

Metonímias da morte: espacialização do tempo, ruínas e *Objetos Rebeldes*

Mariana Dias Miranda*

Resumo: Fundamentado na discussão acerca das concepções afetivas contidas na ruína enquanto arquivo-assombro, este artigo explora suas relações diretas com a espacialização do tempo da finitude, suas implicações melancólicas e seu caráter de “metonímia da morte” (Ann Holly, 2013). Neste sentido, ao analisar o filme-ensaio costa-riquenho *Objetos rebeldes* (2020), de Carolina Arias Ortiz e seguindo a utilização feita pela obra, tanto de arquivos quanto de imagens em ruína, propõe-se o entendimento da mobilização de dados afetos negativos a partir da própria materialidade da imagem. Com isso, foi possível analisar os modos com que a forma fílmica articula o paradoxo melancólico de uma presença-ausente. Palavras-chave: filme-ensaio; teoria afetiva; melancolia.

Resumen: A partir de la discusión sobre las concepciones afectivas contenidas en la ruina como archivo inquietante, este artículo explora sus relaciones directas con la espacialización del tiempo de la finitud, sus implicaciones melancólicas y su carácter de “metonimia de la muerte” (Ann Holly, 2013). En ese sentido, al analizar el film-ensayo costarricense *Objetos rebeldes* (2020), de Carolina Arias Ortiz y siguiendo el uso que hace la obra, tanto de archivos como de imágenes en ruinas, se propone comprender la movilización de datos afectivos negativos, a partir de la materialidad misma de la imagen. Con ello, fue posible analizar las maneras en que la forma fílmica articula la paradoja melancólica de una ausencia-presencia.

Palabras clave: cine ensayo; teoría afectiva; melancolía.

Abstract: Based on the discussion about the affective conceptions contained in the ruin as a haunting file, this article explores its direct relations with the spatialization of the time of finitude, its melancholic implications and its character of “metonymy of death” (Ann Holly, 2013). In this sense, when analyzing the Costa Rican film-essay *Objetos rebeldes* (2020), by Carolina Arias Ortiz and following the use made by the work, both archives and images in ruins, it is proposed to understand the mobilization of negative affective data. from the very materiality of the image. With this, it was possible to analyze the ways in which the filmic form articulates the melancholic paradox of an absent-presence.

Keywords: essay film; affective theory; melancholy.

* Doutoranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. 22290-240, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: mirandamarianad@gmail.com

Résumé : À partir de la discussion sur les conceptions affectives contenues dans la ruine en tant que dossier obsédant, cet article explore ses relations directes avec la spatialisation du temps de la finitude, ses implications mélancoliques et son caractère de “métonymie de la mort” (Ann Holly, 2013). En ce sens, en analysant le film-essai costaricien *Objetos rebeldes* (2020), de Carolina Arias Ortiz et en suivant l’utilisation faite par l’œuvre, à la fois d’archives et d’images en ruines, il est proposé de comprendre la mobilisation des données affectives négatives de la matérialité même de l’image. Cela a permis d’analyser les manières dont la forme filmique articule le paradoxe mélancolique d’une absence-présence.

Mots-clés : film-essai ; théorie affective ; mélancolie.

Filmar a partir da fratura da ausência e elaborar na imagem a abstração do irrecuperável. É sobre este complexo paradoxo visual que o filme-ensaio *Objetos Rebeldes* (Carolina Arias Ortiz, Costa Rica, 2020) se debruça. Sem buscar, com isso, a proposição teleológica organizadora de uma racionalidade para a história, realizando uma imersão pela paralisia e letargia próprias da melancolia diante do vazio da perda e apagamento histórico.

A obra parte do relato autobiográfico da constatação de fraturas de memória e da perseguição de rastros e ruínas, seja em esfera privada - na relação de ausência entre a diretora e a infância passada com seu pai - ou da história coletiva - do grande enigma arqueológico das esferas de pedra Costa Rica (*Las Bolas*). Ao desviar da linearidade organizadora tanto do relato quanto da montagem, a obra opta pela circularidade da narração na qual emerge uma cacofonia de elementos e arquivos de temporalidades e materialidades divergentes, mas interligados pela sincronia da ausência presente do fragmento mudo, o “objeto rebelde” que se recusa a significar.

Sobre o ponto central da finitude este filme-ensaio cria uma órbita de fissuras materiais, pessoais e históricas acerca destes objetos quebrados. Da ênfase por esta ordem natural do tempo, de difícil expressão visual, emerge o gesto arqueológico obsessivo da montagem em relação aos elementos que incorpora e filma, deslizando como o pincel da arqueóloga que raspa a superfície material esperando uma revelação que nunca se produz.

Neste sentido, *Objetos Rebeldes* segue a proposta poética relacionável ao que Brinkema (2014) chama de um relato não dialético, no sentido de que melancolia e ausência não se sublimam em uma mensagem ou significação histórica, como uma operação de “trabalho não lucrativo” do tempo. É a partir desta ênfase ao paradoxo *produção de ausência*, gerada e enfatizada pelo aspecto material do filme, que proponho analisar os modos com que o feixe de afetos denominados pela melancolia emerge enquanto *forma*, expressão estética e saturação espacial.

Espacialização do tempo: objetos e ruínas como arquivos de uma memória da ausência

Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de naufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, medo y soledad, y los puso en otras palabras: ‘La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas las partes y la circunferencia en ninguna’.

Jorge Luis Borges – Otras inquisiciones: La esfera de Pascal (1960).

Em *Sobre a Transitoriedade* (1915) Freud narra o passeio de verão com dois amigos, um deles jovem poeta que possuía a dificuldade de alegrar-se diante da beleza das coisas, o incomodava a iminente decadência de tudo o que é belo. A inevitável tendência do mundo em se transformar em ruína operava na mente do poeta a antecipação do luto da perda, pois a tudo: “desapareceria quando sobreviesse o inverno, como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar (...) pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade.” (Freud, 2006 [1915]: 317). Opondo-se a visão que considera pessimista, Freud acerca-se a um debate filosófico, propondo que a escassez do tempo é justamente aquilo que oferece aos objetos e seres seu “encanto”.

A exigência da imortalidade é proposta pelo psicanalista como a antecipação ao luto da perda de um objeto ou ser amado, isto é, deriva propriamente de “certa dose de capacidade para o amor” (Freud, 2006 [1915]: 318). Entretanto, a operação do luto e da melancolia tem como mistério o caráter doloroso implicado na separação. Há aproximação entre o Ego e o objeto pela libido deslocada do primeiro para o segundo, fazendo com que o Ego, ao separar-se de dado objeto ligado a ele pela libido, passe por penoso processo: “Vemos apenas que a libido se apega a seus objetos e não renuncia àqueles que se perderam, mesmo quando um substituto se acha bem à mão.” (Freud, 2006 [1915]: 318).

