toda a partilha de monstros cinematográficos evidencia uma câmera cujo desenvolvimento denota um conflito radical com a observação e, em geral, com a sensibilidade. Muito pelo contrário, uma monstruosidade menos ficcionada ou ficcional aparece em certos cinemas cujas características, seguindo nossa linguagem, não são liberais, isto é, não consideram de antemão a monstruosidade na natureza ou na sensibilidade enquanto tais. Estes cinemas se liberam da liberalidade mesma, conferem independência à sensibilidade em relação ao preconceito que atribui a prioristicamente monstruosidade ao sensível e, assim, não encontram ou criam monstruosidades no seio da manutenção de sua sensibilidade. Pelo contrário, no intento de exercer uma observação – de exercer uma sensibilidade, um processo cinematográfico em geral – de maneira mais sincera não se esquivam do olhar do que ocorre no mundo e da atualidade: monstruosidades econômicas, transnacionais, decadências de diversos

tipos, retirada do signo ou, como sugeriu Jean-Luc Godard, retirada da linguagem (Godard, 2014).

Há um procedimento que nos fala ao menos de duas monstruosidades: de uma monstruosidade projetiva de um liberalismo cinematográfico, até uma monstruosidade plural, complexa, que já não é o objeto de uma imaginação projetiva do cinema, mas sim o encontro cotidiano de seu próprio trabalho, aí onde filmando o mundo, a história, o humano etc., é praticamente inevitável não encontrar nem descrever monstros.

Nesse sentido, a monstruosidade é plural, com uma tendência que vai desde o ficcional ao não-ficcional, descrevendo a diferença entre um cinema liberal – predominante – e um outro distinto, múltiplo, ancorado na arte, na sensibilidade que tenta de alguma maneira aproximar-se de um mundo povoado por monstros e monstruosidades.

### **Antecedentes e perguntas**

Como tudo mais, o cinema se constitui graças a múltiplas dimensões; dentre elas, a observação. Mas, não só a observação de espectadores e participantes. É ele próprio uma instância de observação. Dito de outra maneira, é o mesmo filme que observa, que não cessou de observar. Para além ou aquém de se erigir enquanto instância que mostra, que faz montagem, o cinema, através do filme, não solucionou o problema do que é visto ou está por se ver, não fechou ciclo algum de observação. Secreta ou abertamente, o cinema segue observando; o filme é, todavia, algo em atividade.

Que não tenha encerrado um ciclo de observação não redundando em dizer que não tenha gerado genialidades e momentos de extrema verdade, de extrema fantasia – um saber, ao fim e ao cabo. Há, certamente, um saber *do e pelo* cinema. Mas, o saber, nos falam vários intelectuais e filósofos, entre eles Bernard Stiegler, tem forma de infinito (Stiegler, 2008: 50): saber é sempre *voltar a saber, desejar saber, desejar enquanto tal*. De onde a encenação de uma sabedoria cinematográfica, como um filme de Godard ou Glauber Rocha, não se constitui simplesmente segundo a dimensão do mostrado, como algo que se exhibe, como o resultado, a moral ou conselho que se transmite através da tela. Essa sabedoria, se bem mostrada, não deixou de observar. Não enclausurou sua inquietação. O filme é uma tela que por um lado mostra, por outro segue observando aquilo que mostra.

E não nos referimos apenas ao visível: é o cinema uma arte do sensível, como nos recorda Jacques Rancière a propósito de Bela Tarr (Rancière, 2011: 11). O filme é uma relação sensível múltipla, com diversos momentos no tempo. A observação do espectador pode estar em muitos lugares, tentando decifrar o pensamento ou a intenção de diretores, atores, produtores; elucidando os modos de filmagem, modos pelos quais a câmera se dispôs em tal ou tal cena; compreendendo o filme,

lendo nas legendas, em um detalhe esquecido da cena. O cinema é, do ponto de vista dos espectadores, uma multiplicidade de observações e sensibilidades que se põem em jogo, um pouco em silêncio. Esta multiplicidade pode ser entendida como comunidade. Mas o comum a esta comunidade é justamente sua multiplicidade – a infinitude de olhares, escutas, sensibilidades – cuja forma pública não chega nunca a se estabelecer ou se definir. Quando Derrida fala do cinema e seus fantasmas aponta um pouco para isso (Derrida, 2001): na escuridão o espectador experimenta uma relação que é, a um só tempo, íntima e pública. Porém, esta publicidade não se faz manifesta, se transmite em silêncio. Quer dizer: a comunidade, no cinema, corresponde a uma sensibilidade muda cuja pronúncia é sempre diferida; uma sensibilidade que se produz, efervescentemente em muitos casos, mas que não chega a formar um corpo-aqui, um objeto, uma produção identificável. Seu eco ocupa sempre um espaço-tempo inesperado, diferido; desconhece sempre a intensidade de seu *volumen*. Assim, o sensível é, justamente, essa comunidade ainda mais profunda do que o inconsciente – é a tese de Rancière (Rancière, 2001). E em sua profundidade, antecede também o que *eu* sinto ou o que *nós* sentimos. Se coloca aqui inesperadamente, como antecedente radical da produção subjetiva, social, política, comunitária.

