



AVANCA
CINEMA
INTERNATIONAL CONFERENCE

2013

Alienação e Escravidão a Partir de Precious ou Aquilo que Não Queremos Ver

Paulo Alexandre e Castro
Universidade do Minho, Portugal

Abstract

It is our purpose to establish, in a parallel reading, these two films (highly rewarded), namely The Fence and Precious, that apparently being so different, are an illustration of the reality of life and the modern democratic world: the social uprooting and slavery. If in the movie of Phillip Noyce and Christone Olsen The Fence, is told a story of three young Aboriginal girls who are forcibly taken to be transformed into domestic slaves, in the movie of Lee Daniels Precious, the young woman is already a servant in her own home and seeks the transformation of her life. Uniting these two stories, we find fundamental elements: illiteracy, ill-treatment, the idea of a migration (real or metaphorical), among others, but whose fundamental notion is the journey. If the film The Fence, the fence itself is used to conduct the three young Aboriginal to a real reunion with the family, in Precious, the metaphorical 'fence' is the limit of her world. From this interpretation, we will undertake our reflection about what we consider to be the alienation of the modern world and the silence we produce about them.

Keywords: Alienation, Slavery, Human Condition, Democratic, Modern World.

O cinema como momento ou a experiência do exclusivo sentir no cinema

A filósofa brasileira Marilena Chauí refere no *Convite à filosofia*: «o cinema tem o poder extraordinário, próprio da obra de arte, de tornar presente o ausente, próximo o distante, distante o próximo, entrecruzando a realidade e irrealdade, verdade e fantasia, reflexão e devaneio». (CHAUI, 2000: 23). Uma tal concepção, remete-nos para esse poder que a obra de arte tem de transportar, de sugerir, de fazer ver na ausência, de nos colocar perante novas imagens. Tal como ouvir música contribuiu para a agudeza do ouvido (do músico), o cinema contribuiu para a reflexão crítica, não só dos conteúdos, como da própria arte que é o cinema. Reflexão tão ou mais profunda, pois como sabemos, o próprio Deleuze não soube explicar o que seria uma filosofia-cinema, deixando-nos a interrogação em aberto, como num final de filme em que vissemos o filósofo a afastar-se sob um pôr-do-sol ameno, caminhando em direcção ao horizonte, com o sentido do dever cumprido.

Uma das coisas que devemos ter presente acerca do cinema é que ele age sobre nós em totalidade, quer dizer, não só nos permite uma certa experiência estética como suscita a reflexão, o juízo estético e/ou crítico, e portanto e também emoções. Tais emoções são 'sentidas' no corpo e na mente, e este é um aspecto que deve igualmente ser realçado.

A analogia do pensamento como uma corrente de

imagens ou filme que se passaria na nossa cabeça não é assim tão original como poderíamos pensar através de António Damásio ou de Gilles Deleuze. O representante da teoria formativa (que atribui ao cinema a importância da forma e da estética), Hugo Münsterberg no seu célebre e único escrito, *The Photoplay: A Psychological Study* de 1916, foi o primeiro a associar a mente humana com o cinema.

Para Münsterberg a mente humana é de facto a substância dos filmes, e portanto, os filmes devem traduzir os acontecimentos mentais, isto é, as emoções humanas face a todas as realidades possíveis. Münsterberg sendo um neokantiano, naturalmente refletiu criticamente sobre a experiência da observação do filme e sobre o belo (a título de exemplo: quando refere que a atenção constitui um ato mental que organiza o caos das impressões, reproduz Kant acerca da unidade originariamente sintética da percepção), mas aquilo a que procura responder efectivamente é: o que se passa na cabeça do espectador quando vê um filme? Ou nas suas próprias palavras, «que factores psicológicos estão envolvidos quando vemos o que acontece no ecrã?» (CARROLL, 1996: 63), e, não tanto analisar as técnicas cinematográficas como analogia dos processos mentais (funcionais) como fez crer Noël Carroll na sua crítica,¹ ou a aproximação fenomenológica de Mark Wicclair que reduz o sujeito a um receptáculo passivo, desapaixonado de qualquer tipo de experiência mental, seja ele espectador de cinema ou não.²

A análise ao que é a experiência de estar/sentir no cinema deve ser realizada segundo o conjunto de experiências a que os sujeitos se submetem voluntariamente tendo por base a criação artística, estética e cinematográfica do filme apresentado.

