

## **Figuras do risco: o convalescente e o acrobata**

**Marta Filipe Mendes**

Escola Superior de Teatro e Cinema

### **Resumo:**

Se a convalescença, disse-nos Baudelaire, é como um regresso à infância, em que nos interessamos intensamente pelas coisas como se fosse pela primeira vez e se o artista pode comparar-se ao eterno convalescente, o acrobata, por sua vez, disse-nos Deleuze a partir de Valéry, experimenta o equilíbrio mais instável, numa suspensão do sentido dado como seguro, como uma espécie de garante de imunidade. Veremos como no frágil, mas potente desdobrar de uma intimidade numa situação de perigo, se coloca numa zona de suspensão de intensa sensibilidade, produzindo um registo quase sismográfico, de limiar, sensível aos mais ínfimos e longínquos acontecimentos.

**Palavras-Chave:** convalescente; acrobata; afecto; risco; fragilidade.

### **Abstract**

If convalescence, Baudelaire told us, is like a return to childhood, in which we are intensely interested in things as if for the first time, and if the artist can compare himself to the eternal convalescent, the acrobat, in turn, said Deleuze from Valéry, he experiences the most unstable equilibrium, in a suspension of the sense given as safe, as a kind of guarantee of immunity. We will see how in the fragile but powerful unfolding of an intimacy in a dangerous situation, is placed in a suspension zone of intense sensitivity, producing an almost seismographic register, of threshold, sensitive to the tiniest and most distant events.

**Key words:** convalescent; acrobat; affection; risk; fragility.

### **Frágil: manejar com cuidado**

Somos frágeis: por favor, manejar com cuidado. Basta passarmos os olhos durante cinco minutos pela publicidade nos nossos tablets algoritmados, para percebermos que a palavra cuidado significa hoje sobretudo uma coisa: não correr riscos, quer dizer, não se expor a riscos desnecessários. Se os nossos corpos foram concebidos para realizar actividades receptivas e espontâneas, para receber, através dos sentidos, odores, sabores, visões, sensações tácteis e auditivas e para agir espontaneamente, cada vez se sente um desequilíbrio maior entre a nossa actividade espontânea e os estímulos que recebemos, ou seja, cada vez somos mais estimulados e menos espontâneos. Giorgio Colli diria que isto é um grave sinal de decadência vital<sup>1</sup>.

O que parece é que alguma coisa está mal com o nosso corpo: somos demasiado frágeis, somos mortais. Trata-se de uma preocupação que não é nova, como sabemos, e desde os tempos mais antigos que procuramos formas para lidar com a nossa morte. Podemos encontrar uma das mais belas na Epopeia de Gilgamesh, que narra a aventura de um jovem antigo, rei de Uruk, que arriscou a sua vida à procura da imortalidade. Gilgamesh viu-se por duas vezes exposto à sua frágil condição: a primeira, quando descobriu o amor; a segunda, quando o seu grande amigo Enkidu foi levado pela morte. Exposto pela perda do seu amigo, aterrorizado por perceber que também ele iria morrer, pôs-se numa errância resoluta pelo deserto da estepe, à procura da imortalidade. Depois de anos e anos de muitas aventuras e provas difíceis, Gilgamesh não encontrou a vida sem fim que procurava, mas voltou para Uruk um homem sábio.

Na nossa época, arriscar a vida é sinónimo de inconsciência ou de loucura, algo que só se admite na cabeça das crianças, dos loucos, dos artistas.

Ideal de vida dos nossos tempos: não se expor a riscos desnecessários. Ainda se ouve, de tempos em tempos, um velho provérbio de sabedoria popular: “quem não arrisca, não petisca”, mas há muito que os provérbios deixaram de ensinar.

Não há praticamente nada, seja em que campo for, que não seja mensurável, calculável e previsível, numa administração de todos os campos da nossa vida, que engloba um cálculo de riscos. Para viver a realidade, temos ao nosso alcance cada vez mais formas de nos protegermos, a nós ou aos nossos objectos, desde o frigorífico, passando pela nossa própria vida, ao carro e à casa, de toda a espécie de risco. Mas a verdade é que esta omnipresença da segurança máxima nos enfraquece em vez de fortalecer, pois o que esta ideologia reforça, com a ideia de que algo terrível pode acontecer, para o qual não se está preparado, é o medo, o medo que come a

<sup>1</sup> Para desenvolvimentos sobre esta ideia ver Colli, G. (1982)

alma. No fundo, alimenta-se a ideia de que somos frágeis, muito frágeis, por um lado, ou seja, dependentes de uma parafernália de bens de conforto e segurança, mas também, a que nos importa aqui, a de que a nossa fragilidade é uma condição negativa, contra a qual se deve instaurar um combate voraz.