No cinema, estes fantasmas derridianos anunciam a existência de uma estranha forma de vida. Já não é a comunidade de espectadores ou a comunidade de realizadores ou produtores. Já não é a partilha do sensível que o próprio cinema terá podido produzir através de sua história e suas narrações. É algo mais: é essa forma estranha de vida, essa distribuição do sensível que habita, ao mesmo tempo, o campo e o contra-campo, a cena e a não-cena. E é essa vida estranha aquilo com o que o filme, de maneira aberta ou fechada, sempre terá estado em conexão.

O cinema é, com efeito, uma arte profundamente *conectada* com aquilo que escapa ao signo (ainda quando trabalhe e siga trabalhando com eles), a desconexão fulminante entre o que eu sinto e a independência radical do sensível em relação a qualquer Eu. Sua própria história estará vinculada ao desligamento do signo na medida em que cresceu em um século XX que perdia os referentes e que, através de muitos de seus intelectuais, afirmava e confirmava essa perda: não há referentes, nunca houve. A isso se referia Jacques Derrida nos anos 1960 quando aludia à monstrosidade (Derrida, 1967: 14): uma profundidade que rompia com o *signo* se anunciava como futuro. O mundo significado e significante, quer dizer, o mundo que se transforma a si mesmo em informação referida, começava a acabar e o horizonte se tornava uma monstrosidade para tal mundo assim conformado.

Podemos afirmar que a monstrosidade no cinema é justamente uma experiência sensível – genial ou sintomática – deste futuro que se anuncia como advento de uma vida sem signos? Ou, de maneira mais simples, sem futuros e adventos, é a monstrosidade cinematográfica uma tradução daquela sensibilidade profunda cuja

vida resulta tão estranha, tão fantástica, tão inquietante? Ou é, a monstrosidade no cinema, um registro inelutável da operação de uma sensibilidade que, de fato, encontra monstros dos mais diversos tipos no cotidiano da vida?

### ***Dos monstros da psicanálise à sensibilidade dos monstros***

As perguntas recém formuladas nos conduzem a outra questão, relativa ao método que adotamos, a saber, se fazemos aqui uma psicanálise do cinema, ao modo de Žižek, por exemplo (Fiennes, 2006). Não a realizaremos se supormos um sujeito ou, melhor, uma estrutura linguística que opere como articulador do cinema e seus fantasmas – ou do cinema e seus monstros ou, também, dos monstros e seus cinemas. O ponto é que justamente não existe uma lógica, final, que possa amarrar uma relação passível de prognóstico entre observador e monstro. Este último é, precisamente, o arranque dessa lógica, seu caráter indomável, tudo o que uma estrutura jamais poderia ser. De resto, e acabamos de mencioná-lo, aderimos à tese de Rancière: enquanto tal, a psicanálise inscreve-se em uma história de movimentos do sensível.

(...) se a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável, o é porque já existe, fora de seu terreno propriamente clínico, certa identificação de um modo inconsciente de pensamento, e que o terreno das obras de arte e da literatura se define como o domínio de efetividade privilegiado desse “inconsciente” (Rancière, 2001: 11).

Trata-se de uma questão estética pois, disse Rancière, a dupla consideração moderna do estético, a saber, ser um pensar do não-pensar, e, ao mesmo tempo, um pensamento confuso, separa desde então a vida racional de sua inconsciência sensível. Por um lado, isso corresponde a uma tradição ocidental cujo nome geral é Platão. Por outro, como o sublinha Rancière, se trata da dimensão moderna que outorga ao sensível um poder pensante que, não obstante, encontra-se nos antípodas do domínio racional.

É aí somente que, sob o nome de estética, opera-se uma identificação entre o pensamento da arte – o pensamento efetuado por obras de arte – e certa ideia do “conhecimento confuso”: uma ideia nova e paradoxal posto que, ao fazer da arte um território de um pensamento presente fora dela mesma, idêntico ao não-pensamento, reúne os contraditórios: o sensível como ideia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à ideia de Kant. Ou seja, que faz do conhecimento confuso não um conhecimento menor, senão propriamente um *pensamento do que não pensa* (Rancière, 2001: 13-14).

Declara-se desde então uma independência móvel do sensível, uma forma confusa que parece mover-se com uma independência insólita, ao ponto de lhe

reconhecer um pensamento, uma forma de organizar as coisas. Historicamente, a psicanálise se constituiu – pensa Rancière – dentro desse processo – eis sua genealogia.

Contudo, para além da questão genealógica ou histórica, a tese rancièriana abre um sem número de questões de extrema profundidade. Uma delas, a que aqui nos importa, é recolocação da questão. Descemos a uma profundidade na qual o *inconsciente* se torna o *sensível*. Com isso diremos que a libido passa a ser a sensibilidade. Toda economia libidinal é agora, com Rancière, uma economia do sensível. Isso é relevante, posto que com Stiegler afirma-se “uma estrutura essencialmente cinematográfica da consciência em geral” (Stiegler, 2004: 16). Com Rancière afirmaremos que tanto essa estrutura cinematográfica quanto essa consciência se afetam material e intelectualmente por mobilizações sensíveis que procedem independentemente.

