

Considerações finais : O fim das imagens no 11 de setembro de Inarritu

A resposta do comunismo é a politização da arte.

WALTER BENJAMIN, 1939. p 36.

O cinema contemporâneo expandiu a definição de cinema e transformou a forma de fazer e pensar o mundo cinematográfico. Surgiram novas formas de contar histórias com estruturas narrativas mais complexas e que promovem ao espectador novas experiências e sensações. O avanço tecnológico e o aparecimento de novas mídias possibilitaram uma revolução que provocou não só uma mudança no cinema, como também nas artes em geral – artes e ciências dialogam e convergem.

Ao pensar o cinema contemporâneo e sua relação com a tecnologia pode-se perceber que ambos possuem uma relação muito próxima, além do fato de que a tecnologia proporciona ao espectador novas experiências. A busca por novas estruturas narrativas e por ferramentas que atraiam o público para “dentro” do filme é algo que faz parte da história do cinema. Desde os irmãos Lumière, de Georges Méliès, da introdução do som, do surgimento de longas-metragens, do cinema falado, das vanguardas até o cinema em 3D, pode-se perceber essa relação do cinema com o avanço tecnológico e a sua afinidade com a experimentação, fazendo surgir o que Kátia Maciel chamou de *Transcineamas: Um, nenhum e cem mil*:

A história do cinema é experimental: experimentar suportes para a imagem, formatos de projeção, de sonorização. Pesquisar os dispositivos de produção e exibição dos filmes é um contínuo na experiência do cinema. (MACIEL, 2006, p.1)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2015), em seu artigo “*Mercado de bens simbólicos e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia*”, fala sobre a interseção dos campos artísticos, impulsionada não só pelos avanços tecnológicos, mas também pelos interesses do mercado de bens culturais. Este movimento promove transformações nas experiências do fazer e assistir cinema nas sociedades multimidiáticas. Segundo Figueiredo (2015), ao surgirem diferentes formas narrativas, nascem novas maneiras de fazer e ir ao cinema, o que promove debates sobre

as suas fronteiras e sua expansão – é o chamado cinema expandido. Segundo a autora, o “embaralhamento das fronteiras entre cinema, vídeo, fotografia, escultura, *performance*, instalação”, que ocorrem desde meados do século passado, promovem uma reflexão teórica sobre a arte contemporânea. (Figueiredo, 2015)

Gene Youngblood em *Expanded Cinema*, publicado na década de 1970, já anunciava a evolução da linguagem de imagens, que proporcionaria todas essas transformações. De acordo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

Gene Youngblood, no livro intitulado *Expanded Cinema*, propunha, a partir do surgimento da televisão, do vídeo e do computador, uma outra maneira de pensar o cinema, que incluiria todas as formas de expressão constituídas pela imagem em movimento. Em sentido expandido, vídeo e televisão, assim como criações multimídias, poderiam ser considerados cinema. (2015, p.1)

O diálogo entre as diversas formas de arte e ciências causa o que Arlindo Machado chama de “hipermídia”. (Machado, 2007). Conforme o autor, a cultura no mundo contemporâneo se apresenta de forma híbrida, o que gera a possibilidade de se trabalhar com um número muito maior de interações. Essas novas potencialidades do mundo contemporâneo contribuem para a expansão da definição de cinema.

Ao realizar uma reflexão sobre o cinema contemporâneo nossa conclusão discute as novas possibilidades de cinema (e de representação) através de uma análise do filme 11’09’09’ September o cineasta Alejandro Gonzalez Iñárritu que retrata o atentado às torres gêmeas nos Estados Unidos. Para compreender os atentados às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, no Estados Unidos da América o cineasta Alejandro González Iñárritu propôs através da escuridão buscar interpretações da nossa sociedade. Tais atentados representam uma das imagens mais marcantes do mundo contemporâneo. As imagens são tão fortes que sua representação parece irrepresentável.

O filme é um curta-metragem de 11 minutos que faz parte do filme 11’09’01’ September que apresenta 11 curtas de 11 minutos sobre os atentados de 11 de setembro, a ideia central do filme era trazer diferentes representações sobre a tragédia. O episódio dirigido por Iñárritu chama a atenção por diversas características, mas principalmente pela experimentação que o diretor realiza na obra. Iñárritu utiliza o fundo preto na maior parte do tempo, com destaque para o som e as imagens que se

repetem intercaladas com a escuridão. A experiência de Iñárritu nos provoca angústia, tensão e medo. Segundo Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 6):