Assim, o cinema é, se quisermos utilizar a expressão conhecida de Merleau-Ponty, «um objeto a perceber». Que quer dizer tal expressão? Na sua conferência de 1945, nos *Hautes Études Cinématographiques de Paris*, intitulada «Le cinema et la nouvelle psychologie», Merleau-Ponty evidenciava a propósito dessa nova psicologia, o carácter cinestésico da percepção e considerando assim o cinema como uma forma em movimento, uma forma temporal que daria muito que pensar. Tal significava, como sabemos do pensamento do autor, que devemos reaprender a ver o mundo que nos circunda através daquilo que somos: consciências encarnadas no quiasma do sensível.

Ora, o autor francês vislumbra aqui o ponto de intersecção que nos interessa: «se, portanto, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico procedem no mesmo sentido, tal significa que o filósofo e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa visão do mundo» (MERLEAU-PONTY, 1948: 73-74), e, acrescenta a famosa frase: «André Bazin ontologia do cinema». Pietro Montani comenta a propósito desta ligação filosófica com o cinema que a

a verdade é que Bazin, tal como Merleau-Ponty, é um fenomenólogo que se apercebeu da aposta ontológica do jogo da imaginação: o emergir da imagem a partir de um 'fluxo' e de um 'refluxo', do seu constituir-se enquanto um ir e um vir da visão, desde as coisas à forma e vice-versa, do fato ao sentido e vice-versa. (MONTANI, 1999: 74)

Ora, parece-nos que aqui está a ser dito – e ao contrário das artes antes da aparição do cinema – é que o cinema como que 'trabalha' o indivíduo de maneira consciente e comprometida. O sujeito consciente – o espectador –, absorve o filme como uma vivência, como um momento determinado e voluntário do seu enriquecimento visual e portanto mental.

O contemporâneo de Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre alertava já, no seu ensaio de juventude *O Imaginário*, que as imagens que temos na mente, não seriam meros conteúdos da consciência mas uma forma psíquica, isto é, que o sujeito encarnado colaboraria na constituição das mesmas. Neste sentido o cinema vem a ser um extraordinário campo de percepção e imaginação para a mente humana. Dito de outra forma, o cinema é esse objecto a perceber por que permite uma nova visibilidade do mundo, ou a in-visibility latente do mundo em movimento, nessa experiência de "percepção do todo" que é «mais natural e mais primitiva do que aquela dos elementos isolados» (MERLEAU-PONTY, 1948: 62).

O cinema permite segundo este ponto de vista a abertura para uma nova ontologia da visão em que há movimentos de representação, em que há uma nova forma de simbolizar os pensamentos, uma nova forma de fazer presente o ausente, e assim de dar a ver e sentir o espectáculo do mundo sensível.

Ora, na experiência de 'vivenciar' um filme deveria portanto acontecer algo de extraordinário e único: trazer uma visão, uma perspectiva da 'realidade' sentida. Mas tal não parece acontecer. Que se passa então entre o sentir momentâneo do filme e o confronto com a realidade? É que não foi só o cinema que se transformou: a nossa relação com as imagens metamorfoseou-se de tal modo que o sentir proporcionado pelo cinema é apenas um momento do já sentido. Mario Perniola serve-nos a este propósito. Há na sociedade contemporânea um 'esgotamento' do campo do sentir pelo já sentido. Uma espécie de repetição *ad infinitum* do já dado. Diz-nos:

Hoje nada escapa, pois, ao sentir; não é já no entanto sobre cada subjetividade particular que recai o peso de ser exposta em primeira pessoa e sem a protecção desta experiência. O sentir adquiriu uma dimensão anónima, impessoal, socializada que exige ser recalçada. (PERNIOLA, 1993: 13)

Surge-nos então uma questão fundamental: estamos perante um fenómeno meramente lúdico-estético, quer dizer, a procura repetitiva de uma experiência estética ao jeito nietzshiano de um eterno retorno ao cinema para um sentir? Thomas Zengotita diz-nos que estamos de tal forma 'mediatizados' que não conseguimos ter uma representação de nós mesmos, ou nas palavras do nosso autor italiano:

Escapa assim o aspecto mais importante e mais inquietante: não só a imagem de nós próprios não nos pertence completamente, mas até o modo como a sentimos nos parece de algum modo estranho e, por assim dizer, prefixado. Se para o narcisista o mundo é um espelho em que ele se olha a si próprio, a experiência do já sentido parece ligada ao facto de se tornar o espelho em que o mundo se olha. (PERNIOLA, 1993: 19).

Dois filmes, uma só realidade

Aquilo que temos como a realidade parece apresentar-se de diversos modos tal como a forma de acesso a ela. Através do cinema, a realidade pode-nos ser dada se forma mais ou menos colorida, mais ou menos dramática, cômica, mas é-nos dada.

Com o cinema passámos a aceder a realidades que desconhecíamos, não imaginávamos ou mais simplesmente que parecíamos não querer conhecer, ainda que soubéssemos da sua existência, como no caso dos dois filmes que temos em análise.

Aquilo que une dois filmes tão distintos, seja no género, no modo de filmagem, no elenco, na distribuição comercial, etc., é o facto de relatarem histórias reais.

O filme, *Precious*, de Lee Daniels, baseia-se no livro *Push* de Sapphire (Ramona Lofton) que conta a história de uma adolescente analfabeta e obesa de dezasseis anos Clarice 'Precious' Jones que vive com a sua disfuncional mãe no bairro de Harlem em Nova Iorque. Sofre diariamente maus tratos por parte da sua mãe desempregada e dependente da segurança social, e foi abusada sexualmente pelo pai, com a convicção da mãe, a partir dos três anos de idade. Desses abusos nasceu um filho com síndrome de down e 'Precious' está novamente grávida. Acontece que a autora do romance, Sapphire foi ela própria também molestada sexualmente pelo seu pai aos oito anos de idade. Já voltaremos a *precious*.

O filme *a Vedação* de Phillip Noyce e Christone Olsen, baseia-se no livro *Follow the Rabbit-Proof Fence* de Doris Pilkington que narra a história de três jovens aborígenes que são retiradas à força para serem transformadas em escravas domésticas nessa Austrália aparentemente tão longínqua do início do século XX. Era uma prática corrente nessa época, as crianças aborígenes serem retiradas dos pais pelo governo federal ou pelas igrejas missionárias para sem educadas no *Moore River Native Settlement*, que seria uma espécie de reformatório. Esta prática durou de 1909 até cerca de 1970 e ficou conhecida como a "stolen generation". Ora, no romance de Doris Pilkington, uma dessas personagens é Moly Craig, a mãe de Doris, que conseguindo fugir ao *Moore River*, viajou ao longo de nove semanas e mais de 2500 km pela única referência que tinha, a vedação. Note-se também que a própria Doris Pilkington, que nasceu Nugi Garimara (mas que a responsável pelo registo considerou ser um nome estúpido e renomeou-a Doris), foi também retirada aos três anos e meio, tal como a sua irmã Annabelle (de quem nunca s soube o paradeiro) para irem para o *Moore River Mission*.