Portanto, não se tratará do desenvolvimento de um inconsciente que, ancorado a seu passado atemporal, desenrola seu presente, aqui entendido como a observação que se efetua no cinema e como cinema. Antes de ser uma superfície de repetições, pulsões, sublimações, a tela – e todo o desenrolar cinematográfico – é, com Rancière, o movimento do sensível. Se o cinema é movimento, como haviam afirmado Deleuze<sup>2</sup> (Deleuze, 1984: 15), Kracauer<sup>3</sup> (Kracauer, 1996: 66) ou Lyotard<sup>4</sup> (Lyotard, 1981: 51), entre outros, diremos que esse movimento é movimento da sensibilidade, da vida estranha que ele mesmo observa. Assim, todos os movimentos da produção cinematográfica, movimentos técnicos, reflexivos, cênicos, de montagem, etc., serão atravessados por uma dinâmica cuja combustão nasce justamente desde a mobilidade dessa vida estranha, da sensibilidade radicalmente antecipante do sensível.

Assim, não se trata da carta roubada de Lacan. Não há um significante sem significado que impeça o fechamento de um ciclo, abrindo uma dinâmica infinita, a repetição variada de um dinamismo que mantém uma relação sintomática em relação a essa impossibilidade de significar, “a esse lugar que vem a ocupar o puro significante que é a carta roubada” (Lacan, 1957: 20). Tal situação engendra um sem número de monstros, mas não abarca todo o campo da monstruosidade. O problema passa pelo fato de se compreender que a monstruosidade do cinema não se explica pela energia sexual e espiritualmente produtiva que se engendra devido à rotina inconsciente entre o sujeito e sua impossibilidade de referência, mas, antes, por um complexo sensível que antecede as questões do sujeito, até mesmo do sujeito inconsciente. Esta é nossa tese. Nesse sentido, o psicanalítico enquanto observação cinematográfica aparece como um tipo de objetivação sensível, como um desenrolar bastante esquemático que introduz o sensível nos diversos circuitos que constituem a psicanálise. Um deles, por exemplo, o circuito edípico que “condena” a sensibilidade a reações, mais ou menos pulsionais, mais ou menos sublimes, de uma afecção eterna originada pela incursão da Lei do Pai e a ausência/presença da Mãe.

Daí que o cinema como arte do sensível é também essa passagem da libido à sensibilidade, aí onde um movimento do sensível é, nessa época, um movimento

de emancipação em relação a esta mesma libido e à partilha psicanalítica. Este movimento não é uma superação, mas uma passagem, um desajuste que nos obrigaria a reconsiderar questões psicanalíticas, a nos perguntarmos, no interior da psicanálise, o que é que significa emancipar o sensível do desejo libidinal. Incluído, mas agora não só a partir da psicanálise, nos indagarmos se por acaso tanto o sensível quanto o libidinal não passam de nomes, formas de uma partilha que não tem nome ou sobrenome, uma partilha que, para dizê-lo de algum modo, se dissolve sempre em uma pura pluralidade de movimentos sensíveis sem figura.

Não obstante, sendo o cinema uma arte, a questão de uma emancipação do sensível em relação ao libidinal ocupa nossa época e circunscreve a questão do cinema em uma dimensão bastante particular. No que diz respeito a este texto, uma consequência imediata tem que ver com essa vida estranha que observa. A passagem do libidinal ao sensível deixa de submeter o acontecer cinematográfico ao conflito psicanalítico para deixá-lo de algum modo em um estado sem circuito, sem o transe dialético do referente e do não-ferente.

Para além do signo, o monstro não é nesse caso um sintoma a observar pela psicanálise: é ele um monstro *para* a psicanálise, algo que a psicanálise não pode observar de maneira psicanalítica e, portanto, algo cujo saber não coincide plenamente com o saber psicanalítico. O monstro não é simplesmente um sintoma, um lapso ou o retorno materializado de um ente que não podemos sintetizar em nossa consciência. No retorno da libido ao sensível, os monstros não habitam nosso inconsciente, mas *se sentem ou se observam* na vida, os percebemos enquanto tais, na política, na economia, nas universidades, pelas ruas, na família e fora da família. A monstruosidade não é puramente o familiar, o ameaçador, o *Unheimliche* freudiano, “aquela variedade do aterrorizante que retorna ao antigo costume, ao familiar desde muito tempo” (Freud, 1992: 220). O monstro chega a ser independente aos devires de um inconsciente, de uma família, por mais que existam famílias especialmente monstruosas. Tampouco é a novidade radical, a qual, acrescenta Freud, pode também ser aterrorizante, ainda que nem sempre (*idem, ibidem*). A questão é que o cinema não é simplesmente uma instância de indagação do consciente e do inconsciente: o cinema sai para ver, observar, filmar, como Dziga Vertov e o homem com uma câmera (Vertov, 1929). É nessa saída onde, diante da câmera, se congregam os mais variados monstros.

Eis o lugar do qual procedemos, o lugar do qual localizamos essa observação e o lugar que entendemos como arte do sensível. É aqui onde aparece, para nós, o monstruoso, não como elemento que abarca toda a observação nem como forma inata de um medo que diversificaria uma mesma observação. Superar o medo não quer dizer que os monstros desapareçam. Em outras palavras, pode-se observá-los sem medo, sob outros estados ou formas do sensível.

## **Monstros do cinema**

Godzilla, habitante das profundezas, se constitui como um horizonte que vem a destruir a civilização. No relato mais próximo, Godzilla é tanto a bomba atômica como a reação da natureza às atividades nucleares do ser humano – daí que, depois de Fukushima, uma nova produção do filme se fez necessária, uma nova fixação referencial, uma nova manipulação política. Mas, para além de querer extrair a narrativa sintomática do filme ou dos filmes, isto é, psicanalizar seu simbolismo, quisemos refletir sobre o olhar cinematográfico enquanto tal: não a criação ou a produção do olhar, à qual o cinema supostamente se consagraria, senão o olhar que sempre escapa na reprodução.