É interessante a indistinção realizada, tanto neste texto quanto no clássico *Luto e Melancolia* (publicado em ano próximo, 1917), entre natureza, humano, objeto e o apontamento também para as implicações coletivas da relação de iminência de ruína. Um ano depois do encontro com o poeta, eclode a Primeira Guerra Mundial e, mesmo diante da destruição e da prova do “quão efêmeras eram inúmeras coisas que consideráramos imutáveis” (Freud, 2006 [1915]: 319), Freud retoma o mesmo otimismo que marcara o contraponto com o poeta: a revelação da precibilidade e fragilidade das coisas faz parte de seu agregador valorativo. Por fim, ainda ressalta a possibilidade de reconstrução, talvez de “forma mais duradoura do que antes”.

O argumento freudiano parte da ideia de destruição e perda total e, apesar de elucidar o caráter aflitivo diante da possibilidade da finitude, pouco diz sobre a particularidade daquilo que *foi mas ainda é* e persiste enquanto materialidade, isto é, a particularidade que permeia a noção de ruína. Caráter esse pulverizado em diversos textos de Benjamin (1985: 46), mas passível de ser sintetizado na paradoxal passagem de *Rua de Mão Única* acerca do castelo da cidade alemã de Heidelberg: “Ruínas, cujos destroços ressaltam contra o céu, aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo precível que abre no céu, a eternidade desses destroços.”

O precível e a eternidade são próprios do espanto e estranheza provocados pela imagem de algo que permanece materialmente, mas enquanto vestígio, ou “relampejo” que Benjamin (1985: 224) recoloca como função da disciplina histórica a captura do passado veloz, somente sendo passível de apreensão ao ser apropriado não ‘como de fato foi’, mas do “apropriar-se de uma reminiscência”. O tempo, desse modo, é algo que se comprime na ruína e Benjamin parte da impossibilidade de recupera-

ção total do passado perdido. Michael Ann Holly (2013:XII) parece concordar com Benjamin ao destacar a espécie de entrecruzamento de temporalidades do objeto material e do humano, uma mais perecível que a outra, emergindo da ruína uma experiência estética enfatizada pela melancolia diante de um passado inabarcável e, a expressão da transitoriedade que, pode-se argumentar, antecipa também o futuro da finitude:

Muitos sabem como é ser perturbado pelo resquício, pelo fragmento do passado: algo que está tão repleto de memória e sentido que quase *não podemos suportar* a ausência daquilo do qual fala de modo tão eloquente. Nem todas essas lembranças sentidas, claro, precisam residir em objetos, mas a maioria reside.¹

Este jogo de forças entre matérias de ordens divergentes (ou da condição duradoura da natureza em comparação ao humano) também é discutido em um breve ensaio de Simmel (1965) acerca da ruína, particularizada pelo autor em seu aspecto arquitetônico.² Este identifica na subversão da hierarquia própria da racionalidade instrumental a problemática da ruína, isto é, o espírito (mente) como organizador da natureza, esta entendida apenas sendo o material bruto randômico e disforme a ser manuseado em formações. Forças antitéticas: a vontade humana seria o levante ordenador (inclusive de sentido), sempre em conflito com a natureza e seu ímpeto descendente, de corrosão e erosão. Em síntese: “A ruína reverte essa ordem: o que foi erguido pelo espírito torna-se o objeto das mesmas formas que dão contornos a montanha e o banco do rio.” (Simmel, 1965:262)³

Mesmo que voltado para a ordem material da ruína e não trabalhe com a noção de memória propriamente dita, é sintomático que Simmel mobilize, assim como Ann Holly (2013), a palavra “insuportável”,⁴ mas em seu caso, apenas em referência a espaços ainda habitados. É relevante observar que os “efeitos estéticos” do ruir são divididos por Simmel entre dois pólos *afetivos*, estes também opostos: 1) o estranhamento insuportável que deriva de espaços em decadência, mas ainda habitados, nos quais há o desacordo entre o processo de perda de vivacidade e declínio “ao mesmo tempo que nos atinge como cenários de uma vida.” (Simmel, 1965: 261).⁵ 2) A “cal-

1. “Most everybody knows what it feels like to be unsettled by a remnant, a fragment of the past: something that is só replete with memory and meaning that we almost cannot bear the absence of which it só eloquently speaks. Not all these felt recollections, of course, need reside in objects, but most do.”

2. Simmel (1965) parece seguir a ideia de representação no caso da obra de arte, destacando a ruína arquitetônica enquanto mais poderosa em seus efeitos do que no caso da pintura ou escultura. Além disso, o sociólogo diferencia entre a ruína causada pela destruição do homem (Roma) e aquela feita pelo trabalho da natureza em suas forças de decadência. A primeira teria pouco efeito perto do caráter randômico (e pode-se argumentar, inevitável) da outra.

3. “The ruin reverses this order: what was raised by the spirit becomes the object of the same forces which form the contour of the mountain and the bank of the river.”

4. Ambos textos no inglês “unbearable”.

5. “This balance, indeed, gives it its problematical, unsettling, often unbearable character. Such places, sinking from life, still strike us as settings of a life.”

ma metafísica” própria de ambientes em que a tomada das forças naturais é total, criando uma espécie de harmonia na qual muros e relva formam unidade “a paz profunda, a qual, semelhante a um círculo sagrado, cerca a ruína”. (Simmel, 1965: 265).⁶

Assim como Freud, Simmel parece compreender o efeito estético ligado a transitoriedade das coisas a partir de um ponto de vista da não-recusa da finitude, mas do entendimento desta como processo inerente à natureza. A visão sobre a morte expressa na ruína é entendida enquanto retorno e retransformação da matéria, na qual a natureza recupera seu poder de expressão, exercendo seu direito de retomar novamente aquilo que o espírito-mente transformou:

Aqui, o dito de que tudo que é humano ‘é retirado da terra e para a terra deve retornar’ se eleva ao seu niilismo triste. Entre o ainda-não e o não-mais encontra-se a afirmação do espírito cujo caminho, é verdade, agora não mais ascende ao seu auge mas, saciado pelas riquezas do cume, retorna a sua casa. (Simmel, 1965: 262).⁷

Porém, o “não-mais” pacífico de Simmel aparece em outros autores de modo perturbador, indicando que os efeitos da ruína dependeriam da relação estabelecida acerca da finitude e suas implicações cotidianas. Para Ann Holly (2013: 4),⁸ o vestígio, o rastro do passado comprimido na ruína é “metonímia da morte” pois seu fragmento torna-se indicativo de uma longa duração irrecuperável da perda: “O mundo do passado está ligado metonimicamente ao presente através da coisa material que deixou para trás.” Igualmente, o exílio material desse passado no presente opera o que o historiador chama de “feitiço melancólico” pois estar diante da ruína é estar diante da consciência do próprio ciclo de vida, ainda aguardando a própria espacialização, ou seja, situa o observador no seu tempo.