São ambos filmes premiados, embora *Precious* supere largamente a *Vedação* (e sobre isso encontra-se muita informação disponível online), mas importa aqui reter que são filmes que constituem uma *ilustração* da realidade, da história social e da vida e de como se tem erigido o mundo democrático moderno à custa do desenraizamento social, da escravatura, da ignorância, ou seja, daquilo que não queremos ver.

Assim, em *Precious* como na *Vedação*, encontramos planos dos personagens em que existe um silêncio cortante que chega a intimidar. A tensão constante que se vive na fuga ao longo da vedação não permite grandes diálogos, como se falar significasse denunciar a sua existência. Falar traz à presença, faz aparecer no diálogo aquilo de que se fala, e as jovens aborígenes não querem ser notadas ou resgatadas da sua própria comunicação, do seu mundo linguístico.

O silêncio cala a linguagem, mas não deixa de dizer. Sabemo-lo nós e os realizadores de ambos os filmes que demonstram utilizar sabiamente tal estratagem quando mantêm a quietude expressiva das personagens e apenas lemos os seus pensamentos.

Em *Precious* isto é levado mais longe com a narrativa da própria personagem. Não será certamente por acaso que em muitas cenas do filme, sobretudo quando Clarice 'Precious' é interrogada (seja pela mãe, pela professora ou outro), que assistimos a grandes planos do seu rosto, e apesar dos seus lábios permanecerem selados e ela não responder, o espectador é convidado a acompanhar os seus pensamentos pela narração constante que a personagem faz. Aliás, nesses planos, o rosto da personagem mantém-se singularmente inexpressivo, pelo que o espectador é conduzido não só pelas palavras narradas que afloram do seu pensamento como pelas imagens-devaneio que Clarice 'Precious' dá a ver, quando sonha em ser uma estrela ou uma mulher desejada, amada.

Esse sonho que o espectador é convidado a ver, procura a exploração do íntimo de Clarice 'Precious' como uma fuga à repetitiva banalização dos maus tratos causados por parte da sua mãe ou pelos actos sexuais perpetrados pelo seu pai. Podemos assim dizer que é muito mais valioso o monólogo interior da personagem, a que o espectador tem acesso pela sua narração (o realizador apresenta as imagens oníricas do seu pensamento e as suas palavras) do que as poucas palavras que esta expressa no diálogo com as outras personagens.

Na verdade, o silêncio em que o realizador coloca Clarice 'Precious' é revelador não só da tensão psicológica da personagem como de uma certa necessidade ontológica do discurso. Significa isto que o silêncio da personagem surge aqui como um momento existencialmente determinado de espera, isto é, um momento de escuta em que o pensar se faz pensamento. Este silêncio é assim uma condição de possibilidade de um dizer; ora, este dizer pode não significar um falar mas um dar a ver ou um dar-se à compreensão daquele que sente o silêncio. Como bem nos lembra Heidegger, há um silêncio que habita a linguagem, e no cinema isso ganha ainda mais sentido. Repare-se como nos silêncios de Clarice 'Precious',

parecemos esperar pelo paradoxal e incoerente fenómeno perceptivo: parecemos ver com os ouvidos e ouvir com os olhos, quer dizer, esperamos ver as palavras dela e ouvimos a sua expressão.

Assim, e apesar do tom dramático que percorre ambos os filmes, há muito mais de que um conjunto de histórias comoventes e dramáticas; há também um hino àquilo que é precioso e que todos desejam – a felicidade. Há uma exaltação da esperança, ainda que na *Vedação* isso possa significar a dor de se perder alguém ou em *Precious* quando Clarice 'Precious' recebe a dupla notícia, da morte do pai com Sida e a revelação da doença (para o espectador) de que ela é portadora. Mesmo nesses fortes momentos, parece haver uma força vital que impulsiona a prosseguir e traçar novas jornadas. É este conceito de viagem que serve de motivo de fundo também a ambos os filmes. Se no filme a *vedação*, a vedação real serve para conduzir ao reencontro e empreender a jornada, em *Precious*, a vedação metafórica é o limite do seu mundo que urge ultrapassar.

