
João Carlos Cattelan ¹
Luciane Thomé Schröder ²

OLHOS FAMINTOS

RESUMO: Este texto busca apresentar um conjunto de reflexões sobre as imagens em geral, tentando efetuar algumas discussões sobre o papel que elas têm desempenhado no cotidiano atual, alimentando e fazendo alimentar-se à custa do olho humano, que, historicamente calcado na compreensão e na percepção dos efeitos de sentido, estaria, de acordo com alguns autores, abdicando da sua capacidade reflexiva e se contentando com ver sem entender. Como dado de análise e como fio condutor da discussão para a demonstração que esta sociedade do olho físico aparece denunciada em alguns discursos que circulam na sociedade, analisar-se-á o filme *Olhos Famintos*, o qual discute (o filme é caracterizado como pertencente ao gênero do suspense) o uso abusivo que se faz do olho humano, excessivamente curioso. Diga-se, um olho que acaba sendo escravizado por não estar preparado para compreender o que vê.

PALAVRAS-CHAVE: Sociedade do Olhar; Imagem; Cultura; Reflexão.

ABSTRACT: This text aims to present a set of reflections about images in general, trying to effect some quarrels about the role that they have played in the current life, feeding and making feeding themselves against the human eye based in the understanding, it would be, according some authors, abdicating of its reflexive capacity and contenting themselves to see without to understand. As analysis data and as conducting thread of the discussion for the demonstration that the physical eye society appears denounced in some discourses that circulate in the society, the film *Jeepers Creepers* will be will analyze, which one argues (the film is characterized as pertaining to the suspense gender) the abusive use it is made of the human eye, excessively curious: an eye that finishes being enslaved for to be not prepared to understand what it sees.

KEYWORDS: Society looking; Image; Culture; Reflection.

Data de recebimento: 23/02/06. Data de aceite para publicação: 11/06/07.

¹ Docente do Curso de Letras da Unioeste (Graduação e Pós-Graduação). Campus de Marechal Cândido Rondon e Campus de Cascavel. Endereço eletrônico: cattelan@unioeste.br.

² Docente do Curso de Letras da Unioeste - Campus de Cascavel.

Enquanto pré-visões, estas mitologias “científicas” (imagens, diríamos nós) podem produzir sua própria verificação caso consigam se impor à crença coletiva e criar, por sua virtude mobilizadora, as condições de sua própria realização (BOURDIEU, 1998, p. 114).

1. O OLHO QUE VÊ

Não se pode negar que, com o advento dos meios de comunicação, a possibilidade de levar ao conhecimento do público produtos e descobertas se tornou facilitada. Dar a conhecer, levar a saber e, principalmente, fazer ver ficaram mais fáceis e se tornaram mais rápidos e eficientes. Como, em tese, “quem não é visto não é lembrado” e “olhos que não vêem, coração que não sente”, trata-se de mostrar e de fazer ouvidos e olhos serem atingidos por informações, idéias e produtos. O homem se tornou caça a ser presa e convencida: o seu olho não tem a opção de não ver: a cada momento da sua vida e da sua jornada diária, imagens o atingem, apresentando-lhe propostas: injunções de consumo e de absorção de idéias e crenças.

Para CERTEAU (1994:48), “Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nova sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade pela sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olhar e da pulsão de ler”. Interessante atentar para as expressões metafóricas usadas pelo autor, canceriza, epopéia e pulsão, que dão uma dimensão bastante exata daquilo que está ocorrendo no cotidiano atual em relação ao volume avassalador de imagens que circulam e que não dão margem para que o olho realize outra atividade a não ser a de ler, numa pulsão efusiva de coisas a serem vistas e mostradas e numa epopéia carnavalesca de imagens que surgem em todos os cantos e fazem o olho se extasiar e se encantar e se deliciar com a profusão de cores e de traços que o alcançam, por fim, sendo afetado por tumores: ou seja, agredido tão insistentemente, no fim, só lhe resta adoecer, tornando-se um órgão inútil, na medida em que, acostumado que está com o excesso, passa a ver e não mais refletir sobre o que vê: apenas vendo.

Deve-se admitir (é até óbvio demais) que a relação do sujeito com a imagem é muito mais dinâmica do que o mero consumo passivo, pois o homem é um ser leitor por natureza e a resposta compreensiva ativa frente a qualquer manifestação textual é ubíqua. Apesar disso, a

manutenção de uma perspectiva um tanto quanto maniqueísta e unidirecional ao longo do texto é assumida de caso pensado, já que a tese do açambarcamento do mundo moderno por imagens e da falta de tempo para a leitura reflexiva, dada a pressa em que se vive no momento atual, é uma hipótese desafiadora e ela deve, no mínimo, servir como motivo de inquietação para aqueles que podem fazer alguma coisa em relação à educação das pessoas.