O efeito randômico e sem significação que Simmel também identifica na operação de corrosão provocada pela natureza, pode se relacionar com a obviedade da negação da finitude e sua falta de sentido. Freud (2006 [1915]: 299) argumenta a tendência de negação da mortalidade, esta também chamada por ele de dívida “à natureza (...) cada um deve à natureza uma morte e deve esperar pagar a dívida”. É também a aleatoriedade dessa “dívida” que Albert Camus (2020 [1942]: 29) chama de “sinal do absurdo” da existência, da percepção da estranheza e densidade do mundo:

O tempo nos assusta porque ele traz a demonstração: a solução vem atrás (...) A alma desapareceu desse corpo inerte onde uma bofetada não marca mais. Este lado elementar e definitivo da aventura é o conteúdo do sentimento absurdo. Sob a

6. “By contrast, the profound peace, which, like a holy charmed circle, surrounds the ruin (...)”

7. “Here, the saying that all that is human ‘is taken from earth and to earth shall return’ rises above its sad nihilism. Between the not-yet and the no-longer lies an affirmation of the spirit whose path, it is true, now no longer ascends to its peak but, satiated by the peak’s riches, descends to its home.”

8. “The world of the past is metonymically attached to the present through the material stuff it has left behind.”

iluminação mortal desse destino, aparece a inutilidade. Nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori* diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição.

Desse modo, pode-se argumentar que a ruína é tanto a definição de passado no presente quanto projeção do futuro “não mais”, ou seja, espacializa o passado com seus vazios e ausências no presente ao mesmo tempo projeta de volta sobre seu observador o futuro. Os objetos têm um além-vida em sua própria materialidade que persiste no espaço, constituindo “uma presença imediatamente perceptível. A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não conforme aos conteúdos ou resquícios daquela vida, mas segundo seu passado como tal.” (Simmel, 1965: 265).⁹

Seu caráter existencial pode ser associado com a perturbação própria que Barthes (1984: 97) experimenta diante da foto de sua mãe, à época jovem, mas no presente de sua escrita já falecida: “eu lia minha inexistência”. Simultaneamente a esse mergulho no passado do qual não fez parte, Barthes (1984: 129) vê como característica da imagem a ausência que retoma o paradoxo da ruína, recuperado pelo noema “isto-foi”: aquilo que esteve lá, diante do *operator* (fotógrafo) e não é mais, o real presente transportado ao passado, pois: “Toda fotografia é um certificado de presença.” Desse modo, é um atestado do que um dia foi, o “teatro da morte” pela ausência de continuidade de sua *stasis* característica, imobilizando o tempo sem que promova redenção, causa de seu sofrimento peculiar melancólico:

O círculo está fechado, não há saída. Sofro, imóvel. Carência estéril, cruel: não posso *transformar* meu pesar, não posso deixar derivar meu olhar; nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento que vivo inteiramente na própria finitude da imagem (é por isso que, a despeito de seus códigos, não posso *ler* uma foto); a Fotografia – minha Fotografia – é desprovida de cultura: quando é dolorosa, nada, nela, pode transformar o pesar em luto. (Barthes, 1984: 134).

A “ferida aberta” (Freud, 2006 [1917]) da melancolia é presentificada, de certo modo, em todos os textos abordados até aqui e tem seu ponto nodal na materialidade indicadora da espacialização do tempo que abarca seu observador, como uma “pica-da” do tempo (Ann Holly, 2013) ou o *punctum* de Barthes. Entretanto, a melancolia compõe uma categoria em si mesma sombria, da qual emerge uma série de paradoxos e desafios para sua elaboração teórica (sendo muitas vezes utilizada de modo alternado com o luto, até mesmo por Freud) e, principalmente para sua concepção analítica como problema de visibilidade. Antes de adentrar propriamente na análise da mobilização da materialidade da ruína no filme-ensaio *Objetos Rebeldes*, pro-

9. “(...) immediately perceived presence. The ruin creates the present form of a past life, not according to the contents or remnants of that life, but according to its past as such.”

ponho um breve apanhado sobre a problemática que abarca tanto o feixe de afetos¹⁰ denominado melancolia quanto as discussões acerca da representação e expressões da falta e da morte na imagem.

As feridas abertas do tempo: paradoxos e imagéticas da melancolia

A teorização acerca da melancolia aparece enquanto um problema do qual é possível derivações teóricas muitas vezes conflitivas, contudo, o aspecto da paralisia e incapacitação parece emergir como ponto nodal destas considerações. Na filosofia espinosana, por exemplo, esta emerge como um aparente ponto de ruptura epistemológica, pois a considera – em oposição à hilaridade – “sempre má” (Espinosa, 2018 [1677]: 443). De modo geral, para o filósofo, os afetos operam em relações particulares entre objetos em um dado tempo e espaço, podendo atuar de modo a aumentar ou diminuir a potência vital, isto é, sem possuírem valoração *em si*, mas na *relação*. A melancolia e seu oposto se distinguem na ética espinosana, como argumenta um de seus intérpretes, Christopher Thomas (2021), pelo seu caráter em si e totalizante no corpo, enquanto as demais emoções têm localizações restritas. Em síntese: a melancolia, tal como a hilaridade, toma a totalidade do corpo, não deixando espaço para a coexistência de outras emoções. Neste sentido, é possível argumentar a propriedade *densa* na tomada melancólica do corpo ou espaço, é equivalente a *stasis*, paragem e despoticização do corpo em ação no mundo pois, de acordo com o escólio da Proposição XI da Parte III: “Por Tristeza, a paixão por ela [a mente] passa a uma menor perfeição. Em seguida, o efeito de Alegria simultaneamente relacionado à Mente e ao Corpo, chamo Carícia ou Hilaridade; o de Tristeza, por sua vez, Dor ou Melancolia.” (Espinosa, 2018[1677]: 257).

A ubiquidade melancólica, isto é, seu aspecto de tomada total (assim como a hilaridade) torna-a, para o filósofo, “mais fácil de conceber do que de observar” (Espinosa, 2018 [1677]: 447) pois nela, a mente é afetada e engloba uma multiplicidade de objetos. A totalidade também pode ser exemplificada nas dolorosas passagens do livro IV das *Confissões*, de Santo Agostinho (2002: 94) diante da perda de um amigo de infância, nas quais seu sofrimento se transforma em reflexão acerca da própria mortalidade, seguido de paralisia e estranheza: “Não encontrava paz nos bosques amenos, nem nos jogos e cânticos, nem nos jardins perfumados, nem nos banquetes faustosos, nem nos prazeres do amor e tampouco nos livros de poesia. *Tudo era insuportável*, até a luz dos dias.”

