

LIMBO E A EVIDÊNCIA DO FILME: JEAN-LUC NANCY E O CINEMA PARA ALÉM DA REPRESENTAÇÃO

Andrea Cachel^I | Pedro Monte Kling^{II}

RESUMO

O texto debruça-se sobre o filme *Limbo*, do diretor Soi Cheang, expoente do cinema contemporâneo de Hong Kong, visando através dele, a compreender os pontos fundamentais da discussão de Jean-Luc Nancy acerca da imagem cinematográfica. Acompanhando personagens como os investigadores Cham Lau e Will Ren, em meio ao caos urbano de uma Hong Kong desigual, pretendemos entender em que sentido, seguindo a perspectiva da análise de Nancy, temos no cinema a possibilidade da construção de uma imagem como força e como algo capaz de evidenciar um real que se imprime nos limites tênues de uma fina pele. Uma imagem para além da representação, que mostraria a capacidade do cinema de revelar o cinético em seu estado puro. Assim, por meio da obra de Soi Cheang, na sua interface com a visão do filósofo francês acerca do cinema, procuramos pensar acerca da própria abertura de sentido como potencial da cinematografia contemporânea e a respeito da ruptura das fronteiras entre as formas ocidental e oriental de pensar a imagem.

Palavras-chave: Imagem; cinema; Jean-Luc Nancy; movimento.

- I Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Email: andreacachel@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2726-8248>.
- II Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Email: pmontekling@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6221-1127>



LIMBO AND THE EVIDENCE OF FILM: JEAN-LUC NANCY AND CINEMA BEYOND REPRESENTATION

ABSTRACT


The paper analyzes *Limbo*, a film by Soi Cheang, a leading figure in contemporary Hong Kong cinema, aiming to comprehend, through it, the key aspects of Jean-Luc Nancy's thoughts on the cinematic image. Following characters such as investigators Cham Lau and Will Ren among Hong Kong's inequality and urban chaos, we aim to understand the sense in which, proceeding from Nancy's analytic perspective, we can find in cinema the possibility of creating an image as potency and as something capable of evincing a real that is printed on the tenuous edges of a thin skin. An image beyond representation, that would show cinema's capacity to reveal the kinetic in its raw state. Thus, through Soi Cheang's work, in its dialogue with the French philosopher's views on cinema, we hope to reflect on the very opening of meaning as a potential of contemporary cinematography and on the rupture of borders between western and eastern ways of thinking about image.

Keywords: Image; Film; Jean-Luc Nancy; Movement.

INTRODUÇÃO

Embora não se proponha a elaborar uma filosofia do cinema propriamente dita, o autor Jean-Luc Nancy, em textos como *¿ Évidence du Film: Abbas Kiarostami e Icône de l'acharnement. Trouble Every Day de Claire Denis*, estabelece reflexões fundamentais que dizem respeito à natureza do que podemos considerar o cinema pós-clássico, em que, ressaltadas as múltiplas possibilidades de análise acerca da ontologia fílmica, a articulação entre movimento e tempo, entre imagem e disposição do olhar, etc., adquire novos rumos. A divisão entre classicismo e modernismo cinematográficos que Nancy está destacando não é propriamente uma novidade, sendo parte essencial de importantes projetos ontológicos contemporâneos¹. Mas a identificação de uma sensibilidade "decididamente oriental", por outro lado, nos chama à atenção, sobretudo porque há nas palavras de Nancy um julgamento de valor explícito, que celebra o cinema de presença, de continuidade e de primazia da imagem, e detrata o cinema de representação, de ilusão e de preponderância da narrativa, enquanto marca do estatuto da imagem no Ocidente.

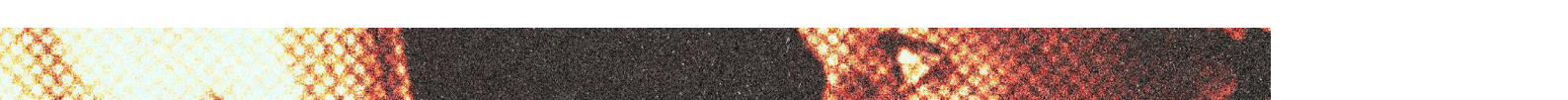
Alguns cinemas orientais modernos e contemporâneos parecem existir numa tensão entre essas duas tendências – os do Japão cinquentista e sessentista; a Bollywood indiana; a nova onda taiwanesa que nasce nos anos 80; a tradição do



cinema de ação de Hong Kong. Em 2021, um filme deste último grupo chegou às salas de cinema – um thriller, um mistério, uma narrativa, tomada de dinamismo, ainda assim, da sensibilidade, da presença e da apresentação louvadas por Nancy: a película *Limbo* (2021), de Soi Cheang. Famoso por dirigir produções de grandes estúdios chineses, portanto longas voltados mais para a tendência representativa que se popularizou em Hollywood, voltou-se neste filme para um projeto menor, em escala de produção e público. Uma história tão velha quanto o cinema – um detetive veterano, assombrado pelo passado, de questionável bússola moral; um jovem novato, com o livro de regras debaixo do braço; a morte e o horror rodeando a cidade, um assassino a solta; os inocentes em perigo.

Em *Limbo*, a narrativa em si é um cenário, tanto quanto as ruas imundas de Hong Kong ou os campos e montanhas deslumbrantes de *O Vento nos Levará* (1999), ou os cômodos da vida doméstica em *Desejo e Obsessão* (2001). Um serial killer ronda a cidade, assassinando jovens mulheres, marginalizadas, amputando seus membros, descartando seus cadáveres em meio ao lixo, como lixo. Cham Lau (Lam Ka-tung), nosso veterano, recentemente reintegrado na força policial, é assombrado pela tragédia do acidente de sua esposa, causado por Wong To (Cya Liu), garota marginalizada que também habita a selva urbana. Will Ren (Mason Lee), nosso novato, recentemente saído da academia policial, é uma espécie de representante do público, o olhar frente ao novo, que precisa desvendar o ambiente. E juntos, precisam desvelar o caso. É sobre esses olhares distintos, por vezes opostos, que Cheang opera. *Limbo* é menos um filme sobre *o que* acontece, e mais sobre *onde, como, com quem e por que* acontece – trata-se de enxergar o que se esconde por trás do preto-e-branco, por trás do lixo, por trás da história, ao mesmo tempo o que está ali diante de nós.

Nesse sentido, nos aproximarmos do modo como *Limbo* lida com a imagem na tela permite-nos aprofundar pontos essenciais daquilo que é o cerne das considerações de Nancy sobre o cinema, as quais ele outrora realizou através da discussão de *E a Vida Continua*, do diretor iraniano Abbas Kiarostami, bem como da película *Desejo e Obsessão*, da diretora Claire Denis. Um olhar detido sobre alguns elementos do filme de Soi Cheang nos ajudará a ampliar o entendimento de que, para Nancy, o cinema realiza uma mobilização do olhar que permite que o real se apresente como um distante-próximo, que se imprima também com sua abertura de sentido. Como uma intimidade à flor da pele, nos limites de uma substância fina sempre na iminência de ser rompida. *Limbo*, como veremos, expõe na tela a essência de um outro paradigma acerca da imagem cinematográfica, um paradigma que potencialmente sempre fez parte da sua essência, da imobilidade fotográfica que a constitui. Dessa forma, ele nos mostra a própria permanência e vitalidade




da reflexão de Jean-Luc Nancy sobre os filmes, o quanto ela nos permite desnudar aspectos essenciais da nossa relação com as imagens no cinema contemporâneo.