Nesse caso, o cinema não só *cria* monstros e, com isso, pensamentos e políticas para com os monstros. Ele os observa. Inumeráveis arquivos de monstros, múltiplos: Godzilla, King Kong, Gordon Gekko, as máquinas de *Matrix*, os humanos disformes de Alexandro Jodorowsky, Joe Pesci em *Casino*, o vírus em *12 Macacos*, Gorgo, a Mosca, etc. Pois bem, o que pode querer dizer que é o cinema mesmo que observa seus monstros?

Recorrendo às inúmeras versões de Godzilla, incluindo cartazes e quadrinhos, nos deparamos reiteradamente com um primeiro plano em seu olho. Este olho é independente, um olho não domado. Enfocá-lo é separar as visões, assumir que a câmera é um tipo de olho que *enfrenta* outro olho. Isto implica na construção imediata de uma comunidade total: a câmera parece nos dizer que todos somos ela diante do monstro. E esta estratégia de comunhão é, poder-se-ia dizer, uma espécie de armadilha. Haveria que se pensar que o cinema e os dispositivos audiovisuais que buscam normalizar e estandarizar o comportamento humano não só o fazem através da regularização e da frequentação de signos e formas, mas, e quiçá acima de tudo, através da sutil identificação com o olhar e a sensibilidade impostos pela câmera e o enquadramento cinematográfico em geral. Assim, somos todos contra ou diante do olho de Godzilla. E todos querem dizer: o capital. Pois Godzilla representa, para além de uma ameaça nuclear, a ameaça enquanto tal: o pesadelo para esse olho do capital é descobrir outro olho que não é o seu, uma liberdade de ação que não é a sua. E aqui há o monstruoso: um olho, uma câmera, uma memória independente ou uma máquina de arquivos cujo olhar escapa à instituição do olhar e ao conjunto perceptivo em geral. Em outras palavras, a liberdade de um procedimento do qual não se tem saber algum.

O olho de Godzilla aqui é isso, o olhar independente que espreita todo controle do olhar, esse poder que observa inclusive o desenrolar absolutista do olhar, um olho indomável. Porém, é necessário esclarecer um ponto importante: esse cinema espreitado por um olhar que se lhe escapa e o observa, um cinema que, por isso mesmo, não esgota o campo de potencialidades da criação ou da produção cinematográfica, é um cinema que talvez pudéssemos chamar liberal: cinema que antes de mais nada

proclamaría que o olhar, o olhar ele mesmo, é mau por natureza, variação visual, claro da verdadeira máxima hobbesiana: não que o ser humano em estado de natureza seja mau, mas que a própria natureza é malvada, demoníaca, monstruosa<sup>5</sup>. Isto é: uma selvageria do olhar – e do sensível enquanto tal – é temida não por causa da superfície de sua selvageria, mas, pela profundidade de seu alcance, pela potência de seu poder arquivador diferente. Nesse sentido, a natureza ou a in-civilização é uma desculpa: o temor é sempre em relação a esse olhar que se denominará incivilizado mas que, na verdade, e eis aqui o terror, não consiste em nada mais do que no fato de não se poder dominar, de não se ter notícia, de não se saber quantos olhares andam por aí à solta: o temor de que, finalmente, se olhe, se exerça o ato de olhar, de ver, de observar.

Um exemplo talvez mais delicado, *Werckmeister harmony* (Tarr, 2000). Tudo ocorre em um povoado. Uma baleia se oferece como espetáculo, ao mesmo tempo em que o povo experimenta sua iminente devastação, ao mesmo tempo também que as classes altas não podem mais sustentar a mentira: que a harmonia musical não existe, isto é, que a harmonia ela mesma é uma invenção, a maior das mentiras, a grande farsa que, não obstante, se deve manter. A baleia permanece dentro de um contêiner, dissecada, mas aparentemente viva, como uma espécie de restos de séculos de consequências destrutivas dessa grande farsa, como esse tipo de necessária escravidão que deve exercer contra a natureza a única ideia de harmonia que se apresenta como o único objeto digno a olhar, a escutar, a sentir. Domina-se o monstro com o castigo e o espetáculo será o puro vangloriar-se desse exercício punitivo, sobretudo com aquele cujo olhar possa chegar a ver e a presenciar a farsa em si. Deve-se pagar para entrar e ver esse monstro, essa baleia; pagar para percorrê-la e apalpar a continuidade de um olhar que, dissecado, continua observando. E novamente: olho contra olho. A câmera se concentra nesse olho de baleia, nesse olhar que sempre pode ver a farsa, observar a estupidez humana, esse outro monstro. Mas, o olhar desse monstro marinho já foi derrotado, eis precisamente o espetáculo. Golpeada, destruída, humilhada nas pequenas dimensões de um contêiner, a humanidade cria o espetáculo como a instituição que antes de mais nada impede de ver e que submete, sob o signo da monstruosidade, toda outra forma de olhar, toda sensibilidade que, enquanto tal, tem a potência de observar. Quando o olhar foi submetido à harmonia universal que o protege, qualquer outro olhar, qualquer outra máquina perceptiva se converte “no” inimigo. Os monstros, como no cinema, são a ficção. Porém, a monstruosidade enquanto tal é a revelação iminente dessa ficção, isto é, o monstro salta da tela, como *Poltergeist* (Hooper, 1982) ou *Ringu* (Nakata, 1998), destruindo o chamado mundo real, defensor da harmonia. Daí que a baleia de Bela Tarr pareça ser o último espécime de uma natureza espetacularizada como monstro por uma farsa que, para seguir se mantendo, aspira à destruição: não outra coisa do que a morte de todos os seres que transformou em monstro. Para dizê-lo “rancièrmente”: a ficção da harmonia é uma partilha de monstros, um *partage de monstres*, uma assinalação e uma guerra de monstros.