O diretor mexicano utilizou imagens precárias de baixa qualidade, nas quais somente se distinguem por pequenos flashes iluminando imagens de pessoas caindo, ou pulando, das torres e o momento do desmoronamento dos edifícios. Tais imagens contrastam com a tela negra, sem luz, a ausência de imagem, que indica a impossibilidade de uma representação numa narrativa linear e causal. Recoloca-se a questão: como representar o irrepresentável? A tentativa recai sobre aquele recurso luz/ausência de luz, imagem/ausência de imagem, coadjuvado por uma espécie de trilha sonora (antes um *bruitage*), em que se usou áudio de transmissões de rádio e TV, também confusas, mixando fragmentos provenientes de vários países, em línguas diversas, com a reutilização de materiais do jornalismo, mas conferindo-lhes um tratamento que aponta para a incomunicabilidade, como numa Babel de sons e imagens: Babel = a desorientação do sentido. O caos, a destruição dos sentidos, era expresso através do próprio material que compõe uma moldura temporal, preenchida com as imagens deslocadas e o ruído indecifrável das palavras. A disjunção e a fragmentação foram incorporadas à própria estruturação e à própria estética do filme.

O filme de Iñárritu utiliza a experimentação que dialoga (após um ano dos atentados) com o clima de incerteza e dúvida que ainda existia na sociedade, o filme abre para diversas interpretações e diversas sensações. A espera angustiante para o início do filme, que já havia começado, a imagem da escuridão e os sons que aos poucos vão surgindo na tela escura geram um sentimento de tensão e apreensão sobre a possível imagem que surgirá. O som que vai aumentando revela várias pessoas falando ao mesmo tempo no que parece ser a língua árabe. A tela preta continua olhando para o espectador numa tentativa de lhe mostrar o que existe de pior na humanidade. Iñárritu provoca o sujeito contemporâneo no interior dos espectadores numa tentativa de proporcionar um choque de realidade, que como já vimos, não é mais sentido devido ao caráter blasé da sociedade que se formou com a modernidade.

Um som de uma possível explosão ou de um impacto bem forte causa ainda mais tensão e nervosismo, as falas começam a aumentar ainda com a tela preta e que mais uma explosão, o fundo preto e as vozes como em oração permanecem durante todo nos primeiros dois minutos do filme e um flash de uma imagem aparece de forma rápida. O incômodo causado leva ao desespero por tentar descobrir o que representa aquela imagem.

Vivemos num regime totalitário das imagens e a forma encontrada pelo diretor para falar da dor da humanidade foi a escuridão. Mais uma explosão, outro flash e agora é possível ver um corpo que cai do alto de uma das torres atingidas pelo ataque terrorista. Iñárritu repete a cena mais algumas vezes e ainda com o fundo preto ouve-se notícias da manhã do dia 11 de setembro de 2001, informações sobre o tempo, o lindo sol que faz em setembro e em seguida mais barulho e o som de um avião caindo. Junto às gravações dos noticiários que cobriram os ataques, o fundo continua preto e continuamos sentindo angústia, tensão e medo.

Após as gravações de noticiários no mundo inteiro sobre os atentados, ainda com a tela preta, o espectador deseja gritar por imagem, qualquer imagem, pois já está acostumado a todas elas, acostumado e sem reação, mas o filme continua escuro numa tentativa do diretor de fazer os espectadores sentirem a aflição do dia 11 de setembro, um dia que começou com um lindo sol.

A tela preta continua e é intercalada com imagens das pessoas se jogando das torres, escutamos ligações que as vítimas fizeram aos familiares, despedidas, declarações de amor, tudo com o fundo preto. Ao fim das ligações o barulho do segundo avião atingindo outra torre. Desespero nas vozes e um barulho intenso, escutamos o grito das pessoas e uma confusão de falas sobre o atentado.

Após a espera traumática o cineasta revela a imagem das torres caindo. O silêncio revela as imagens de um dos maiores ataques terroristas da história da humanidade. A imagem da torre caindo, em silêncio permite um respiro, o espectador retorna ao seu estado de não reação, de silêncio. O fundo preto retorna com as vozes na língua árabe, a escuridão vai virando cinza em diálogo com a poeira que subiu após a queda das torres. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

(...) filme de Iñárritu, a impossibilidade da representação e de sentido é colocada em pauta porque há uma comunidade de imaginação, que permite a utilização de símbolos como elementos de legitimação de uma idéia, ao mesmo tempo em que o autor e o leitor compartilham determinada carga emotiva que os afeta e permite circular possíveis sentidos por essa comunidade que é também discursiva. (GOMES, 2008, p. 6)

Ao final do filme a frase: “*A luz de Deus nos guia ou nos cega?*”. Poderíamos interpretar esta frase da seguinte forma: A luz da sociedade ocidental nos guia ou

nos cega? A frase nos permite questionar nossa percepção sobre o mundo. Permite um retorno ao texto de Walter Benjamin e ao medo (anunciado em 1939) de que o cinema fosse utilizado por regimes fascistas, o medo de que sem perceber os indivíduos fossem controlados pela estetização da política.