AS FORÇAS SIGNIFICANTES E A MOBILIZAÇÃO DO OLHAR

Nancy redige *A Evidência do Filme* em 1994, por ocasião de um convite para escrever para a *Cahiers du Cinéma* sobre uma película de sua escolha, em comemoração ao aniversário de 100 anos do cinema (Nancy, 2001, p.9). Muito provavelmente essa escolha, sobretudo em relação à necessidade de pensar o cinema de um ponto de vista que ultrapassa a nostalgia, tem em vista a declaração de Jean-Luc Godard de que o cinema começa com Griffith e acaba com Kiarostami². O que Nancy parece querer enfatizar é a emergência de uma nova forma de realizar um filme, forma que, contudo, ele indica ter sempre estado implícita naquilo que as imagens fotográfica e cinematográfica podem permitir desnudar. Trata-se de abordar um cinema distinto daquele em que a imagem tem função de remeter a uma rede de significações para além dela. Como discutiremos nesta seção, o filósofo francês procura, assim, pensar o cinema a partir da ideia de que o próprio *medium* (meio) do filme é já uma declaração de um olhar a que corresponde a imagem como força significativa.

A capacidade de direcionar o espectador para dentro da imagem, de o fazer penetrar na imagem, é um ponto fundamental do modo como Nancy pensa o cinema. Para ele, dado o condicionamento a uma tela, no cinema o olhar já não enfrentaria uma representação ou espetáculo de fora, implicando uma submissão a uma mobilização do nosso olhar, submissão essa que representa uma sintonização com o olhar do diretor e não mera passividade (Nancy, 2001, p.11, 13-17). Assim, discordando da opinião de Kiarostami, para quem o cinema deve ser inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir, o francês ressalta que o cineasta exerce um poder que consiste em orientar o olhar para a tela e assim sugerir, em alguma medida, que o público se absorva nela (Kiarostami; Nancy, 2016, p. 48).

Mais do que isso, no cinema representado por diretores como Kiarostami e Claire Denis – e podemos dizer também por Soi Cheang – essa absorção nos sintoniza com um olhar que rompe com determinado paradigma acerca da imagem. Nancy remete todo cinema – inclusive o clássico – fundamentalmente à imagem fotográfica.³ Para ele, o cinema narrativo ou o cinema voltado para a mera representação não é apenas aquele no qual o texto ou o som são priorizados, mas toda obra que se relaciona com determinado paradigma acerca da imagem. Um paradigma, conforme expõe o francês em *A Representação Proibida* (2001), em que a imagem é convocada a desempenhar determinadas funções restritas, dada a interdição, no conluio entre Cristianismo e filosofia grega, de uma representação

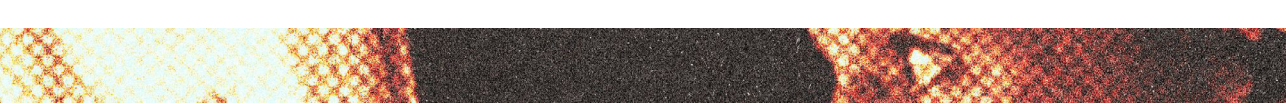


que ultrapasse a mera função ilusionista (Nancy, 2005, p. 30-31). Um paradigma tão antigo quanto o próprio Ocidente e que se confundiria com ele, ao qual se contraporía uma forma tipicamente oriental de se conceber a relação com a imagem:

Isso me evoca duas coisas. Como ocidental, muito ocidental (eu não sei como você se considera entre os dois, oriental e ocidental), sou completamente tomado por questões da imagem como representação, ou seja, como cópia, como imitação exterior à realidade. No entanto, em suas palavras, há para mim algo que parece decididamente oriental: a imagem como presença, como força. Isso se aproxima da pintura chinesa, da importância da pincelada, demonstrada de forma exemplar no tratado *A pincelada única*, de Shitao. Há uma dimensão Oriente/Ocidente e uma dimensão histórica no cinema que muito me impressionaram em seus filmes. Bresson se aproxima disso, é verdade, e é algo que, em alguma medida, sempre existiu no cinema. Mas me parece que há muito tempo o cinema tomou para si a tarefa de narrar histórias (com todo um material mitológico, como o romance policial, as grandes histórias de amor, o cinema histórico), como uma arte que tem o poder de restituir o movimento. Agora adentramos em outra época, na qual a questão é muito menos contar histórias ou ser fiel ao movimento e a uma reprodução da totalidade animada, sonora etc. O cinema se coloca frente à realidade atual e é menos ligado ao movimento, menos vinculado ao fora de campo, à história, uma vez que nada mais acontece fora da imagem. (Kiarostami; Nancy, 2016, p. 42-43)

Dessa forma, o cinema clássico materializa nossa forma de nos relacionar com a imagem de modo geral. Conforme destaca Nancy, também no ensaio *Representação Proibida*, no Ocidente temos um mundo de um sentido que esvazia a presença, temos desordem e busca de sentido, “há mundos configurados em esquemas de ação, posição e força, e, então, é a nossa história, configurada em esquemas de presença e ausência e de representação, isto é, em esquemas de esquemas, desenhos, traços e linhas” (Nancy, 2005, p. 37). Fora dele há presença viva, há ordem baseada em forças significantes. Em filmes como *E a Vida Continua* (1992), *Desejo e Obsessão* e, certamente, *Limbo*, vemos algo da instituição da imagem como presença viva, como gesto que pretende penetrar as coisas, ir à sua raiz, e, assim, tomá-las como singular-plural⁴. Uma força que exige uma certa distância. Uma relação de respeito da qual o cinema é genitor (Nancy, 2001, p. 21 e 23). Um cinema que subverte a interdição que esse limite, o de uma ideia de Ocidente, instaura.

Se dizemos que *Limbo* se situa no espectro dessa subversão é porque nesse filme estamos diante, essencialmente, de um exemplar do cinema contemporâneo que fascina Nancy, ou seja, aquele que escapa das armadilhas modernas (agônicas) e das pós-modernas (híbridas), que encara a volatilidade do sentido na modernidade positivamente, e a apresenta fenomenologicamente (Früchtel, 2010, p. 193-194). De longe, a fotografia meticulosa, de texturas acentuadas, sugere um filme de estéticas únicas, mas sua fundação é das mais antigas. Na direção do filme, Soi Cheang precisa lidar com tanto em cena – da raiva furiosa



e do desespero de seus personagens ao amontoado infindável de lixo urbano –, que sua única opção para tornar a ininteligibilidade algo inteligível é recorrer aos recursos cinematográficos mais elementares, nomeadamente, a profundidade de seus campos, os close-ups em seus objetos, o contraste de suas luzes e sombras, sua capacidade de compreender o espaço real de suas locações insubstituíveis, que se opõem frontalmente à invenção do espaço nos estúdios em que costuma filmar, onde *Limbo* nunca, jamais poderia ser feito.

Subvertendo a mera função recursiva da imagem, *Limbo* é, assim, também uma declaração do olhar, no sentido enfatizado por Nancy. Isso porque, para o francês, como vimos o cinema que profana a interdição de uma representação que transcende a ilusão mimética, determina essa nossa postura segundo a qual mantemos uma distância e, ao mesmo tempo, nos absorvemos no mundo. E essa postura é precisamente o que significaria um *ver, re-garder*, enquanto uma intensificação que permite a manutenção de um olhar atento (Nancy, 2001, p. 39). *Limbo* não se trata de uma declaração em que o cinema se realiza como metacinema (em que o olhar é qualificado como “narcisista, formalista, voyeurista, fantasioso, idealista ou intuitivo”; em que podemos ter filmes sobre filmes⁵). Mas sim aquela em que a imagem, como uma força significante, determina uma nova postura.