O olhar da baleia não é o olhar da verdade, o olhar divino da natureza: é o olho que simboliza a pura possibilidade de se lembrar ao olho humano em geral, sua farsa, sua estupidez destrutiva. E é esse o perigo que representa todo *outro* olhar. Isso é o monstro, o perigo da memória, a constatação de que todo olhar focado, isto é, harmonizado, é precisamente o esquecimento de *todo outro* olhar, o esquecimento mesmo do olhar, do ver. Tal esquecimento é o que cria monstros, a saber, todos aqueles que, abrindo seus olhos, podem despertar sua memória, podem, acima de tudo, começar a ver. Monstros débeis, escondidos, voadores, *freaks*, impiedosos. Cinema de monstros como uma vigilância constante dos olhares, vigilância desses olhos abertos que não são outra coisa do que verdadeiros monstros. Cinema de monstros como o temor de quando se institui um olhar.

Tal instituição não é a instituição de um olhar enquanto tal, quer dizer, de um olhar-objeto ou de um objeto-olhar. É antes a instituição de um *ato* de olhar, de um olhar que atua, em processo. A instituição de um olhar e de um sentir. O cinema é um órgão visual-perceptivo que não só projeta, mas, que também observa. Nesse sentido, não somos apenas nós, espectadores, que vemos esses monstros no cinema. É o cinema ele mesmo – esse cinema que estamos chamando de liberal – que observa esses monstros vigilantes. Quer dizer, na medida em que os apresenta ao público, ele mesmo os observa. Ele mesmo vê o filme, a película. Pois, aventamos esta hipótese, o cinema liberal de monstros é mais uma vigilância de olhares estrangeiros, como se o espectador ele mesmo fosse eventualmente um potencial monstro. Não só nós vemos Godzilla, mas o cinema mesmo o vê, como se a projeção se desdobrasse e atingisse as poltronas para presenciar a andança dos monstros. A nosso juízo, não há monstros senão pelo desdobramento do olhar.

### **Cinema-monstro**

“Quem com monstros luta que cuide de não se converter em um. Quando olhas muito tempo um abismo, também este olha no interior de ti” (Nietzsche, 2007: 114). Por acaso o cinema, ou melhor certo cinema, respeitando o plural que temos acentuado, se torna um monstro? Não esconderia, por trás de todas as séries de Godzilla, King-Kong, mulheres gigantes que devastam a cidade, o cinema – certo cinema – seu devir-monstro como o castigo de seu próprio temor, como a devolução do castigo que teria podido exercer sobre todas os outros possíveis olhares que transformou em monstros?

David Lynch filmou esse monstro que é o cinema, o cinema liberal. O fez em *Mullholand drive* (2001) e o apontou ainda mais em *Inland empire* (2006). Trata-se de Hollywood, certamente, mas também da reprodutibilidade técnica tornada ela mesma um monstro que engoliu “o real”. Dito de outra maneira: um cinema que não ordena o Simbólico e o Imaginário de acordo com um Real que anela mostrar ou encobrir,

conforme cada caso, mas um cinema que se converteu ele mesmo no Real. Isso é fundamental, pois não se trata da pura virtualidade estendida irremediavelmente e sem saída, como se o monstro fosse o império do simulacro. Quando Lacan cunha o termo Real, indissociável do Simbólico e do Imaginário, isto é, os três formando o que ele chama “nó borromeano”, não o faz para descrever algum tipo de mundo verdadeiro imutável, um Real que se mantém em forma e conteúdo em algum lugar separado, mas, muito pelo contrário, como uma irrupção constante dentro do eixo simbólico-imaginário. Esta irrupção é, com efeito, sem forma e sem conteúdo: é sempre segundo o contexto, algo que rememora um rosto, uma planta, uma árvore, em suma, uma imagem que, de acordo com o desenvolvimento de símbolos e imaginários, rompe com esse desenvolvimento, aparece estranha. Trata-se do que Lacan assinalou quando “o realismo do nome é melhor do que o nominalismo do real”, onde este nominalismo, “fundado no imaginário”, “homenageia o afeto do nome sobre o real” (Lacan, 1989: 101). Em termos cinematográficos: não haveria uma imagem nem uma montagem de imagens que possam nomear o real. Imagem e montagem em cinema formariam o plano projetivo, o que o filme mostra. O real, o que o cinema observa sem capturar (o que continua observando *na* ou *apesar* da projeção).

