

## O Testemunho do Irrepresentável no Cinema Brasileiro nos anos 2000<sup>1</sup>

Bruno LEITES<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

### Resumo

Tal como demonstrado neste artigo, o irrepresentável não é atributo do acontecimento, mas uma atitude que descobre, na doença, a ação de uma esfera atemporal fora do nível do vivido. O cinema brasileiro, no início dos anos 2000, esteve fascinado por um vocabulário e uma prática da doença e é nesse contexto que introduziu o irrepresentável e o seu testemunho como função da arte. A esfera do irrepresentável se apresenta na imagem de várias formas: pode ser a zona de invisibilidade não passiva; pode ser a introdução de figuras em postura de reverência; pode ser a obsessão com relação aos efeitos do irrepresentável, sobretudo repetições intermináveis; pode ser, também, o gosto pelas deformações e pelo retorno ao inorgânico; ou, finalmente, a hipérbole da palavra, uma tentativa especulativa que parece ser necessária para testemunhar algo que não se apresenta por si próprio.

**Palavras-chave:** Irrepresentável; Imagem; Cinema brasileiro.

### 1. Introdução

Entre o final dos anos 1990 e, principalmente, o início dos anos 2000, um vocabulário ligado à doença e ao desencanto foi recorrente nos filmes brasileiros e em suas análises. Evidenciam essa ocorrência o amarelo que se define como a cor da doença; o filme que, no título, refere a doença crônica; ou, ainda, o diretor que afirma o desejo de mostrar o câncer do país. Nos textos de pesquisadores e críticos de cinema ocorre o mesmo: ali vemos conceitos como ressentimento, má-consciência, distopia.<sup>3</sup>

Nas imagens, percebemos um gosto pelas deformações, pelos pedaços e pelos resíduos de corpos, uma espécie de plasmaticidade do retorno ao inorgânico. É o caso do sangue no abate do boi em *Amarelo manga*, da fumaça da queimada em *Cronicamente inviável*, do fogo da queimada em outro filme, *Baixio das bestas*.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Informação na UFRGS. Professor substituto dos cursos de Cinema e Audiovisual e de Cinema de Animação da UFPel. Contato: bleites2003@hotmail.com.

<sup>3</sup> Referência aos filmes *Amarelo manga*, *Cronicamente inviável* e ao diretor Cláudio Assis (2015). Os termos mencionados são centrais nas análises de XAVIER (2009), RAMOS (2004) e NAGIB (2006), respectivamente.

O irrepresentável, tal como observaremos neste estudo, significa fazer da doença o efeito de um princípio, de um fundamento ou de um mito. Implica retirar a força da doença do nível do vivido e associá-la a um princípio atemporal. Veremos como este irrepresentável no cinema possui um rastro no modo com que Sigmund Freud pensou a doença em sua dimensão de pulsão de morte, e como tal pulsão em Freud é inseparável da constituição de uma esfera do irrepresentável. Apesar de o fenômeno não se restringir a esses filmes, estaremos ocupados sobretudo com *Cronicamente inviável*, *Amarelo manga*, *Baixio das bestas* e *O cheiro do ralo*.

O objetivo da pesquisa apresentada neste artigo é compreender, nas imagens, a conversão da doença em força irrepresentável. Parece-nos que essa conversão é um fato político em si mesmo, que se insinua como elemento imprescindível para conhecer um agenciamento estético-político de imagens que pretenderam constituir uma sintomatologia à sua maneira, no sentido de serem elas próprias um sintoma da nossa civilização.

## **2. O irrepresentável: princípio, fundamento, mito**

A descoberta da pulsão de morte faz Freud reorganizar o dualismo pulsional e avançar na pesquisa de uma esfera irrepresentável, apenas atingível pela via da especulação. Apesar de Eros, a pulsão de vida em estado puro, também ser irrepresentável nesse sentido, é a pulsão de morte que se destaca não só como o elemento que fez a teoria avançar, mas também, como afirma Monzani (1989, p.226), por ser o irrepresentável por excelência<sup>4</sup>.