Isso porque o filme demanda atenção do espectador e do realizador. Planos não servem funções, são um todo, imagens verdadeiras. Nancy anseia por um cinema em que ‘nada acontece fora da imagem’, isto é, um cinema que desconsidera o fora de campo e outras inferências. André Bazin famosamente exaltou Orson Welles e aquele plano contínuo, da primorosa profundidade de campo, em que Charles Kane brinca na neve ao fundo, enquanto seus pais discutem seu futuro, em primeiro plano (Bazin, 1991, p.75-76, 244-247). O que Nancy deseja é algo similar, não em linguagem, mas em potência: imagens imediatas, totais, que se mostrem todas de uma vez, como as de Shitao.

O esconderijo do assassino em *Limbo*, que potencializa ao máximo o senso estético do filme, é tomado desse espírito de captação do real pela pincelada única como gesto, em que *cada parte faz parte* de um todo. Entender esse espaço, absorver essa imagem, é mobilizar o olhar para cada uma das partes, sem deixar de ver a pincelada que as une – no caso do cinema, o jogo de luzes e sombras, a composição de contrastes, que dá vida ao mundo.

Imagem 1 – SHITAO – Atravessando a Correnteza. Nanquim sobre papel. 24,5 X 38 cm. Qing, 1699



Fonte: Museu de Shanghai, China

Imagem 2 – O mar de lixo, o esconderijo do assassino.



Fonte: Frame de *Limbo* (2021), 81'10"

Soi Cheang compõe uma obra em que o fora de campo, ainda que permeie a narrativa policial, é tão somente um aspecto tangencial. A questão não é exatamente se contrapor ao desenvolvimento histórico da linguagem fílmica ocidental que foi inaugurado por Griffith, mas de integrá-la com um outro uso da imagem. Para além de novas fronteiras ou, por outro lado, da celebração da nostalgia, trata-se de subverter limites e de perceber que o cinema, em si mesmo, representa, em sua essência, uma contraposição à abordagem ilusionista da imagem. O foco de *Limbo* é, no contexto de uma narrativa policial, não nos desviar para fora da imagem. Esse olhar que se declara, essa mobilização que Soi Cheang faz da nossa visão, consiste, ao mesmo tempo, na evidência de um real que precisa se mostrar como força viva. A imagem deve reter essa força e, dessa forma, deixar o real pulsando diante dos nossos olhos. É assim que ele pode ser solução do enigma, evidência.




PELE EXPOSTA. AMOR E VIOLÊNCIA

Limbo não é um dispositivo apenas do olhar do espectador. Também Will Ren precisa permitir que o real esteja próximo-distante. Ele deve se abrir à possibilidade de o real estar à flor da pele. Dessa forma, como mostra na tela do filme de Soi Cheang, é o caráter de membrana do filme que exhibe essa tensão e que, ademais, permite que o real se imprima na tela e no mundo da obra. Ao mesmo tempo, assim como Will Ren está sempre correndo o risco de fundir-se com o assassino ou com suas vítimas, a película está sempre prestes a ser rompida, deixando a pele exposta. É nessa perspectiva, nos termos que pretendemos indicar a seguir, que ele torna evidente precisamente o que Nancy quer enfatizar quando argumenta que a possibilidade de romper com uma concepção recursiva da imagem, no cinema não clássico, está dada pelo meio do cinema, pelo seu caráter de *película* (Nancy, 2001, p. 47). Aprofundaremos por meio dele, dessa forma, em que sentido é esse mesmo caráter de película que faria com que o cinema possibilitasse uma nova abordagem da imagem, enquanto uma borda entre o real e o simbólico ou como limite sempre tênue entre o amor e a violência.

Como vimos, para o filósofo francês, o cinema é uma mobilização do olhar a partir da qual somos impelidos a penetrar na imagem, uma imagem que pode ser não apenas um recurso para o que está fora dela, mas sim uma força significativa. Tal modo de conceber a imagem envolve, como ele também destaca, uma relação de intimidade com o real (Nancy, 2016, p.100). E essa intimidade implica uma manutenção de uma tensão existente na tentativa desse real de não se deixar absorver pela visão, assim como de não nos deixarmos fundir com ele (Nancy, 2001, p. 19). Dessa forma, uma imagem que está para além da mimese mantém a sua distinção. Ela é algo que se separa através de uma marca, um traço distintivo que separa o que é da ordem do impalpável, um impalpável que se oferece através desse traço. É, igualmente, o dessemelhante, o diferente da coisa em sua disponibilidade. Uma diferença que seria justamente marcada por uma força, de modo que a imagem seria a força íntima da coisa. Segundo determinada perspectiva, essa intimidade é sua proximidade. Uma concessão de um fragmento da matéria para absorvermos: “Essa presença é uma intimidade sagrada que um fragmento de matéria libera à absorção” (Nancy, 2016, p. 106). Mas, ao mesmo tempo, ela é também a manutenção de uma distância, de um respeito, de um guardar para manter, um *re-garder*, como destacamos. Essa imagem que retém essa força é, assim, aquela que deixa essa intimidade próxima-distante, ou, à flor da pele (Nancy, 2016, p. 99).

Enquanto *película/pequena pele* – esse material adaptado à natureza sensível da luz, portanto, de uma substância fina, uma matéria singular – metaforiza a



possibilidade da luz se reportar a si mesma. E, dessa forma, em analogia, do real se mostrar em sua força íntima também como meio. No cinema, teríamos uma presença que se torna evidente. Não como uma inferência, mas sim como uma espécie de acometimento inevitável:

Evidência, nesse sentido forte, não é apenas o que faz sentido, mas o que impacta, e onde o golpe abre uma oportunidade para o sentido. É uma verdade, mas não como correspondência a um critério dado e sim como acometimento. A evidência não funciona como um desencobrimento, porque ela sempre mantém um segredo ou uma reserva essencial: sua própria luz é reservada, assim como sua origem. *Evidentia*: é o que é visto de longe (transformando para a voz passiva o significado ativo de *video*, “Eu vejo”). A distância implicada pela evidência oferece tanto a medida espacial do seu afastamento como de seu poder. Algo se *distingue* de longe porque ele se destaca, separa-se – como as duas formas ou forma dupla que vemos de Tahereh e seu amado. Algo se impõe com distinção: sempre, uma fotografia é também algo que se descola de um contexto, destaca-se, ganha contorno, contra um fundo. Sempre há um corte, um enquadramento (Nancy, 2001, p. 43)⁶.

Como Nancy aponta, no cinema temos algo da ordem da intuição intelectual da qual resulta a descoberta do cogito cartesiano, enquanto percepção imediata, não inferencial, da ação de pensar pela qual, em Descartes, a própria substância imaterial se revela. Embora irrepresentável, a consciência se apresenta a Descartes e potencialmente, ao seu leitor, a partir de um percurso em que temos sempre em jogo uma separação tênue (algo como uma *película*) entre os objetos da ação de pensar e essa própria ação propriamente dita. Em analogia, no cinema, temos uma auto evidência do mundo, portanto, uma certa coincidência entre a forma do filme e aquilo que se expõe através dele. Uma evidência resultante de uma meditação em primeira “pessoa”⁷. A impressão na tela de um “outro mundo que se abre para sua própria presença por meio de um vazio onde sua evidência profunda se realiza” (Nancy, 2001, p.57).