Se aplicássemos termos tradicionais, platônico-lacanianos diríamos, o cinema se ordenaria de acordo com uma construção simbólico-imaginária que, dependendo de seus interesses, se aplicaria a esconder ou a mostrar de algum modo o Real. O inverso disso seria o infinito da imagem, a imagem como monstruosidade – como repetição – que impede o Real. Mas o gênio de Lynch é aqui, sobretudo em *Inland Empire*, mostrar um terror que não se descreve como o terror da imagem infinita, o de uma interioridade que se descobre sempre em cena, sempre focada, isto é, que se encontra perdida no labirinto do imaginário-simbólico, mas, pelo contrário, o terror do Real. Não de um Real que irrompe diante dos olhos, contudo de um Real implementado como olhar. Em outras palavras: trata-se da privatização absoluta do olhar do Outro, da morte do olhar como transnacionalização do olhar do Outro: a morte se faz de câmeras para que a observemos, e então o monstro é cinema.

Os coelhos que aparecem durante o filme de Lynch parecem evocar precisamente um olhar domesticado. Esses olhos de coelhos que, brilhantes, se multiplicam pelo bosque, monstruosos para os defensores do logos, se encontram agora escravizados pela espetacularização hollywoodiana. Para o cinema, para Hollywood, o monstro sempre foi o próprio espectador, esses coelhos cujos olhos brilham na escuridão da sala. A transnacionalização do olhar, no filme de Lynch, é ter condenado os espectadores, os cidadãos, a humanidade em geral, a se olhar, eternamente se olhar, a serem monstruosos, a morar como monstros. O olhar se torna escravidão, pois, privatizado, se eleva como uma máscara godzilliana que, sem lugar, sem tempo, dominou todos os espaços e todos os tempos de nosso presente. Olhem-se, não deixem de olhar e de se olhar, não deixem de consumir e de se consumirem no

olhar. Godzilla cresce e se alimenta por causa da radiação; o monstro-cinema, nos mostra Lynch, cresce e se alimenta da impiedosa transformação do olhar em agente de consumo, da impiedosa relação visual que se impõe aos jogos da cidadania e, *in extenso*, às artes visuais e às artes em geral.

Isso posto, o despertar perceptivo e o interesse artístico acarretam na maioria das vezes uma encubação infinita do monstro, como se os cidadãos fossem larvas perceptivas desse monstro transnacional que é o sensível. Se, como dissemos, essa nova época de monstros que se abre contém um monstro não menos monstruoso, a saber, a impossibilidade de uma dialética entre a referencialidade e a não-referencialidade, de espaço e tempo que mudam como agentes kantianos da sensibilidade, como monstros independentes, imensos. Para dizê-lo em apenas uma frase, como ausência de relato, as artes e o cinema em particular poderiam funcionar como alternativas jogo memória-esquecimento. É necessário de alguma maneira esquecer os referentes comuns ou tradicionais que se constituem através da legibilidade e da narratividade. Contudo há também que se recordar de tudo aquilo o que trouxeram e conservaram para o desenvolvimento da justiça. Constroi-se o esquecido através da memória. Constroi-se memória através do esquecimento. Essa imprecisão entre ambos, essa ausência de dialética entre os dois talvez seja uma boa forma de se esquivar da monstruosidade transnacional da percepção. E é quiçá no bom trato com essa imprecisão, na relação sensível com ela, que a arte tenha todavia, nesse mundo que se apresenta sem a estrutura do signo, potência, energia, desenrolar. Isto não deixa de ser uma hipótese. Porém, de antemão, a arte soube apaziguar e soltar monstros.

### **O outro cinema e os outros monstros**

Poder-se-á dizer que procedemos ao inverso do que tínhamos anunciado. Objetar-se-á que ainda nos encontramos em uma perspectiva psicanalítica ao abordar a questão da monstruosidade no cinema – no cinema liberal – e que deixamos o cinema capturado por suas próprias consciências e inconsciências. E de fato é essa escravidão que ele mesmo pôde gerar aquilo que o converte em um monstro para si. Isso foi o que *Inland empire* pôde, entre outras coisas, mostrar-nos. Porém, se foi possível fazer é porque de alguma maneira logrou em emancipar a câmera desse circuito ou desse *partage de monstres*. Mesmo se o filme destaca o fato de que essa emancipação da câmera em relação à monstruosidade cinematográfica é de alguma maneira impossível, Lynch logra em ver o monstro que observa: libera-se, por um instante, de sua própria monstruosidade, do monstro que ele é, do monstro que é sua câmera hollywoodiana. O gênio de Lynch, novamente, é observar por detrás da câmera, habitar de algum modo a vida estranha que o cinema observa, participar da sensibilidade. É como se, de um jeito qualquer, localizasse uma câmera atrás da câmera – como efetivamente o faz na cena em que a protagonista aparentemente

morre, da qual Lynch capta a monstruosidade de uma câmera que venceu a morte. Lynch observa o observar – monstruoso – do cinema hollywoodiano.

São esses espaço e possibilidade de desprendimento de um cinema tornado monstruoso que permite se liberar do liberalismo cinematográfico de estilo hobbesiano. Haveria uma instância e, para tanto, um cinema, vários cinemas, que desenrolam a câmera de acordo com uma sensibilidade não liberal ou não-hobbesiana. Poder-se-á mostrar, sem embargo, uma humanidade monstruosa. Contudo, essa mesma câmera não chegará a ser o monstro que um certo cinema transnacional chegou a ser. Nem sequer Reiner Fassbinder terá sido o monstro que grande parte do mundo crê ter sido: quando filmava, essa arte do sensível que é seu cinema não tem nada de monstruoso. Esse cinema observa as monstruosidades, é sensível à vida, a uma vida que não faz senão experimentar monstruosidades. Fassbinder encontra, observa, filma as monstruosidades que ocorrem fora de toda ficção. Seu propósito não é ficcionar monstruosidades, não é dividir uma realidade de acordo com o maior ou menor nível de monstruosidades. Fassbinder opera uma sensibilidade sincera cuja câmera não deixa de topar e cruzar com monstruosidades cada vez menos ficcionais.