A compulsão à repetição foi o sintoma específico que desencadeou a descoberta de Freud. Os pacientes repetiam situações dolorosas que jamais poderiam indicar a tentativa de recuperar um prazer já vivido. Isso poderia ocorrer tanto com uma criança que experimentava os primeiros dias de separação da mãe quanto com um soldado que retornava da guerra. A repetição nesses casos não era a busca por um prazer já vivido, mas a tentativa de dominar um estado de excitação psíquica criado pela situação dolorosa. Assim, seria preciso observar, nessa tentativa de eliminar os estados de excitação, uma busca pelo retorno à matéria inanimada, uma pulsão de morte, uma característica transversal da matéria com vida que pretende retornar ao seu estado anterior. A pulsão de morte é, assim, inferida a partir da análise das repetições. Ocorre que a pulsão de morte não existe na mesma dimensão do vivido em que ocorrem as repetições, tampouco manifesta uma pulsão representável, mas uma esfera além, que, como diz

---

<sup>4</sup> Para estudos que exploram a relação do irrepresentável com a pulsão de morte em psicanálise: Campos (2014) e Botella e Botella (2002).

Freud (1996 e 1975, p.37), apenas pode ser compreendida pela via da especulação, mas que constitui uma esfera inseparável do ser humano. Esta é uma esfera que precede de direito os efeitos nos quais ela se desdobra. Como afirma em *O mal-estar na cultura* (FREUD, 2013), podemos suprimir a propriedade, podemos suprimir a família e todas as instituições que conhecemos, é “impossível prever quais os novos caminhos que o desenvolvimento cultural poderá trilhar”, que, ainda assim, “esse traço indestrutível da natureza humana [pulsão de morte] o acompanhará para onde for” (FREUD, 2013, p.128).

Por ser irrepresentável, a pulsão de morte não pode ser sublimada, reprimida, revertida em seu oposto, nem retornar contra o ego, que são os quatro destinos possíveis das pulsões representáveis (FREUD, 1974). Em outros termos, ela só pode existir em alguma esfera além do vivido.

Freud afirmou que só podemos conhecê-la via especulação (FREUD, 1996 e 1975, p.37). Em outra passagem, afirmou que a teoria das pulsões constitui uma mitologia, cujo núcleo, “sério e poderoso”, existe “por trás” de todas as pequenas pulsões que povoam a esfera da vivido (FREUD, 1972). A dimensão mítica da pulsão de morte é destacada tanto por Laplanche e Pontalis (2004, p.326) quanto por Deleuze (2009, p.32, 125). Laplanche e Pontalis (2004, p.336-342) defendem que a pulsão de morte seja um princípio de toda a teoria das pulsões. Em Deleuze (2009, p.32, 109), a pulsão de morte aparece como um fundamento das pulsões, ou, ainda, como o conceito que instaurou uma “esfera transcendental” no pensamento de Freud.

A pulsão de morte não está sozinha neste nível da esfera transcendental, porque compõe um dualismo com Eros, a pulsão de vida. Todavia, muitos autores destacaram as dificuldades em manter este dualismo na teoria, algo que já havia sido notado por Freud (1975, p.71) desde *Além do princípio do prazer*<sup>5</sup>. A pulsão de morte, a força de retorno ao inorgânico, tende a reaparecer como princípio sempre mais eficiente frente àquele com o qual se compõe. Como diz Deleuze: a pulsão de morte é um mais além dentro do mais além, ou, um sem-fundo que existe por trás de Eros (DELEUZE, 2009, p.112-113). O dualismo, portanto, existe, mas possui uma diferença de ritmo, um certo desequilíbrio, uma variabilidade de forças em que uma é mais ruidosa e a outra é mais eficiente. Parece-nos que, nesse sentido, a afirmação de Laplanche e Pontalis tem o mérito da clareza:

---

<sup>5</sup> Para melhores debates acerca deste ponto, ver Garcia-Roza (1986, p. 53-63, e 1990, p.132).

De fato, o que Freud pretende designar com o termo “pulsão de morte” é o que há de mais fundamental na noção de pulsão, o retorno a um estado anterior e, em última análise, o retorno ao repouso absoluto do inorgânico. O que assim designa, para além de um tipo particular de pulsão, é o que se encontraria no *princípio* de toda pulsão. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2004, p.341, tradução nossa)

Portanto, o irrepresentável não é o excesso que escapa à representação, tampouco é o simples desconhecido. O irrepresentável é a concepção de uma esfera atemporal eficiente e inatingível, que se confunde com o fundamento, com o princípio ou com o mito. Se quisermos adiantar uma crítica, a qual reencontraremos na última parte deste texto, veremos que o irrepresentável nesses termos é também um sentimento de “catástrofe interminável”, de um “trauma imemorial da civilização”, que faz da arte um testemunho, em detrimento do seu potencial estético-político emancipatório (RANCIÈRE, 2011, p.158).

