

# CINEMA COM NANCY

---

Artur de Vargas Giorgi  
Mestrando em Teoria Literária – UFSC/CNPq

## RESUMO

Este trabalho parte do pensamento de Jean-Luc Nancy para armar um contato com o poema “Cinema”, de Guilherme de Almeida (publicado em 1925, no livro *Encantamento*), e, de maneira mais ampla, com a própria técnica cinematográfica. Tal contato se desdobra ou passa inevitavelmente por dois outros: o cinema com a modernidade, o cinema com a guerra. Nesse sentido, a partir de “Cinema”, a técnica cinematográfica, a modernidade brasileira dos anos 20 e a técnica belicista são vistas em alguns pontos de maior proximidade e mesmo de indissociação, mas também em oportunidades de distanciamento e recusa, em que experiências singulares tornam-se capazes de desfazer o consenso e de desarmar a guerra, de modo que o fechamento dos sentidos e o risco de extermínio se transformem em abertura e risco de vida, isto é, se transformem na vida que é colocada em jogo, sempre e novamente, por amor e combate, *exposta* em cada singularidade, em sua *existência*.

## PALAVRAS-CHAVE

Jean-Luc Nancy; Cinema; Guerra; Contato.

## CINEMA WITH NANCY

## ABSTRACT

This work starts from the thought of Jean-Luc Nancy to set up a contact with the poem “Cinema”, of Guilherme de Almeida (published in 1925, in the book *Encantamento*), and, in a broader sense, with the cinematographic technique itself. This contact unveils or passes, inevitably, by two others: the cinema with modernity, the cinema with war. In this sense, starting from “Cinema”, the cinematographic technique, the brazilian modernity in the 1920s and the war technique are seen in some points of closer proximity and even indissociation, but also in opportunities of distance and denial, in which singulars experiences become capable of undoing consensus and disarming the war, so that, shutting the senses and the risk of extermination are transformed into opening and risk of life, that is, are transformed into life that is brought into play, always and again, for love and combat, *exposed* in its singularity, its *existence*.

## KEYWORDS

Jean-Luc Nancy; Cinema; War; Contact.

Uma definição do homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema.

Giorgio Agamben, *O cinema de Guy Debord*.

### **Sozinha**

– Vá ao cinema.  
– Com quem?

Francisco Alvim, *Lago, montanha*.

No cinema está a história da arte. Em um exercício de atribuição errônea, é o que parece dizer Carl Einstein, logo no início dos seus *Aforismos metódicos*, de 1929: “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones” (2009, p. 39). Pois no cinema (na montagem, no movimento) está o embate de uma imagem com outra, o cumprimento de uma aproximação entre as imagens que só faz apresentar-se no próprio espaçamento das imagens: aproximadas ao extremo, elas não se mesclam; antes se repelem, exigem distância e, assim compostas, quase unidas, permanecem totalmente separadas. São corpos em combate. Contudo, talvez seja melhor dizer: não “no cinema está o embate”, mas o cinema *é* o embate, ou ainda, o cinema *é no* embate de uma imagem *com* outra.

Ser no embate, isto é, ser no *com*: nesse espaço inventado, quem sabe o único possível para um contato, onde uma imagem está inteiramente *implicada* – dobrada em si, pregada em si – na exposição de si – e então, em certo sentido, *explicada*. Onde uma imagem *exposta* – colocada para fora, mas não como imagem que encerrava algo oculto (seu segredo, sua essência) que enfim se revela à vista, e sim como imagem que é exposição – onde uma imagem *exposta*, digo, se encontra, assim, inteiramente em sua propriedade: no desbordo do que caracteriza o ordinário da “sua propriedade”, no movimento em direção ao exterior de si mesma, ou seja, no movimento de *expropriação* em que se apresenta toda a impropriedade do “próprio”. Ou em outras palavras: nada mais próprio da imagem que a *expropriação* – *expropriação* que, dessa forma ou, mais precisamente, com essa força, tem a sua propriedade no *ex*, e não na “propriação”, já que no *ex* não há propriedade alguma senão a apresentação dessa passagem para fora, o apresentar(-se), em contínuo lançamento para o *com*, o combate, a diferença. Nesse

sentido, o sentido de toda existência da imagem é ser no *com* – onde “ser” é existir<sup>1</sup>, é a existência mesma.

A propriedade da imagem é então o próprio da sua exposição, e nesse movimento para o exterior de si está a sua interioridade, seu ponto mais íntimo. Íntimo, portanto, é o espaçamento de si, cumprido no exterior, com outra imagem. Íntimo é o “si” enquanto espaçamento<sup>2</sup> e saída (enquanto propriedade do *ex*). Espaçamento esse que (em uma imagem – ou quadro ou plano – e em outra) não cessa, embora seja absolutamente finito (em uma imagem – ou quadro ou plano – com outra). Pois, insisto, o *ex* não permite apropriação: relança a imagem a todo instante para a proximidade com a imagem seguinte, já não “uma” com “outra”, mas “uma” com “uma”, a imagem que vem *ante-si*, em cada instante finito do contato, cujo fim não atende a projeto, não responde a essência alguma que não seja ser no acabamento do *com*: *ser-com*<sup>3</sup> absolutamente finito, infinitamente.

*Ser-com* faz com que essa imagem ao lado seja sempre a mesma, e em tudo diferente: a mesma imagem no espaçamento do *com*, nessa distância que a aproxima das demais imagens; e contudo imagem diferente não só espacialmente (o fotograma, o quadro, o plano seguinte), mas sobretudo temporalmente, em cada imagem

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy retoma o pensamento do existir/ek-sistir a partir de Heidegger. São diversas as passagens a esse respeito em seus textos, e é frequente que seus conceitos sejam trabalhados no desdobramento da partícula *ex*, como o conceito de *ex*crito, o de *ex*posição, o de *ex*ílio e o de *ex*emplo. Cito de *Infinita finitud* (2003a), apenas, o seguinte trecho: “A esto se le llama *existir*. Existir transita la esencia (su ‘propria’): la atraviesa, la transporta fuera de sí (pero no habrá habido un ‘adentro’), y para empezar, y por ejemplo, deporta la esencia de su generalidad y de su idealidad hasta este estatuto barroco, paradójico, de ‘esencia singular’ (o de *infima species*) que Leibniz quería reconocerle a la individualidad (conversión o convulsión de un pensamiento de la esencia en pensamiento de la finitud). El singular como esencia es la esencia existida, ek-sistida, expulsada de la esencia misma, desenquistada de la esencialidad, y ello, una vez más, antes de que el quiste se haya formado” (NANCY, 2003a, p. 57).

<sup>2</sup> Em *Del ser singular plural* (2006a), ensaio recolhido em 1996 em *Être singulier pluriel*, Nancy refaz, ou melhor, desfaz o lugar do “si” – sua extrema subjetivação – na tradição filosófica (sobretudo em Hegel), espaçando-o no *com* e em interlocução com Heidegger: “De entrada, considerada incluso bajo la especie de un ‘sí’ único y solitario, la estructura del ‘Sí’ es estructura de ‘con’. El solipsismo, si se quiere emplear esta categoría, es singular plural. Cada uno está ante-sí como y porque ante-los-otros. ‘Nosotros’ estamos por tanto y ante todo unos con otros: no como puntos reunidos, ni como un conjunto distribuido, sino como un ser-unos-con-otros. El ser-con es exactamente esto: que el ser, o más bien que *ser* no se reúne como el resultado común de los entes, ni se distribuye como su sustancia común. *Ser* nada es en común, pero *nada* como la distancia en que se dis-pone y se mide lo en-común, es decir, el con, el ante-sí de *ser* como tal, *ser* de parte a parte transido de su propia transitividad: *ser* siendo todos los entes, no como su ‘sí’ individual y/o común, sino como la proximidad que los distancia” (2006a, p. 112).

<sup>3</sup> Ainda em *Del ser singular plural* (2006a), Nancy comenta a respeito da “essência” do *ser-com*: “*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero una co-esencia, o el *ser-con* –el ser-con-varios– apunta a su vez a la esencia del *co-*, o incluso, y más bien, el *co-* (el *cum*) mismo en posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es ser-con, en el ser-con es el ‘con’ lo que da el ser, sin añadirse” (2006a, p. 46).

potencialmente existente em cada momento de sua existência (inclusive em uma mesma imagem, em um mesmo plano ou quadro: a mesma imagem – o mesmo corpo –, diversa em cada instante). É a singularidade de uma imagem, necessariamente estendida à pluralidade de todas as imagens; ou – creio que assim possa ser dito – a necessária multiplicidade de imagens singulares<sup>4</sup>.

Afirmar há pouco que o cinema é na luta, no embate. Talvez ainda seja tempo: diferir e dizer que o cinema é na contenda<sup>5</sup>: tal ação reforça que o *com* não indica domínio ou aniquilação, tampouco equilíbrio ou comunhão; no *com* as imagens não se confundem, mas, ao contrário, se interrompem, e interrompem o significado quando se expõem no vazio entre as imagens, no espaçamento de si onde as imagens são, onde as imagens se entregam, de modo que o sentido pode estar exatamente nessa separação: as imagens permanecem no limite da saída e na diferença, à semelhança do *com*, tão próximas e entregues nesse contato que podem mesmo se tocar<sup>6</sup>. Com, contra. E o toque, afinal: atração e repulsa, indissociavelmente.

