

Filmes têm, como canais de mensagens, estrutura determinada pelas técnicas e pelos instrumentos aos quais recorrem. E essa estrutura influi na mensagem. Se um filme diz a mesma coisa que um discurso português, não é a mesma coisa. Não pretendo entrar, neste artigo, no problema levantado por este fato, que é um problema de tradução e de isomorfismo. O meu propósito é tentar transmitir o impacto da mensagem de um determinado filme, que é a mesma mensagem de certos discursos filosóficos, e não é a mesma mensagem. Pretendo mostrar que esta convergência e divergência de uma mensagem em dois canais torna a mensagem mais captável, como se tivesse adquirido dimensões adicionais e contornos novos.

A mensagem a ser discutida diz respeito à pergunta "que é objetividade?". O filme que a transmite tem o título deste artigo. Os discursos filosóficos a tratar dela decorrem da nova atitude assumida perante as coisas por Husserl, por Wittgenstein, e por outros, no início do século 20. Organizarei o artigo da seguinte forma: contarei, primeiro, a última cena do filme. Darei, depois, a mesma mensagem em linguagem filosófica correspondente. Finalmente, procurarei amalgamar as duas formas da mensagem. Devo confessar, no entanto, que interpretar tanto a cena do filme quanto a filosofia. De maneira que não sei "objetivo", no sentido de "fidel ao texto".

A última cena do filme "O Olho Selvagem" é esta: Uma bomba acaba de explodir num dancing em Saigon, frequentado por americanos. Um filmautor italiano foi

informado com antecedência do atentado. (Possivelmente influíu na organização do atentado, já que se enganou ativamente, não na guerra do Vietnam, mas num

filme sobre essa guerra.) O filmautor instalou-se, com sua camera, no interior do dancing, e conseguiu filmar a explosão, os corpos dilacerados dos americanos-

nos, dos colaboradores vietnamitas, das prostitutas, e as vítimas feridas que fogem para a rua. E acaba de escapar, ileso. Na rua mandou instalar outra

camera, manejada por operador também italiano, que acabou de filmar a explosão do lado de fora. Com este operador está a amante do filmautor, esperando,

artista, pelo desfecho da aventura. A amante é morta no tiroteio que se segue ao atentado. O filmautor lança-se sobre seu corpo, murmurando "meu Deus". Vol-

ta-se, em seguida, para o operador, dizendo: "Inclua-me no filme". O operador fixa o rosto do filmautor pela sua camera, e este se entrega à dor pela morte

da amante. Esta a última cena, um tanto sangrenta e melodramática, a despedida da minha interpretação irônica e pseudo-objetiva.

O tema da cena é a objetividade. O tema é atacado de dois ângulos diferentes. O primeiro diz respeito à possível interferência do filmautor italiano nos aconte-

cimentos filmados. O segundo diz respeito ao processo pelo qual o filmautor se inclui, a si próprio, no seu filme. Desenvolverei um pouco estes dois aspectos.

O filmautor, como italiano, ocupa na guerra do Vietnam uma posição de neutralidade. Neutralidade, não no sentido de equidistância dos dois lados envolvidos,

VILÉM FLUSSER

mas no sentido de observação da guerra a partir de um nível mais elevado. Observe a guerra objetivamente. Como estrutura. Nessa estrutura americana e vietnamitas ocupam posições determinadas, comparáveis a posições correspondentes ocupadas por duas raças de formigas em lutas estruturadas de forma semelhante. Não se pode dizer de um observador de lutas entre formigas, que ele ocupa uma posição equidistante das duas raças em luta. Ocupa posição em meta-estrutura, que é a biologia num caso, o filme no outro. A metaposição do observador é sua objetividade. No entanto, americanos e vietnamitas não são formigas mas homens. E o filmdador também é homem. De forma que sua metaposição implícita na superação da sua condição humana. É a posição superhumana visada por certa antropologia, (por exemplo: a nietzscheana). A esta posição superhumana o filósofo chama "selvagem". E, creio, corretamente. "Selvagem" é desumano. De forma que o livro de Lévy-Straus "O pensamento selvagem" não trata do pensamento selvagem, mas articula um pensamento selvagem.

Mas o problema é outro. A observação de uma estrutura a partir de outra pode modificar os processos na primeira. Pode fazê-lo deliberadamente, lançando modelos sobre a estrutura-objeto, ou pode fazê-lo espontaneamente. O filmdador italiano modela a guerra no Vietnam, em função do filme sobre o Vietnam, ao pedir a um pelotão de execução de extrair nas vítimas contra o muro de fundo claro. O filósofo modela os fenômenos da natureza, em função da física, ao fazer com que se passem contra um fundo de uma determinada geometria. O etnólogo modela o comportamento de uma tribo, em função da etnologia, pela sua mera presença na tribo. E o fator de Heisenberg é um exemplo de perturbação do observado pela observação não deliberado pelo sujeito que observa. Dado isto, qual é a realidade de uma estrutura em função da outra? Qual é a realidade da guerra no Vietnam, aquela vivenciada pelos que nela estão empenhados, ou aquela que transparece nos meta-canal, como jornais e filmes? Isto é: se estes canais são objetivos, no sentido elaborado? Em suma: que quer dizer "realidade", e que quer dizer "objetividade"? E neste sentido que Wittgenstein diz que a sentença é um mapa da situação, a saber: um mapa no qual a situação se reflete à maneira da sentença. E é neste sentido que para Husserl o sujeito estrutura, pela sua intencionalidade, o mundo dentro do qual vive. Em outras palavras: morte da objetividade. (Se quiserem, de Deus). E o universo assim projetado de meta-estruturas é, (e isto o filme mostra bem), um "mundo carne".