Uma das zonas das nossas vidas onde este controlo global das nossas fragilidades se torna evidente, é na nossa relação com a morte. Se Walter Benjamin (2015) nos deu conta do progressivo afastamento individual e colectivo da experiência da morte, durante o século XIX, hoje em dia, essa ausência do confronto com a morte já está profundamente enraizada nas nossas vidas. Não só morrer em casa deixou, regra geral, de acontecer – a morte passou a ser um acontecimento maciçamente hospitalar – como a transformação da morte num acontecimento cujas circunstâncias e contornos estão previstos e calculados é, no fundo, a nossa maneira de a vencermos e de lhe dizermos: “não, tu não és invencível, nós somos mais fortes”, tornando-a num objecto estranho e ameaçador para nós. Ao transformarmos a morte num ideal, tal como fizemos com os nossos corpos e com as nossas vidas em geral, encontrámos uma certa maneira de vencer a morte, pois apesar de nos sabermos, de facto, mortais, instaurámos, como que de direito, uma espécie de ética da imortalidade, que é suposto dignificar e humanizar-nos, permitindo explorar até ao limite os nossos poderes fáusticos.

### **Deixar-se cair, para se levantar ou o elogio do risco**

Existe uma força particular na derrota. Dela nos deu Benjamin uma muito bela imagem: “Quem é que, depois de uma vitória na luta ou no amor, não sentiu passar por si, como um calafrio voluptuoso de fraqueza, a pergunta: eu? O mais fraco? Outra é a situação depois de uma série de derrotas, quando aprendemos todas as manhas para nos voltarmos a pôr de pé e nos banhamos na vergonha como no sangue do dragão” (Benjamin, 2004, p. 192). É uma força que tem a ver, por um lado, com uma aprendizagem que só na experiência da derrota se encontra, ou seja, a de descobrir as forças que têm origem numa ferida e que nos permitem, por isso mesmo, voltar a pôr-nos de pé. Por outro lado, a força encontra na vergonha a sua fonte, o que se liga ao facto da fragilidade ser condição de experiência autêntica: comparável ao sangue do dragão mitológico que Cadmo conseguiu derrotar, a vergonha encarna as forças reunidas para se voltar a pôr de pé. Entendamos aqui vergonha no sentido de pudor, de um reconhecer as forças nas suas fraquezas. Quem se banhou na vergonha, continua Benjamin, como no sangue do dragão, tem na força a sua morada: “uma morada muito especial

e terrível, mas esse é o preço de toda a força. Existência dentro de um tanque. Se morarmos lá dentro somos estúpidos e inacessíveis, caímos em todos os fossos, saltamos por cima de todos os obstáculos, revolvemos a porcaria e profanamos a terra. Mas só quando estamos assim sujos somos invencíveis.” (Benjamin, 2004, 192).

### O acrobata e o convalescente

O acrobata e o convalescente são personagens conceptuais que se apresentam como figuras do risco. O acrobata é um atleta afectivo, no sentido que lhe deram Deleuze e Guattari (1991) quer dizer, um atleta, à maneira do campeão de jejum de Kafka, cuja força não é muscular nem orgânica, mas afectiva e inorgânica. Por outro lado, a força do atleta afectivo não é propriamente sua, mas de uma vida demasiado grande para si mesmo que o atravessa, numa visão inabarcável. O acrobata é um desses artistas que, tal como os filósofos, tem frequentemente uma saúde frágil, não porque seja tomado pela doença, mas por ter tido uma visão demasiado grande para ele ou um contacto com os pântanos primitivos da vida.

Admiramos, no trapézio, a força e a leveza daqueles que abrem os seus braços no vazio, a sua maneira particular de ensaiar um salto, espécie de antecipação do voo. O acrobata é aquele que está em suspenso, em cima da corda. Estar em suspenso é reter o sopro, deixar-se ficar imóvel, no vazio, a observar uma situação. Todo o esforço do acrobata reside na conquista deste equilíbrio instável que parece a qualquer momento poder romper-se e levar à queda. Há que acreditar, apesar das evidências, que se vai aguentar.