Retornando ao texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1939), é possível perceber todo o potencial do cinema para a estabelecer discussões acerca do mundo e realizar reflexões sobre os caminhos que toma sociedade. Todavia, também foi possível observar que as críticas de outros autores, como Adorno, ao cinema como veículo de dominação da burguesia, junto ao medo de Benjamin da utilização da arte para a dominação fascista também se tornaram reais. Segundo Susan Buck-Mors, em uma das melhores análises do texto de Benjamin, a dominação fascista é:

(...) “uma violação do aparato técnico”, paralela à sua violenta “tentativa de organizar as massas recém-proletarizadas” – não por lhes dar o que lhes é devido, mas por “permitir que se expressem”. O resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política. (BUCK-MORS, 2015, p. 173)

Susan Buck-Mors inicia sua análise de Benjamin a partir da questão fascista da estetização da guerra, para a autora, a mídia tornou a guerra um espetáculo comum em nosso cotidiano e a possibilidade da dominação fascista que aproveita essa alienação frente ao espetáculo provocado pela estetização da política uma realidade.

Para Susan Buck-Mmors quando Benjamin afirma que resposta comunista seria a *politização da arte* (Benjamin, 1939), ele não quer uma arte como propaganda política ele quer mais do que isso, segundo a autora seria preciso dar fim a essa alienação e “restaurar a força dos sentidos para dessa forma buscar a autopreservação da humanidade, sem evitar a tecnologia, mas perpassando-as”. (BUCK-MORS, 2015. p. 174)

A atualidade do texto de Benjamin também é vista em sua concepção de modernidade. Partindo de uma compreensão neurológica da modernidade ele aprofunda as ideias freudianas de que a consciência é um escudo que protege o indivíduo dos choques e do excesso de estímulos. (BUCK-MORS, 2015). Para Benjamin a experiência do choque permitiu que os indivíduos superassem os choques cotidianos da vida na cidade moderna. Segundo Buck-Morss:

Benjamin queria investigar a “fecundidade” da hipótese freudiana de que a consciência barra os choques, impedindo que eles penetrem suficientemente a fundo para deixar um vestígio permanente na memória, mediante sua aplicação a “situações muito distantes daquelas que Freud tinha em mente”. Freud estava interessado nas neuroses da guerra, no trauma dos “choques nervosos” e dos acidentes catastróficos que atormentaram os soldados da Primeira Guerra Mundial. Benjamin afirmava que essa experiência de choque no campo de batalha “tornou-se a norma” da vida moderna. (BUCK-MORSS, 2015.p.186)

Ao comparar os choques da guerra com os choques do cotidiano é possível compreender as neuroses e os traumas da vida numa metrópole moderna (SIMMEL, 1903). A consciência afasta percepções que deveriam ser objeto de reflexão, essa dinâmica do choque enfraquece a memória e esgota a experiência. As transformações tecnológicas que inundam a vida moderna, alteram a sensibilidade humana e impõe um bloqueio chamado por Simmel de caráter blasé da modernidade.

A pressão das neuroses vividas nas grandes metrópoles modernas associadas aos impactos do trabalho na indústria transforma as sensibilidades dos operários que condicionam seus corpos ao ritmo da máquina e deixam de pensar e refletir sobre tal transformação. O homem vira máquina na medida em que condiciona seu corpo a não observar o mundo que o cerca e não perceber a exploração que sofre todos os dias, chegando a ocasionar a mutilação de seu corpo física e mentalmente.

A alteração na percepção humana ligada a perda da experiência e ao bloqueio dos estímulos tecnológicos gerou a perda dos sentidos, que não só educados para olhar, escutar, tocar, sentir (no sentido do olfato) ou comer, são condicionados a reprimir. O indivíduo fica anestesiado frente aos estímulos sensoriais que lhes são impostos todos os dias, por isso podemos falar num regime fascista da imagem, que condiciona o corpo e a mente dos indivíduos que caminham na mesma direção e com as mesmas características como as ovelhas de Chaplin que iniciam o filme *Tempos Modernos*. Todavia, na mesma cena existe uma ovelha de cor diferente: uma “ovelha negra”. Tal mensagem pode ser relacionada ao sujeito contemporâneo formulado por Agamben (2009) que analisa a sociedade no escuro.

Agamben ao buscar uma definição para o indivíduo contemporâneo propõe uma reflexão não do conceito temporal de contemporaneidade em si, mas dos sujeitos contemporâneos e inicia seu texto realizando dois questionamentos: “*de quem é e do que somos contemporâneos?*” e “*o que significa ser contemporâneo*”. Agamben (2009, p. 12). Desenvolvendo sua teoria a partir do conceito apresentado

por Nietzsche de “intempestivo”, o autor defende que para compreender o contemporâneo é necessária uma desconexão com o seu próprio tempo. A intempestividade do contemporâneo o faz procurar, ou melhor, enxergar o seu tempo, através das trevas e não da luz – o sujeito contemporâneo aprende a enxergar nas trevas as características de seu tempo.