O segundo ângulo pelo qual a cena descrita aborda o problema da objetividade é este: O filmdador está engajado no filme, no sentido de ser o sujeito que realiza o filme. O filme é pois o nível no qual ele realiza. A guerra se dá em nível inferior, que serve como material, ("objeto"), do filme. No mesmo nível objetivado se dá também a relação do filmdador com sua amante. (Alia, ele escolheu a amante em função do filme). Nisto reside a ambivalência da relação amorosa. Como tal, ela se dá no nível objetivo, no sentido de superado pelo engajamento do filmdador; mas como ligação entre realizador e matéria

primeira e a segunda sentença a amante é objeto do filme, e o diretor enquanto amado da amante, e enquanto amante, é seu próprio objeto. (Embora se propositadamente os termos). Em outras palavras: neste segundo sentido tem o diretor dois "eus": um "eu" imanente na situação objetiva, e um "eu" que transcende a situação, e que se engaja no filme. O "eu" transcendente é o sujeito, do qual o "eu" imanente é o objeto. De forma que a objetividade do sujeito está no distanciamento e na objetivação de si mesmo. É deste distanciamento que o sujeito pode observar-se a si mesmo, por exemplo: o diretor sua própria dor e incluir essa imagem em seu filme. Mas há problematidade neste distanciamento.

A problematidade é esta: há ambivalência no distanciamento. Na medida na qual o diretor se distancia do nível "amante" e penetra o nível "filme", ali engaja-se do amor, ao engajar-se no filme. É um total engajamento no filme e total alienação do amor, e vice-versa. Ou ele ama totalmente, então não pode se filmar, ou ele filma totalmente, então não pode amar para ser filmado. A situação entremediária, que a cena mostra, é uma desautenticação tanto do amor quanto do filme. No momento no qual o diretor diz "meu Deus", está tratando seu engajamento no filme, sem integrar-se no amor autenticamente. É no momento no qual manda o operador incluir sua dor no filme, está tratando seu amor, sem conseguir integrar-se autenticamente no filme.

O problema é ligeiramente diferente do problema da interrelação do sujeito no objeto. A diferença é esta: ao tentar superar-se a si mesmo, o sujeito não perde apenas o objeto, mas perde-se a si mesmo. Desvenda, nesta sua redução transcendental, a falta do fundamento, ("Bodenlosigkeit"), do sujeito. Afunda-se literalmente no abismo do nada. É fascinante observar como Husserl procura evitar essa queda no abismo do sujeito, (sem, creio, conseguir-lo), e como Wittgenstein, (propelido na mesma direção de um ponto de partida inteiramente diferente), aceita o abismo com um misticismo mudo.

O sujeito não tem fundamento, e isto em dois sentidos do termo. Não tem, portanto, ao superar-se a si mesmo, perde chão tanto no nível superior quanto no nível novo. É não tem, porque todo nível novo é superável pelo mesmo processo pelo qual foi superado o primeiro. O diretor supera o amor pelo filme, e pelo superar o filme pelo engajamento em glória ou dinheiro. É possível superar esse novo engajamento por mais outro. A redução transcendental é redução rumo ao nada, e infinitamente rumo ao nada. É um processo irreversível. Porque se o diretor quizesse "salvar"-se e superar o filme pelo amor, revertendo a ordem, (caíde na "realidade" no sentido cristão e/ou marxista), verificaria que essa "realidade" foi corroida pela transcendência havida. Uma vez tendo sido o diretor, nunca mais poderá ser amante, porque todo ato amoroso será necessariamente doravante uma cena.

A filosofia da atualidade, (tanto existencialismo, quanto estruturalismo, quanto o chamado "simbolismo lógico"), abordam estes problemas de vários ângulos diferentes. É o problema do cair em si, do meta-engajamento, das meta-linguagens.

3

VILÉM FLUSSER

E o problema da tradução, da comunicação entre estruturas sobrepostas, da substituição de máscaras, em suma: da liberdade. Mas quando o mesmo tema é abordado por um filme, (e provavelmente por um filme não excepcionalmente "grande"), adquire novo impacto. Torna-se óbvio que quem perdeu a fé numa determinada estrutura, (por exemplo: a social ou a psicológica), perdeu o senso da realidade. E isto o torna "selvagem". Mostra que somos, os intelectuais da atualidade, uns selvagens. Mostra, mas não aponta solução para o problema. Ou, talvez, a solução esteja na própria descoberta da nossa selvageria, que seria uma superação de nós mesmos em sentido novo? Esperemos que assim seja.