Assim, converter um elemento para o nível do irrepresentável corresponde a criar uma zona de submissão, uma força irresistível que adquire a função de princípio, de fundamento ou de mito. De repente, o desconhecido torna-se desconhecível. Se não é possível produzir agenciamentos com o não dito, o não visto, o desconhecido de modo geral; se, neste desconhecido, produzimos um não conhecível em abstrato, configura-se um modo particular de relação com tudo aquilo, inclusive a doença, que nos ultrapassa.

### 3. O irrepresentável e as zonas de invisibilidade na imagem

Em termos plásticos, o irrepresentável foi concebido como uma zona de invisibilidade não passiva na imagem. É o caso dos buracos em *O cheiro do ralo*, que tanto ocupam posição central na imagem, quanto exercem uma força de atração sobre o corpo que se arrasta em sua direção (FIG.1).

FIGURA 1 – Buracos como zonas de invisibilidade não passivas



FONTE – *O cheiro do ralo*

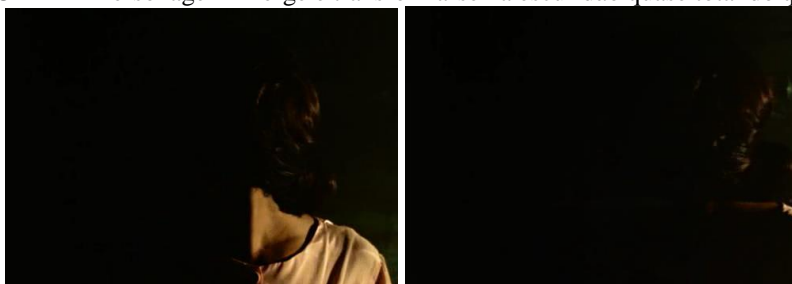
Como afirma Aumont, não é novidade que o claro e o escuro tenham sido utilizados para simbolizar seres metafísicos, para produzirem na materialidade das imagens os “princípios essenciais” do mundo. A arte e o cinema, na verdade, aparecem apenas como uma continuidade de antigas crenças:

Em suma, o cinema é herdeiro desta antiga crença, e também, frequentemente, das formas extremas que ela pôde adquirir, atribuindo à luz e à sombra o valor de princípios essenciais, às vezes traduzidos em termos ontológicos (o ser e o nada), às vezes em termos morais (o bem e o mal) (AUMONT, 2012, p. 11, tradução nossa).

Nessas imagens, as zonas de invisibilidade não atuam como uma metáfora do mal que reinscreveria uma dicotomia metafísica na imagem. Elas se parecem mais com este princípio irrepresentável de que falamos, nomeado por Freud de pulsão de morte, e que foi muitas vezes caracterizado por outros teóricos justamente como uma fissura (DELEUZE, 2007), um fundo (GARCIA-ROZA, 1986, p.63-71) ou um sem-fundo (DELEUZE, 2009).

Mas é verdade, também, que a zona de invisibilidade pode ser caracterizada por um escuro quase total do quadro, no qual a personagem deve imergir para finalmente fazer revelar o seu lado animalesco (FIG.2). É uma travessia, um espaço curto mas percorrido com lentidão e que marca plasticamente a insuficiência do pudor quando a escuridão da matéria se avizinha.

FIGURA 2 – Personagem imerge e transforma-se na escuridão quase total do quadro



FONTE – *Amarelo manga*

Apesar dessa associação do escuro com o nada, a zona de invisibilidade pode ser também um excesso de luz na imagem. No preâmbulo de *Baixio das bestas*, depois de uma especulação em voz *over* sobre o tempo e sua ação de engolir o que nele existe<sup>6</sup>, o céu converte-se em uma zona de invisibilidade pelo excesso de luz e avança pelos buracos do prédio abandonado (FIG.3). A imagem realiza plasticamente o dito no texto, o momento em que o irrepresentável tanto penetra quanto consome o prédio em processo de degradação.

<sup>6</sup> “Outrora aqui os engenhos, Recortavam a campina, Veio o tempo e os engoliu, E o tempo, engoliu a usina, Um ou outro, ainda há quem diga, Que o tempo vence no fim, Um dia, ele engole a usina, Como engole a ti e a mim” (*Baixio das bestas*).