Acontece também que o silêncio é a analogia perfeita, a metáfora ideal para o que recusamos falar: do que não queremos ver e do que vemos sem querer, também não falamos. E não queremos ver a realidade que *Precious* nos dá a ver, não queremos ver essa realidade que pode estar no andar ao nosso lado, no nosso prédio, ou na casa do nosso quarteirão, como nos recentes relatos de sequestros, de abusos sexuais familiares que tem vindo a público nos últimos meses. E não queremos recordar os factos históricos com que se ergue uma nação.

A viagem das nossas personagens não deixa contudo de ser uma viagem silenciosa. Falar é também um denunciar e denunciamos quando estamos emotivamente comprometidos com uma situação de injustiça.

Ora, se o cinema a par de outras artes denuncia estes silêncios, portadores que são de situações de extrema violência, porque decide o espectador manter-se em silêncio depois do contacto com eles? Como não falar do silêncio dos outros, dos que sofrem?

Há, portanto, no silêncio algo de absurdamente inquietante. Quer seja em *Precious* ou na *Vedação*, as vozes do silêncio transmutam-se numa alienação generalizada.

A concluir: o paradoxo do precioso silêncio ou o que não queremos ver

Ao longo desta nossa reflexão somos assim conduzidos àquilo que parece ser um paradoxo sobre o silêncio. Na verdade, o silêncio gira em torno dos que sofreram e dos que não tendo sofrido se mantêm em silêncio. Será o silêncio a forma de redenção espiritual da sociedade moderna que construímos?

De facto, há algo de estranhamente inquietante no sucesso do filme *Precious*. Através-nos-íamos a dizer que seria uma espécie de expiação simbólica relativa ao estado de coisas no mundo, como se a mera visualização permitisse e alterasse a realidade social. Neste grosseiro modo de redenção visual,

ressoam-nos em fundo as palavras de John Berger quando a propósito do período azul de Picasso referia sarcasticamente «porque trata pateticamente o tema dos pobres, foi sempre o favorito para os ricos». (BERGER, 1989: 3)

Em abono da verdade, *Precious* talvez seja um daqueles filmes que, por ser tão verosímil à realidade, apenas se possa fazer silêncio, e nessa ausência de ruído, apresentar a dimensão alienada da sociedade contemporânea.

A situação da personagem principal move-nos e incomoda-nos porque ela é transportadora de uma dimensão real, quer dizer, sabemos que acontece. Sentimos compaixão e simpatia pela pobre jovem e pelos acontecimentos que ela vive. Mas denunciámos? Não. Não porque a acomodação à violência faz parte da nossa alienação. Diz-nos Olivier Mongin:

As imagens de violência estão como que expostas num laboratório cinematográfico onde elas desfilam até ao infinito, como se elas colocassem em cena um mundo estranho, o nosso mundo, este mundo com o qual nós queríamos “não ter nada a ver”. Ver a violência para melhor se isolar dela não equivale a convertê-la: esta atitude não corresponde à experiência da catarse que é, ela, inseparável da experiência de um olhar que aceita ser posto à prova pelo espectáculo ao qual assiste. Aqui está-se na violência mas fora do espectáculo, fora de jogo. A dessensibilização não corresponde a uma depuração do susto produzido pela violência das imagens, é antes a invenção de um sujeito ausente, “suspenso”, ao abrigo da sua própria violência e da do mundo, ela é uma produção de um sujeito que olha uma violência imaginada em laboratório, uma violência *in vitro* que não (ou que não mais) lhe diz respeito, de um sujeito que se afasta de um mundo de que tem demasiado medo. Claro, dum sujeito que não mais é sujeito. (MONGIN, 1998: 174).