De modo que logo – nessa demora tão urgente – se vê – quando se estende o corpo e com ele se roça – que a luta de todas as experiências visuais, os espaços inventados e as figurações não é apenas o cinema e também é mais do que a história da arte. Tal é a complexidade das relações travadas pelos homens, e das relações travadas pelos homens com tudo aquilo que compõe a sua humanidade. Tal é a contenda dos corpos e dos sentidos, das artes e das técnicas, do pensamento e da(s) história(s), agora: o combate, o amor.

---

<sup>4</sup> *Acerca de la creación* (2003b), texto cuja primeira versão data de 1999, traz o desafio contemporâneo nas palavras de Jean-Luc Nancy: “Rendir justicia a la multiplicidad y a la coexistencia de los singulares, multiplicar por tanto y singularizar infinitamente los fines, es una de las preocupaciones que nos transmite este tiempo que tanto como ‘post-’ podría ser también un tiempo primero, un tiempo suspendido en la precedencia de otro tiempo, de otro comienzo y de otro fin” (2003b, p. 61).

<sup>5</sup> *Elogio de la contienda* (2006b), outro dos textos de *Être singulier pluriel*, de 1996, foi escrito por Nancy em 1993, por ocasião da guerra de Sarajevo, e aborda noções complexas tais como identidade, comunidade, raça e cultura. Entre os discursos que enfatizam a mescla e os que defendem a pureza, Nancy se posiciona: “Ante todo, seamos claros: el elogio simplista de la mezcla há podido engendrar errores, pero el elogio simplista de la pureza sostuvo y sostiene crímenes” (2006b, p. 162). Assim, “[...] hubiera sido mejor hablar de *contienda* [mêlée]: una acción más bien que una sustancia. De entrada, hay por lo menos dos especies de contienda –y quizá nunca de contienda ‘pura y simple’. La del combate y la del amor. Contienda de Ares, contienda de Afrodita. Una y otra mezcladas, no identificadas. Ni entropía ni alquimia. Lucha que no puede haber sin deseo y sin celoso asalto, sin llamada al otro como otro simple otro” (2006b, p. 163-164).

<sup>6</sup> Novamente em *Del ser singular plural* (2006a), diz Jean-Luc Nancy sobre o tato na separação: “De un singular a otro, hay contigüidad, pero sin continuidad. Hay proximidad, pero en la medida en que lo extremo de lo próximo acusa la distancia que lo aumenta. Todo ser toca a cualquier otro, pero la ley del tacto es la separación, más aún: es la heterogeneidad de las superficies que se tocan. El *contacto* existe a través de lo pleno y del vacío, a través de lo vinculado y lo desvinculado. Si ‘entrar en contacto’ significa comenzar a darse sentido el uno al otro, esta ‘entrada’ no penetra en nada, en ningún ‘medio’ intermediario y mediador” (2006a, p. 21).

## Amor, combate

### Cinema

Na grande sala escura,  
só teus olhos existem para os meus:  
olhos cor de romance e de aventura,  
longos como um adeus.

Só teus olhos: nenhuma  
atitude, nenhum traço, nenhum  
gesto persiste sob o vácuo de uma  
grande sombra comum.

E os teus olhos de opala,  
exagerados na penumbra, são  
para os meus olhos soltos pela sala,  
uma dupla obsessão.

Um cordão de silhuetas  
escapa desses olhos que, afinal,  
são dois carvões pondo figuras pretas  
sobre um muro de cal.

E uma gente esquisita,  
em torno deles, como de dois sóis,  
é um sistema de estrelas que gravita:  
— são bandidos e heróis;

são lágrimas e risos;  
são mulheres, como [sic] lábios de bombons;  
bobos gordos, alegres como guizos;  
homens maus e homens bons...

É a vida, a grande vida  
que um deus artificial gera e conduz  
num mundo branco e preto, e que trepida  
nos seus dedos de luz...

Guilherme de Almeida, *Encantamento* (2002), 1925.

Uma primeira imagem. Quem sabe o cenário de 1925 possa ser resumido da seguinte maneira: o cinema, consolidado e massificado, já é parte integrante do ordinário da vida nas grandes cidades, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo; e, levando-se em conta que, afinal, “Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil [...]”, como lembra Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras* (2006, p. 26), nos anos 20, diz a autora, já há muito tempo as sensibilidades estavam expostas às técnicas cinematográficas, o que permitia aos escritores a reelaboração ou a apropriação crítica de tais técnicas numa outra forma de expressão literária (2006, p. 139). Cinema, então, é uma técnica que vai além do mero registro

(documental) de acontecimentos irrepetíveis, assim como não é apenas extensão daquele que opera a câmera e escolhe as cenas, os temas e as posições de acordo com sua impressão e temperamento; o cinema, nos anos 20, não é só “[...] *reprodução*, mas também *invenção*” (SÜSSEKIND, 2006, p. 139), possui uma linguagem peculiar, “sua ‘gramática’ própria” (SÜSSEKIND, 2006, p. 137), o que inevitavelmente afeta o modo como se dá seu contato com a literatura.

Muda a maneira de compreender o cinematógrafo e a técnica e, assim, ao invés de se tomar de empréstimo algum termo ou imagem isolados, passa-se a trabalhar literariamente com alguns de seus procedimentos. E de modo duplamente crítico. Porque voltado sempre para dois alvos diversos: de um lado, uma literatura que fazia de artefatos e subjetividades puros esconderijos da “aura”; de outro, uma padronização incapaz de refletir sobre os próprios rumos, característica de métodos industriais de produção. Porque, neste *flirt* crítico entre letras e técnicas, ora se dessacralizava esta arte-que-se-queria-pura; ora, roubando-se o arsenal técnico de seu contexto industrial de origem, desautomatizava-se, de alguma forma, sua utilização (SÜSSEKIND, 2006, p. 140).

Guilherme de Almeida – que seria nomeado em 1959 “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (o quarto a receber esse título) – publicou o livro *Encantamento* em 1925, reunindo poemas escritos desde 1921. Parece haver algum consenso da crítica sobre a posição do poeta em meio ao ambiente modernista: apesar de, em 1917, ter ficado ao lado do grupo que tomou o partido de Anita Malfatti na ocasião da polêmica criada por Monteiro Lobato (com o texto *Paranóia ou mistificação?*) a respeito da exposição da artista; apesar de ter lido poemas no Teatro Municipal durante a Semana de Arte Moderna, em 1922; apesar de ter cedido seu escritório para a redação da revista *Klaxon*; apesar de ter excursionado, no ano de 1925, pelo Rio Grande do Sul, Pernambuco e Ceará, fazendo “propaganda do Modernismo”, como comenta Suzi Frankl Sperber (2002, p. 12); apesar do modernismo, em suma, Guilherme de Almeida manteve em sua produção poética uma mistura, distanciada da ruptura, de “[...] resquícios parnasiano-simbolistas com projetos modernistas talvez não levados até o radicalismo” (SPERBER, 2002, p. 15); ou, nas palavras de Alfredo Bosi, caracterizou-se mais pelo decadentismo e por um “maneirismo do moderno, passageiro” (1989, p. 422), de modo que, nesses termos, o pertencimento do poeta ao movimento de 22 pode ter sido apenas episódico (BOSI, 1989, p. 420). Luciana Stegagno Picchio escreve em sua *História da literatura brasileira* que o poeta “[...] nunca foi, a rigor, um modernista: proveniente, também ele, do crepuscularismo, penumbrista e intimista [...]” (1997, p. 496). E Luiz Dantas, por sua vez, afirma:

Nem anacrônica, nem plenamente moderna, a poesia de Guilherme de Almeida instala-se numa posição em que os vestígios de tensão foram apagados, e ocultas as linhas de ruptura, acenando com a ilusão de uma continuidade ou ausência de abalos profundos (2002, p. 08).

E ainda:

Essa é a sua verdade, ou a sua autenticidade, e aí reside, sobretudo, o poder evocador e recriador de uma tal poesia. Trata-se de um processo de redução ao âmbito familiar, de tradução numa outra língua. Há momentos admiráveis e extremamente esclarecedores desse processo em “Canção bege”, de *Você*, ou no “Sugerir”, de *Encantamento*, em que a série de ícones modernos desertam o arsenal vanguardista para se transformarem em brinquedos infantis, ou nesse “Cinema”, do mesmo livro, já agora apenas o local dos namoros lícitos. Não é de pasmar, tampouco, que toda uma panóplia de recursos amortecedores retirem desse âmbito, então, os seus ângulos vivos e ruídos, e descorem as suas cores mais fortes (DANTAS, 2002, p. 09).

No poema “Cinema”, ao que tudo indica – e de acordo com os modos propostos por Flora Süssekind do literário “compreender o cinematógrafo e a técnica” (2006, p. 140) –, o “arsenal técnico”<sup>7</sup> (2006, p. 140) é tomado como maneira de dessacralizar a literatura. No lugar da arte pura ou do gênio do artista, um deus artificial gera e conduz a grande vida num mundo branco e preto. Talvez seja este um esconderijo para a “aura” – que se retiraria para o divino da técnica cinematográfica ou, ainda, para os olhos que causam obsessão no “eu”; mas talvez seja, diversa e mais precisamente, uma apresentação – não da “aura”, pois que não considero o pensamento do “único” ou do “original” (que pode, aliás, em seu significado fechado e “verdadeiro”, encerrar a própria possibilidade do pensamento e do sentido), mas sim a apresentação de uma singularidade em meio à reproduzibilidade.