FIGURA 3 – Zona de invisibilidade pelo excesso de luz que avança sobre a construção



FONTE – *Baixio das bestas*

#### 4. Quando o irrepresentável exige uma reverência

A dimensão mitológica do irrepresentável é reforçada por uma certa atitude de reverência perante ele. A mais óbvia é através do gesto que faz lembrar os rituais de veneração religiosa (FIG.4):

FIGURA 4 – Reverência pelo gesto



FONTE – *O cheiro do ralo*

O irrepresentável também é objeto de reverência no preâmbulo de *Baixio das bestas*, no qual é narrado em voz *over* o texto especulativo sobre o tempo: “(...) o tempo vence no fim / Um dia, ele engole a usina / Como engole a ti e a mim”. Esse texto é sobreposto a imagens em preto e branco, todas em ângulo baixo, com câmera estática de modo a destacar o lento movimento das nuvens. Em todos os planos, exceção feita ao último da cena, observado anteriormente por sua zona de invisibilidade, as nuvens movem-se por trás do prédio da usina, que está no primeiro plano da imagem. O prédio é estático, mas as nuvens movem-se incessantemente. As nuvens e o céu redobram uma filosofia do tempo [ou teologia do tempo, como preferiria Rancière (2011, p.160-161)]. As nuvens formam uma paisagem do tempo inalcançável que engole a tudo, que não cessa de mover-se por trás de tudo o que é representável. Com relação ao ângulo de câmera, ela situa o olhar em posição de passividade contemplativa, como que descobrindo a dinâmica do tempo que não cessa de passar e de consumir, o que é plasticamente mostrado no último plano desta cena, como vimos a respeito da zona de invisibilidade que avança sobre a matéria construída.



O tom de reverência aparece também em *Cronicamente inviável*, quando a câmera sobrevoa focos de desmatamento na floresta. Em voz *over*, reencontramos o discurso especulativo: “O homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito.”<sup>7</sup> A câmera aérea procura os focos de desmatamento e a montagem articula os planos por meio de transições sutis nas quais as imagens dissolvem-se umas nas outras. O ritmo da narração é também monótono e reflexivo. Ambas, imagem e narração, ajustam-se ao ritmo da trilha sonora, *Komm, Jesu, Komm!*, um moteto barroco de J.S. Bach, com letra de Paul Thymich, composto para funerais. O significado da letra em alemão não chega a ser relevante do ponto de vista semiótico para o espectador brasileiro; contudo, parece-nos que poderia adicionar elementos, pelo menos ilustrativos, para a compreensão do tom reverencial da cena: “Venha, Jesus, venha, / Minha carne está cansada, / Minha força desaparece mais e mais, / Agora eu desejo / Chegar à quietude”<sup>8</sup>.

## 5. O irrepresentável e seus efeitos na imagem

Apesar de não poder ser representado, o irrepresentável é eficiente na condição de princípio, fundamento ou mito. Em outras palavras, ele pode ser sentido nos efeitos que produz.

Quem aprendeu com Freud não se surpreende que um desses efeitos no nível das imagens que analisamos seja o das repetições. Na trajetória do criador da psicanálise, o estudo da compulsão à repetição é inseparável da proposição de uma pulsão de morte. *Cronicamente inviável* explora quase que exaustivamente a estratégia das repetições. Existem situações que se repetem no filme, sempre tornando-se mais cruéis, como o atropelamento que interrompe o jantar no restaurante. Há também o aspecto geográfico da repetição, que o filme cuida para distribuir e associar explicitamente, por meio de letreiros sobrepostos à imagem, às diferentes regiões do Brasil. O aspecto geográfico da repetição parece ser aquilo que Ismail Xavier chamou de “estratégia de acumulação”, que consiste em “fazer a iniquidade repetir-se na variedade e amplidão dos espaços” (XAVIER, 2002). Há, também, uma repetição no tempo, que pode aparecer como uma comparação de gerações, mas que se radicaliza com a intervenção do narrador propondo-se a recriar a história de vida das personagens. O narrador atribui a si

---

<sup>7</sup> Ver trecho mais extenso deste texto no item “O irrepresentável e a palavra”.

<sup>8</sup> Todas as informações sobre *Komm, Jesu, Komm!* foram obtidas na *J.S.Bach Home Page*, inclusive uma versão da letra em inglês, que usamos na tradução do trecho citado: “Come, Jesus, come, / My flesh is weary, / My strength doth fade e'er more and more, / For now I yearn / To reach thy stillness”. (J.S. BACH HOME PAGE, 2016)

mesmo este poder e de fato o exerce, fazendo variar a imagem para finalmente mostrar que nada mudaria no presente. Por mais que o narrador represente o passado de outras maneiras, o irrepresentável fará a doença crônica repetir-se no espaço e no tempo (FIG.5).

