

Filmes têm, como canais de mensagens, estrutura determinada pelas técnicas e pelos instrumentos aos quais recorrem. E essa estrutura influe 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 interpretarei tanto a cena do filme quanto a filosofia. De maneira que não serei "objetivo", no sentido de "fiel 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 filmador italiano foi informado com antecedência do atentado. (Possivelmente influuiu na organização do atentado, já que se engajou ativamente, não na guerra do Vietnam, mas num filme sobre essa guerra.) O filmador instalou-se, com sua camera, no interior do dancing, e conseguiu filmar a explosão, os corpos dilacerados dos americanos, 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 fóra. Com este operador está a amante do filmador, esperando, aflita, pelo desfecho da aventura. A amante é morta no tiroteio que se segue ao atentado. O filmador lança-se sobre seu corpo, murmurando "meu Deus". Volta-se, em seguida, para o operador, dizendo: "Inclus-me no filme". O operador fixa o rosto do filmador pela sua camera, e este se entrega à dôr pela morte da amante. Esta a última cena, um tanto sangrenta e melodramática, a despeito 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 filmador italiano nos acontecimentos filmados. O segundo diz respeito ao processo pelo qual o filmador se inclui, a si próprio, no seu filme. Desenvolverei um pouco estes dois aspectos.

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

VILÉM FLUSSER

mas no sentido de observação da guerra a partir de um nível mais elevado. Observa a guerra objetivamente. Como estrutura. Nessa estrutura americanos 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 filmador também é homem. De forma que sua metaposição implica na superação da sua condição humana. É a posição superhumana visada por certa antropologia, (por exemplo: a nietzscheana). A esta posição superhumana o filme chama "selvagem". E, creio, corretamente. "Selvagem" é desumano. De forma que o livro de Lévy-Strauss "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 modêlos sôbre a estrutura-objeto, ou pode fazê-lo espontâneamente. O filmador italiano modela a guerra no Vietnam, em função do filme sôbre o Vietnam, ao pedir a um pelotão de execução de atirar nas vítimas contra o muro de fundo claro. O físico 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-canais, 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"? É 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 quizerem, de Deus). E o universo assim projetado de meta-estruturas é, (e isto o filme mostra bem), um "mondo cane".

O segundo ângulo pelo qual a cena descrita aborda o problema da objetividade é este: O filmador esté 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 filmador com sua amante. (Aliás, 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 filmador; mas como ligação entre realizador e matéria

VILÉM FLUSSER

prima ela une os dois níveis. Neste segundo sentido a amante é objeto do fil-
mador, e o filmdador enquanto amado da amante, e enquanto amando a amante, é
seu próprio objeto. (Embrulhei propositadamente os termos). Em outras palay
ras: neste segundo sentido tem o filmdador dois "eus": um "eu" imanente na situ
ação 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 for-
me 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: filmar sua própria dôr e incluir essa imagem em seu filme. Mas
há problematicidade neste distanciamento.

A problematicidade é esta: Há ambivalência no distanciamento. Na medida na
qual o filmdador se distancia do nível "amante" e penetra o nível "filme", ali
ena-se do amor, ao engajar-se no filme. E um total engajamento no filme é to
tal 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 intermediária, que a cena mostra, é uma desautenticação tanto do amor
quanto do filme. No momento no qual o filmdador diz "meu Deus", está traíndo
seu engajamento no filme, sem integrar-se no amor autênticamente. E no momen
to no qual manda o operador incluir sua dôr no filme, está traíndo seu amor,
sem conseguir integrar-se autênticamente no filme.

O problema é ligeiramente diferente do problema da interferência 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
literalmente no abismo do nada. É fascinante observar como Husserl procura
evitar essa queda no abismo do sujeito, (sem, creio, consegui-lo), e como Witt
genstein, (propelido na mesma direção de um ponto de partida inteiramente di-
ferente), aceita o abismo com um misticismo mudo.

O sujeito não tem fundamento, e isto em dois sentidos do termo. Não tem, por-
que, ao superar-se a si mesmo, perde chão tanto no nível superado quanto no ní-
vel novo. E não tem, porque todo nível novo é superável pelo mesmo processo
pelo qual foi superado o primeiro. O filmdador supera o amor pelo filme, e po-
de superar o filme pelo engajamento em glória ou dinheiro. E pode superar es-
te 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 filmdador quizesse "salvar"-se e superar o filme pelo amor, revertendo a
ordem, (caíndo na "realidade" no sentido cristão e/ou marxista), verificará
que essa "realidade" foi corroída pela transcendência havida. Uma vez tendo
sido filmdador, nunca mais poderá ser amante, porque todo ato amoroso será ne-
cessariamente doravante uma cena.

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

VILÉM FLUSSER

É o problema da tradução, da comunicação entre estruturas sobrepostas, da substituibilidade 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.