O que é a suspensão? Não é uma espécie de paragem que ocorra antes de acontecer alguma coisa, como sucede num momento de suspense de um filme, por exemplo, ainda que haja alguma relação entre os dois. A suspensão do acrobata não ocorre antes de um qualquer acontecimento. Ela é o acontecimento. A suspensão não implica a passagem ao acto, ela é o acontecimento na sua não-acção efectiva ou contra-efectuação. A suspensão é também o próprio lugar da filosofia, ainda que sem trapézio. É o momento da crise, da *epoché*, em que se avança às cegas, tacteando, tendo por horizonte uma certa ideia de verdade. Suspende-se o juízo, suspendem-se os conceitos predefinidos e pré-digeridos, suspendem-se as respostas imediatas, as posturas seguras e as certezas e realiza-se uma escolha: não decidir, não julgar, não agir. Contudo, arriscar pensar.

Se acreditar parece por vezes ser o acto menos arriscado do mundo, a verdade é que existe uma forma magnífica de crença que exprime uma posição não apenas

religiosa, mas filosófica e que está na base de todo o pensamento filosófico, mas também de toda a arte. É uma posição paradoxal: crer é estar perante aquilo em que não se pode crer e é precisamente neste sentido, absolutamente paradoxal, que se arrisca pensar o impensado, num salto que a razão se recusa a fazer.

Do convalescente falou-nos Baudelaire no seu ensaio «O Pintor da Vida Moderna», como um estado em que alguém, por ter estado perto de tudo esquecer, regressado recentemente de um estado enfermo, mundo de sombras e morte, deseja ardentemente lembrar-se de tudo, aspirando com êxtase todos os germes e odores que a vida lhe oferece. O convalescente é aquele que após a suspensão do mundo e o desmoronar das suas certezas e ainda no rescaldo da ferida ou da queda que o aproximou da morte, desperta novamente para o mundo, encontrando-o como se fosse pela primeira vez, movido por uma extrema curiosidade. A sensibilidade do convalescente é de uma intensidade quase inumana, que advém em grande medida desse regressar do país dos mortos, de ter visto a Vida no vivente ou no vivido, como nos disseram Deleuze e Guattari sobre o pintor ou o romancista. A sua saúde é frágil e o seu corpo está cansado. De facto, a convalescença é também um regresso ao corpo, pois o doente, estado prévio do convalescente, estava como que sem corpo, ou pelo menos incapaz de o reconhecer enquanto corpo funcional. Agora, ele tem a sensibilidade à flor da pele: uma pequena gota de água é um acontecimento, tudo são sensações novas e a avidez de mundo é tal, que deseja intoxicar-se de todas as impressões que puder sentir. Num estado permanentemente febril, lança-se, num salto, para o mundo, desejando desfazer-se nele.

É por um tal salto, numa aproximação às cegas, guiada por um corpo frágil e tateante, àquilo que ainda não se consegue pensar, que, tal como a filosofia, o cinema pode começar, arriscando uma singular relação com o mundo.

### ***Não pensem que vou gritar: um cinema convalescente***

*Não pensem que vou gritar*,<sup>2</sup> de Frank Beauvais, é um filme-ensaio sob a forma do diário íntimo, construído a partir de *found footage*, retirado de um conjunto heterogéneo de mais de quatrocentos filmes, de vários géneros, nacionalidades e formatos, sobre os quais se plantou um texto autobiográfico, narrado em *off*. A voz do cineasta, que nos fala na primeira pessoa, num tom monocórdico e desafectado, narra a sua experiência de reclusão dolorosa, após uma separação – processo que originou o

<sup>2</sup> *Ne Croyez surtout pas que je hurle*, no original.

próprio filme. O filme explora (na senda de outros filmes de cineastas franceses, como Chris Marker, Guy Debord, Alain Resnais, Marguerite Duras ou Jean-Daniel Pollet) novas possibilidades de relação entre texto e imagem.



**Figura 1.** Frank Beauvais, *Não pensem que vou gritar*, 2019.

O filme é dominado por uma atmosfera saturnina, mas o seu tédio está vivificado pelo surgimento contínuo de elementos provocadores de erotismo e prazer, de sadismo, mas também de uma profunda doçura. Exprime, sobretudo, uma aguda sensibilidade. É fortemente alegórico, cheio de sombras solitárias e de um humor negro visceral, a lembrar Baudelaire, mas também Nietzsche, nessa espécie de dupla orientação humana, simultaneamente para uma espiritualidade etérea e para uma animalidade subterrânea.