FIGURA 5 – A irrelevância de fazer variar as representações



FONTE – *Cronicamente inviável*

A repetição também aparece como estratégia principal do paralelismo dos tempos em *Quanto vale ou é por quilo?*, ou, ainda, em *Amarelo manga*, que define o amarelo como a cor das doenças e a faz repetir-se de modos variados ao longo do filme.

O que também se destaca como efeito do irrepresentável é o gosto pelas deformações, uma espécie de sensibilidade que se coaduna com o retorno ao inorgânico, o que define por excelência a pulsão de morte. Em *Amarelo manga*, a morte do boi é filmada com destaque para o sangue que escorre da matéria já sem vida. Em *Cronicamente inviável*, a câmera sobrevoa a floresta consumida pelo fogo. Aqui destaca-se a fumaça como matéria plástica residual da ação do irrepresentável. Em *Baixio das bestas*, as imagens de queimada tornam-se constantes na última parte do filme. Neste caso, não a fumaça, mas o próprio fogo é explorado em sua plasticidade. (FIG.6)

FIGURA 6 – Plasmaticidade como retorno ao inorgânico



FONTES – *Amarelo manga*, *Cronicamente inviável* e *Baixio das bestas*

Sergei Eisenstein (2013) criou o conceito de plasmaticidade para pensar a potência das deformações. A plasmaticidade é uma faculdade que permite às formalizações transcenderem a si próprias e, assim, fazerem movimentar o mundo. Por isso, Eisenstein demonstrava-se tão fascinado com os desenhos de *Walt Disney*, com suas figuras que se tornavam elásticas, que se decompunham e recompunham em outras formas. Eisenstein exaltava particularmente a



plasmaticidade do fogo, que para ele era “a encarnação de um mundo em perpétuo devir”, um elemento que “nesse sentido parece possuir o potencial do plasma original” (EISENSTEIN, 2013, p.60, tradução nossa).

Parece, todavia, que a plasmaticidade das imagens que analisamos não reencaminha para o mundo em eterno devir, mas para o mundo como retorno ao inorgânico. É uma visão do mundo e da doença que nesse sentido opõe-se àquela de Eisenstein. O fogo e os outros elementos fluidos na imagem, o sangue e a fumaça, não se formalizam novamente, eles apenas aparecem e desaparecem como o resíduo da força que faz conduzir ao inorgânico sem devir.

O gosto pelas deformações manifesta-se também numa série de pedaços desprendidos de seus corpos, como todos os pedaços de corpos comercializados em *O cheiro do ralo*, ou como a orelha arrancada em *Amarelo manga*. Manifesta-se, também, nos próprios corpos deformados ou em processo de deformação, como o corpo da viciada, que se degrada progressivamente em *O cheiro do ralo*, a série de pequenas deformações em *Cronicamente inviável*, e o corpo já sem vida que é objeto de desejo em *Amarelo manga*.

## 6. O irrepresentável e a palavra

Com o objetivo de suprir a dificuldade constitutiva na exposição do irrepresentável, os realizadores recorreram com frequência à palavra. Além do universo discursivo que circundou os filmes, nos quais os realizadores tomaram parte e expressaram elementos importantes para compreender o projeto que aqui observamos, é inevitável notar que os próprios filmes também utilizaram um suplemento – o signo verbal – para conseguir caracterizar suas esferas do irrepresentável.

O texto que define o amarelo<sup>9</sup>, em *Amarelo manga*, foi pronunciado parcialmente em voz *over* sobre a imagem do carro amarelo transitando pela cidade, e parcialmente com a exposição do personagem-leitor na imagem. Assim, existe uma intervenção explícita na imagem, que desenvolve um conceito especulativo e o associa arbitrariamente a um significante, o amarelo. Em todas as repetições da cor no filme, anteriores e posteriores à leitura do texto, ela passa a compor-se com um dado significado arbitrariamente atribuído. À cor, portanto, que possui toda as suas propriedades plásticas, é adicionada uma função textual, de

---

<sup>9</sup> “Amarelo das doenças, das remelas, dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... O tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.”

significante para um significado que o filme teve necessidade de introduzir de modo explícito e até didático.

FIGURA 7 – Intervenção especulativa: amarelo recebe função textual



FONTES – *Amarelo manga*

O buraco, em *Baixio das bestas*, aparece como uma metáfora. Ele vale menos como função plástica, que viria a instaurar uma zona de invisibilidade na imagem, do que como metáfora, semelhante àquela do amarelo em *Amarelo manga*. Com relação ao buraco, é preciso ser redundante e atribuir um sentido. Por isso, quando um personagem cava o outro afirma: “Tá sentindo um cheiro estranho? Isso é a podridão do mundo.” Ou, em outro momento: “Tem os canto do mundo todinho pra fazer esse buraco. Aí vem fazer exatamente do lado da minha casa. Pronto, vou passar a minha velhice, agora, tomando conta da bosta do mundo.”