A definição espinosana se aproxima, portanto, de Freud (2006 [1917]) que, em seu canônico texto *Luto e Melancolia*, propõe que o luto, por mais que possua semelhança com a melancolia em seu caráter doloroso, se diferencia pela sua aderência ao tempo e pela clareza na definição de qual objeto se perdeu. Desse modo, o luto é parte de um processo não patológico diante da perda, sendo “superado após certo

10. Argumentar acerca da trincheira teórica da bifurcação entre o conceito de “afeto” e o de “emoção” escaparia os limites deste trabalho. Entretanto, sigo a proposta de Elena Del Río (2008), pois diante da impossibilidade de distinguir exatamente onde dado feixe de afetos se organiza, utilizarei a palavra “afeto” ao trabalhar com noções abstratas ou difusas e emoção em relação a elementos psicologicamente motivados e fechados.

lapso de tempo” (Freud, 2006 [1917]: 249), pois a perda em seu teste de realidade comprova que tal objeto amado, e agora perdido, não existe mais, provocando a realocação das ligações que a libido possuía com aquele objeto. Já a melancolia, ainda que similar enquanto reação a perda de algo, se difunde, pois possui caráter mais ideal em razão da impossibilidade de distinção daquilo que foi perdido: “mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém.” (Freud, 2006 [1917]: 251).

A ausência do caráter consciente da perda, assim como para Espinosa, em Freud torna a melancolia “enigmática” apesar de seu traço particularmente doloroso, apresentando uma “impossibilidade de ver o que é que o está absorvendo tão completamente” (Freud, 2006 [1917]: 251). A perda se desloca para o próprio Ego, consumindo-o como uma “ferida aberta”, absorvendo toda energia catexial neste trabalho interno, culminado na paralisia, ou “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade (...)” (Freud, 2006 [1917]: 250). Ou seja, um “auto-devorar”, próprio do herói melancólico encontrado na grécia antiga, condenado “não a mania mas ao banimento, ausência, vazio.” (Kristeva, 1982: 7).¹¹

Através disso, a melancolia tem caráter fugidivo, de fronteiras porosas e é apreendida em seu aspecto letárgico.¹² Kristeva (1982) compreende a ferida aberta freudiana como o “inomeável”, grosso modo, pela internalização do objeto perdido no Ego, mas pela sua impossibilidade de simbolização, como uma “ferida narcísica” sem possibilidade de nomeação, uma espécie de “abdição simbólica” e falha do significante:

[...] a tristeza é realmente o único objeto; mais precisamente é um objeto substituído ao qual eles se tornam ligados, um objeto que os doma e estima pela ausência de outro. Em tal caso, o suicídio não é um ato disfarçado de guerra mas o fundir-se com a tristeza e, além dela, com aquele amor impossível, nunca alcançado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte. (Kristeva, 1982: 12).¹³

11. “not to manie but to banishment, absence, void”

12. Kristeva faz o percurso de aparição de figuras melancólicas na história e na literatura e, em uma destas, é interessante o destaque da figura do suicida no segundo vale do sétimo círculo do inferno dantesco (canto XIII). A autora chama atenção para a emergência histórica da tristeza como pecado destacando essa passagem, mas é relevante também observar que aqueles que cometeram violência contra si mesmos, tem como condenação se tornarem “árvores espinhosas e contorcidas”, ou seja, condenados a uma permanente *stasis*, a paralisia e fixação ou como a alma de Pier Della Vigna descreve a Dante e Virgílio “Sem poder de escolha, tendo caído na selva, a alma germina como grão de espelta. Cresce em brotos, depois como planta silvestre: as Harpias ao pastarem suas folhas provocam dores e à dor abrem janelas. Como as outras almas, teremos nossos corpos de volta, mas não iremos vesti-los novamente, porque não é justo reaver aquilo de que se desfez. Aqui os arrastaremos, e nesta triste brenha ficarão ligados ao tronco onde está a alma que os molestou.”
VER: ALIGHIERI, D (2016). *A divina comédia*. Porto Alegre: L&PM.

13. “sadness is really the sole object; more precisely it is a substitute object they become attached to, an object they tame and cherish for lack of another. In such a case, suicide is not a disguised act of war but a merging with sadness and, beyond it, with that impossible love, never reached, always elsewhere, such as the promises of nothingness, of death.”

Insignificância, vazio ou “assimbolia” (*asymbolia*) que a autora distingue como a perda não de um objeto, mas da Coisa (*thing*), essa definida enquanto centro de atração e repulsa: “como o real que não se presta a significação” (Kristeva, 1982: 13).¹⁴ Daí sua aparição especial em momentos de crise, dúvida e ruptura, um tipo de desencantamento próprio do Absurdo, ou que fornece o material de identificação da ausência de sentido e do ser “revelando o disparate das ligações e seres (...)” (Kristeva, 1982: 4).¹⁵ O absurdo, como destaca Camus (2020 [1942]: 91) vindo da constatação de que nada perdura, da percepção a qual, para o filósofo, derivaria a extrema liberdade da vida: “No fim de tudo isso, apesar de tudo, está a morte. Nós o sabemos. Também sabemos que ela termina com tudo. Por isso são horríveis os cemitérios que cobrem a Europa e que obcecaram alguns entre nós.” Excesso de humanidade e ansiedade do ser.

A noção de “Coisa”¹⁶ se repete também em Ann Holly (2013: 3) mas em relação a um tipo de poética relacionada a ruína, o fragmento ou a obra de arte de períodos distantes daquele de quem a observa “ainda que muitos dos cordões pulsantes que era-uma-vez a conectaram [a obra de arte] a uma vida, a arredores ativos murcharam. Contudo, algo ainda está inegavelmente ali.”¹⁷ A perda aparentemente inomeável, nesse sentido, movimenta aquilo que pulsa diante da ruína e conecta-se diretamente com a melancolia, evocada nestas definições abordadas sempre a partir de palavras denotativas de uma totalidade que abarca seja o espaço, corpo ou objeto.

Entretanto, a distinção exata entre o luto e a melancolia torna-se difícil e, como identificado por Brinkema (2014: 61¹⁸), mesmo Freud alterna o lugar de cada um na economia psíquica do sujeito: ora a melancolia surge como o enigma, ora o luto, sendo: “(...) precisamente porque os dois termos podem ocupar de modo plausível a posição do enigma para o analista que devemos ser cautelosos em assumir sua relação como puramente antonímica.” O seu comum e o que permanece como incógnita, argumenta a autora, é a peculiaridade da dor que os envolve.

Através disso, Brinkema também se contrapõe a vertente contemporânea nas humanidades que recupera estes dois afetos como produtores, isto é, teorizados de modo que a dor particular, a “ferida aberta” seja sublimada em *ação*, denominada por ela na aglutinação “*mournicholia*”. Nessa lógica, o trabalho catexial fastidioso da dor é recompensado, é parte de uma máquina dialética de política do luto, inventiva e produtora, deixando de lado todo o aspecto paralisante e a letargia próprias destas emoções. Apesar da fértil teorização e da importante crítica de que, nessa lógica

14. “Let me posit the ‘Thing’ as the real that does not lend itself to signification (...)”

15. “On the frontiers of life and death, occasionally I have the arrogant feeling of being witness to the meaninglessness of Being, of revealing the absurdity of bonds and beings (...)”

16. Ambos autores se apoiam na fenomenologia de Heidegger que, por sua vez, informa parte dos estudos contemporâneos da chamada “thing theory”, a relação entre a interação com os objetos no mundo. Explorar essa conceitualização extrapolaria os objetivos deste trabalho.