Há contenda, sem dúvida; pois há todo o peso de um contexto histórico e artístico – ou melhor, todo um “arsenal” que sustenta as ideias dos movimentos de vanguarda – todo esse peso sobre cada poeta que busca uma voz. E há uma força, nesse contexto, para a caracterização de identidades inequívocas: o que é o “moderno”, o “modernista”, o “Modernismo”, o “nacional”, o “universal”, etc. E há um poeta, cada poeta, que nesse contexto se coloca, ou que se coloca *com* esse contexto – que é absolutamente plural. Um poeta em entrega e resistência, com seu tempo, contra seu

---

<sup>7</sup> Essa expressão – “arsenal técnico” – nos leva diretamente à indiscernibilidade benjaminiana entre cultura e barbárie, já que é sintomática do imaginário bélico que está ligado ao cerne dos fenômenos culturais. Assim como as expressões empregadas por Luiz Dantas logo acima – “arsenal vanguardista” e “panóplia de recursos amortecedores” –, referindo-se diretamente à poesia de Guilherme de Almeida. Entre as vanguardas, obviamente, o futurismo e o seu elogio à maquinaria, ao tecnicismo, à guerra como higiene do mundo... Mas como veremos em seguida, reforçando a tese de Benjamin, guerra e cinema são, efetivamente, indissociáveis – para além do discurso.

tempo; pois é evidente que, aqui, não se trata de acessar ou aceder ao significado<sup>8</sup>, ao consenso; e tampouco se trata de simplesmente negá-lo, o que geraria uma negatividade circular e só faria reafirmar um significado último, ainda que outro, contrário. O sentido não está em enumerar ou nomear “modernista” ou “decadente”, “futurista” ou “parnasiano”: o sentido está em ouvir como ressoa<sup>9</sup> o sentido que vem tendido nesse contato, esquivo ao sentido imediato; está em ler como no “Cinema” escrito permanece *excrito*<sup>10</sup> o sentido. Poderia dizer: o sentido não é a forma dada, mas o seu excesso, a sua pungência. O sentido está na intensidade, é desmedida. (Além do que, se simplesmente fosse consolidado um “programa”, “o projeto”, quanto haveria de modernista em logo ser avesso, em fazer evidentes alguns rasgos contra-modernistas já em meio à sua fase dita “heróica”? Não haveria, neste caso, na resistência ao “comum” – que poderia ser, por exemplo, o rompimento com os valores artísticos e com a linguagem do “passado” – um traço de singularidade em que a própria possibilidade do comunitário, o “Modernismo brasileiro”, seria desfeita – ou feita como possibilidade do espaçamento, essa ação *comum* que não admite apropriação, equilíbrio?).

---

<sup>8</sup> “El acceso es el ‘llegar a la presencia’, pero la presencia misma es la dis-posición, el espaciamento de las singularidades. La presencia no está en otra parte que en el ‘llegar a la presencia’. No accedemos a una cosa o a un estado, sino a una llegada. Accedemos –a un acceso” (NANCY, 2006a, p. 30).

<sup>9</sup> Em *A la escucha*, Jean-Luc Nancy aborda a questão da escuta como um pensamento filosófico radical, para além do signo da visão e do entendimento: “Lo sonoro [...] arrebata la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia” (2007a, p. 12). E ainda: “Si ‘entender’ es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (2007a, p. 18). Mas creio que ainda seja necessário, a esse respeito, enfatizar o pensamento de Nancy com relação ao “tender”, “estar tendido”, algo que diz a escuta em todos os sentidos (sensíveis, sensatos): “¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora?”

“Las condiciones de esta doble interrogación remiten en primer lugar, muy sencillamente, al sentido del verbo *escuchar*. Por consiguiente, a ese núcleo de sentido en el que se combinan el uso de un órgano sensorial (la oreja, el oído, *auris*, palabra presente en la primera parte del verbo *auscultare*, ‘prestar oídos’, ‘escuchar atentamente’, del que proviene ‘escuchar’) y una tensión, una intención y una atención marcadas por la segunda parte del término. Escuchar es aguzar el oído –expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja–, una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud.

“Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso: ver y mirar, oler y humear u olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear o palpar, oír y escuchar” (2007a, p. 16).

<sup>10</sup> Nancy apresenta o conceito de “*excrito*” em diversos textos. Mas, fundamentalmente, encontro em *Lo excrito* (2002) o pensamento no qual me baseio, pensamento que Nancy introduz a partir de uma reflexão sobre Bataille: “Bataille me comunica imediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra ‘sentido’. A ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito*” (NANCY, 2002, p. 39).



Guilherme de Almeida parece escapar. E nos comentários de Luiz Dantas ouço a chegada – a partida – do amor, do combate. Essa “redução ao âmbito familiar” (DANTAS, 2002, p. 09) – onde aparentemente “os vestígios de tensão foram apagados, e ocultas as linhas de ruptura, acenando com a ilusão de uma continuidade” (DANTAS, 2002, p. 08) – é ao mesmo tempo a maior aproximação e toda a distância possível. E creio que “Cinema” esteja, afinal, carregado de uma força que tensiona o poema para além da leitura do “local dos namoros lícitos” (DANTAS, 2002, p. 09).

Em “Cinema” (e, de modo mais abrangente, nesse “lugar” que se discute para Guilherme de Almeida), há sentido em pensar exatamente esse ponto entre a entrega e a resistência. Primeiramente, entrega em função dessa afecção causada pelo “deus artificial” que move a própria relação afetiva do “eu” com os “[...] olhos de opala, / exagerados na penumbra [...]”, de onde “Um cordão de silhuetas / escapa [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 97). É a entrega que cumpre na própria técnica de apresentação do cinema<sup>11</sup> uma abertura das possibilidades de contato do corpo; e assim é o próprio corpo que, ao sofrer essa intrusão<sup>12</sup>, a partir dela, com ela, tem afetada a sua “técnica de

---

<sup>11</sup> É preciso salientar a concepção de “técnica” que está em questão. Procuo compreender “a técnica” como algo que não tenha em si uma essencialidade, uma autonomia. Ou seja, não há “a técnica”. Ao contrário, há o cumprimento de uma técnica, que só se realiza nesse cumprimento. Não é a técnica onipresente que controla a política contemporânea, por exemplo, mas a própria política que em sua maneira contemporânea de controlar produz-se pelas técnicas de controle, pelas técnicas de ser política. Novamente, procuro seguir o pensamento de Jean-Luc Nancy. São vários os textos em que ele desdobra seu entendimento a esse respeito; cito, aqui, um fragmento de *Guerra, derecho, soberanía – Tejne*, ensaio recolhido em *Ser singular plural*, que pode ser elucidativo: “Para el pensamiento de la guerra que es siempre el nuestro, la guerra es la técnica por excelencia de la soberanía: es su aplicación y su ejecución (el fin) suprema. Una ‘técnica’ en este sentido no es un medio, sino un modo de ejecución, de manifestación y de actuación en general. Más exactamente, es el modo de cumplimiento que se distingue del modo ‘natural’ como su doble y su rival en conclusión. Cuando se recurre [...] a los términos griegos de *physis* y de *tejne*, es para dar nombres específicos a estos ‘modos de cumplimiento’, para distinguirlos de la ‘naturaleza’ como conjunto de materias y de fuerzas, dotado de sus leyes propias, y de la ‘técnica’ como medio ‘artificial’ de lograr unos fines” (2006c, p. 132-133). Ou seja, pensar “a técnica” é sempre pensar “a técnica de”, o modo (o artifício, a arte) de realização do ser (enquanto sua própria realização, e não como um meio para um fim); pois, de outro modo, corre-se o risco de “naturalizá-la”, isto é, de dotar “a técnica” de um conjunto de leis próprias que seriam capazes de regular a vida no todo.