Estas são as primeiras palavras do filme: “Vi mais de 400 filmes entre abril e outubro de 2016. As imagens que seguem vêm desses filmes. (segue-se uma imagem a negro e de seguida a imagem da figura 1). Tenho 45 anos. Vivo há seis anos num apartamento minúsculo e pitoresco da aldeia de Alsace, a 50 km de Estrasbourg, no parque natural Vosgues do Norte (...)” (Beauvais, 2019)

Beauvais encontra-se face a um obstáculo, uma ferida. Durante esse processo, o choque e perplexidade face ao mundo (a aldeia onde se encontra, o país, o mundo) leva-o a uma reclusão que funciona como uma suspensão do mundo.

Trata-se de um filme comprometido com o mundo, ao mesmo tempo sua vítima e arma de denúncia. As imagens dos filmes constituem-se simultaneamente como uma memória do mundo e como imagens do fluxo de consciência do narrador. O seu desastre pessoal e íntimo mistura-se – quer pela fala autobiográfica, que ouvimos, em *off*, quer pelo fluxo das imagens – com as imagens da aldeia que o sufoca e com as notícias que lhe chegam do estado catastrófico do mundo.

Podemos dizer que o filme se constitui como um cinema de convalescente, numa espécie de travessia, de que delineamos os seus três grandes procedimentos: um procedimento de suspensão e recolhimento, que encontramos nas figuras do acrobata e do convalescente que anteriormente se apresentou; um procedimento alegórico, de caça e colecção; e um procedimento de extracção e isolamento de afectos (a ferida, o grito), a partir de um processo de composição dos gestos e de dissociação entre aquilo que vemos e aquilo que ouvimos.

### **Caçador e coleccionador**

Esta espécie de travessia cinematográfica sombria, nocturna e dolorosa, envolve uma metamorfose. O seu primeiro momento: a caça e a colecção.

Todos os caçadores são grandes estudiosos. Devem aprender a conhecer o habitat da sua presa como se fosse o seu, aprender a seguir os seus traços ou vestígios. Trata-se de um estudo empírico: para seguir vestígios é preciso usar os sentidos, expandir mais uns que outros, consoante a situação. A caça é uma arte que se situa num mundo intersticial, por estar entre a vida e a morte, por um lado, mas também porque quer aquele que caça, quer aquele que é caçado, têm necessariamente de prescindir das suas identidades, saindo de si. Tanto um como o outro, para se conhecerem intimamente, acabam por entrar num devir-outro inevitável, numa espécie de intenso processo amoroso. Durante a caça, ambos têm necessariamente de se transformar um no outro. Há então, na caça, um sair de si mesmo, uma espécie de morte em vida, que precede qualquer morte efectiva e real. O filme *Não pensem que vou gritar* constitui-se como uma colecção de imagens, que ao mesmo tempo expõe o processo da caça: “Durmo pouco, disponho como bem entendo do meu dia de 18 horas. Fora as pequenas obrigações quotidianas, tratar dos animais, alimentar-me, manter o mínimo funcionamento doméstico, esta minha ‘reforma’ tem o benefício de ter muito tempo



livre. Mas estou demasiado febril para ler durante muito tempo. E não vejo ninguém. Não vejo o mundo. Tento pensá-lo através dos filmes que vejo dia e noite. (...) Descarrego tudo o que me intriga ou excita a minha curiosidade”. (Beauvais, 2019)

O narrador, Beauvais, descreve o processo de caça, ou seja, essa visão incontável dos filmes dos outros, espécie de intoxicação de imagens, lançando-se nelas, febril. Tal como o colecionador de borboletas cria um novo sistema de ligações entre as borboletas agora mortas, ligações insuspeitadas, que nunca teriam sido possíveis nas suas vidas anteriores, também Beauvais, ao extrair das imagens que caçou as sensações que o afectaram, cria uma colecção de imagens que envolve um acto destrutivo necessário à metamorfose, de ruptura entre as imagens e os seus contextos, para lhes dar uma nova vida, no filme.