Essa evidência, esse imprimir-se a partir de uma exposição em primeira pessoa e em movimento, é como a que os protagonistas de *Limbo*, detetives, precisam encontrar. Vestígios, marcas, impressões; não representações. Eles precisam encontrar ou as reconhecer? O filme é a apresentação da resposta para essa pergunta, é a constatação de que a solução do enigma não é uma inferência, mas sim um olhar para dentro. Will Ren é o policial mais qualificado, mas Cham Lau é o mais experiente, também o melhor investigador. Quando saem para procurar os corpos das vítimas em becos entupidos de lixo, todos os oficiais tapam seus narizes, menos Cham Lau. No mundo do mau cheiro, é um farejador. O cheiro é o que se impõe, é o incontornável, é “aquilo que é óbvio, aquilo que faz sentido, aquilo que é notável” (Nancy, 2001, p.42). O cheiro impõe a existência, a existência do invisível, neste caso dos invisíveis, das prostitutas, dos traficantes, dos moradores de rua, dos catadores de lixo, dos esfomeados, dos violentados. O criminoso é um deles, as vítimas também – é preciso enxergá-los, e Will Ren não

sabe fazê-lo: quando o assassino passa ao seu lado, em plena vista, ele não o vê, não sente seu cheiro.

Permitir que a presença se imponha exige permitir que algo se revele à sua pele. Como ressaltamos, Nancy nos atenta ao sentido mais profundo da ideia do filme como película. E ele nos adverte também que o real à flor da pele comporta sempre um risco de ruptura, de exposição da pele. Em *Limbo*, como dissemos, o mau cheiro se impõe, estamos no limite de nos mesclarmos com a presença; nós e os detetives. A intensidade dessa presença depende também da manutenção de sua distância e, ao mesmo tempo, da percepção clara de que a pele está prestes a ser rompida. Correr o risco de uma exposição, reter a força pela manutenção de uma distância que também deve ser proximidade.

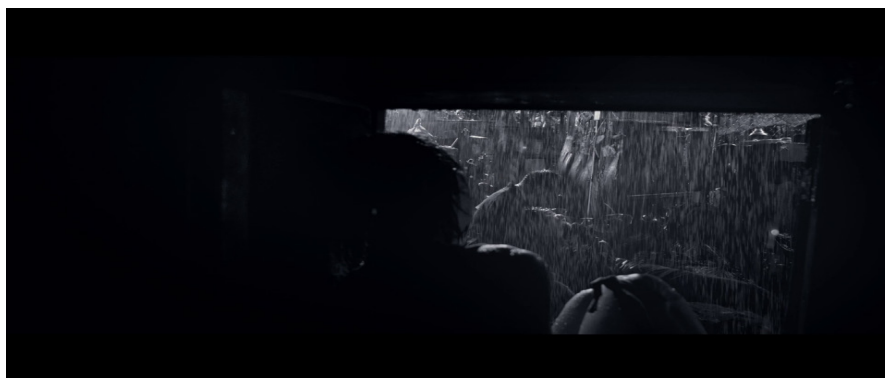
Lembremos que é um ícone frequente no cinema, este da manutenção dessa forma de distância – espelhos, meta-telas, barreiras. O primeiro plano de *Limbo* contém um. Vemos Will Ren pela primeira vez refletido numa poça d'água em meio ao lixo. No clímax do filme, quando as intensidades se afloram, tudo é visto e experienciado através dessa mesma “borda”: a água que forma poças ainda está a cair dos céus, com enorme vigor, formando um véu perene entre os personagens, todos vistos e invisíveis, ali, mas não aqui. Quando Cham Lau é tragicamente morto acidentalmente, é porque é confundido com o assassino, mal-visto por Wong To, aquela que ele mal via. Cheang sabe que essa tragédia, essa potência, é própria dos filmes, e assim enquadra seus personagens como enquadraria espectadores frente a uma tela.

Imagem 3 – Will Ren e seu reflexo na poça d'água



Fonte: Frame de *Limbo* (2021), 01'21"

Imagem 4 — Wong To assiste Will Ren tentando socorrer Cham Lau, em voo.

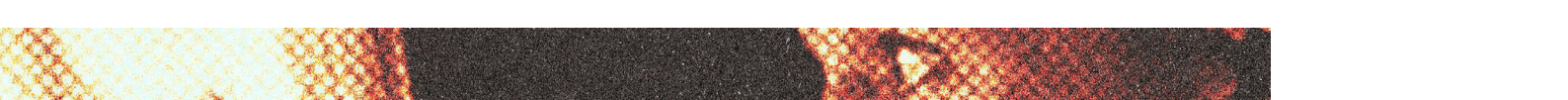


Fonte: Frame de *Limbo* (2021), 112'00"

É essa tensão o arrepio que nos provoca o que está à flor da pele. É isso que permite que a imagem seja intensidade e não mera mimese. Uma borda entre o real e o simbólico. Como nos diz Nancy, com a imagem temos uma intimidade que nos chega “em plena intimidade – pela vista, pela audição ou pelos próprios sentidos das palavras”. É assim que a imagem nos afeta: “A imagem me toca e por isso me mesclo a ela” (Nancy, 2016, p. 102). Em *Limbo*, o asco nos ameaça de nos fundirmos com o real. É por isso que Will Ren não pode facilmente reconhecer aquilo que se imprime na substância fina da tela. É pelo que o amor e a violência compartilham: esse imaginário, essa borda entre o simbólico e o real. O espelho, as poças de água, a chuva tão presente na narrativa, são marcas também de um imaginário, de um encontro entre real e simbólico, entre a presença e a representação.

Nancy, em *Oscilação Distinta* (2002), insere no debate sobre a imagem a definição de amor feita por Lacan, enquanto “dar o que não se tem a alguém que não o quer (Nancy, 2005, p. 66). É nessa perspectiva que, para o filósofo francês, essa presença que a imagem evidencia é justamente o amor em seu sentido lacaniano. Como ele destaca, a imagem dá a presença e esse “*giving presence*” é também o amor⁸. Dar o que não se tem, de modo que a imagem dá presença a algo que permanece ausente, “dá uma presença que lhe falta – já que não tem outra presença senão a presença irreal de sua fina superfície fílmica – e a dá a algo que, estando ausente, não pode recebê-la” (Nancy, 2005, p.66). Como *Desejo e Obsessão* nos mostraria, o cinema também permite a ritualização disso que é o amor e o “*giving presence*”, na medida em que a película mantém uma tensão, impulsiona uma colisão:

Nesse sentido, um ritual é aquilo que é realizado sob sua própria pressão, ou sob sua própria opressão. É aqui que tudo pode se confundir ou dividir: no ponto em que a realização do ato vale infinitamente mais do que o próprio ato. Nesse ponto, o simbólico e o real se encontram, ou colidem. Essa colisão singular, que também ocorre no amor, é o que poderíamos chamar de imaginário. Mas não no sentido ordinário de algo irreal ou inventado: no sentido em que a imagem nos traz à presença. No sentido



de que a imagem apresenta o que é. É assim com a pele. O filme não filma mais nada. Com ternura, com atenção, com dificuldade e detidamente faz uma imagem da pele: não mostra apenas a pele, mas a desliza no plano da imagem, tende a confundir a tela com a pele, filma a pele onde filmar significaria seguir, filtrar, congelar. O filme revela também uma tela mordida e quebrada. 'Saltar para fora da tela', expressão antiga para descrever a qualidade excepcional da presença de um ator, uma presença que emerge da imagem plana, partindo dela para nós, mas também para trás, em direção a um fundo que é todo o mais profundo e distante por estar contido na imagem, na superfície ou na pele da imagem. A tela está rasgada em uma ferida cheia de sangue. A imagem torna-se imagem de uma imagem rasgada: não mais uma imagem, ou uma figura, mas um ícone do acesso ao invisível (Nancy, 2008, p. 5-6).