<sup>12</sup> Em *El intruso*, publicado em 1999, Nancy relata a experiência de ter o coração transplantado. Experiência arrancada à morte: a possibilidade de vida e a morte se tocam no ponto mais indecível. Intruso é o coração (do outro?; seu?) que faz intruso o próprio “eu”, na medida em que a “identidade”, a integridade desse “eu” se perde no corpo que deve ter a sua imunidade reduzida a fim de não rejeitar o novo órgão. A *estesia* será potencializada, mas a *anestesia* é imprescindível no processo. Resulta disso (ou isso é resultado de) uma contenda de amor e de combate com “as técnicas”: “El intruso me expone excesivamente. Me extrude, me exporta, me expropia. Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano trasplantado, soy los agentes inmunodepresores y sus paliativos, soy los ganchos de hilo de acero que me sostienen el esternón y soy ese sitio de inyección cosido permanentemente bajo la clavícula, así como ya era, por otra parte, esos clavos en la cadera y esa placa en la ingle. Me convierto en algo así como un androide de ciencia ficción, o bien en un muerto-vivo, como dijo una vez mi hijo menor” (NANCY, 2006d, p. 43). E no *post scriptum* de abril de 2005, sobrevivendo: “[...] comprendo también que ya no tengo un intruso en mí: yo lo soy, y como tal frecuento un mundo donde mi presencia bien podría ser demasiado artificial o demasiado poco legítima.

ser corpo” – se posso dizer assim –, de modo que sua existência é desempenhada a cada ação singular de apresentar-se com essa técnica (cinematográfica) de apresentação (de corpos, de imagens). Em “Cinema”, a entrega se cumpre, nesse sentido, nessa espécie de baixa imunitária do corpo que assim exposto (a “exposição” carrega esta ambiguidade: ela diz também a vulnerabilidade; alguém exposto é alguém em risco), estrangeiro a cada chegada, toca, com o olhar, os olhos que, contaminados pela técnica do cinema, reciprocamente a contaminam<sup>13</sup>, e são, simultaneamente, também eles, a técnica de capturar e a de projetar imagens:

Um cordão de silhuetas  
escapa desses olhos que, afinal,  
são dois carvões pondo figuras pretas  
sobre um muro de cal.  
(ALMEIDA, 2002, p. 97)

Em tal exposição está toda a intimidade, portanto. Essa a singularidade de “Cinema”, o contato mais íntimo, amor (afecção, afeto) que desencadeia o espaçamento – a resistência, o combate. Porque a entrega apresenta uma experiência singular em um meio que deve ser, em cada singularidade, obrigatoriamente plural. É, por exemplo, o que poderia dizer este fragmento de *Dreamworld and Catastrophe*, de Susan Buck-Morss:

The crowd in a movie theater not only experienced the masses; it had a mass experience. The movie audience, more than an assembly of individual viewers, was *one* viewer, infinitely reproduced. The potential power of this mass viewer was enormous, but so was the potential for its manipulation (2000, p. 149).

Nesse “Cinema”, a meu ver, não está colocada a experiência das “massas”, experiência potencialmente genérica, feita de um conjunto de indivíduos que poderiam ter suas individualidades alienadas<sup>14</sup>. Ao contrário, há a sensibilidade que apresenta a

---

“¿Tal conciencia no es de manera banal la de mi muy simple contingencia? ¿El ingenio técnico vuelve a llevarme y exponerme a esa simplicidad? La idea me da una alegría singular” (NANCY, 2006d, p. 48).

<sup>13</sup> “[...] olhos cor de romance e de aventura / longos como um adeus. // [...] // E uma gente esquisita, / em torno deles, como de dois sóis, / é um sistema de estrelas que gravita: / – são bandidos e heróis; // [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 97).

<sup>14</sup> Esforço-me para operar esta “intrusão”, pois, a partir do conceito de “massa” que está em jogo, esse mesmo excerto poderia afirmar, efetivamente, a suspensão de qualquer singularidade possível, já que o singular e o plural estariam comprometidos por esse imenso corpo único, conjunto orgânico, espectador genérico ou comum infinitamente reproduzido – para bem ou mal. Em *Corpus* (2003c), Nancy distingue *corpo* – singularidade irreduzível e, por isso, plural – e *massa* – suspensão da diferença. Na leitura que proponho, então, a experiência de massas proporcionada pelo cinema é aquela feita da pluralidade de singularidades; isto é, singularidades finitas infinitamente apresentadas, expostas. Em sua leitura deste

singularidade de *um*, de *algum*, homem qualquer que vive (ativa, passivamente), em um ambiente destinado à coletividade, a sua afetividade, a sua entrega – e por isso seu distanciamento. Nesse sentido, Guilherme de Almeida apresenta o cinema de um homem só, cinema de só um homem, plural. Quando a “natureza” da técnica cinematográfica se impõe sobre os homens como um achatamento, como “[...] o vácuo de uma / grande sombra comum. // [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 97), há um homem, algum, que vê a vida que trepida nos dedos de luz do deus artificial, em meio a um “[...] mundo branco e preto [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 98) que esse mesmo deus criou. Um homem que vê (que toca) tudo isso – em outros olhos, estrangeiros, olhos nunca esperados que chegam, projetam figuras pretas num muro de cal e capturam como tela as estrelas que em torno deles gravitam... E tudo isso somente enquanto partem<sup>15</sup>. Esse é, enfim, todo o contato.

Entre a projeção e a tela. Entre o deus artificial e os olhos de opala. Na intrusão de um no outro, onde “um” e “outro” se abrem enquanto técnicas de criação de mundo, de apresentação da existência, de exposição do ser. Lugar de “Cinema(s)”, ou de “Cinema” com “Cinema”, ou de cinema... Lugar onde Guilherme de Almeida faz-se figura ou corpo pelo espaçamento mesmo do lugar marcado para o seu corpo, isto é, pelo espaçamento do que, em nome do seu *corpus*, lhe foi prescrito pelo consenso da crítica. É onde o sentido se *excreve*. E onde se cria, onde se desconstrói:

Con el cuerpo, que él se da, del hombre –con este hombre, y mujer, que él se da por cuerpo– el creador no reproduce su imagen. La potencia del creador remite a la deconstrucción original de toda imagen reconocible. El mundo

---

meu ensaio, Carlos Eduardo Capela observou, ainda, que para desatar este nó entre *ser-com* e *com-ser* (consentir, convergir – ou seja, deixar-se direcionar e, no limite, subjugar) talvez fosse necessário, em uma discussão mais longa e detida, retomar as considerações de Nancy sobre a soberania em Bataille.

<sup>15</sup> Assim como chegam e se fazem completamente presentes nessa chegada, já anunciam sua partida, ou ainda, apresentam-se apenas enquanto partida, saída ou *exposição*: são olhos, o “eu” diz logo na primeira estrofe, “longos como um adeus” (ALMEIDA, 2002, p. 97). No epílogo de *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo* (2006e), texto em que Nancy realiza uma análise não religiosa do cristianismo, ou uma desconstrução do cristianismo por meio do próprio cristianismo, sua “auto-desconstrução”, valendo-se do episódio do evangelho de João, há um pensamento que auxilia no entendimento do contato/da partida aqui proposto: “Es esencial a la pintura no ser tocada. Es esencial a la imagen en general no ser tocada. Es su diferencia com la escultura; o, al menos, ésta puede ofrecerse alternativamente al ojo y a la mano, así como al caminar que da vueltas a su alrededor, aproximándose hasta tocar y alejándose para ver. Pero ¿qué es la vista sino, sin duda, un tocar diferido? Pero ¿qué es un tocar diferido sino un tocar que aguza o que destila sin reserva, hasta un exceso necesario, el punto, la punta y el instante por el que el toque se separa de lo que toca en el momento mismo en que lo toca? Sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace (o bien no se dejaría hacer lo que se deja hacer). Comenzaría a cosificarse en una aprehensión, en una adhesión, una unión, incluso en una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejándolos y apropiándolos uno al otro, y después al uno en el otro. Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad. ‘No me retengas’ equivale también a decir: ‘Tócame con un toque verdadero, retirado, no apropiador, y no identificante’. Acaríciame, no me toques” (2006e, p. 79-80).

creado no imita outra coisa que lo inimitable. El cuerpo es la imagen – pero, en cuanto visibilidad de lo invisible, es el destello plástico del espaciamento.

La *idea* misma de la “creación” es la idea, o el pensamiento, de una ausencia originaria de Idea, de forma, de modelo, de trazado previo. Y si *el cuerpo* es lo *creado* por antonomasia, si “cuerpo creado” es una tautología –o más bien “cuerpos creados”, ya que *el* cuerpo *es* siempre en plural–, entonces *el cuerpo es la materia plástica del espaciamento* sin forma y sin Idea. Es la plasticidad misma de la expansión, de la extensión según la cual *tienen lugar* las existencias. La *imagen* que de esta manera él es no tiene relación con la idea, ni en general con una “presentación” visible (y/o inteligible) *de* lo que sea. El cuerpo no es *imagen-de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión – exponiendo, desplegando esta arealidad, no como una idea dada *a* mi visión de sujeto puntual (aún menos como un misterio), sino *directamente sobre* mis ojos (mi cuerpo), como su arealidad, ellos mismos viniendo a esta *venida*, espaciados, espaciantes, ellos mismos pantalla, y menos “visión” que *video*. (No “video” = “yo veo”, sino *el video* como un nombre genérico para la *téchne* de la *venida a presencia*. La *téchne*: la “técnica”, el “arte”, la “modalización”, la “creación”) (NANCY, 2003c, p. 50-51).

Ainda uma vez mais: os olhos são a tela e a projeção – são técnica de vinda à presença. E são a distância de uma coisa e outra. São uma imagem com outra. O interior no exterior – a intimidade *exposta* na sala de cinema, a *exposição*. Luiz Dantas, comentando a poesia de Guilherme de Almeida nos livros *Encantamento* – como já dito, redigido entre 1921 e 1925 e publicado em 1925 (e onde aparece “Cinema”) –, *Acaso* – escrito entre 1924 e 1928, mas publicado em 1938 – e *Você* – redigido e publicado em 1931 –, afirma:

Produzida nos anos de debate estético exacerbado – ao qual o poeta, aliás, não se furtou – e de intensa preocupação com as definições fundamentais da nacionalidade, a poesia de *Encantamento*, *Acaso* e *Você*, em contrapartida, lhes é bastante exterior. A voz que ela faz ouvir, perfeitamente contemporânea, parece estar localizada com precisão, porém como num ponto até onde os ruídos vitais chegassem amortecidos, muito abafados. Algo como um território, muito circunscrito na verdade, implantado na grande cidade, equivalendo, em sua máxima extensão, ao comprimento de uma única rua, embora compreendendo, de preferência, a área métrica de um sobradinho paulistano, com quintal e jardim (2002, p. 08).