A realidade em que o sujeito vive não se coaduna com a denúncia e fica em silêncio. Se a denuncia era um falar, um manifestar, o paradoxo do silêncio vive instalado no coração da sociedade. Esta alienação, como já Marx advertira, tem diversas formas, mas ganha ainda outras formas dissimuladas quer pelo ritmo avassalador que a vida moderna incute como a instauração do paradigma de uma realização (profissional, pessoal, etc) ou de uma satisfação (veja-se as indústrias lazer e entretenimento que exploram diversos paradigmas) quer pela des-subjectivação das vivências e das experiências relacionais onde imperam o disperso, o descontínuo, o desfragmentar da temporalidade, dos instantes, das emoções, das vidas, que continuamente empobrece o ser humano e gera um tempo sem memória como bem alertava Walter Benjamin há algumas décadas atrás. José Jiménez aponta como causa (entre outras) para esta des-identificação da experiência, o facto de sermos «muitas coisas ao mesmo tempo, mas nem sempre em continuidade umas com as outras, com frequência de maneira diluída ou dispersa e, usualmente, não de um modo pleno mas fragmentário. Este é o tempo

da pluralidade, do descontínuo, da dispersão, do fragmento». (JIMÉNEZ, 1997: 22).

Estamos perante uma alienação moderna traduzível em passividade, ou melhor de uma interpassividade para sermos fieis a Zizek. Esta noção do filósofo esloveno, traduz o seguinte raciocínio: acontece que depositamos as nossas acções num *outro*, ou seja, aquilo que Zizek classifica como um sujeito-suposto-gozar e crer, mesmo que essas acções impliquem o nosso gozo, a nossa satisfação, ou mesmo a nossa realização. Zizek fornece inúmeros exemplos (para o sujeito-suposto-gozar e para o sujeito-suposto-criar), seja dos espectáculos com risos pré-gravados em que este *outro* ri por mim, seja o fetichismo da mercadoria que estimula a crer através do pai natal. Abra-se aqui um pequeno parêntesis: o filósofo vai ainda mais longe quando refere que mesmo nas acções de beneficência, «é a máscara humanitária que dissimula o rosto da exploração económica» (ZIZEK, 2008: 28)4; ao procurarem apelar a essa réstia de consciência do sujeito alienado, fá-lo crer (entre outras coisas) que está a contribuir para a felicidade de *outros*, porque a felicidade é também e sobretudo um negócio.

Ora, há um exemplo bem explícito nesta interpassividade de que Zizek nos fala e que não podemos deixar de citar, e que é aquele que Zizek menciona a propósito dos fãs de DVD que gravam compulsivamente filmes e acabam por ver muito menos filmes do que quando não havia gravadores

apesar de não ver filmes actualmente, o facto de saber que os tenho guardados na minha videoteca dá-me uma profunda satisfação e proporcioname, ocasionalmente, o relaxamento e o gozo da encantadora arte do *far niente*, como se, de certo modo, o aparelho de vídeo os estivesse a ver por mim, no meu lugar – o gravador de DVD ocupa aqui o lugar do grande *Outro*, é o médium da gravação simbólica. (ZIZEK, 2006: 26-27).

Estamos num registo de anulação da própria subjectividade, no registo da intersubjectividade hipotecada pois que o que é próprio da alienação é tornar as relações humanas nubladas. É como se cada homem carregasse o espectro de si mesmo, um *outro* alienado de nós, que nos invade e nos obriga a ceder o nosso «espaço-tempo mais íntimo», como referia Lyotard:

e por fim, as novas tecnologias invadem agora o espaço público e o tempo comum (invadindo-os sob a forma de objectos industriais de produção e de consumo inclusivamente ‘culturais’), a nível planetário; é, deste modo, o espaço-tempo mais “íntimo”, digamos assim, nas suas sínteses mais “elementares” que é “assaltado”, perseguido e, sem dúvida, modificado pelo estado actual da consciência. (LYOTARD, 1997: 55).