Sem pretendermos analisar a discussão lacaniana sobre o amor, claramente também presente nessa reflexão sobre o filme de Claire Denis, não deixemos de mencionar aqui a indicação de Nancy de que o amor é também essa coalização entre real e simbólico; portanto, algo que diz respeito ao imaginário⁹. Não um imaginário como ilusão (ainda que o cinema clássico ocidental tenha, de modo geral, apostado nessa acepção do filme), mas sim aquilo que transita na tensão entre o real e o simbólico. Se a imagem me joga na cara uma intimidade, se posso me mesclar com a imagem, isso significa também que a pele está sempre prestes a ser rompida. Assim, a imagem é, em certo sentido, violência:

Matar, romper a pele: o filme é feito inteiramente na pele e sobre a pele. Literalmente: pele exposta. (Película, pequena pele). Não só a pele está presente na imagem em *close-ups* extremos, em cortes e dilatações, com suas texturas, manchas e cerdas, com suas cavidades e protuberâncias, umbigo, mamilos, púbis, corpo desmembrado na imagem, recortado, marcado, um pescoço, uma bochecha, uma barriga, essa pele também está em toda parte emergindo de uma câmera em sua fúria para capturar esse frágil acesso a uma força desencadeada. É também a própria imagem, o filme, sua pele, que acaricia e arrebatada e rasga sua química luminosa em vermelho e preto até, quando o furioso Coré acende o fogo, o que vemos é o próprio filme queimando, mais do que qualquer ilustração (décor). A fúria atinge a alma e a imagem – a substância da visão – ao mesmo tempo: uma visão como carne lívida e exposta (Nancy, 2008. p. 4)¹⁰.

Claire Denis, para Nancy, faz uma profunda meditação sobre uma questão gigantesca: "O que é um beijo? (...) Ou melhor: o que é foder?" (Nancy, 2008. p. 1). Cheang tem uma pergunta igualmente desafiadora para responder: "O que é a margem?". As marcas em *Limbo* são tomadas como ícones de segregação, de injustiça, da marginalização. Assim, ícones de uma violência na qual a imagem consiste: imagens cinematográficas que deixam o real exposto e, dessa forma, também a nossa pele exposta, a película prestes a ser rompida. Como no filme de Denis, nessa perspectiva, também ícones da fúria.

Imagem 5 — A marca na esposa de Shane.



Fonte: Frame de *Desejo e Obsessão* (2001), 29'26".

Imagem 6 — A marca na esposa de Cham Lau, vítima de Wong To.



Fontes: Frame de *Limbo* (2021), 37' 17".

Imagem 7 - A marca na vítima do assassino.



Fonte: Frame de *Limbo* (2021), 11'31".

Que cinema é mais 'planocêntrico' que o cinema de ação, que carrega essa essência no nome? No filme de Cheang tudo é visto, tudo é mostrado, cortes só chegam quando é chegada a hora de um novo ato, uma nova imagem – é só olhar atentamente para as duas grandes sequências de ação em *Limbo*, cenas de caos e violência, mas de inteligibilidade límpida. O assassino que vaga pelas ruas de Hong Kong aleija suas vítimas, arranca suas mãos e as descarta, tal qual se fossem os manequins que decoram sua caverna urbana, desmembrados como lixo, porque na terra da crueldade, é precisamente o que são. Pessoas, animais e objetos – nada passa de um amontoado de matéria. Aqui, são pontos de cirurgias ou de violências, cortes e cicatrizes, que põem o mundo à flor da pele, que conferem



presença à imagem. Cham Lau é duplamente assombrado por tais marcas: não só as vítimas de seu inimigo carregam explícitos traços mutiladores, mas sua mulher acidentada, atropelada por Wong To, também se deita no leito hospitalar com apenas uma das pernas. Da esposa do policial, nos é dada apenas a sugestão, uma imagem do campo do implícito, do campo da higiene: os raios de sol na coberta revelam, via relevo, que um membro falta; das vítimas do assassino, as imagens da fúria, da violência, do campo do explícito, do campo da imundice: os pontos malfeitos, as cicatrizes malformadas, os membros separados de seus donos. O que *Limbo* nos mostra, nesse contexto, é que o meio do cinema é a própria exposição da possibilidade de o real se imprimir em primeira pessoa. A consolidação de um imaginário, de uma borda entre o real e o simbólico. Uma possibilidade sempre em jogo de uma coalisão entre a presença e a representação. Amor e violência.


PLANO CINZA, IMAGEM ESTÁTICA: O CINÉTICO EM SEU ESTADO PURO

Cheang opta por filmar em preto e branco, do começo ao fim, e seu motivo parece evidente: é o motivo da mistura, o do nivelamento. Mas o cinza que decorre da filmagem em preto e branco tem, ainda, um outro componente que gostaríamos de explorar, a partir de agora, em consonância com as indicações de Nancy. É preciso entender que, em *Limbo*, os planos nas margens sociais da metrópole são todos pontos cegos. Um aspecto fundamental da análise do filósofo francês consiste em pensar os pontos cegos como aberturas para ambiguidades e essas como determinada forma de pensar o movimento. Nessa perspectiva, pretendemos discutir como *Limbo* atualiza aquilo que Nancy parece identificar como uma das características do cinema pós-clássico, a saber, a sua priorização da imagem estática, sua abertura de sentido.

Na conversa que tem com Kiarostami, Nancy se lembra do plano completamente cinza de *Hiroshima, meu amor* e o interpreta não como um buraco, como uma ausência de sentido, mas como um convite ao olhar:

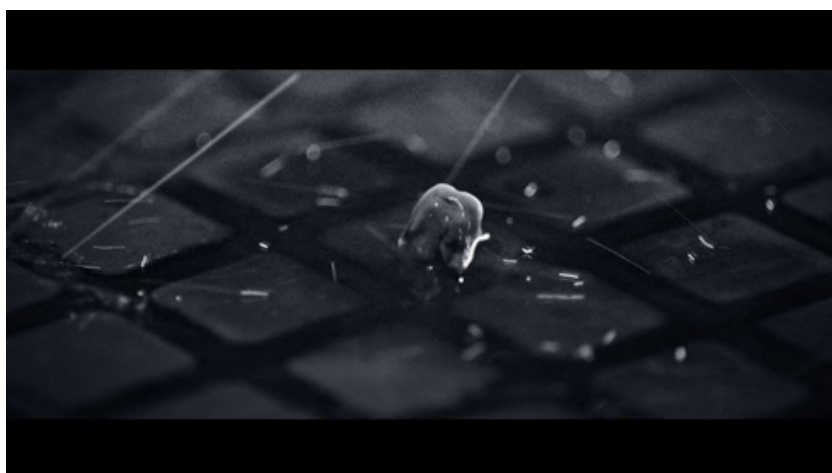
A respeito do vazio, recordo-me de um plano completamente cinza em *Hiroshima, meu amor*. Eu tinha dezenove anos e já estava um pouco habituado – não sei bem como, na verdade –, mas eu entendi que aquilo era uma imagem. No mesmo momento, a meu lado na sala, uma senhora gritou: “Ah! Uma falha!”. São dois olhares: um compreende que é um buraco no filme, o outro não (Kiarostami; Nancy, 2016. p. 46).