Essa poesia é bastante exterior ao debate travado por ser “interior demais” ou, em uma palavra que não pode durar (ou que só teria a duração e o lugar do *ex*), por ser “intimista”. Flora Süssekind, também tratando essa questão do “interior”, analisa do seguinte modo as reações, via literatura, nos anos 1910-20, “[...] à desindividualização, à difusão de novos aparelhos, ao império da publicidade, do instante e da velocidade e a padrões, ritmo e formas industriais de produção” (2006, p. 118):

Em meio à produção em série e às novas técnicas de reprodução, uma obsessão pela singularização. Nesse sentido se cruzam subitamente publicidades e interiores, cartazes e segredos. [...] Como muitos olhares enviesados para ilustrações e impressos, mas que os rejeitam em função de um “aparecer” outro, em função de um *eu* lírico que se realça em confissões e vestígios pessoais intransferíveis.

Daí a proliferação de interiores a que se assistiu na poesia brasileira no início deste século. É bem verdade que tal opção não pode ser explicada apenas em função de um contraste entre lirismo intimista e mundo-reclame. Não é só por oposição à desindividualização sugerida pela reprodução industrial que se pode entender a voga de “interiores penumbristas” nos anos 10-20. O subjetivismo exacerbado e retórico e a poesia-lágrima dominantes no romantismo local certamente influenciaram, de modo decisivo, essa defesa, via intimismo, de um eu lírico coeso e todo-poderoso. Mas o horizonte técnico em formação foi, sem dúvida, a mola mestra dessa preferência por uma poesia de interiores.

É como se, diante desse cenário em transformação, o poeta, sabendo ser impossível escapar por completo dele, optasse por um lugar nem inteiramente integrado à paisagem, nem totalmente fora dela. A distância, mas de olhos voltados para a rua: nesse meio caminho se amortecem os sons e se atenuam as imagens de fora. Lugar intermediário que funciona como filtro capaz de domesticar experiências de choque e automatizar os sustos provocados pela modernização, é a janela um dos postos de observação privilegiados pela poesia penumbrista do período (2006, p. 119).

Matizando os comentários de Luiz Dantas e Flora Süssekind, pode-se sugerir que “Cinema”, tomado aqui como poema emblemático de Guilherme de Almeida, é exemplar de uma resistência da poesia: um poema cravado no modernismo, fora dele. Ou seja, “Cinema” está inteiramente “integrado à paisagem” (diz e trabalha com a técnica cinematográfica) e, ao mesmo tempo, está “totalmente fora dela” (por meio de sua experiência singular, e não coletiva, assiste ao cinema, também singularizado, nos olhos – ambíguos – do outro); “Cinema” é tanto um poema que apresenta a *estesia*, o inevitável e necessário contato dos sentidos com os elementos técnicos da modernidade, quanto um poema que apresenta o espaçamento e a crescente *anestesia* dos sentidos, não como domesticação das experiências modernas, mas como necessidades incontornáveis para que se cumpra esse mesmo contato – a abertura, a *exposição* – na experiência de intrusão. E talvez ainda seja, em outras palavras, um poema da exceção, do abandono<sup>16</sup> – e novamente, enfim, a oportunidade para o pensamento de uma existência possível, singular plural:

---

<sup>16</sup> Giorgio Agamben situa o ponto indiscernível do abandono: “Retomando uma sugestão de Jean-Luc Nancy, chamemos de *bando* (do antigo termo germânico que designa tanto a exclusão da comunidade quanto o comando e a insígnia do soberano) a esta potência (no sentido próprio da *dýnamis* aristotélica, que é sempre também *dýnamis mè energeîn*, potência de não passar ao ato) da lei de manter-se na própria privação, de aplicar-se desapplicando-se. A relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dele não é literalmente possível dizer que esteja fora ou dentro do ordenamento [...]” (2002, p. 35-36).

El cuerpo creado esta ahí, es decir, *entre* aquí y ahí, abandonado, siempre impropriamente abandonado, creado: sin razón de ser *ahí*, ya que *ahí* no da ninguna razón, y sin razón de ser *este* cuerpo ni *esta* masa de este cuerpo [...]. Cuerpos solamente posados, pesados de sólo estar colocados, y también pesando, abriendo, abriéndose sus lugares (NANCY, 2003c, p. 76).

## Combate, amor

### Cinema

Na grande sala escura,  
só teus olhos existem para os meus:  
olhos cor de romance e de aventura,  
longos como um adeus.

Só teus olhos: nenhuma  
atitude, nenhum traço, nenhum  
gesto persiste sob o vácuo de uma  
grande sombra comum.

E os teus olhos de opala,  
exagerados na penumbra, são  
para os meus olhos soltos pela sala,  
uma dupla obsessão.

Um cordão de silhuetas  
escapa desses olhos que, afinal,  
são dois carvões pondo figuras pretas  
sobre um muro de cal.

E uma gente esquisita,  
em torno deles, como de dois sóis,  
é um sistema de estrelas que gravita:  
— são bandidos e heróis;

são lágrimas e risos;  
são mulheres, como [sic] lábios de bombons;  
bobos gordos, alegres como guizos;  
homens maus e homens bons...

É a vida, a grande vida  
que um deus artificial gera e conduz  
num mundo branco e preto, e que trepida  
nos seus dedos de luz...

Guilherme de Almeida, *Encantamento* (2002), 1925.

Uma segunda imagem. A mesma, por mais um instante retida; e então diferida, feita diversa. Afinal, cinema é a contenda dos corpos, das imagens, uma com uma, o que significa dizer uma com outra. O que também é uma maneira de responder a Francisco Alvim, ali, logo no começo: ninguém vai ao cinema sozinho... Entre uma imagem e outra, um corpo e outro no intervalo do *com*, o contato acontece.

O contato: proximidade e distância, aceitação e recusa, estesia e anestesia, todas suas variações e as demais. É assim que o cinema chega e assim que chama o outro, sua partida, outra imagem sempre outra para a contenda que faz o sentido: “amor, combate”; “combate, amor”. E assim o poema “Cinema”: facilmente, resistentemente torna-se uma imagem movente, mariposeia<sup>17</sup>, poderia dizer, em torvelinho no tempo presente, este tempo que, aqui, começa antes mesmo do cinema e ainda hoje se repete para lembrar sua potencialidade de vir a ser heterogêneo, num futuro que, já tendo chegado, agora chega – é sempre agora.

Há um movimento que se anuncia já na fotografia. Um excesso que dobra e estende a fotografia para além do congelamento instantâneo. Esse excesso, constantemente animado pelo imaginário, é toda a vida que se oferece, e a morte. Poderia chamar-se esse excesso pungência, ou ainda *punctum*<sup>18</sup>, em sua forma e sua intensidade. Mas aqui falo da morte em sua pior face, em seu “pior sentido”: não enquanto chegada e partida, enquanto sentido finito e abertura<sup>19</sup>, e sim a morte enquanto

---

<sup>17</sup> Tomo a expressão a partir do ensaio *La imagen mariposa*, de Georges Didi-Huberman. Leitor de Walter Benjamin e de Aby Warburg, para Didi-Huberman as imagens movem-se para além da aparência e da permanência, apresentando-se, mais propriamente, enquanto aparição e desfazimento: “Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo en cualquier caso, un ritmo que vive de la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo”; e logo adiante: “La mariposa [...] podría ser el emblema de una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad, es decir, de un cierto estatus, ni que decir tiene que inestable, de la aparición de *la imagen como realidad*” (2007, p. 10).

<sup>18</sup> Penso evidentemente na experiência de Roland Barthes, o *punctum* como algo que se acrescenta à imagem, mas que “*todavía já está nela*” (1984, p. 85). O *punctum* em contato com o *studium*, pois se o *studium* está “sempre codificado”, como diz Barthes (1984, p. 80), reduzido a uma forma de significação e controle, o *punctum* é um “suplemento”, cria ou permite adivinhar um “campo cego” (BARTHES, 1984, p. 86), uma “[...] espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver [...]” (BARTHES, 1984, p. 89). E, contudo, um *punctum* que não é apenas de forma ou espaço, mas também de tempo: “Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebração inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘*isso-foi*’), sua representação pura. [...] Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me pune é a descoberta dessa equivalência. [...] Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (1984, p. 141-142).