O regime controlador do filme *1984* em que o Estado controla os indivíduos e todas suas sensações, proibindo relações sexuais e criando mentiras para esconder verdades, numa total dominação, nos apresenta no personagem de Winston Smith que tenta lutar contra este Estado totalitário e contra a dominação de seu corpo, uma possível ideia de sujeito contemporâneo. Em *Blade Runner*, tal domínio cria os replicantes, andróides que se parecem com humanos. O personagem se apaixona por um robô e contrariando a dominação fascista de seu corpo foge com ela.

No filme *Ela* o personagem de Theodor se apaixona pela máquina, ou melhor, por uma voz de computador que manipula suas emoções e é criada para satisfazer suas necessidades dando ao personagem uma falsa relação de liberdade, uma falsa sensação de sentir, já que, acredita na nova relação como uma recuperação do amor.

Ao falar da cidade foi possível perceber nos três filmes que analisamos a falta de comunicação mundial que afasta e reprime o diferente. O choque entre a tradição e moderno que afetou os indivíduos da segunda metade do século XIX parece existir em algumas sociedades contemporâneas, como no caso da América Latina (CANCLINI, 2010) em que o drama da modernidade, rupturas e tradições, é ainda presente e gera encontros culturais que eliminam, segregam e distanciam.

Em *Medianeras* percebemos a solidão dos jovens protagonistas e sua reclusão dentro de casa devido ao medo de viver a cidade e do contato com o outro. Já em *Babel* como o próprio nome sugere a falta de comunicação mundial, o desencontro entre a tradição e a modernidade é presente em todo o filme que acontece em três regiões do globo: México, Japão e Marrocos.

O texto de Benjamin acredita numa mudança de percepção do indivíduo que não consegue mais enxergar. É claro que os sentidos ainda funcionam só não registram. O que temos são corpos anestesiados que não sentem a realidade, mas a bloqueiam ocasionando a não reação do indivíduo que dominado, não consegue refletir

ou agir politicamente. Segundo Susan Buck-Mors citando Benjamin: “*quem “deixou para trás a experiência” já “não é capaz de distinguir [...] o amigo fiel [...] do inimigo mortal”* (BUCK-MORSS, 2015.p.188)

A alteração da percepção do indivíduo gerou uma doença chamada “neurasenia” (BUCK-MORSS, 2015), que de forma geral é a incapacidade de sentir, ou melhor, de vivenciar. Tal distúrbio poderia ser causado pelas longas jornadas de trabalho impostas pela indústria, pelos transtornos da vida na cidade, pelos acidentes de trabalho na construção dos edifícios e ruas da cidade, pelos acidentes de trânsito como atropelamentos de bondes ou acidentes ferroviários. O excesso de estimulação e a não reação aos estímulos provocou um colapso dos nervos e da psique do indivíduo.

Tal transformação na percepção provocou um aumento do consumo de drogas e o surgimento de um fenômeno chamado “fantasmagoria” que através da técnica engana e simula a realidade. São percepções que parecem reais cujo objetivo é controlar o aparelho sensível do indivíduo por meio de uma “inundação dos sentidos” (BUCK-MORSS, 2015, p. 192).

A fantasmagoria, assim como a utilização das drogas, altera a consciência do indivíduo, todavia, ao contrário da droga que promove uma alteração química no corpo, a fantasmagoria provoca tal alteração através da distração. Como ocorre de forma coletiva transforma-se num meio de controle social impondo sua realidade e tornando-a real – a fantasmagoria descreve uma aparência da realidade que engana os sentidos, mediante manipulação da técnica. (BUCK-MORSS, 2015, p.191)

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, revelava em 1939 a preocupação do autor com a percepção sensível dos indivíduos que entrará num processo de transformação devido as questões que formavam a modernidade. Benjamin temia que toda as maravilhas tecnológicas que surgiam levassem os indivíduos a perda ou alienação dos sentidos, ocorrendo dessa forma uma dominação política dos grupos que detém os meios.

Tal compreensão e análise de Benjamin nos faz viver o que chamamos de regime totalitário da imagem. Regime que representa a alienação dos indivíduos e sua incapacidade de reagir politicamente a todo tipo de miséria, violência, destrui-

ção, corrupção que assombram a sociedade. Impregnado pelas imagens, pelos filmes e pela mídia a humanidade não percebe a dominação de seu corpo, através da distração, o indivíduo caminha para sua própria destruição com prazer.