Podemos dizer, então, que o filme encerra um procedimento destrutivo essencial, se compreendermos esta destruição enquanto dinâmica entre a caça e a colecção, ou seja, o pôr em ruínas uma determinada ordem do mundo, procurando, através desses escombros e fragmentos, construir caminho para novos modos de fazer mundo.

### **Onomatopeias: o limiar do interstício**

Em *Não pensem que vou gritar*, a relação entre o texto e a imagem é múltipla e complexa. Entre as imagens em movimento retiradas dos filmes e o texto falado, estabelecem-se tipos de relação diferentes, flutuando entre uma espécie de ilustração, numa espécie de linguagem onomatopaica, os falsos acordos, acordos aberrantes e irónicos, e a pura dissociação entre a imagem e a fala.

A disjunção do ver e do falar, ideia propriamente cinematográfica, como tão bem nos explicou Deleuze, na sua conferência sobre o acto de criação, apresenta diversas configurações.

Beauvais cria um singular jogo entre a imagem e o texto, em que deixa falar a própria coisa que está na imagem, quer através de uma afinidade semântica entre imagem e texto, quer quebrando por completo essa afinidade, rompendo-a e estilhando-a noutros sentidos em simultâneo. Trata-se de uma escrita de um eterno convalescente, numa espécie de permanente renascimento das imagens.

Podemos dizer que a relação entre os fragmentos de imagens em movimento, retirados dos filmes, e o texto falado é um processo que parte de um jogo de semelhanças, no sentido que lhe deu Walter Benjamin. Neste jogo, o olhar sobre o semelhante “não é tanto uma constatação de semelhanças encontradas como uma reprodução dos processos que originam essas semelhanças”. (Benjamin, 1992, p. 59)



Que aprendemos por *mimesis*, já Aristóteles o tinha dito. E todos sabemos como os jogos infantis e a sua aprendizagem estão impregnados de comportamentos miméticos. Estes comportamentos ligam-se à relação da criança com a génese da linguagem, entendendo nós, como linguagem, ainda na senda de Benjamin, uma concepção oposta ao sistema convencional de sinais da linguagem instrumental. A origem de toda a linguagem, ou seja, a origem do nome, dá-se a partir de um comportamento mimético que conhecemos bem: a onomatopeia. Os jogos onomatopaicos estão, na génese da linguagem, entre o querer dizer e o modo de querer dizer que se vai estabilizar numa língua. Quando aprendemos as primeiras palavras da nossa língua materna, a relação que temos com as coisas e os seres que queremos nomear é onomatopaica. A criança que conhece o seu gato e quer chamá-lo, começa por apontar com o dedo e, depois, antes de ser capaz de dizer “gato”, a palavra que ela usa é uma onomatopeia: “miau”, aproximação fonética ao miar do gato, ou seja ao modo como o gato se expressa, uma sua forma de vida. Os primeiros tempos da relação da criança com o seu gato são acompanhados por este querer dizer o nome do gato, este fonema que estabelece entre o gato e o querer dizer o seu nome, uma relação de proximidade que depende por completo da experiência de vida com o gato. O falar onomatopaico envolve, portanto, um sentido biológico da língua, uma espécie de relação afectiva e empírica da linguagem com as coisas, um jogo que implica formas de vida, antes da implementação de qualquer código linguístico.

Em *Não penses que vou gritar*, aquele processo de ligação entre as imagens e o texto falado a que quase se pode chamar ilustrativo, pode entender-se como um jogo mimético deste tipo. Há palavras que ouvimos que se agram às imagens, da maneira aparentemente mais neutra que pode existir, como dizer “aldeia” e vermos a imagem de uma aldeia, lembrando, no início da aprendizagem de qualquer língua, os exercícios de ligação entre imagens e palavras. Por sua vez, estabelecem-se ligações de significado subjectivas e críticas, como quando, ao referir a quantidade exagerada de igrejas existentes numa aldeia tão pequena, se sobrepõe uma imagem de alguém a vomitar.

As imagens que se ligam ao texto autobiográfico, narrado na primeira pessoa, são imagens de filmes, de filmes que não sabemos quais são e que não importa saber, porque delas se extraiu o gesto ou o afecto puro com o qual se cria este outro filme. Assim, existe sempre nesta espécie de signos ambivalentes audio-visuais do filme, produzidos pelo agrafo entre uma palavra e uma imagem, ao mesmo tempo que uma honestidade pueril expressa por uma correspondência mimética, um evidenciar do carácter artificial do processo, exactamente como quando a criança ou o adulto, já capaz de se referir ao gato como gato, lhe chama “miau”.