Ainda que o buraco em *O cheiro do ralo* tenha uma função plástica, como vimos no início deste texto, também aqui parece necessário recorrer à palavra para qualificar o irrepresentável: “Esses ralos, e esses canos todos, parecem, parecem ser apenas o lugar por onde os dejetos vão. Mas não são, não. Esses buracos são outra coisa. São portais. São os portais do inferno.”

Não esqueçamos, evidentemente, do uso da palavra em *Cronicamente inviável*. No filme, destacamos o momento mais explícito em que a palavra é necessária para compor com a imagem e especular sobre a esfera do irrepresentável. Trata-se, justamente, da cena de retorno ao inorgânico na floresta.

Em voz *over*, o narrador afirma:

Afinal sua vida é fundada sobre o desastre, sobre a destruição de qualquer coisa que não foi ele próprio que construiu. Mas o homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito. Ele é tão adaptado à destruição, que se ele destruísse sem respeitar nenhuma regra, ele acabaria se autoaniquilando.  
 (*Cronicamente inviável*)

A referência ao Freud de *Mal-estar na cultura* é evidente:

Parece-me que a questão decisiva da espécie humana é a de saber se, e em que medida, o seu desenvolvimento cultural será bem-sucedido em dominar o obstáculo

cultural à convivência representado pelos impulsos humanos de agressão e autoaniquilação. (FREUD, 2013, p.184)

Recorrer ao signo verbal para atingir o irrepresentável não parece ser um detalhe ocasional no cinema brasileiro dos anos 2000. Se o irrepresentável está na esfera do não vivido, seria preciso que ele fosse atingido através da especulação, como disse Freud. Isso se repete nos filmes, que via de regra precisam especular.

Se acionarmos a teoria de WJT Mitchell (1994, p.83-107), veremos que esses blocos de imagem e texto não são características pontuais na arte. Pelo contrário, para Mitchell toda arte seria uma composição impura cujos termos da relação definiriam inclusive posições políticas. Desde essa perspectiva, podemos ver que os blocos de texto e imagem que analisamos são redundantes e complementares entre si em função de o irrepresentável ser inapreensível por quaisquer signos. Ambos são utilizados com o mesmo objetivo de aproximar-se do irrepresentável e de especular sobre sua condição a partir de seus efeitos. A necessidade de mostrar, de expor algo, é uma urgência nessas imagens. Como afirma Cláudio Assis (2015): “Eu tô te mostrando, tá aqui. Você que diz, qual é a sua atitude, que você vai assumir perante isso.” Faz sentido aqui a afirmação de Rancière (2011, p.133-161) de que quando o irrepresentável vira dominante a arte se resume ao testemunho. A arte passa a ter o objetivo principal de dar testemunho do irrepresentável, da catástrofe imemorial. Isso é justamente o que vemos nos compostos de texto e imagem que analisamos, ambos são redundantes entre si para suprir as limitações de cada um dos materiais e com mais competência se dedicar à prática da especulação e do testemunho do irrepresentável.

## **7. Considerações finais: A dimensão política do irrepresentável**

O irrepresentável, nas polêmicas do início dos anos 2000, adquiriu um valor proibitivo em face do acontecimento traumático, a Shoah. Este não é o caso do cinema brasileiro desta mesma época. O irrepresentável fez parte de um agenciamento estético-político que converteu o desconhecido da doença em um desconhecível por excelência, fazendo do fato um princípio, um fundamento ou um mito. Ainda, essas implicações do irrepresentável, se seguirmos a análise de Rancière, fazem parte de um mesmo movimento, uma tendência ética nas artes, que implica fazer a promessa de emancipação ser suprimida em face de algo que se apresenta como

um trauma imemorial ou uma catástrofe interminável e irrepresentável, cujas bases filosóficas passam por certa interpretação de Freud e da pulsão de morte<sup>10</sup>.