17. “(...) yet so very many of the living, pulsating cords that once-upon-a-time connected it to a live, busy surround have withered away. Nevertheless, something is still undeniably there.”

18. “(...) it is precisely because both terms can plausibly occupy the position of the riddle for the analyst that we should be wary of assuming their purely antonymic relation.”

tudo, até mesmo a morte pode ser colocada em uma máquina produtiva, Brinkema (2014: 69)¹⁹ entretanto anuncia como o principal problema nestas pesquisas o fato de que lidam com a negociação daquilo que se perdeu:

[...]que principalmente tem a ver com restos, não perdas; o vivo, não o morto [...]
No lugar da atenção para as dimensões afetivas da dor, o trabalho contemporâneo sobre a perda é amplamente direcionado para iluminar o que resta, quem resta, quem pode estabelecer uma relação entre o que resta e o que se perdeu, e quem pode falar sobre essa relação.

Com isso, a autora deixa de ver os objetos que paradoxalmente apontam para a morte e para aquilo que existe, mas não são resíduos possíveis de reconstruir, isto é, na ruína também se encontra a ausência que não se sublima, a possibilidade de nem toda negociação com a perda produzir algo.

A “não-sublimação” ou a anestesia da dor peculiar é também contraposta por Marks (2002: 91)²⁰ mas na direção contradita da definição freudiana (igualmente presente em Barthes) do luto e melancolia como ameaçadores da integridade Ego. Marks vê o processo do ruir da imagem, o morrer da imagem diante de quem a observa sendo o reconhecimento da materialidade uma aproximação não ameaçadora diante do processo de decadência: “reconhece a morte como parte do nosso ser. Filmes desbotados, vídeos projetados que ostentam sua conexão tênue com a realidade da qual são índice: todos apelam para um olhar de amor e perda.” Desse modo, é nítida a semelhança de sua argumentação com a de Simmel na relação de reconhecimento da própria condição humana da finitude enquanto processo natural.

Como vimos, para Freud (2006 [1917]) a dinâmica de deslocamento de energia catexial no luto e melancolia impede a possibilidade de que o Ego desloque esta libido para outro objeto, este precisa passar pelo processo de uma segunda morte do objeto na memória para haver possibilidade de algum tipo de amor ou conexão com um novo objeto. É exatamente neste ponto que Marks (2002: 103)²¹ discorda, entendendo o Eu como um compósito instável: “Ao reavaliar a melancolia, eu gostaria de argumentar que o sujeito enlutado não necessita redescobrir sua coerência sob o custo de deixar de amar o que foi perdido, que é como Freud descreve o luto ‘bem-sucedido’ (...) luto pode envolver a *perda* do self e sua reconfiguração e redistribuição.”

É diante de uma espécie de evidência da perda e da finitude que este processo diante da ruína ou imagem em decadência que a duração e temporalidade se assume também como experiência. Recuperando novamente como exemplo o luto de Santo

19. “The dirty secret of mournicholia is that it principally has to do with remains, not losses; the living, not the dead (...) In place of an attention to the affective dimensions of pain, contemporary work on loss is largely directed toward illuminating what remains, who remains, who can establish a relation between what remains and what has gone missing, and who can speak that relation.”

20. “(...) but acknowledges death as part of our being. Faded films, decaying videotapes, projected videos that flaunt their tenuous connection to the reality they index: all appeal to a look of love and loss.

21. “In revaluing melancholia, I would like to argue that the mourning subject need not rediscover his/her coherence at the cost of ceasing to love the lost loved one, which is how Freud describes ‘successful’ mourning. Rather, I suggest, mourning can involve the loss of self and its reconfiguration and redistribution.”

Agostinho, é interessante observar como a peculiaridade da dor e o desgosto diante da vida se transforma em medo da própria morte que, no entanto, torna-se base para o entendimento da própria condição humana no tempo: “como poderia tão facilmente ter atingido o mais íntimo do meu ser aquele sofrimento, senão por haver eu derramado a alma na areia, amando uma criatura mortal, como se imortal fosse?” (Agostinho, 2002: 95). Emerge desta reflexão acerca do ser para a morte a instabilidade das coisas, em constante transformação, daí a poética conexão estabelecida com a efemeridade do som das palavras, que ao suceder uns aos outros para que o discurso torne-se completo, isto é, uma afirmação da transitoriedade, a permanência da melancolia sem seu aspecto mórbido, ainda que podendo ser paralisia: “Nem tudo envelhece, mas tudo morre. Portanto, no exato momento em que nascem e começam a existir, quanto mais rapidamente crescem para o ser, tanto mais correm para o não ser.” (Agostinho, 2002: 97).

Precedente a essa reflexão, Santo Agostinho descrevia sua perturbação profunda ao buscar o amigo falecido e este estava ausente. Baseada nestas dolorosas passagens, Brinkema (2014: 55)²² elabora a melancolia²³ como um “paradoxo de visibilidade”, retira a possibilidade do ver, a “visão de uma ausência que busca o que não mais pode se apresentar aos sentidos exceto em sua recusa de se auto-apresentar.” Desse modo, é sintomático como o problema do ver também é descrito por Marks (2002: 105)²⁴ ligado a dupla violência de estar diante de uma fotografia em decomposição “quando não só o ‘que’ mas também ‘quem’ se torna ilegível, a fotografia deve ser rejeitada, para que sua mortalidade não contamine a vida do observador.” A autora se refere principalmente a afirmação da fotografia em si como um meio melancólico para Roland Barthes: esta expressaria um bloqueio da memória em função do que está na imagem, no sentido de que sabe-se quem perdeu, mas não o que perdeu, daí a imagem em dissolução ser abjeta para ele. Assim como a ruína, a imagem com traços de sua temporalidade expressos pelas marcas da emulsão confronta algo presente diante do olhar, ao mesmo tempo em que este já é passado.

Através disso, é possível recuperar o aspecto da perda, da experiência do absurdo diante ausência de sentido, o assimbolismo, colocando questões para sua expressão estética, neste caso, no cinema. Brinkema (2014: 77)²⁵ argumenta que o pesar pode ser concebido como algo que *pesa* sobre a forma, isto é “força sua força na forma visual”, oferecendo metodologicamente a possibilidade de analisar tais afecções de modo formal, isto é, inerente a materialidade e expressa nesta e não puramente como algo que está localizada no indivíduo.

22. “the paradoxical vision of an absence that seeks out what can no longer present itself to the senses except in its refusal to self-present.”

23. A partir da identificação da problemática nos estudos contemporâneos acerca da melancolia e luto, Brinkema propõe que os termos, além de possuírem definição turva, também hoje se encontram saturados. Com isto, propõe o abandono destes termos em função do pesar (na língua inglesa *Grief*). Entretanto, sigo outro caminho, de preservação do termo “melancolia” recuperando suas origens despotencializantes em Espinosa.

24. “When not only the ‘what’ being mourned but the ‘whom’ becomes illegible, the photograph must be rejected, lest its mortality contaminate the life of the viewer.”