<sup>19</sup> Esta seria a morte que, em certo sentido, toca a vida. Em *Alguno*, texto de *El sentido del mundo*, Nancy afirma: “No se trata de una relación vacía, ni de una relación con un vacío: se trata de la relación con la singularidad de lo singular en tanto tal. La tumba no es una superestructura conmemorativa apoyada sobre un lugar vacío: la tumba es ella misma un lugar, un espacio que vale en cuanto tal, por su espaciamento. Antes de ser un signo es un pasaje y un reparto de sentido. Morimos *en el mundo*, como nacemos: singulares, cualesquiera, sustituibles –pudiendo siempre venir a ocupar *el lugar* del otro–, insustituibles –el lugar del otro no es más que el espaciamento del lugar de uno.

infinito fechamento e extermínio, enquanto pura presença de “um” que, idêntico a si mesmo – e apenas a si, em si, absolutamente –, recusa a pura presença do “outro” em sua diferença do mesmo modo idêntica. Nesse caso, em total ausência de contato, na recusa da contenda, a fotografia, e o cinema, conseqüentemente, não estão separados, enfim, da guerra<sup>20</sup>. Devo dizer: nesse sentido, ambos são o contrário de qualquer distância da guerra que se queira; são a técnica da guerra, o seu próprio cumprimento (seja a guerra entre Estados soberanos ou a que mantém a “sociedade de controle”). Em *Guerra e Cinema*, Paul Virilio se detém em vários pontos onde se tocam a técnica cinematográfica e a técnica belicista. Para o autor, a guerra “[...] consiste menos em obter vitórias *materiais* (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da *imaterialidade* dos campos de percepção” (VIRILIO, 1993, p. 15). O que pode ser colocado em diálogo com Jean-Luc Nancy, em *Guerra, derecho, soberanía – Tejne*, ensaio publicado inicialmente em *Les Temps Modernes*, em junho de 1991, que pode dar força ao pensamento da guerra como a luta pela presença no imaginário, pela imaterialidade dos campos de percepção, além de servir de contrapondo ao entendimento das imagens e da sociedade pelo viés do “espetáculo” situacionista.

En fin, tampoco se olvidará el gusto tan claramente extendido, durante la preparación y la primera fase de la guerra, por el espectáculo de la belleza épica y de la virtud heroica. Después de todo, estas imágenes no diferirían de todas aquellas con las que se hacen las películas de guerra. No puedo, sin embargo, unirme a los críticos de la “sociedad del espectáculo”, que no han dejado de calificar esta guerra de “espectacular” (negación simétrica a la que obraría el discurso del derecho). Porque las imágenes de guerra forman parte de la guerra –y quizá la guerra misma sea como una película, más bien que

---

“El nacimiento/la muerte, lo uno *como* lo otro, la ida-venida singular, representa esta intersección de la sustitución y de la insustitución, de lo reemplazable y de lo irremplazable, de lo cualquiera y de lo único” (2003d, p. 117-118).

<sup>20</sup> “Foi em 1861, observando o funcionamento da roda com pás que impulsionava o navio em que viajava, que o futuro coronel Gatling se inspirou para criar a metralhadora com tambor cilíndrico movida a manivela. Em 1874, o francês Jules Jansen se inspirou no revólver com tambor (patenteado em 1832) para criar seu revólver astronômico, capaz de obter fotografias em série. Servindo-se dessa idéia, Jules Étienne Marey aperfeiçoou seu fuzil cronofotográfico, que permitia focalizar e fotografar um objeto que se desloca no espaço.

“É graças às informações transmitidas pelo *Entreprenant*, o primeiro balão de observação a sobrevoar um campo de batalha, que o general Jourdan obtém a vitória de Fleurus em 1794. Em 1858, Nadar obtém suas primeiras fotografias aéreas, tiradas de dentro de um balão. Durante a guerra civil americana, as forças da União utilizam balões equipados com um telégrafo cartográfico aéreo. Logo os militares lançariam mão das mais variadas combinações: pipas equipadas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, balões com câmeras, precedendo assim ao uso intensivo da cronofotografia e do cinema em aviões de reconhecimento (milhares de fotografias foram obtidos durante o primeiro conflito mundial). Em 1967 a Força Aérea americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar o Laos e transmitir informações aos centros da IBM instalados na Tailândia e no Vietnã do Sul. A partir de então, *não mais existe a visão direta*: em um espaço de 150 anos, o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis” (VIRILIO, 1993, p. 23-24).



lo de que una película imite la guerra. Ante el horror y la piedad, por los que es preciso terminar, no habría guerra sin un ímpetu guerrero del imaginario. Su espectáculo está inextricablemente mezclado con la exigencia mecánica, a veces entorpecida, que hace avanzar al soldado. A los psicólogos del ejército norteamericano les ha encantado explicar (por televisión) que los *boys* no marchaban por una causa, el derecho o la democracia, sino solamente para no mostrar flaqueza ante sus compañeros. Los resortes del honor y de la gloria pertenecen ya por sí mismos al orden del “espectáculo”, y no se los puede desmontar mediante la simple denuncia de una edad moderna de la simulación generalizada y comercializada (NANCY, 2006c, p. 128-129).

Quem sabe a guerra mesma seja como um filme – uma imagem com/contra a outra –, diz Nancy. Assim como a história da arte, para Carl Einstein, é a luta das experiências visuais, os espaços inventados e as figurações – um filme. O que é o mesmo que afirmar, seguindo o movimento: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, como afirmou Walter Benjamin em 1940, nas teses de *Sobre o conceito de história* (1994, p. 225). E de modo que “Cinema” – publicado em 1925, sob a reverberação dos resultados da primeira guerra, isto é, “[...] sob o vácuo de uma / grande sombra comum” (ALMEIDA, 2002, p. 97) – vem a ocupar um inquietante lugar onde os significantes têm seus significados constantemente deslocados e, portanto, devem ser pensados na ambivalência que move tanto a possibilidade da existência quanto o risco do extermínio. Locação de cinema, campo de batalha.

O poema de Guilherme de Almeida está centrado em uma experiência do olhar; uma experiência da luz, portanto. E também por isso, como já visto, são ambíguos esses olhos (os meus, os seus, os olhos do “eu”) onde a técnica cinematográfica, a captação e a projeção de imagens tornam-se técnicas de vinda à presença – nos próprios olhos, dos próprios olhos, com eles e no espaçamento deles; e de modo que o poema “Cinema” está centrado em uma experiência do olhar, da luz – em meio à quase ausência dela, nesta sombra comum: “Na grande sala escura, / só teus olhos existem para os meus: / [...] / Só teus olhos: nenhuma / atitude, nenhum traço, nenhum / gesto [...] / [...] / [...] os teus olhos de opala, / exagerados na penumbra [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 97). Os olhos, poderia ser dito, são assim técnicas de apresentação que somente se cumprem no *fazer*, finitas no *apresentar*, como fontes de luz que efetivamente iluminam, mas que logo escurecem, porque em sua intensidade igualmente ofuscam – este o seu risco, a medida do seu excesso: a cegueira – e, ainda que por um breve instante, suspendem os movimentos ao redor. Olhos, técnicas de

vinda à presença: como o cinema, que, segundo Paul Virilio, “[...] entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (VIRILIO, 1993, p. 15). Em “Cinema”, olhos então como armas: a surpresa técnica e psicológica dos holofotes, dos canhões de luz, do “clarão nuclear”:

[...] 1904, primeiro ano da “guerra da luz”. Um ano depois do vôo dos irmãos Wright no Kitty Hawk, se iluminaria, pela primeira vez na história dos conflitos, um *holofote*.

Instalado no alto de Port Arthur, este primeiro “projektor de guerra” reunia todas as tochas e todos os incêndios das guerras do passado na incandescência dirigida de seu facho. Seu raio de luz transpassava não somente a escuridão, as trevas do conflito russo-japonês, mas também o futuro, um futuro próximo em que a operação de detecção, a “máquina de espreita” logo iria desenvolver-se ao ritmo da máquina de guerra até que as duas se confundissem nas técnicas de aquisição de objetivos das “*Blitzkrieg*”. Na cinemetralhadora do avião caça e sobretudo no clarão de Hiroshima – clarão nuclear cegante que iria fotografar literalmente a sombra das pessoas e das coisas, transformando toda superfície em superfície de inscrição – já se encontrava o *filme* de guerra que prenunciava a arma de luz dirigida, o raio coerente do laser... (VIRILIO, 1993, p. 157).

Dos olhos vêm esses fachos de luz que, simultaneamente, apresentam os olhos. Nos olhos estão a chegada e a partida que fazem o próprio cinema – a aparição e a desaparecimento das imagens, o movimento – assim como está o toque do cinema e da arma, da vida e da morte. Experiência do olhar e da luz. Luz essa que deixa seus vestígios sobre a tela, sobre os corpos; luz que *fotografa*, isto é, imprime, à força do contato, o traço de um corpo sobre outro, e nessa impressão a sua própria condição indecível: luz, instrumento de cultura (iluminação, calor) e de barbárie (cegueira, queimadura), de criação e de destruição; pungência que marca, que fere. O que toca diretamente o poema “Cinema”, assim como toda consideração a respeito das técnicas contemporâneas de apresentação de imagens (ou melhor: técnicas de vindas, de nascimentos, de corpos), de modo que me detenho por mais um instante em *Guerra e Cinema*:

Originalmente lançada para explodir a cerca de quinhentos metros de altitude, a primeira bomba provocou efetivamente um clarão, um *flash nuclear* de 1/15 000 000 de segundo, clarão do qual a luz se infiltrou em todos os locais, nas residências e até nos porões, deixando sua impressão nas pedras – que tinham sua coloração alterada pela fusão de certos elementos minerais –, mas curiosamente deixando intactas as superfícies protegidas. O mesmo ocorreu com as roupas e os corpos, pois o desenho dos quimonos tatuou a pele das vítimas... Se, segundo seu inventor, Nicéphore Niepce, a fotografia era nada mais do que um método de *gravura através da luz*, “fotogravura” em que os próprios corpos inscreviam seus traços por efeito da própria luminosidade, a arma nuclear é herdeira da câmara escura de Niepce e Daguerre e da câmara escura do holofote militar. Não é mais uma silhueta que surge ao fundo das câmaras escuras, mas uma sombra, uma sombra que por vezes alcança os porões de Hiroshima. As sombras

japonesas não mais se inscrevem, como antes, nas paredes de um “teatro de sombras”, mas sobre a tela, as paredes da cidade (VIRILIO, 1993, p. 177).