Essa abertura do olhar, ao mesmo tempo, é, para Nancy, a marca de um real que se impõe como evidência: “A evidência sempre comporta um ponto cego dentro de sua própria obviedade: nesse sentido, ela atinge o olho. O ‘ponto cego’ não priva o olho de sua visão (*sight*); pelo contrário, ele cria uma abertura para um olhar (*gaze*) e pressiona-o para olhar” (Nancy, 2001, p.13). Como vimos, a evidência



é o que impacta, é aquilo que abre uma oportunidade para o sentido. Ao mesmo tempo, o filósofo francês destaca que o ponto cego representa um modo de deixar em aberto o sentido do todo, ou seja, de marcar a ambiguidade desse sentido, a inacessibilidade do sentido absoluto (Nancy, 2016, p.108).

É isso que a imagem cinza de *Limbo* quer revelar. O mar de cinza urbano de *Limbo* enfatiza que a evidência se dá por trás da superfície, que por sua vez age como convite ao olhar, como impulso para a mobilização do olhar. O homem não passa de um amontoado de tons cinzas, não tem cheiro, se não o cheiro abstrato do lixo. O real, a evidência, se esconde no mundo. A presença deixa marcas para trás, como faz a luz no encontro com a película. Deixa pontos cegos, aberturas. Assim, se a estratégia do filme no uso do preto-e-branco é a da uniformidade, é também a do embaralho. Will Ren, recém-chegado, tem uma dor de dente. Ele a ignora por ser somente o nascimento de um siso; Cham Lau a nota, sugere que ele vá ao dentista. A dor persiste, se intensifica ao longo do filme, transtorna Will Ren, e ele segue a menosprezando. No clímax do filme, no confronto final com o assassino, ferragens são jogadas e pressionadas contra seu rosto, no local da dor. Repetidas vezes, até que voa de sua boca o dente do siso, nascido e já arrancado. O que é essa cena? Algum tipo de símbolo de uma maturidade obtida a contragosto? Uma mensagem, um alerta fatalista? A questão, na verdade, parece ser: o que causa a dor de Will Ren? O siso, ou sua cegueira voluntária quanto à dor; a sua e a dos marginalizados? Trata-se da segunda opção, sem sombra de dúvidas. A dor no começo do filme é causada pelo golpe na sequência final – é causada pela falta de atenção, pelas evidências que passam despercebidas, pelos pontos cegos que convidam e ficam sem resposta. O homem estava lá e ele não viu. A dor estava lá – e a violência, e a margem, e o marginal, e o lixo. O filme mostra a dor, as marcas, os vestígios, a evidência. Mas é preciso querer ver, pôr o olho em movimento, lidar com os pontos cegos, tentar dar sentido ao que não está à mão, suportar a ambiguidade e a constatação de que não há um sentido absoluto¹¹.




Fonte: Frame de *Limbo* (2021), 104'52".

É importante perceber que os pontos cegos em *Limbo*, nesse contexto, são também modos de abordar aquilo que Nancy aponta em relação ao *E a Vida Continua*, a saber, o fato de que essa nova forma de abordar a imagem, esse novo cinema, tem em vista a imagem estática. Falando sobre o filme de Kiarostami, Nancy ressalta que o centro do filme há uma imagem de uma fotografia “um retrato, quase um retrato com uma mão, com um cachimbo”¹². Observa que há também cenas de televisão, da Copa do Mundo, nas quais um sobrevivente, quando perguntado sobre se faz sentido ver a Copa, diz que perdeu alguns familiares, mas que não há nada o que fazer; mostrando que a vida continua, o mundo externo continua. Isso enfatizaria que a imagem não é representação, nem fantasma. É a exterioridade do mundo onde o olhar perde a si mesmo em ordem de encontrar a si mesmo como olhar. A vida não é captação do sujeito. É o contrário, sua entrega (Nancy, 2001, p. 61 e 63). A continuidade, nesse contexto, é marca de um real que se imprime, que resiste à absorção, que se colide com a representação. Ao mesmo tempo é o que permite a declaração do olhar. É por isso que, sendo o cinema o meio dessa declaração, é para a imagem estática que ele converge¹³:

Um filme é sobre a simultaneidade da sucessão. O paradoxo do que continua. O filme fala sobre isso que continua na vida. Não é exatamente uma trajetória. É o transversal sem bordas atribuíveis (Nancy, 2001, p. 61).

Nancy pergunta que “movimento é o cinema?”. E, citando Deleuze, diz que o movimento só ocorre quando o todo não é dado ou não é acessível¹⁴. Portanto, que ele não é um deslocamento entre pontos numa totalidade dada, mas ocorre quando um corpo está em uma situação em que ele é impelido a encontrar um lugar, um lugar que ele não tem mais. Um outro lugar que não está à mão, diz Nancy. Nesse



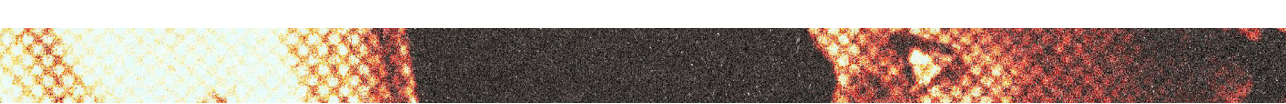
sentido, para ele, o movimento não é o oposto à imobilidade: “a *motionlessness* em questão não é estática” (Nancy, 2001, p. 29). Ele significa também, de certa forma, um todo aberto, pontos cegos. Assim, a simultaneidade da sucessão, esse transversal sem bordas atribuíveis, é também o próprio movimento.

Esse modo de apreender o movimento, essa priorização do que continua no interior daquilo que muda, seria, ademais, o escopo de uma forma de pensar a imagem que ultrapassa o paradigma ocidental (Nancy, 2016, p.105). Se no cinema tradicional teríamos sempre a busca de uma reprodução do movimento, algo que se coadunaria ao ilusionismo – “*the old mimetic drive of Ocidente*” – no cinema não narrativo teríamos o cinético em seu puro estado (Nancy, 2001, p. 27). Nesse novo cinema, falamos de um movimento que não se contrapõe ao estático, mas que é uma “distensão de um presente de intensidade”. Aquilo que comporta pontos cegos. Planos cinzas. A imobilidade fotográfica (cf. Nancy, 2001, p. 51 e 53). Os pontos cegos são aberturas para o olhar, mas não com o escopo de encontrar um significado último a que a imagem remeteria. São encaminhamentos para a imagem estática enquanto esse prolongamento de uma força, como aberturas do todo, que não é dado e é permanentemente um lugar a ser ocupado. Um caminhar no transversal sem bordas atribuíveis.