25. “(...) grief *pulls weightily down, forces its force* on visual form.”

Cumpra ressaltar, antes de adentrar na análise fílmica propriamente, que uma abordagem capaz de abarcar a impossibilidade dialética do luto e sua não produtividade não implica em recair em um fetichismo da dissolução em um sentido romântico da finitude, mas compreender suas expressões estéticas e sua incorporação na forma fílmica.

“Objetos rebeldes”: as órbitas e a gravidade melancólica

Objetos Rebeldes (Carolina Arias Ortiz, Costa Rica, 2020),²⁶ pode ser considerado um híbrido de filme-ensaio em primeira pessoa e documentário clássico pois narra com liberdade quase próxima do fluxo de consciência ao mesmo tempo que explora com a forma tradicional a figura da arqueóloga Ifigenia Quintanilla as ruínas pré-colombianas e cultura indígena do Diquis. A diretora se utiliza principalmente da narração em *off*, sem sua presença corporal na imagem, somente seus rastros do passado esquecido, os quais se revelam pelas fotografias de infância com o pai - também somente presente nos objetos e na narração - em síntese: são ausências que também se evidenciam pelos objetos. Estruturado ele mesmo em uma espécie de relato esférico que toma como centro o tema da ausência, ao seu redor orbitam diversos elementos: a volta para a Costa Rica após a imigração com a mãe depois separação do pai, a doença paterna e sua morte iminente, a arqueóloga Ifigenia Quintanilla e seus “Objetos Rebeldes”, a violência colonial do esquecimento e, por ponto nodal ao redor do qual estes fragmentos circulam, *Las Bolas*, a famosas e misteriosas esferas de pedra da Costa Rica e “mistério megalítico” do mundo (também ícone turístico e cultural do país, de criação atribuída ao Diquis).

Para organizar minimamente os fios soltos deste relato fragmentário, a obra utiliza de um dispositivo que a divide em capítulos, fornecendo uma ideia de temporalidade, mesmo que não linear, livre para idas e vindas sobre determinado tema, sempre tomando como núcleo a *perda*: 1) *El Regreso*: marca o retorno da diretora a Costa Rica depois de 10 anos, o encontro com o tema das esferas e o diagnóstico da doença de seu pai: “Regressei para me reencontrar com uma memória”. 2) *La identidad*: o imaginário nacional sobre as esferas (a hipótese popular de serem de origem extraterrestre), o esquecimento do passado colonial, a tentativa de recuperar o seu próprio passado e a viagem com Ifigénia para Isla del Caño, a “ilha cemitério” com seus objetos e resíduos pré-colombianos. 3) *La muerte*: a piora do pai, a iminência da finitude e a resistência diante da morte dos resíduos de pedra.

Essa divisão se dá menos pela temporalidade de uma continuidade narrativa do que pela circularidade na tentativa de encaixar tantos pedaços e arquivos, utilizando estes fragmentos como órbita ao redor da gravidade²⁷ da falta. A estrutura da narração se esforça para tentar dar sentido para a assímbolia própria da ausência ligada a finitude, gesto constantemente enfatizado pelos diversos planos de mãos que

26. <https://vimeo.com/378574411>

27. Como pontua Brinkema (2014), a palavra de língua inglesa “*grieve*” vem do francês “*grever*” e do latim “*grevere*”, significando fazer pressão, colocar peso. Gravidade, neste sentido, também se aproxima etimologicamente ao inserir peso e pressão, do latim, *gravitas*.

analisam pedaços e fragmentos, tentando identificar onde seria possível encaixá-los. Os planos de abertura, logo após um breve prólogo, destacam uma sala com estantes abarrotadas de fragmentos e mãos que analisam cuidadosamente cada pequeno pedaço na tentativa de reconstrução de um quebra-cabeças o qual a imagem de referência não existe mais. [Figura 1] Também são utilizados os mais diversos tipos de arquivos, pequenas peças que formam o próprio quebra-cabeças que o filme tenta ordenar, sem conseguir. São esses de origem: fotográfica, arqueológica, urbana, diários, cartas, cine-jornais, imagens televisivas e até mesmo anotações ou dedicatórias que encontra escritas nos livros da biblioteca de sua mãe.

Um desses livros, a voz *over* chama atenção, é *A náusea* de Sartre (1999 [1938]: 25)²⁸, no qual o protagonista solitário Roquentin inicia seu diário destacando transformações em sua percepção e uma destas é sua relação com os objetos, antes meramente utilitários, agora são geradores de estranheza nauseante: “Os objetos não deveriam *tocar*, já que não vivem. Um os usa e os coloca em seu lugar, vive entre eles; são úteis, nada mais. E a mim me tocam; é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles como se fossem animais vivos.” A famosa frase é demarcada pela narradora logo nos primeiros cinco minutos de filme, na qual expressa de maneira implícita a melancolia própria da contingência do mundo. O passado, no projeto sartriano, não existe na realidade, mas apenas um constante presente das coisas, um tipo de negação que perpassa todo o livro, especialmente nas relações de Roquentin com os objetos. O passado é convertido em *coisas*, em *objetos* localizados em outra esfera da existência e, grosso modo, é o rompimento com este passado que permite a liberdade do ser, sintetizada nesta passagem:

Vivem em meio de legados, de presentes, e cada um de seus móveis é uma recordação. Relógios, medalhas, retratos, caracóis, pesos de papel, quadros, xales. Têm armários cheios de garrafas, telas, trajes velhos, jornais; guardaram tudo. O passado é um luxo de proprietário (...) Onde deveria conservar o meu? Ninguém guarda o passado no bolso; é preciso ter uma casa para acomodá-lo. Meu corpo é a única coisa que possuo; um homem só, com seu corpo, não pode deter as lembranças; estas lhe passam. (Sartre, 1999 [1938]: 78).²⁹

O filme parece incorporar esse aspecto perturbador dos objetos quando estes resistem, rebeldes pois seus proprietários, capazes de oferecer sentido, foram apagados e desse modo se encontram duplamente mortos. Entretanto, a rebeldia das esferas de pedra é constantemente contraposta também pela busca da memória do próprio passado da narradora na época em que seu pai ainda estava presente e ex-

28. “Los objectos no deberían *tocar*, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contato con ellos como si fueron animales vivos.”

29. “Viven em medio de legados, de regalos, y cada uno de sus muebles es un recuerdo. Relojitos, medallas, retratos, caracoles, pisapapeles, biombos, chales. Tienen armarios llenos de botellas, telas, trajes viejos, periódicos; lo han guardado todo. El pasado es un lujo de propietario (...) ¿Dónde había de conservar yo el mío? Nadie se mete el pasado em el bolsillo; hay que tener una casa para acomodarlo. Mi cuerpo es lo único que poseo; un hombre solo, con su cuerpo, no puede detener los recuerdos; le pasan a través. No debería quejarme: sólo quise ser libre.”

pressa a angústia da tentativa de recuperá-lo e agarrá-lo diante da iminência da morte paterna. Desse modo, é indicativo que, tão logo ficamos sabendo do falecimento do pai, este se converte também em objeto, ou melhor, objetos que a *voz over* declara: “Esses objetos são o que me restaram de meu pai”: um envelope com fotos da infância deste, um colar presenteado por ele e um suéter verde. Assim como para Roquentin, para o filme, tudo parece ser insuportável pois se converteram em objeto, são “metonímias da morte”.