O jogo de Beauvais entre as palavras faladas e as imagens que vemos é onomatopaico, no sentido em que as imagens agrafadas ao texto não têm qualquer função representativa ou de significado, mas um carácter eminentemente expressivo, de transmissão de uma experiência afectiva cristalizada naquelas imagens. Ou seja, suponhamos que a fala do filme de Beauvais dizia “gato”, a imagem, por sua vez, diria “miau”, quer dizer, pura qualidade expressiva sem gato, quer dizer, sem o código que representa o gato.

### **O meu grito existia antes de mim...**

“A minha ferida existia antes de mim, nasci para a encarnar” são palavras do poeta Joë Bousquet, que Deleuze (1969) evoca procurando formular um sentido moral. A ferida é qualquer coisa que me atinge, aqui e agora, mas há uma verdade da ferida, para lá desta efectuação no meu corpo, privado ou colectivo, que constitui a sua verdade eterna, incorporal, neutra e pré-individual. A ferida é um acontecimento e todos os acontecimentos têm uma estrutura dupla. Eles são, simultaneamente, o momento presente da efectuação, que encarna num indivíduo, e o passado e futuro do acontecimento ou a sua eternidade, que se esquiva a qualquer presente, estando livre dos estados de coisas.

Vivemos ameaçados pelo “eterno gemido do nosso corpo, que encontra sempre um corpo afiado que o corta, um corpo demasiado pesado que o esmaga ou um corpo indigesto que o envenena, um objecto que o atinge, um micróbio que lhe faz uma borbulha” (Deleuze G. , 1977-1996) mas também pelo histrionismo daqueles que dramatizam o acontecimento. Encarnar a ferida que existe antes de nós é apreendê-la enquanto acontecimento puro. A ferida que nos pertence, aqui e agora e neste corpo, por si só, não é um acontecimento, mas o acidente que se efectua no meu corpo. Não ser indigno daquilo que nos acontece enquanto o mais próximo de uma formulação moral, é querer extrair do acontecimento qualquer coisa de essencial, um seu brilho ou esplendor, o seu sentido.

*Não pensem que vou gritar* procura traçar uma tentativa de não sucumbir a esses dois perigos que sempre nos tentam, os gritos das dores físicas e metafísicas e a dramatização das dores. O filme nasce para encarnar o seu grito.

Procurando restituir o mundo a partir de uma manta de retalhos, expressa num contínuo onírico de visões fugazes e de misturas aparentemente confusas de imagens-sensações, aos poucos, numa espécie de entendimento musical, apercebemo-nos do seu gesto de composição e da sua operação fundamental: a captação desses tra-

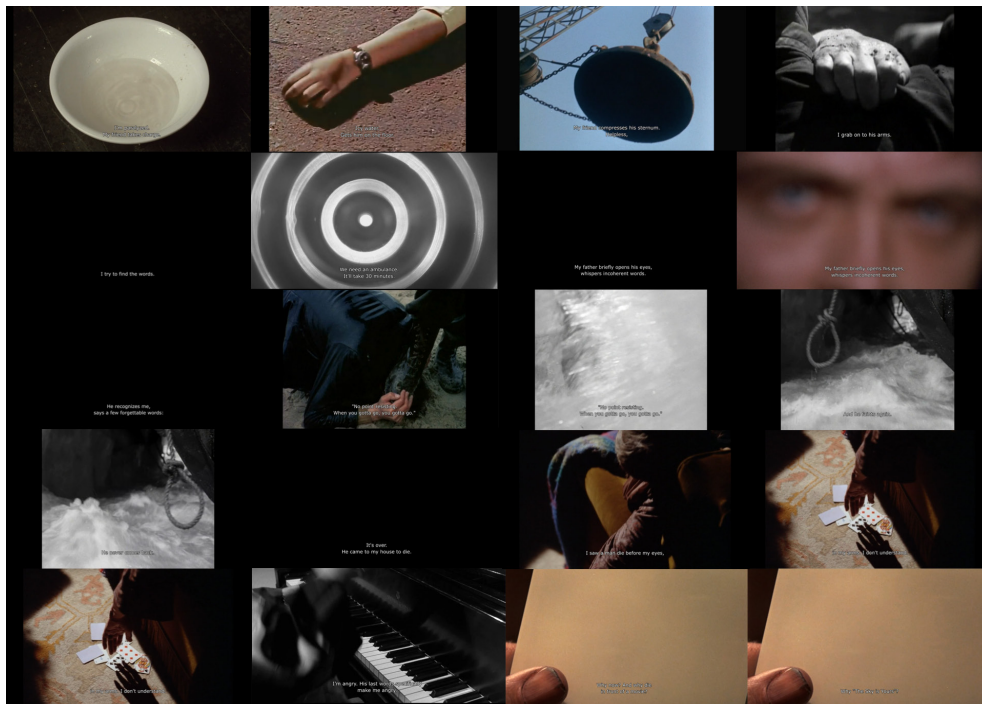
ços que insistem e persistem nos interstícios: traços ou gestos, traços-gestos, únicos e ao mesmo tempo banais, como gesto de abrir uma porta, de pegar no telefone, uma certa maneira de cruzar as pernas, de fumar, gesto de pegar na chávena do café. São gestos que duram pouco mais de um ápice, mas cuja intensidade se prolonga para lá do seu tempo objectivo. Eles transformam-se, misturam-se uns com os outros, com a pura presença das coisas e da paisagem, com as posturas dos pássaros cativos. Intensificam-se com essas misturas, desaparecem e parecem reaparecer modificados, estranhos, belos, terríveis, mas, sobretudo, impessoais. Falar de gesto não é o mesmo que falar de corpo; aliás, neste filme não há corpos, pelo menos corpos inteiros, nem há rostos: tudo aquilo que habitualmente representa a pessoa, desapareceu.