Eis em “Cinema”, novamente (mas vinte anos antes da bomba de Hiroshima), a ubiquidade dessa sombra, a “grande sombra comum” (ALMEIDA, 2002, p. 97) da guerra e do cinema, sombra já anunciada no surgimento da fotografia, ou ainda antes: sombra já anunciada na criação da primeira imagem *anoriginal*, do primeiro corpo que, ainda agora, vem à luz. Essa é a “sombra” que se desloca para ser lida como “morte” ou “extermínio”, mas também “sombra” que, assim como uma “claridade”, em outro deslocamento, outro sentido, pode ser apenas isto que ela *é*: não a apresentação *de* uma silhueta que por sua vez representa em negativo o homem, nem a apresentação *de* um significado geral (“sombra”, o contrário da “luz”, da “vida”), e sim tão somente um corpo – escuro, singular – que vem ao contato: próximo e totalmente distanciado. Diante dos nossos olhos, no espaçamento dos olhos. Um corpo que claramente expõe a sua sombra – o que esse corpo é. Não se trata de mistério, nem de relação claro-escuro, diz Nancy no fragmento *Pintura*, de *El sentido del mundo* (2003e, p. 128). Trata-se do limite onde o sentido fica suspenso, e de apresentar “[...] expuesto por igual, compartido, el todo de la presentación visible. Que la cosa viene a la vista, y por ello viene con su sombra, con su cara oculta que se muestra así. Que la vista viene a sí misma, y que también ve esto –que no ve” (NANCY, 2003e, p. 128).

No escuro, na sombra, a vista vem a si mesma e vê que não vê; por isso, na guerra, a projeção da luz é ponto crucial: para que o claro se distinga do escuro; para que se evite o toque, para que se reconheçam as identidades, os uniformes e, assim, os inimigos, suas formas, seus movimentos bem representados. E, se guerra e cinema são indissociáveis, creio, contudo, que ainda haja neste uma abertura possível: precisamente, ou melhor, pontualmente, o toque, que “[...] es el claro / oscuro de todos los sentidos, y del sentido, absolutamente” (NANCY, 2003e, p. 129). O toque: com a sombra o fecho de luz compõe a coisa que vem à vista, e a própria vista que vem à vista; vista singular que no “Cinema” é plural: é tela, *vídeo*, é corpo, enfim; e é também, mais uma vez, holofote, projetor:

Um cordão de silhuetas  
escapa desses olhos que, afinal,  
são dois carvões pondo figuras pretas  
sobre um muro de cal  
(ALMEIDA, 2002, p. 97).

Os olhos são, afinal, dois carvões, e as silhuetas, figuras pretas, apenas, sobre um muro branco: a claridade das sombras. As mesmas sombras impressas nas paredes da cidade de Hiroshima, e nos corpos, pela bomba. “A fusão está feita e a confusão é perfeita, pois nada mais distingue a função da arma da função do olho”, diz Paul Virilio, “*a imagem do projétil e o projétil da imagem formam uma mistura: detecção, aquisição, perseguição e destruição, o projétil é uma imagem, uma ‘assinatura’ sobre uma tela [...]*” (1993, p. 180). No entanto, entre a arma e o olho, é na leitura dessa “assinatura” que está, acredito, toda a pungência – e a abertura da imagem. Da imagem, isto é, da sombra que é – e não a pungência da imagem *de*. Pois este é ponto: no contato entre a técnica do cinema e a técnica da guerra, ambas enquanto técnicas de vinda à presença, desarma-se a guerra no momento em que a “assinatura”<sup>21</sup> sobre a tela (sobre o muro, sobre o corpo) não forma rosto, brasão ou identidade; no momento em que essa assinatura não é para olhar uma forma, silhueta sobre um fundo, quando a partir dela não se destaca nem a forma do fundo; a guerra é desarmada, sim, no momento em que a assinatura é tão somente o cumprimento de um toque, seu afastamento e seu resto, o vestígio de uma passagem, ou o vestígio da passagem de *um*, algum qualquer, luz, som, gosto, perfume, figura, grafia, traço – corpo que ressoa e marca (imprime) toda a presença da ausência de uma identidade formada, de uma forma identificada, de um significado fechado. Nessa leitura da assinatura talvez esteja a saída – ser saída –, a exposição que é a “natureza” mesma da técnica cinematográfica: a força de uma ação, o movimento para fora – nascimento<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> A “assinatura” pode ser pensada como um *exemplo*, um *paradigma* (como o fez Giorgio Agamben). É aquilo que se retira e, retirado, se apresenta sempre em retirada enquanto aquilo que é, uma exposição de si. Em *Alguno*, Nancy comenta o exemplo: “Cada uno propone *un* ejemplar, si se quiere, pero lo expone, cada vez, en cuanto ejemplar, en el sentido de un modelo destacable. Lo que resulta ejemplar cada vez, lo que da ejemplo, es la singularidad misma, en tanto ella no es jamás más que *ese-aquí* o *ese-allá*, inimitable en el seno mismo de su ser-cualquiera.

“*Eximo* (*exemptum*, *exemplum*) significa poner aparte, retirar, también privilegiar. El ejemplo es elegido y puesto aparte para presentar alguna cosa grande, excepcional. Aquí, lo que es ejemplificado es la excepción de la singularidad –en tanto ella también constituye la regla banal de la multiplicidad. Pero una tal regla, como es debido, no tiene otra instancia más que sus casos de excepción y de ejemplaridad. El ejemplo, aquí, no vuelve a enviar a una generalidad o a una universalidad –a algún ‘existente ideal’–, no vuelve a enviar más que a sí misma, o al mundo en tanto mundo de ejemplos, en tanto mundo del retiro de singulares en su exposición misma” (2003d, p. 118).

<sup>22</sup> Em *Nacer a la presencia*, texto breve (mas de grande força em sua concisão) de *El peso de un pensamiento*, Jean-Luc Nancy, tratando do “Ocidente” e seus desígnios (tratando, portanto, da guerra, em certo sentido), apresenta o seguinte pensamento a respeito da “representação” e do “nascimento”: “Esto es lo propio del pensamiento de la representación: representarse a sí mismo y su afuera, el afuera de su límite. Recortar la forma sobre el fondo, y recortar también una forma del fondo mismo. Desde ese momento, ya nada puede venir, ya nada puede provenir y nacer de fondo alguno.

“Sucede de otro modo con el que viene después del sujeto. Con el que sucede a Occidente. Ése *viene*, no hace más que venir, y la presencia es enteramente para él venida: esto aquí significa, no ya ‘venida’

O que nasce dessa contenda de combate e de amor é, quem sabe, enfim, uma experiência singular, a existência. Nesse sentido, em “Cinema”, Guilherme de Almeida inscreve olhos que são olhos intrusos – jamais esperados, são olhos estrangeiros no escuro do cinema – e que ao mesmo tempo sofreram a intrusão de um deus artificial: são “[...] dois sóis” (ALMEIDA, 2002, p. 97) e toda “[...] a vida, a grande vida / que um deus artificial gera e conduz / num mundo branco e preto, e que trepida / nos seus dedos de luz...” (ALMEIDA, 2002, p. 98). Com esses olhos, um deus artificial compõe a vida, poderia ser dito. Um criador que (se) cria no momento de sua exposição (de sua projeção), no momento em que a própria vida, talvez já partindo, trepida nos seus dedos, e no momento em que “[...] uma gente esquisita” (ALMEIDA, 2002, p. 97) gravita em torno de dois olhos. Gravita, isto é, são corpos que se atraem e permanecem juntos, uns com outros, no ponto mais próximo entre eles, ponto esse em que as gravidades se sentem e as diferenças entre os pesos se tocam, se influenciam; mas igualmente ponto onde esses mesmos corpos se repelem, onde eles inevitavelmente partem para o espaçamento – para que não se choquem, para que um corpo não seja aprisionado no campo gravitacional do outro. Todos são “uma gente esquisita”, e todos são “[...] um sistema de estrelas [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 97); mas como “gente” é algo plural ou, mais propriamente, como o que há são “gentes”<sup>23</sup>, essas estrelas têm intensidades de brilho diferentes: lágrimas, risos, mulheres com lábios de bombons, homens gordos, bobos e alegres...

Como dois sóis, esses olhos são exagerados, desmesurados; perderam a proporção “natural” e agora podem ser técnicas de guerra e de cinema, de morte e de vida na intrusão. Em “Cinema”, o “eu” em dupla obsessão por esses olhos solares pode ter sua postura comparada àquela que vê nas estrelas de cinema a representação do ideal de beleza e juventude. Ideal representando, também fora das salas escuras, em

---

(participio pasado), sino consiendiendo en una *venida* (acción de venir, llegada)... la presencia es eso que nace, y no deja de nacer. [...]

“No se trata de la forma y el fondo, sino del paso, del pasaje, de la *venida* en la que nada se distingue, y todo se desliga. Eso que nace no tiene forma y tampoco es el fondo, empero, el que nace. ‘Nacer’ es transformar, transportar y transir todas las determinaciones” (2007b, p. 130).