Como é possível entrever pelas breves referências que fizemos ao longo deste texto, Rancière é um autor extremamente crítico do que ele chama de “hipérbole do irrepresentável”. Ele acusa uma espécie de contrassenso no fato de haver irrepresentável em plena era estética das artes, porque a estética teria vindo justamente para abolir o paradigma da representação. O paradigma estético, de fato, implica um aumento nas possibilidades de agenciar o visto e o não visto, o dito e o não dito. (RANCIÈRE, 2012, p.119-149) Logo, para Rancière, toda a hipótese do irrepresentável é concebida como uma concepção de arte e política fora do tempo, mas nem por isso menos efetiva e perigosa politicamente. Essa emergência recebe o nome de “virada ética”. Na virada ética existe uma espécie de impotência, é como se o sentimento de “catástrofe imemorial”, de “trauma do nascimento”, não impusesse outro papel à arte do que a passividade. Em outras palavras, uma função de testemunho. (RANCIÈRE, 2011, p.133-161)

O nefasto que essa postura em arte agencia, ou o correlato político desse agenciamento de arte e política, é o terrorismo, o fim do direito, a justiça infinita. Contra um mal que é “causa e efeito de sua própria reprodução”, que não depende de nenhum “sistema de dominação que se teria que compreender e destruir”, a política submetida ao direito parecerá inevitavelmente ineficiente. (RANCIÈRE, 2011, p.133-161)

É relevante que as palavras de Rancière estejam tão próximas de uma significativa crítica a *Cronicamente inviável* feita por Inácio Araújo:

Declarar a impossibilidade de tudo equivale a aceitar como inevitável o estado de coisas. (...) Pela negatividade, “Cronicamente inviável” nos conduz à tautologia: pode arquivar Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque... Não há o que interpretar. O Brasil é o Brasil. Pode consolar, mas soa autoritário. (ARAÚJO, 2000)

Também devemos notar que o gesto político que sobrevive tanto em *Cronicamente inviável* quanto em *Quanto vale ou é por quilo?* é o terrorismo. Como o texto da última cena de *Quanto vale ou é por quilo?*: “Ou é só violência? Porque se é só violência, tudo bem

---

<sup>10</sup> “A partir daí, o pós-modernismo entrou no grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário. E a cena da distância sublime acabou resumindo todos os tipos de cenas de pecado ou distância original: a fuga heideggeriana dos deuses; o irreduzível freudiano do objeto não-simbolizável e da pulsão de morte; a voz do Absolutamente Outro pronunciando a proibição da representação, o assassinio revolucionário do Pai. O pós-modernismo tornou-se então a grande nênia do irrepresentável/intratável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio” (RANCIÈRE, 2005, p.42-43). Para uma análise mais detalhada deste período na visão de Rancière, ver *El malestar en la estética* (RANCIÈRE, 2011).

também.” Ou, então, a função e as falas do personagem-garçom de *Cronicamente inviável*, cujo discurso foi visto por pesquisadores como “o único que o filme sustenta até o fim”<sup>11</sup>.

Como contraponto às críticas, se observarmos as falas dos realizadores, veremos que a instituição de uma esfera irrepresentável nessas imagens fez parte da tentativa de realizar um projeto estético em que o desconforto era uma urgência. Em oposição a filmes que ofereciam respostas demais ou que tinham certezas demais, fazer do desconhecido uma esfera irrepresentável embasa o objetivo de produzir uma imagem-sintoma, uma imagem cujo projeto é de constituir-se por si própria como um sintoma na civilização.

Não podemos dizer, contudo, que o testemunho do irrepresentável tenha sido uma opção estética duradoura. Pelo contrário, ela parece ter sido relativamente restrita no tempo, embora existindo em dispersão antes e depois do início dos anos 2000. A hipótese deste artigo é que a estética que fez da doença um elemento irrepresentável marcou uma diferenciação frente ao cinema majoritário dos anos 1990. Quando Ismail Xavier (2009) fala em ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990, além do ressentimento em si, destaca-se o fato de que ele seja encontrado sobretudo como sentimento de personagem. O sentimento é sempre um estado de personagem, no sentido de que fala Deleuze, é um personagem concebido como um ser de psicologia que se ressent (DELEUZE, 1985, p.125-132). É o caso do Vitor de *Um céu de estrelas*, da Dora de *Central do Brasil*, do Maguila e da Branquinha de *Como nascem os anjos* e dos amigos de *Ação entre amigos*, para citar alguns poucos exemplos. Todavia, o irrepresentável faz explodir esta unidade psicológica de personagem e a doença torna-se autônoma e frequentemente difusa. Mais do que isso, ela se torna um fundamento, como tentamos mostrar neste artigo. Inclusive parece-nos que os textos de Xavier (2002) sobre *Cronicamente inviável* encaminham para esse entendimento à medida em que ele recorre à figura da música para falar do filme, tido como um “concerto do ressentimento”. É como se o próprio ressentimento saísse da esfera dos sentimentos individuais para virar uma matéria autônoma circular, que se acumula na “variedade e amplidão dos espaços”, independente, ao menos de direito, dos personagens em que se encarna.