Se a fórmula do desabamento filosófico, disse-nos Deleuze, é “dêem-me um corpo”, sendo que é o corpo que permite lançar o pensamento nas categorias da vida, é também pelo corpo que o cinema se une ao pensamento ou que, do mesmo modo, o coloca em contacto com a vida ou com o fora do pensamento. Mas o corpo de que aqui se fala não é o corpo ideal, funcional e adaptado ao meio, não é o “eu penso” da filosofia clássica, nem é, no cinema, a representação desse corpo ideal, o corpo da acção. O corpo que permite lançar o pensamento nas categorias da vida é um corpo inadaptado, cansado, inscrito pelo tempo: corpo-tempo. Encontramo-lo, em *Não pensem que vou gritar*, ferido, magoado, desmantelado e fragmentado.

Trata-se de um corpo desmantelado feito sobretudo de mãos. Mãos que estrelam um ovo, mãos gentis, mãos na frescura da água, mãos algemadas, mãos que abrem ou fecham portas, mãos que tacteiam, mãos que acariciam, mãos que magoam, mãos esvaídas em sangue, mãos que sofrem, mãos que se contorcem de prazer, que confortam ou que castigam. São estas mãos, que cumprem instruções, que obedecem a uma rotina predefinida, de dias que se repetem, todos iguais, mas que são também capazes de criar ou revolucionar o mundo, que atravessam este filme, mais, até: são elas que conduzem este filme. Estas mãos, puros gestos, forças ou afectos, vivem uma vida independente dos corpos que alguma vez as tenham encarnado.

Figuras do risco: o convalescente e o acrobata  
Marta Filipe Mendes

## Imagem negra



**Figura 2.** Mosaico realizado pela autora, de imagens retiradas de: Frank Beauvais, *Não pensem que vou gritar*, 2019.

Não só não há corpos, nem rostos, neste filme, como não acontece, senão uma única vez, descrever-se um corpo.

Ainda nos primeiros minutos do filme, Frank Beauvais conta-nos o episódio do seu encontro com o pai doente. Nesta altura, Beauvais ainda não se separara. É o momento mais íntimo e pessoal do filme, a exposição da maior ferida, num texto que apesar de manter o tom do relato, se deixa aproximar, dobrando-se, até quase cair, do assombro e do terror do confronto com a morte. Lembrando a Carta ao Pai, de Kafka, Beauvais exprime o desgosto e a mágoa da ausência, em vida, do pai. Da conjugação entre o reencontro com o pai, as circunstâncias da vida e do filme, assistimos ao irromper, de contornos frágeis e tímidos, de desejo nunca expresso de aproximação ao pai. O pai, como que o avesso de si mesmo, como o descreve, sua antinomia, acaba por se mudar para a sua casa e ficar ao seu cuidado, mas a doença agrava-se. Ao quarto ou quinto dia da sua estadia, Beauvais, procurando despertá-lo da sua apatia mórbida, lembra-se que talvez o pai gostasse de ver *Le Ciel est à vous*, de Jean Grémillon,