<sup>23</sup> Cito Nancy em *El vestigio del arte*, texto de *Las Musas* onde o autor se refere ao homem como “*el que pasa*”, isto é, “*Pasa, es en el pasaje: cosa que también se llama existir. Existir: el ser pasante del ser mismo*” (2008, p. 132). E desse modo chega a nem mesmo pensar “o homem”, chega a deixar “o homem” para ir além dele e pensar “as gentes”: “*Las gentes*, palabra-vestigio si las hay, nombre de lo anónimo y lo confuso, nombre *genérico* por excelencia, pero cuyo plural evitaría la generalidad e indicaría más bien el singular en cuanto es siempre plural, y también el singular de los *géneros*, los sexos, las tribus (*gentes*), los pueblos, los géneros de vida, las formas (¿cuántos *géneros* hay en arte, cuántos géneros de géneros?; pero nunca hay arte que no tenga género alguno...), y el singular/plural de las *generaciones* y los *engendramientos*, vale decir, de las sucesiones y los pasajes, las llegadas y las partidas, los saltos, los ritmos” (NANCY, 2008, p. 133).

dimensões variadas, desde a primeira guerra, quando a *pin-up* torna-se o *sex-symbol* por excelência, ocupando o imaginário e os alojamentos dos soldados. Uma *pin-up* exemplar: uma das “últimas estrelas”, segundo Paul Virilio (1993, p. 46), Marilyn Monroe.

Conhecida como “Miss Lança-Chamas” (pode-se lembrar dos substantivos compostos criados por Marinetti: mulher-chamas, veículo-relâmpago, coração-motor...), Marilyn ganha 150 dólares por semana e torna-se a *pin-up* mais encontrada nas paredes dos alojamentos. O que faz o poder de Marilyn e suas consortes não é somente a fotogenia ideal de seus corpos, mas o fato de que não sejam divulgadas em sua escala natural. O corpo de Marilyn encontra-se em permanente exílio de suas dimensões imediatas e naturais e parece não estar ligado a nada, ampliável como uma tela gigante e pequeno e dobrável como um pôster ou uma capa de revista (VIRILIO, 1993, p. 46).

E mais adiante:

A publicidade do cinema industrial não se equivocará: se a estrela pode ser chamada de “o corpo” e sua imagem é pintada sobre as bombas e os aviões de caça, este corpo desprovido de dimensões estáveis logo será oferecido “em pedaços” aos espectadores, repetindo ainda mais uma vez a percepção heterogênea do *voyeur* militar. De Jean Harlow a Betty Grable, a atenção será dirigida a um detalhe exageradamente ampliado: as pernas, o olhar, as ancas etc. A exposição cinematográfica – reveladora de formas exteriores à percepção imediata – renova a dissecação da anatomia antiga (VIRILIO, 1993, p. 47).

A obsessão em “Cinema” pelos olhos exagerados é então comparável à atenção perscrutadora do militar, que por meio das imagens se detém sobre os também exagerados detalhes dos corpos, os detalhes dos campos de batalha. Contenda do amor e do combate em um ponto limite.

Susan Buck-Morss igualmente comenta a estrela de cinema em seu livro *Dreamworld and Catastrophe*, no qual as utopias de massa no capitalismo e no socialismo são analisadas em seus contatos:

Hollywood created a new mass figure, the individualized composite of the “star”. It can be argued that, like Eisenstein’s protoplasmic mass, this new being could only exist in the super-space of the cinema screen. The star, quintessentially female, was a sublime and simulated corporeality. Close-ups of parts of her body – mouth, eyes, legs, heaving breast – filled the screen in monstrous proportions. She was an awesome aesthetic spectacle, like a huge church icon, surrounded by symbolic clutter of the objects of conspicuous consumption. The Hollywood star, with a new, nonethnic name, with rhinoplastic surgery on the nose and orthodontic surgery on the teeth, fulfilled her mass function by obliterating the idiosyncratic irregularities of the natural body. The star was a product for mass consumption whose multiplying image guaranteed the infinite reproduction

of the same. [...] If the Soviet screen provided a prosthetic experience of the collective power, the Hollywood screen provided a prosthetic experience of collective desire (2000, p. 148).

Também nesse caso a guerra se apresenta no cinema pela recusa das idiossincrasias do “corpo natural”. Tanto no cinema hollywoodiano quanto no soviético, a estrela surge como uma infinita reprodução do mesmo – em fragmentos, pedaços destacados e em proporções monstruosas. Contudo, é impossível evitar o contato; pois esses corpos estelares (pintas, olhos, bocas, pernas, e os sóis, os buracos-negros, os planetas, as galáxias, as poeiras, todas as luzes, as sombras) são criações, nascimentos, intrusões, entranhamentos, extranhamentos, existências. Existem na tela de cinema, certamente, assim como fazem existir a própria tela, e os olhos, e todos os sentidos que reverberam no corpo para além do olhar do “eu” (onde o sentido sensível do olhar toca os demais sentidos sensíveis e, com isso, pontualmente, os sentidos sensatos que vêm, que partem), e fazem existir cada espaçamento entre eles. Com esses corpos (em cada fragmento) se dá um espetáculo *estético* incrível<sup>24</sup>, singular a cada ocorrência que, mesmo se nomeada, permanece reproduzível, multiplicável, ou seja, mantém-se plural – como um nome próprio. E é desse modo, nesse contato, portanto, que semelhante espetáculo transita: do estético para o *estésico*.

É onde a guerra mais uma vez se desarma, para que a morte não signifique extermínio. É quando o fechamento dos sentidos se desfaz em abertura, e o risco de aniquilação se transforma em risco de vida, isto é, se transforma na vida que é colocada em jogo, sempre e novamente feita possível, por amor e combate, *exposta* em cada singularidade, em sua *existência*. E é quando (é sempre agora) “Cinema” assina a aceitação e a recusa que ele é, sua passagem, imagem com imagem: sombras.

Essas sombras são cinemas, fotografias, quadros, telas, peles; vidas, vindas, partidas, pontuações – pungências de sentidos, de espaços e de tempos, de corpos com corpos, em contenda.

---

<sup>24</sup> É com um texto da própria Susan Buck-Morss que reforço esse contato. Em *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado*, a autora resgata o sentido etimológico do “estético” através da referência à palavra grega *aistitikos*, isto é, ao que é “perceptivo através do tato” (1996, p. 13): “O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material”. E ainda: “Os terminais de todos os sentidos [...] localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14). Em todo caso, é preciso guardar, bem marcadas, as nuances: o “contato” em Susan Buck-Morss parece ser menos “radical” que aquele proposto por Nancy, na medida em que a autora pensa em “mediação” entre o interior e o exterior, ou seja, na medida em que a indiscernibilidade dos limites do corpo ficaria situada nessa fronteira imprecisa, talvez sempre diferida, mas ainda tributária de um corpo presente em si mesmo, interior diante do exterior.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguidos dos haicais completos. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Prefácio: Luiz Dantas. Campinas: UNICAMP, 2002.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Massachusetts: The Mit Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamim Reconsiderado. In: *Travessia – revista de literatura*. Tradução: Rafael Lopes Azize. Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

DANTAS, Luiz. Prefácio. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguidos dos haicais completos. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 07-10.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co., 2007.

EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos [1929]. In: FLECKNER, Uwe (ed.). *El arte como revuelta*. Escritos sobre las vanguardias 1912-1933. Madrid: Lampreave & Millan, 2008, p. 39-42.

NANCY, Jean-Luc. Infinita finitud. In: \_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(a), p. 55-59.



\_\_\_\_\_. Del ser singular plural. In : \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006(a), p. 15-114.

\_\_\_\_\_. Acerca de la creación. In : \_\_\_\_\_. *La creación del mundo o la mundialización*. Traducción: Pablo Perera Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003(b), p. 55-86.

\_\_\_\_\_. Elogio de la contienda. In : \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006(b), p. 157-170.

\_\_\_\_\_. *A la escucha*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007(a).

\_\_\_\_\_. Lo escrito. In.: \_\_\_\_\_. *Un pensamiento finito*. Traducción: Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 39-46.

\_\_\_\_\_. Guerra, derecho, soberanía – Tejne. In : \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006(c), p. 115-156.

\_\_\_\_\_. *El intruso*. Traducción: Margarita Martínaz. Buenos Aires: Amorrortu, 2006(d).

\_\_\_\_\_. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Traducción: María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Minima Trotta, 2006(e).

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Traducción: Patricio Bulnes. Madrid: Arena, 2003(c).

\_\_\_\_\_. Alguno. In : \_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(d), p. 111-120.

\_\_\_\_\_. Pintura. In : \_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(e), p. 127-130.

\_\_\_\_\_. Nacer a la presencia. In : \_\_\_\_\_. *El peso de un pensamiento*. Traducción: Joana Masó y Javier Bassas Vila. Castellón: Ellago, 2007(b), p. 127-134.

\_\_\_\_\_. El vestigio del arte. In: \_\_\_\_\_. *Las Musas*. Traducción: H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 113-133.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SPERBER, Suzi Frankl. Sons do silêncio: sendas da condensação. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguidos dos haicais completos. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Prefácio: Luiz Dantas. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 11-49.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta (Scritta Editorial), 1993.