De alguma maneira isso se reflete na passagem do libidinal ao sensível: os monstros não são amálgamas do desejo, certos cinemas não quererão construí-los, *ficcioná-los*, desejá-los. O ponto é que agora não haveria muitas outras coisas a serem filmadas: monstros por todos os lados, cidadãos, dirigentes, economias. Desde os jovens dos filmes de Larry Clark até o terror atmosférico da vida dos seres humanos modernos de Haneke, a monstruosidade é cada vez menos o produto da imposição de uma sensibilidade temerosa da experiência. Trata-se cada vez da impossibilidade de *não* ter uma experiência do monstro, de reconhecer que os mesmos processos de categorização e de condenação monstruosa da natureza e do outro terminaram por converter a experiência em uma experiência relacionada ao monstruoso. Em *Where the wild things are* (Onde moram os monstros) de Spike Jonze (2009), fica claro que é a humanidade que, tendo identificado novos monstros, os tendo separado, esquece-se em todo momento que ela mesma, através da imaginação projetiva infantil, era justamente o monstro, o lugar dos monstros. Essa imaginação do menino protagonista, plena de monstros e aventuras, é o cinema liberal: nele habitam as experiências, os monstros e os heróis segundo a montagem de seu desejo. Porém, o foco da câmera, isto é, o mundo que a câmera enfoca, igualado aqui à imaginação infantil humana, não é capaz de focar – filmar – o espaço ou o mundo de sua própria experiência, ali onde, nos sugere Jonze, se encontra o lugar, o verdadeiro lugar dos monstros.

Um bom cinema, ao menos um comprometido com desenrolar uma sensibilidade forte, sincera, abandonará a imaginação humana para submergir em outra experiência da imagem, ali onde os monstros habitam verdadeiramente. Se, com Derrida, a monstruosidade está vinculada à retirada do signo, à retirada do referente incluindo a retirada da falta do referente, da dialética entre referente e não-referente,

a monstruosidade não aparece como criação e disposição da projeção. Muito pelo contrário, a monstruosidade surge como a projeção mesma, como tudo aquilo que projeta. E justamente no abandono da projeção ou, melhor, na realocização sensível do projetivo, quer dizer, na re-disposição de sua definição, seu conceito e sua encenação, o monstruoso pode ocupar outro lugar no cinema, lugar reflexivo, fora dos conflitos do sujeito, tentando pensar a experiência neste mundo, na vida, no que acontece. Não se desejam os monstros: eles aparecem, chegam, constituem o cotidiano. Sair para filmar, como Dziga Vertov, é esbarrar, cedo ou tarde, com monstros.

*Gustavo Celedón*

Professor da Universidade de Valparaíso (Chile) e  
pesquisador da Universidade de Paris 8 (França).  
gustavoceledon@gmail.com

Recebido em janeiro de 2015.

Aceito em abril de 2015.

### **Notas**

1. Modificação e elaboração de palestra apresentada no dia 3 de novembro de 2014 na PUC-Rio, organizada pelo Núcleo de Filosofia Francesa Contemporânea (NuFFC) no quadro das atividades do Departamento de Comunicação Social da mesma instituição. Traduzido do espanhol por Gustavo Chataignier.
2. “Em suma, o cinema não nos dá uma imagen à qual ele adicionaria movimento, mas nos dá imediatamente uma imagen-movimento. Nos dá, deveras, um corte, mas um corte móvel, e não um corte imóvel + movimento abstrato”.
3. “Em sua reafirmação da existência física, as películas diferem em dois aspectos da fotografia: representam a realidade tal como esta se desenvolve em seu transcurso de tempo, e o fazem com o auxílio de técnicas e procedimentos cinemáticos”.
4. “O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Escreve-se nele com movimentos. Todo tipo de movimentos: por exemplo, para o plano, os dos atores e objetos móveis, as luzes, as cores, o enquadramento, o foco; para a sequência, tudo isso, e também emendas (da montagem); para o filme, a própria montagem. E além ou através de todos esses movimentos, o do som e das palavras, que com eles se combina”.
5. Chamamo-lo liberal enquanto herda esses principios hobbesianos e enquanto esses mesmos princípios são parte do espírito liberal. Em nosso auxílio, uma citação de Habermas: “(...) Hobbes é o autêntico fundador do liberalismo” (Habermas, 1987: 74). Dentre outras razões, Habermas alude à necessidade de um dominador que proteja os direitos de propriedade e liberdade dos indivíduos frente a qualquer inimigo. Eis aqui nossa questão: um espírito liberal deve fomentar a monstruosidade (um estado monstruoso) na medida mesmo em que teme uma monstruosidade externa, a guerra de todos contra todos, a expropriação da liberdade e da propriedade.