Esse espelho d’água, esse dente arrancado, esses cortes e cicatrizes, essa Hong Kong que se impõe. Também *Limbo* é sobre o transversal sem bordas atribuíveis. É sobre aquilo que dentro do movimento da narrativa policial permanece: a exclusão; a margem. O sentido desse filme não é a descoberta do assassino pura e simples. Seu objetivo é nos obrigar a ver a imagem estática da margem social de Hong Kong. É mobilizar nosso olhar (e o dos investigadores) para que essa realidade possa se impor, uma realidade que é aquilo que efetivamente desvenda os crimes de modo mais amplo. Quando, no final do filme, Cham Lau é acidentalmente morto pela jovem Wong To, a perdoa e se une metaforicamente à sua esposa, ele sela essa mensagem de que o intuito do diretor era nos fazer ver que esse mundo da exclusão é separado de nós apenas por uma fina película, que estamos sempre na iminência de nos fundirmos com esse real, de ultrapassarmos a margem. A imagem como força nos conduz a essa continuidade no interior do movimento. A essa necessidade de permanecermos na imagem; de suportarmos suas ambiguidades. De percebermos, no interior da margem, algo que pode a ultrapassar: a dor que nos une.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não podemos deixar de pensar na possibilidade de outros cinemas clássicos, distantes do paradigma mimético ocidental, já contarem com a vocação de nos



conduzir à imagem estática. É sem dúvida uma hipótese a ser considerada se lembramos das imagens dos precursores japoneses, de Ozu, de Mizoguchi, ou da influência exercida pelas artes visuais chinesas – lembradas por Nancy. Por outro lado, é importante destacarmos que obras da época de ouro da produção chinesa, como a de Yonggang Wu e de Yu Sun, eram fortemente influenciadas por Griffith, por King Vidor, e outros autores americanos. E, em sentido inverso, que uma certa reinvenção do cinema, tal qual abordada por Nancy, subverte o paradigma da imagem como representação que também é parte essencial do que chamamos de Ocidente. Para além de qualquer estabelecimento de fronteiras, quando Nancy fala das imagens orientais, é a essa noção que ele se refere, noção que o interessa enquanto possibilidade cinematográfica. O que filmes como *Limbo* revelam é a consolidação de um tipo de cinema (oriental e ocidental) para além da representação, em que a imagem se revela como força, como uma intimidade com o real que deixa a pele exposta, como algo que mantém uma abertura de sentido, abertura essa que nos conduz a uma “distensão de um presente de intensidade”, ao estático.

REFERÊNCIAS

ANNUS, Epp. Love and the Image in Nancy and Lacan. *Journal: Kunstiteaduslikke Uurimusi*. v.22, n.01-02, p. 167-179, 2013. Disponível em: <http://www.eki.ee/km/annus/2013%20Nancy&Lacan.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2022.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed, reflections on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.


CHEANG, Soi (diretor). *Limbo* [Limbo]. Hong Kong: Just Distribution Limited, 2021. Filme (118min).

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DENIS, Claire (diretora). *Desejo e obsessão* [Trouble Every Day]. França: Rézo Films, 2001. Filme (101 min).

FRÜCHTL, Josef. The evidence of film and the presence of the world: Jean-Luc Nancy's cinematic ontology. In: KAVANAUGH, Leslie (ed.). *Chrono-topologies: hybrid spatialities and multiple temporalities*. Amsterdam: Rodopi, 2010. p. 193-201. Disponível em: https://www.academia.edu/58751264/The_Evidence_of_Film_and_the_Presence_of_the_World_Jean_Luc_Nancy_s_Cinematic_Ontology. Acesso em: 03 ago. 2022.



KIAROSTAMI, Abbas; NANCY, Jean-Luc. Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy. In: SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (Org.) *Abbas Kiarostami: Um filme, Cem Histórias*. Ministério da Cultura e Banco do Brasil. 2016. p. 35-51.

MILLER, Jacques-Alain. L'image reine. *La Cause du Désir*. v.3, n.94, p. 18-28, 2016. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2016-3-page-18.htm>. Acesso em: 12 ago. 2022.

MILLER, Jacques-Alain. Uma conversa sobre o amor. *Opção Lacaniana online*. v.1, n. 2, 2010. p. 1-32. Disponível em: <https://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero2/texto1.html>. Acesso em: 15 ago. 2022.

NANCY, Jean-Luc. A Imagem – O Distinto. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. *Outra Travessia*. v., n.22, p. 97-110, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97>. Acesso em: 30 abr. 2022.

NANCY, Jean-Luc. Icon of Fury: Claire Denis's Trouble Every Day. *Film-philosophy*. v.12, n.1, p. 01-09, 2008. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/loi/film/2008v12n1/nancy.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2022.

NANCY, Jean-Luc. *The Ground Of Image*. Tradução: Jeff Fort. Nova York: Fordham University Press, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *L'Évidence du Film*. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, 2001.


PAULUS, Tom. *Truth in Cinema: The Riddle of Kiarostami*. An essay in two parts. Photogénie. 2017. Disponível em: <https://photogenie.be/truth-cinema-the-riddle-kiarostami-part-two/>. Acesso em: 25 set. 2022.

RUGO, Daniel. *The Patience of Film: Cavell, Nancy and a thought for the world*. Angelaki, v.20, n.4, p.23-35, 2015.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre a pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao*. Tradução para o português: Carlos Matuk e Giliane Ingratta. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.


NOTAS

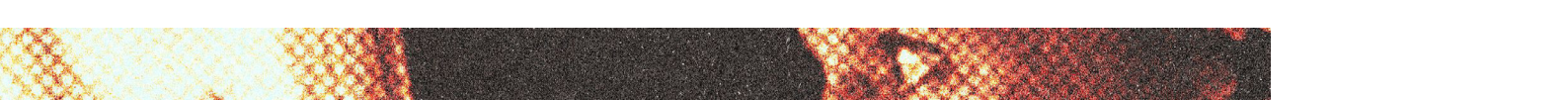
- 1 As reflexões de Deleuze, segundo as quais no cinema Pós-Segunda Guerra há a emergência de uma imagem-tempo, em contraposição à imagem-movimento, do cinema clássico, destacam-se, nesse cenário: Deleuze, G. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; Deleuze, G. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Stanley Cavell também é um filósofo a ser ressaltado, tendo em vista a relação que aponta entre o cinema e a formação da subjetividade na Modernidade: Cavell, Stanley. *The World Viewed, reflections on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. Além deles, Bazin, cujas ideias são fundamentais