Há, com isso, a oscilação entre estes dois pólos de narração: a identificação da resistência e a tentativa de fazer com que seus próprios objetos não resistam diante da futuridade da finitude, isto é, a tentativa de impedir a perda diante da evidência do caminho para o “não-ser”. A montagem é um importante recurso neste processo pois, como argumenta Del Rio (2008: 54)³⁰ tem o poder de “gerar ressonância e dissonância entre corpos que realisticamente ocupam planos separados, sendo unidos em um nó afetivo.” Neste sentido, o ponto nodal de união entre esses diferentes materiais parte da identificação paradoxal da ausência, tanto da passada (expressa pelas ruínas arqueológicas do país) quanto da futura (a memória do pai que se perdeu com a separação e ameaça desaparecer diante da doença deste).

Outro ponto formal importante do filme é o uso do preto e branco como coloração, de maneira contrastante, somente as imagens de arquivo possuem cores vivas, igualmente como distinção do passado contido nos objetos-arquivo e o presente existencial, vazio e assimbólico. Essa demarcação se evidencia ainda mais pelo procedimento de pós-produção nas imagens de arquivo que representam as esferas, recortadas e descoloridas em meio ao tom sépia vibrante destas fotografias. Ifigenia, a única a aparecer fisicamente (todas as outras pessoas citadas pela narração aparecem apenas através de seus objetos e fotografias), também se divide em duas, a do vídeo passado, de coloração vibrante que explica a epiderme das esferas e sua decomposição e a outra, descolorida, que movimenta analisa e toca fragmentos de pedra.

Nesse sentido, o filme não se preocupa com uma organização teleológica da história, mas expressa o passado como sobreposição sincrônica, organizadas pelo signo da perda e dos objetos quebrados. A morte como símbolo se expressa nos constantes enquadramentos de abutres, a figura necrófaga da natureza, sempre calmamente a espreita ao fundo ou nos arredores da imagem. Em conjunto com eles, o som perene dos ruídos da natureza na forma de zumbidos de cigarras e mosquitos em conjunto com os planos abertos de bosques, mares, rios e os primeiros planos de insetos se sobrepondo uns aos outros ao redor das esferas e ruínas. Isto é, aquilo que foi cuidadosamente talhado pela mão humana, agora segue a mesma aleatoriedade, como argumentava Simmel (1965), da natureza que desenha suas próprias formas e está sempre a espreita para cobrar a sua dívida. [Figura 2].

O passado de pedra se confronta também com o ideal de progresso que, paradoxalmente, também cria suas ruínas. O cine jornal narra as maravilhas da capital

30. “(...) generating resonance and dissonance between bodies that realistically occupy separate shots, yet are brought together in an affective knot.”

San José, enfatizando em seus enquadramentos de aviões de pequeno porte, carros de fuselagens brilhantes, enquanto celebra o inglês falado como segunda língua “com pouco sotaque espanhol” pela metade de sua população “branca e culta”, em direção “a civilização e o progresso”. Relega a presença histórica indígena a ruína esquecida diante do mito embranquecedor e a crença da cultura popular nas esferas como criação extraterrestre dita pela dona de um pequeno museu de pedra que exhibe seus fragmentos e ruínas.

Marcas de um projeto de modernidade de exaltação do novo que cria complexa relação com a história. Como propõe Jaguaribe (1997: 101), articulação própria das cidades-capitais que projetam simbolismos de representação nacional, a “ruína modernista” desse tipo de projeto tem como característica contraditória a:

[...] caducidade do novo. Ao se rebelarem contra a ação do tempo, manifestam uma recusa frente à morte e uma negação da história. O mundo natural sobre-põe-se ao domínio histórico na medida que a vegetação amordaça o concreto. Entretanto, a história é reafirmada, paradoxalmente, na inevitável efemeridade das construções que se sucedem. Ao contrário do mundo épico, com sua ação deliberativa sobre a história, a ruína modernista jaz como fragmento destroçado de um novo, danificado pelo outro novo do presente, que também é descartável.

O contemporâneo da globalização e aceleração também aparece sob o signo da finitude deste constante movimento do novo: o mesmo plano médio dado para os vasos arqueológicos rompidos e corroídos pelo tempo igualmente enquadra escavadeiras enferrujadas (símbolo do progresso e da construção) e abandonadas em meio a natureza que “amordaça”, computadores quebrados e metais de construção retorcidos em demolições urbanas. [Figura 3] Em outras palavras, a obsessão do gesto filmico pelos objetos do passado não se diferencia nos seus constantes enquadramentos das ruínas de um projeto de futuro ou de objetos em uso, como se expressasse aí também a iminência de sua finitude. Esta, o centro ao redor do qual o filme cria sua órbita, parecida a esfera infinita declarada por Borges (1960: 17)³¹ em seu texto *A esfera de Pascal*: “‘Uma esfera espantosa, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma.’ Pode ser que a história universal é a história das diversas entonações de algumas metáforas.”

A pedra para a cultura Diquis (ruína de império), como argumenta Ifigenia (que também compartilha brevemente o *voz over*) resiste a ser descartada, apenas se reconverte em sua presença, mesmo que como enigma pois “sua memória é maior que a humana, devido a sua mortalidade”. O entrecruzamento de temporalidades divergentes, a da ruína material e a da materialidade humana que, transforma em ingênua a rebeldia humana diante da finitude - como no caso do pai da diretora, que nunca aceitou despedir-se.

As diversas fotografias enquadradas - seja em conjunto com o som de retroprojetores passando slides fotográficos ou apenas um papel colado sobre álbum - tra-

31. “(...) ‘Una esfera espanosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.’ Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.”

zem a interação entre dois modelos de representação visual que tensionam outras possibilidades de duração e temporalidade. Dubois (2012: 2) chama este dispositivo do uso fotográfico de *mise-en-film*, o ato de filmar e reenquadrar a fotografia na tentativa de abrir outras portas de entrada para seu entendimento, “esgueirar-se sorratamente por uma pequena entrada lateral, capaz de revelar coisas inéditas (jamais vistas *assim*) e geralmente mais significativas e originais.” O autor destaca esse recurso como parte essencial de filmes no qual o relato autobiográfico é central, comparável a modelos de memória, chamado por ele “imagem-memória”, isto é “(...) no fundo, a *mise-en-film* fotográfica da autobiografia moderna é menos uma questão de imagens reais do que um jogo sutilmente variado de imagens mentais.” (Dubois, 2012: 6)

Dubois chama de “imagem-múmia”³² (mas poderíamos igualmente chamar de imagem-ruína) aquela na qual é possível observar o real trabalho do tempo em sua operação de esquecimento. Uma fotografia, também como objeto rebelde, pois resiste a exumação de sentido, sua densidade é criada contraditoriamente pela ausência semântica:

[...]obstinada e obcecadamente, para sempre muda e enigmática, apesar das escavações, apesar da revelação das camadas de sentido possível. A fotografia não fala. Aquilo de que ela é apenas o rastro não volta à superfície da consciência no sentido verbalizado. Ela é, e permanece, no âmbito de um certo inconsciente da imagem, fora do alcance de qualquer palavra. (Dubois, 2012: 14).