A medida do nosso silêncio é precioso para a manutenção desta alienação generalizada. A deslocação da actividade da consciência (perceptiva, imaginante, etc) para o já realizado, para o já feito-pronto-a-consumir, levanta sérias dúvidas quanto ao

possível e ao realizável, porque estamos numa espécie de sociedade de hiper-consumo, numa espécie de *felicidade paradoxal* como sugere Lipovetsky neste seu último livro: nunca o indivíduo contemporâneo atingiu um tal grau de abandono com tamanha felicidade. Embora aqui o termo felicidade seja naturalmente discutível, importa salientar contudo, que a alienação é também uma frustração que como em todas as frustrações se mantém calada.

Além, também por aqui percebemos a medida da infelicidade do sofrimento alheio que em nada afecta a nossa vida, porque como nos diz Susan Sontag,

A frustração por não sermos capazes de fazer nada em relação àquilo que as imagens mostram pode traduzir-se numa acusação da indecência de olhar para tais imagens, ou da indecência da maneira como tais imagens são difundidas – rodeadas, como pode muito bem acontecer, por anúncios de cremes para a pele, de remédios para as dores, de jipes todo-terreno. Se pudéssemos fazer alguma coisa quanto ao que as imagens mostram, pode ser que não nos interessássemos tanto sobre estas questões. (SONTAG, 2007: 122).

Neste sentido, a nossa indiferente frustração em lidar com a realidade está bem patente no filme *Precious*. A sociedade em que vive Clarice 'Precious' é a mesma sociedade em que vivemos; a próspera sociedade australiana é a mesma que cometeu a atrocidade silenciada das "gerações roubadas". A esta frustração do sentir vem associada a inoperacionalidade da decisão, vem implicada a interpassividade alienada do *homem moderno*: o que não queremos ver. Uma alteração à modalidade do sentir implica uma alteração ao modo de ver o mundo, ao modo de viver a vida, ao modo de estar implicado na construção da realidade histórica e social. Diz Perniola:

O sentir implica um querer sentir: a sensibilidade, a afectividade, a emoção, não são comparáveis a uma matemática inactiva que é plasmada por uma forma ideal e imaterial. Elas nascem de uma decisão, consolidam-se com a prática, comportam um trabalho sobre si próprias, uma ascense no sentido literal e etimológico do termo, que significa precisamente exercício. O sentir é selectivo: somos nós que estabelecemos quais são as portas que devemos abrir ou fechar. Não existe nada de espontâneo neste processo: aprender a sentir equivale a aprender a viver. A atenção, a vigilância, a aplicação constante são condições do sentir. (PERNIOLA, 1993: 103).

É nestas palavras de Perniola que sentimos o eco da esperança dos filmes por nós analisados. Seja em *Precious* ou na *Vedação*, apesar de todos os silêncios, o querer viver é sempre afirmativo. A vontade de resistir, de ultrapassar, de atingir, de empreender a jornada é motivo suficiente para iniciar a mudança de um estado alienado. Foi isso que fez com que Moly Craig na vida real fugisse de Moore River; foi isso que fez com que Doris Pilkington escrevesse sobre essa realidade; foi isso que fez com que Sapphire relatasse e assumisse a condição de milhares de crianças maltratadas e

abusadas sexualmente pelos familiares. É que o silêncio delas transmutou a realidade. E é neste que o paradoxo do silêncio pode ser interessante: alienar a alienação do quem cala consente. Sair do silêncio em silêncio pode ser a matéria de pensamento para a denúncia. O que não queremos ver efectivamente é não quereremos ver realidades como as narradas nestes filmes. Inverter a ordem da situação que se torna em espectáculo para ser real; inverter a ordem da frustração em realização humana, interpessoal.