para ambos, é essencial nesse contexto, tendo enfatizado a necessidade de um cinema que priorize a imagem-fato, em detrimento da montagem analítica, uma possibilidade que se abriria a partir de filmes que enfatizam o realismo estético, seja pelo plano-sequência, seja pela profundidade de campo, um cinema que se consolida a partir da década de 40, do século passado. Bazin, André. O cinema: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- 2 Foi o ensaio de Tom Paulus, na plataforma photogénie, que nos chamou à atenção para essa ligação com a declaração de Godard: “A razão que Nancy oferece para escolher escrever sobre este filme em particular é que, “para evitar a nostalgia”, ele quis escolher um filme recente, e que a ‘evidência’ do filme se impôs a ele. A evidência dessa escolha provavelmente se impôs também porque a afirmação definitiva de Godard sobre A vida e nada mais, a saber, “O cinema começa com Griffith e termina com Kiarostami”, o tornou explicitamente uma escolha sobre a história (do cinema), sobre começo e fim, vida e morte. Quando Nancy escreve que o filme “me impressionou de maneira óbvia”, o que se impõe, porém, é a evidência da insistência do filme no presente. Cf. Paulus, Tom. Truth in Cinema: The Riddle of Kiarostami. An essay in two parts. photogénie, 2017.
- 3 Na conversa com Nancy, Kiarostami argumenta: “uma fotografia, uma imagem, tem mais valor que um filme. O mistério de uma imagem permanecerá selado, porque ela não tem som, não tem nada ao redor (...). Às vezes penso: Como fazer um filme em que eu não direi nada? (...) Quando não falamos nada, é como se disséssemos uma infinidade de coisas. O poder passa para o espectador”. Porém, Nancy ressalta que, para ele, o cinema não se diferencia da fotografia em virtude do som, sendo essencialmente imagem fotográfica, dado que “O cinema foi mudo por tempo suficiente, e você mesmo frequentemente insere a música um pouco tarde em seus filmes – mesmo quando ela tem letra. (...) a cada momento, o que está na tela é uma foto. O cinema não é senão 24 fotogramas por segundo”. (Kiarostami; Nancy, 2016. p. 40-41). O que ele procura destacar, no nosso entendimento, é que mobilizar o olhar para dentro da imagem e não para um significado fora dela não diz respeito apenas a priorizar a imagem em detrimento do som, mas sim à construção de determinado tipo de imagem, uma imagem como força e não como representação.
- 4 O sentido da obra de Shitao, o Monge Abóbora-Amarga, mereceria uma análise mais detida, tendo em vista a profunda complexidade de suas palavras tão concisas. Ryckmans realizou uma cuidadosa tradução para o francês, com anotações muito esclarecedoras, em texto que possui tradução para o português: Ryckmans, Pierre. As anotações sobre a pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao. Tradução para o português: Carlos Matuk e Giliane Ingratta. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. Sobre a Pincelada Única ou o Único Traço de Pincel (yihua), ele observa que esse é o conceito original e fundamental de Shitao, que, embora pareça até ingênuo, em realidade, concentra aspectos essenciais da cosmologia chinesa antiga. Um conceito, ademais, que diz respeito a um movimento contínuo, que pretende abarcar o Universal, a partir do profundamente simples e concreto. E que, em sua ênfase na Unicidade, ressalta a noção de Um do taoísmo, que exprime aquilo que é inefável e anterior a todos os fenômenos (p. 29-32).
- 5 O exemplo que Nancy oferece para esse tipo de filme é o A Noite Americana, de François Truffaut (cf. Nancy, 2001, p.27). Nele, o próprio Truffaut interpreta um diretor de cinema que lidera uma grande equipe na produção de um trivial melodrama. O cenário explicitamente metalinguístico e as personagens arquetípicas são pano de fundo para uma reflexão bastante direta acerca do ofício cinematográfico em todas as suas vertentes.

- 
- 6 Lembrando que a jovem Tahereh Ladianian é uma das personagens do filme *E a Vida Continua* e que *Através das Oliveiras*, do mesmo diretor, irá explorar a relação complexa, além de representativa das cisões sociais existentes no Irã, dos jovens atores locais escalados para atuar como Tahered e seu amado Hossein.
 - 7 Nesse sentido, Nancy destaca acerca de *E a Vida Continua*: “A evidência do cinema é aquela da existência de um olhar através do qual um mundo em movimento sobre si mesmo, sem paraíso ou sem invólucro, sem lugar fixo de amarração e suspensão, um mundo abalado por tremores e atravessado por ventos, pode fazer voltar sobre si mesmo a sua própria realidade, e a verdade do seu enigma (uma solução incerta). É nesse sentido que o cinema de Kiarostami é uma meditação metafísica (para repetir o título de Descartes). Mas isso não significa um cinema tratando de temas metafísicos (no sentido, por exemplo, dos abordados em *O Sétimo Selo*, de Bergman). Significa uma metafísica cinematográfica, o cinema como espaço da meditação, como seu corpo e seu ar, como o credor de uma relação com o sentido do mundo”. (Nancy, 2001, p.45).
 - 8 Como destaca Epp Annus, Nancy – que juntamente com Philippe Lacoue-Labarthe publica o livro *Le Titre de la lettre: une lecture de Lacan*, a respeito do texto lacaniano ‘L’Instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud – aqui não teria a intenção de seguir rigorosamente as estruturas e conceitos de Lacan, mas se apoia no sentido geral deles para equiparar amor e imagem, ambos como oferecimentos de uma ausência, de uma impossibilidade, de um ato de suprir o vazio com outro vazio, de oferecer um ornamento (agalma) imaginário. Annus, Epp. *Love and the Image in Nancy and Lacan*. *Journal: Kunstiteaduslikke Uurimusi*. v..22, n.01-02, p. 167-179, 2013.
 - 9 A intuição de que a imagem no cinema pós-clássico aproxima-se do conceito lacaniano de imaginário é bastante sugestiva, no nosso entendimento. Pensamos que, além da própria obra lacaniana, os seguintes textos de Jacques-Alain Miller contribuem para uma melhor compreensão acerca dessa intuição: Miller, Jacques-Alain. *L’image reine*. *La Cause du Désir*. v.3 n.94, p. 18 – 28, 2016; Miller, Jacques-Alain. *Uma conversa sobre o amor*. *Opção Lacaniana online*. Ano 1. n. 2, 2010. p. 1-32.
 - 10 Lembrando que Coré é personagem de *Desejo e Obsessão*, uma mulher que atrai homens pela promessa de sexo e que após o ato os rasga ferozmente em pedaços.
 - 11 Daniel Rugo ressalta a proximidade de Nancy e Cavell em relação à irredutibilidade do mundo, sua impossibilidade de ser representado. Para ambos, o mundo é o que escapa à representação, o que não se deixa absorver, o que torna a ação de pensar um filme uma oportunidade para articular um pensamento original e aberto sobre esse mesmo mundo, uma exploração da sua abertura de sentido. Rugo, Daniel. *The Patience of Film: Cavell, Nancy and a thought for the world*. *Angelaki*, 20:4, p.23-35, 2015, p. 25.
 - 12 Sobre essa imagem, Abbas Kiarostami, na mesma conversa destaca: “Não é uma foto, é uma pintura de estilo popular da qual fizeram um pôster amplamente distribuído por todas as aldeias do Irã, há dez ou doze anos. Representando quem ou o quê? É uma imagem emblemática do camponês feliz. Ele tem uma xícara de chá, um pedaço de pão, um pouco de carne, um cachimbo, ou mais precisamente uma chopoq. No imaginário popular, essa é a imagem ideal do camponês no momento mais feliz de sua vida. No filme, essa imagem está fissurada. Eu fiz isso por uma razão simbólica. Como se vê no filme, o camponês está separado de tudo aquilo que lhe importa: seu pão, sua xícara de chá, sua carne. Seus meios de subsistência se encontram ameaçados. O terremoto criou um abismo entre ele e os



pertences. Mas seu estado de espírito permanece o mesmo”. (Kiarostami, Abbas; Nancy, Jean-Luc. 2016. p. 37).

- 13 Nesse sentido, Nancy observa para Kiarostami: “Seu cinema já está em vias de ser o que você quer. Gostaria de acrescentar que, se pensarmos na conclusão de *O vento nos levará*, na fotografia tirada e no último plano de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) – mesmo que não seja uma foto, mas um caderno –, há sempre uma imagem. Talvez fosse necessário considerar todos os finais. O de *Gosto de cereja* (1997) também se volta para o cinema: há essa imagem que vem sabe-se lá de onde, de um olho que está na cova ou não. De modo geral, o final de seus filmes leva a um tipo de imagem, algo da ordem da imagem estática. (Kiarostami, Abbas; Nancy, Jean-Luc., 2016, p. 41-42)
- 14 Nancy, nesse contexto, cita a seguinte passagem de Deleuze: “Na verdade, dá no mesmo recompor o movimento através de poses eternas ou de cortes imóveis: em ambos os casos perde-se o movimento porque nos atribuímos um *Todo*, supomos que “o todo é dado”, enquanto o movimento só se faz se o todo não é dado nem pode vir a sê-lo” (Deleuze, 1985. p. 12).