É a partir disto que podemos argumentar a densidade espacial do filme, seu “peso” formal da escavação de camadas que, para recuperar a noção de Brinkema (2014: 58),³³ nunca se sublima em sentido. Ou seja, é um trabalho que não oferece lucro ou produção e, é interessante neste sentido, observar a metáfora utilizada na descrição da autora sobre a forma melancólica: “uma figuração que faz feridas abertas perseguirem, sugarem, esgotarem gravitacionalmente.” A ferida melancólica opera como este centro em lugar nenhum que sempre puxa a forma em sua órbita gravitacional. Daí a rítmica da montagem possuir pouca fluidez, praticamente sem planos que não sejam fixos e longos, criando uma letargia própria da *stasis* melancólica. A paralisia emerge como o lento orbitar por ruínas diante das finitudes passadas e futuras que contaminam todo o espaço, tanto que se encerra quando tudo se converte em resquício com o pai agora morto, com a constatação da impossibilidade de recuperação da memória, a ausência primeira motivadora de seu retorno à Costa Rica.

Assim como a natureza dispersa em suas folhagens e insetos que agarram as esferas e ruínas do Diquis, o trabalho do tempo em seu esquecimento também enfatiza a destruição e impossibilidade de recuperação do passado. As aparições fantasmagóricas de *Las Bolas* operam como vetores de força que empurram, *pesam* e criam

32. O autor faz referência ao dispositivo do filme *Ulisses*, de Agnes Varda (1982), no qual a cineasta parte de uma fotografia tirada 28 anos antes na tentativa de recordar, escavando os estratos da fotografia sem encontrar sua memória, restando somente a ficcionalização.

33. “afiguration that makes open wounds hunt, suck, gravitationally drain.”

densidade atmosférica próprias do peso implacável da gravidade da perda: “começa com uma pressão no corpo, um arrastar do corpo no chão como a gravidade, um vetor de força invisível puxando abaixo e abaixo cada vez mais”. (Brinkema, 2014: 73).³⁴



Figura 1: As ruínas de futuro.

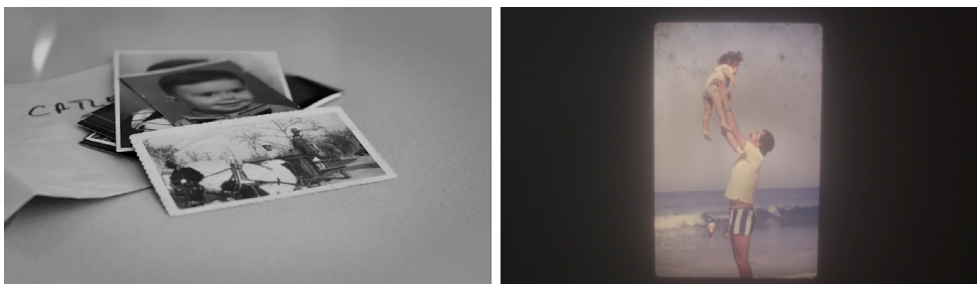


Figura 2: Mise-en-film e as “imagens múmia”

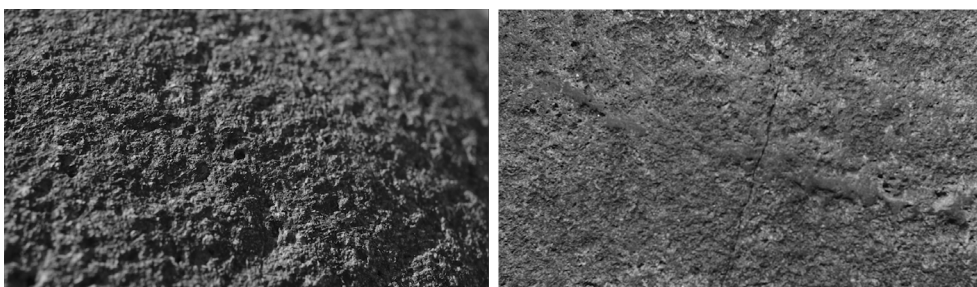


Figura 3: Primeiríssimo plano em ênfase ao aspecto material das esferas, o olhar háptico.

Da ausência de lembrança das ruínas, resta apenas o seu tocar e manusear, escavar suas camadas materiais ainda tentando sempre buscar algo que conte, que

34. it begins with a pressure on the body, a dragging the body down to earth like gravity, a vector of invisible force pulling down and down further still.”

providencie sentido ou apenas movimento diante da paralisia da dor da perda, gesto constantemente mimetizado pela câmera. Disto emerge a hapticidade destas imagens em seus enquadramentos tão próximos que torna possível seu toque pelo olhar. A memória das texturas e do toque, em sua assímbolia é aquilo que resta diante da impossibilidade de dominar um objeto em sua rebeldia, como argumenta Marks (2002: XII),³⁵ a relação de pesar, mas não fetichista, pois “Parte do materialismo, então, é celebrar a singularidade do outro. Coisas, pessoas e momentos passam, eles envelhecem e morrem e jamais podem ser duplicados; então o corolário mais próximo do materialismo é o acalantar.” Os restos e ruínas, desse modo, só podem ser tocados pela forma fílmica.

Referências bibliográficas

- Agostinho (2002). *Confissões*. São Paulo: Editora Paulus.
- Ann Holly, M. (2013). *The Melancholy Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1985). *Obras escolhidas I: magia, técnica arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense,.
- Borges, J. L. (1960). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Brinkema, E. (2014). *The forms of the affects*. Durham: Duke University Press.
- Camus, A. (2020). *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso.
- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Dubois, P. (2012). A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, USP.
- Espinosa, B. (2015). *Ética*. São Paulo: Edusp.
- Freud, S. (2006). *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jaguaribe, B. (1997) Ruínas modernistas. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. março, pp. 99-115.
- Kristeva, J. (1982). *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Gil, I. (2005). *A atmosfera no cinema: O caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marks, L. (2002). *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Sartre, J. P. (1999) *La náusea*. Madrid: Unidat Editorial.
- Simmel, G.(1965). The Ruin. In: Georg Simmel. *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*. New York: Harper And Row, pp. 259-266.

35. “Part of materialism, then, is celebrating the uniqueness of the other. Things, people, and moments pass, they age and die and can never be duplicated; so materialism’s close corollary is cherishing.”

Thomas, C. (2021) Spinoza on Melancholy and Cheerfulness. *Dialogue*, [S.L.], pp. 1-16, 4 jun. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0012217321000135>.