---

<sup>11</sup> São palavras de Ivana Bentes na entrevista feita com Bianchi. Ela reafirma: “É o único personagem que se salva... [...] É o único que tem um discurso afirmativo no filme”. O outro entrevistador, João Luiz Vieira, concorda, principalmente quanto ao discurso na saída do bar. (VIEIRA, 2004, p.26 e 30) Vieira se refere a este discurso: “Não é violência. É terror! É bem diferente. [...] Pessoal, pessoal! Não é a violência que assusta. A violência é fácil de ser controlada. Entendeu? Entendeu? O que precisa é detonar, é explodir, é aterrorizar”. (*Cronicamente inviável*).

Por outro lado, o domínio do irrepresentável parece ter acusado o seu excessivo sufocamento. Não aprofundaremos, mas é relevante observar que a função da palavra tenha mudado no filme seguinte de Cláudio Assis, *Febre do rato*, com a inserção de um personagem-poeta. Tudo indica que, de uma palavra redundante e com função de testemunho em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*, como vimos neste texto, passamos a ter uma palavra ativa capaz de agenciar afetos em *Febre do Rato*, produzindo uma outra ordem de agenciamento estético-político.

De todo modo, o que está em jogo é o irrepresentável como um fato político em si mesmo. Incluir o irrepresentável é criar um projeto estético-político que implica ver na doença o efeito de um princípio, de um mito ou de um fundamento de retorno ao inorgânico. Para além ou associado à discussão política que essas imagens geraram, sobre a decadência do capitalismo e a inviabilidade dos projetos urbanos no Brasil, entre outros, enfim, de todo o debate político que surgiu, é preciso considerar que o irrepresentável destaca-se como um fato político em si mesmo, o modo privilegiado de fazer agenciar a estética e a política e de produzir uma sintomatologia por meio de imagens que fazem sintoma.

## Referências

- ARAÚJO, Inácio. Tentação autoritária permeia imagens cheias de negatividade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Caderno Ilustrada, 17 jul. 2000.
- ASSIS, Cláudio. Entrevista concedida a Miguel de Almeida. **Sala de cinema** – SESC TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Zz0P8q2RA>>. Acesso em 18 ago 2015.
- AUMONT, Jacques. **Le montreur d'ombre**: essai sur le cinéma. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2012.
- BOTELLA, César; BOTELLA, Sara. **Irrepresentável** – mais além da representação. Porto Alegre: Sociedade de Psicologia do Rio Grande do Sul / Criação Humana: 2002.
- CAMPOS, Erico Bruno Viana. **Limites da representação na metapsicologia freudiana**. São Paulo: EDUSP, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Sacher-Masoh: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.
- \_\_\_\_\_. Zola e a fissura. In: \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.331-342
- \_\_\_\_\_. **O anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: 34, 2010.
- EISENSTEIN, Serguei. **Walt Disney**. Belval: Circé, 2013.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas (Vol. 22). Rio de Janeiro. Imago, 1972.
- \_\_\_\_\_. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2013.



\_\_\_\_\_. **Os instintos e suas vicissitudes.** Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

\_\_\_\_\_. **Um estudo autobiográfico, inibição, sintoma e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos.** Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 20). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise** – uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

\_\_\_\_\_. **O mal radical em Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

J.S.BACH HOME PAGE. **BWV 229 - Komm, Jesu, komm!**. Disponível em: <<http://www.jsbach.org/bwv229.html>>. Acesso em: 15 jan 2016.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Diccionario de psicoanálisis.** Buenos Aires: Paidós, 2004.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Picture Theory: Essays on verbal and visual representation.** Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MONZANI, Luiz Roberto. **Freud: o movimento de um pensamento.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro** – matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Crítica Marxista**, Rio de Janeiro, v.19, p.104-113, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **El malestar en la estética.** Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VIEIRA, João Luiz. **Câmera faca – o cinema de Sérgio Bianchi.** Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 1990. In: MENDES, Adilson (org.). **Encontros com Ismail Xavier.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p.106-173

\_\_\_\_\_. O concerto do ressentimento nacional. **Sinopses (USP)**, São Paulo, v. IV, n.8, p.35-37, 2002.