um filme da sua infância. Passados trinta minutos, “ao contrário das noites anteriores, ele ainda estava acordado na sua poltrona” e parecia seguir o filme: “Partilho um filme que amo com o meu pai, o que, creio, nunca acontecera antes” (Beauvais, 2019). De repente, as pernas do pai erguem-se num espasmo. A descrição em voz *off* que se segue, a partir deste momento, descreve sequencialmente todos os movimentos de um corpo moribundo, ao mesmo tempo que vemos uma série de imagens que, afastando-se do tom quase dramático do texto descrito (e não da fala), abrem para fora do acontecimento do presente que está a ser descrito, extraíndo uma intensidade afectiva (a morte ou o terror da morte) que por momentos se faz sentir, para lá do que se ouve e do que se vê.

Vejamos algumas passagens, do filme (Beauvais, 2019):

“Quando as suas pernas se erguem subitamente na vertical, agitadas por espasmos, não percebo imediatamente o que se passa” (fala)/ uma mesinha de sala cai e fica de pernas para o ar (imagem) /imagem negra (imagem)/ **close up** de calcanhares que tremem de modo descontrolado numa banheira (imagem)/ imagem negra (imagem)/ candeeiro que baloiça (imagem).

“O movimento mecânico continua” (fala)/ ainda o candeeiro que baloiça (imagem)/imagem negra (imagem).

“Os seus braços começam também a erguer-se e a bater no ar” (fala)/ imagem negra (imagem)/batimento de agulhas maquínico (imagem)/ imagem negra (imagem).

“O meu amigo percebe logo que é a doença e corre em sua direcção” (fala)/ close up muito aproximado de uma testa encharcada em suor (imagem)/ plano aproximado de um corpo do qual só se vêem as pernas de cócoras que se dirige a alguém, mas cujo gesto tanto pode ser de socorro, como de agressão.

A descrição continua, até ao final da sequência da morte do pai: o narrador, que diz tentar encontrar as palavras, quando nos diz que o pai, ao seu lado, perde a consciência, descreve-nos em simultâneo a imagem de Madeleine Renaud, no ecrã, que como que testemunha o acontecimento do presente, numa outra dimensão temporal.

As imagens negras, que fazem parte do dispositivo do filme, ainda que de maneira espaçada, ganham nessa sequência uma expressividade completamente diferente da que possuem ao longo do resto do filme. Cada imagem é antecedida ou precedida de uma imagem a negro, como que seguindo a regra do narrador de *Sans Soleil*, de Chris Marker, quando nos diz que nunca tinha conseguido ligar aquela que era para ele a imagem da felicidade a outras imagens, pelo que a colocaria, sozinha, no início de um filme, mas que colocaria, logo depois, uma longa imagem negra, de modo que se os espectadores não vissem a felicidade, pelo menos vissem o negro.





**Figura 3.** Frank Beauvais, *Não pensem que vou gritar*, 2019.

Encolerizado com a morte do pai, Beauvais pergunta-se acerca das suas estranhas circunstâncias: “Porquê a mim? Porquê aqui? Porquê agora? e, sobretudo, a pergunta ainda mais misteriosa: porquê morrer a ver este filme, *Le Ciel est à Vous?*”

Ainda que a estas perguntas não se possa responder, se na imagem negra, na ausência de imagem, se liberta o fora do pensamento, o impensado ou a vida, a morte ou a ferida, para lá da sua efectuação neste corpo, no do pai, no seu, *Não pensem que vou gritar* torna-se o filho dessa ferida ou grito libertos do aqui e do agora, perpetuamente renascendo em novas e novas imagens.

### Referências bibliográficas

Beauvais, F. (Realizador). (2019). *Ne croyez surtout pas que je hurle* [Filme].

Beauvais, F. (Realizador). (2019). *Ne croyez surtout pas que je hurle* [Filme].

Benjamin, W. (1992). “*Teoria das Semelhanças*”. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’Água.



- Benjamin, W. (2004). *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Colli, G. (1982). *La Ragione Errabonda*. Milano: Enrico Colli, Adelphi, .
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est ce que la Philosophie*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du Sens*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1977-1996). *Dialogues*. Paris: Flammarion.