Objetar-se-á também existir uma monstruosidade em filmes de propaganda soviética ou nazista, por exemplo (casos como os de Eisenstein ou de Leni Riefensthal). Não obstante, diversos motivos (não expostos neste trabalho) nos fazem duvidar que tal monstruosidade pertença ao cinema ele mesmo. O cinema apareceria, seguindo a noção althusseriana, como um *aparelho do estado* ou, incluindo, em menor medida, como um encargo do Estado – do Estado-monstro. No caso liberal, é o próprio aparato que (se) liberaliza ou é a condição da liberalidade, isto é, não é o Estado o responsável por sua publicidade, mas, anteriormente, é esse mesmo Estado que se organiza no desenrolar cinematográfico de sua sensibilidade, a qual, de antemão, é temerosa do desenrolar de outras sensibilidades, isto é, se encontra em guerra com elas. Para dizê-lo de outro modo, para o cinematógrafo liberal filmar é de alguma maneira estar em guerra, proceder reconhecendo a guerra como estado natural. Ademais, o adjetivo liberal é aqui mais uma condição do que uma realidade política bem emoldurada.

### Referências

- DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- \_\_\_\_\_. Le cinéma et ses phantômes. In: *Cahiers du cinéma* n. 556. Paris: Cahiers du cinéma, abril de 2011.
- FREUD, S. Lo ominoso. In: *Obras completas. Vol. XVII (1917-19). De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- HABERMAS, J. *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.
- KRACAUER, S. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1996.
- LACAN, J. Le séminaire sur “la lettre volée”. In : *La Psychanalyse 2. Mélanges cliniques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- \_\_\_\_\_. *R.S.I.* Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, documento de circulação interna, 1989.
- LYOTARD, J-F. *Dispositivos pulsionales*. Buenos Aires: Fundamentos, 1981.
- NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- RANCIERE, J. *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Caprici Éditions, 2011.
- \_\_\_\_\_. *L'inconscient esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2001.
- STIEGLER B. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. Paris: Mille et une nuits, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Gipuzkoa: Argiraktxe Hirll, 2004.

### Filmografia

- COOPER, M. e B. SCHOEDSACK. *King Kong*. EUA: RKO Radio Pictures, 1933.
- CRONENBERG, D. *The fly*. EUA/Canáda/Reino Unido: SLM Productions, 1986.
- EDWARDS, G. *Godzilla*. EUA/Japão: Warner, 2014.
- EMMERICH, R., *Godzilla*. EUA/Japão: Centropolis Film Production, 1998.
- FIENNES, S. *The Pervert's Guide to Cinema*. Reino Unido/Áustria/Holanda: Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films.
- GILLIAM, T. *Twelve monkeys*. EUA: Universal Pictures, 1995.

GODARD, J-L. *Adieu au langage*. Paris-Genebra: Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), 2014.

GUILLERMIN, J. *King Kong*. EUA: Dino de Laurentis Company, 1976.

HONDA, I. *Gojira*. Japão: Toho Films, 1954.

\_\_\_\_\_. *Kingu Kongu tai Gojira*. Japão: Toho films.

HOOPER, T. *Poltergeist*. EUA: Metro-Goldwin-Meyer 1982.

JACKSON, P. *King Kong*. EUA/Alemanha/ Nova Zelândia: Universal Pictures, 2005.

JODOROWSKY, A. *La danza de la realidad*. Chile/França: Caméra One, Le Soleil Films, 2013.

JONZE, S. *Where the wild things are*. Alemanha/Austrália/EUA: Warner, 2009.

LOURIÉ, E. *Gorgo*. Reino Unido: King Brother Productions, 1961.

LYNCH, D. *Inland empire*. França/Polônia/EUA: Studio Canal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mulholland drive*. França/EUA: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, 2001.

NAKATA, H. *Ringu*. Japão: Omega projets, 1998.

OKAWARA, T. *Gojira ni-sen mireniamu*. Japão: Toho co., 1999.

SCORSESE, M. *Casino*. EUA/França: Universal Pictures, 1995.

TARR, B. *Werckmeister harmonies*. Hungria/Alemanha/Itália/França: 2000.

VERTOV, D. *O homem com a câmera*. URSS: VUFKU, 1929.

WACHOWSKY, A. e WACHOWSKY, L. *The Matrix*. EUA/Austrália: Warner, 1999.

## **Resumo**

Pensa-se a monstrosidade no cinema para além da projeção subjetiva e inconsciente. Trata-se, antes, de ressaltar a experiência sensível do cinema, lá onde a câmera não se encontra encarcerada em questões relativas à projeção cinematográfica, mas volta a olhar e tão só configurar sua própria experiência. Falaremos de um cinema liberal cujo olhar é antecipado pelo preconceito diante de uma natureza monstrosa que faz do cinema um aparelho de construção da realidade enquanto partilha decorrente de encontro com monstros. Por outro lado, certos cinemas, exteriores a esse preconceito, encontrarão a monstrosidade como um fato de sua própria experiência sensível ou experiência do olhar.

## **Palavras-chave**

Cinema. Olhar. Sensibilidade. Monstro. Projeção.

## **Résumé**

On pense la monstrosité dans le cinéma au-delà de la projection subjective et inconsciente. Il s'agit plutôt de remarquer l'expérience sensible du cinéma, là où la camera n'est pas enfermée dans les affaires de la projection cinématographique mais revenue à regarder et configurer juste son expérience. On parlera d'un cinéma libéral dont le regard est anticipé par le préjugé d'une nature monstrueuse qui fait du cinéma un appareil de construction de réalité comme partage des monstres. Par contre, des certains cinémas, hors ce préjugé, rencontreront la monstrosité comme un fait de son propre expérience sensible ou expérience de regard.

## **Mots-clé**

Cinéma. Regard. Sensibilité. Monstre. Projection.