Precious tal como a *Vedação* são o exemplo da afirmação da vida, da riqueza da realidade sobre a ficção. O espectador de filmes não pode mais negar o alcance que o cinema introduziu na sua vida, o alcance daquilo que dá a ver. O espectador que abraça a realidade e nega a indiferença da frustração silenciosa instaurará a comunicação vital com o mundo.

O cinema-filosofia que dá que pensar pode ser essa "ontologie d'aujourd'hui" como referia Merleau-Ponty, que urge empreender para que possamos ver o quão precioso é olhar o mundo como o melhor dos mundos possíveis.

Bibliografia

- BERGER, John (1989). *The Success and Failure of Picasso*. Nova Iorque: Pantheon, 220 p. – ISBN 9780679722724.
- CARROL, Noël, (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 426 p. – ISBN 0521466075.
- CHAUI, Marilena (2003). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 536 p. – ISBN 8508089368.
- JIMÉNEZ, José, *A Vida como Acaso*. Tradução de Manuela Agostinho. Lisboa: Edições Vega, 1997, 214 p. - ISBN 9726995515.
- LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, 202 p. – ISBN 9723312646.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1948). *Sens e Non Sens*. Paris: Nagel.
- MONTANI, Pietro (1999). *L'immaginazione narrativa: Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. 2ª ed., Milão: Guerini e Associati, 124 p. - ISBN 9788883350153.
- MÜNSTERBERG, Hugo (2002). «The Photoplay: A Psychological Study», in Hugo Münsterberg on Film, Edited by Allan Langdale. London: Routledge. ISBN 0415937078.
- SONTAG, Susan. *Olhando o sofrimento dos Outros*. Tradução de José Lima. Lisboa: Ed. Gótica, 2007, 135 p. – ISBN 9789727920891
- ZIZEK, Slavoj, *A Subjectividade por Vir – Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena*. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, 165 p. – ISBN 9727089038.
- ZIZEK, Slavoj, *Violência*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, 194 p.- ISBN 9789896410957.
- WICCLAIR, Mark R., (1978) «Film Theory and Hugo Münsterberg's The Film: A Psychological Study» in *Journal Of Aesthetics Education*, vol. 12, nº 3: pp.33-50. ISSN 00218510

Notas finais

¹ Parece-nos que Carrol ao tentar compreender a analogia do pensador alemão (diga-se que o termo é apenas empregue por Münsterberg uma única vez no seu escrito), inserindo o seu ponto de vista funcional, acaba por formular mal a sua própria crítica: «for do we really learn about anything by being told that the close-up is na analog to the psychological processo f attention when we know so little about the way in which the psychological processo f attention operates? And analogies to memory ant to the imagination are on no firmer standing. Analogies to such process have no explanatory force where we have so little grasp of the nature and structure of the mind». CARROL, Noël. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 426 p., esta p. 302.

² Na verdade, embora Wicclair queira estabelecer um paralelismo entre a experiência da consciência de aquando de um momento de atenção e a experiência de consciência de visualização de imagens dadas por técnicas cinematográficas, não parece ter considerado que o sujeito que está implicado num acto de atenção e o sujeito que está no cinema perante um close-up, é significativamente diferente. Cf. WICCLAIR, Mark R., «Film Theory and Hugo Münsterberg's The Film: A Psychological Study» in *Journal Of Aesthetics Education*, vol. 12, nº 3 1978: pp.33-50, esta pp. 39-41.

³ Por exemplo em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-132242/curiosidades/>

⁴ «Segundo a ética comunista liberal, a busca implacável do lucro é contrabalançada pela beneficência. A beneficência é a máscara humanitária que dissimula o rosto da exploração económica. Numa chantagem superegóica de proporções gigantescas, os países desenvolvidos 'socorrem' os subdesenvolvidos concedendo-lhes auxílios, créditos e assim por diante, e evitam assim a questão fundamental, ou seja a da sua complicitade e co-responsabilidade no que se refere à situação miserável dos países subdesenvolvidos». ZIZEC, Slavoj, *Violência*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 28