Como se vinha dizendo, na atividade de se dar a conhecer, as mais variadas estratégias de ordem visual são postas em circulação com o intuito de fazer ver, conhecer e consumir. Não se pode evitar reconhecer o volume exorbitante de textos não-verbais que tomam conta de locais por onde as pessoas circulam, os quais parecem não poder deixar nenhum espaço vazio, sob pena de, permitindo que isso aconteça, possibilitar um momento de reflexão para o homem, um instante fugaz de recolhimento consigo mesmo, o que parece ser um dos grandes temores da sociedade moderna: a ocasião para que o outro chegue antes ao consumidor (em sentido lato) e dele se aproprie. Enfim, vive-se a “epopéia do olho” e as “viagens do olhar”.

A avalanche visual a que o olho humano se vê submetido atualmente parece ter por obrigação ocupar todos os espaços e lugares, impedindo que ele tenha momentos de lavrar sobre a folha em branco, de forma individual e reflexiva, traços, sinais, contornos, sombras, manchas, enfim, pinceladas que sejam suas (acima, já se buscou relativizar esta afirmação que soa como unilateral e mecânica e não mais se chamará a atenção para isso). Apropriação do olho, impedimento da reflexão, angústia de mostrar, ânsia de ser visto, desejo de se tornar público, profusão discursiva, cores em carnaval delirante: estes parecem ser os sintomas gerais da sociedade atual, que molda corpos, lota academias, dita moda, cria mitos, produz mistificações; enfim, “canceriza a vista”, estrabizando-a e procurando não deixar espaço, de acordo com CERTEAU (1994:17) (inutilmente, diga-se mais ma vez), para que os grupos de consumidores criem “astúcias (que) compõem, no limite, a rede de uma antidisciplina”.

Dizer que entre o homem e o animal há um fosso, dado que, de um lado, estariam a razão, a abstração e a capacidade simbólica e, do outro, a irracionalidade, a sinalidade e a literalidade, é afirmar o óbvio: já que é afirmado reiteradamente que o que caracteriza o ser humano é o fato de ele ser homo sapiens. Dotado de inteligência e capacidade de reflexão, ele poderia atravessar o mundo sensível, empírico e imediato, efetuando descobertas e percebendo leis que o remeteriam ao sentido do mundo. Mais do que com os olhos da carne, o homem veria com o terceiro olho: o do intelecto: da razão.

Contra a Idade Média, categorizada como a Idade das Trevas, metáfora da ignorância, do temor da descoberta e da renúncia ao saber, o renascimento aparecia como a possibilidade do ressurgimento do homem pensante, ser capaz de ir além do mundo sensível e reproduzido por puro decalque analógico. Ele teria o poder de ir para além do mundo fenomenológico e das primeiras impressões, percebendo causas, conseqüências, leis, ordens e princípios de organização: o homem aparecia como o fundamento da leitura e um teórico no sentido de alguém que lê o mundo juntamente com Deus. O homem, neste momento, teria redescoberto a si mesmo como fonte de saber e de poder, gerando o antropocentrismo do mundo.

Julgando procedentes (ou, pelo menos, como hipóteses desafiadoras de reflexão) as afirmações feitas por alguns autores, essa sociedade do olhar reflexivo, leitor, simbólico e decifrador estaria em vias, caso já não houvesse acontecido, de se transformar em outra, ainda do olhar, mas não mais do olhar racional, e sim do olhar carnal, terreno, imediato e sensório: não mais o olho que descobre, analisa, pensa, deduz, supõe e experimenta, mas aquele que vê; simplesmente vê. E se contenta com ver.

Pela televisão a autoridade está na própria visão, é a autoridade da imagem. Não importa que as imagens possam enganar mais ainda do que as palavras, como veremos logo adiante. O fato é que o olho acredita naquilo que vê; e, portanto, a autoridade cognitiva mais acreditada se torna a realidade vista. Aquilo que se vê aparece como 'real', implicando simultaneamente a aparência de ser verdadeiro (SARTORI, 2001:56).

O autor, na passagem, fala de televisão, expandindo esse raciocínio, ao longo do que se sucede na discussão efetuada na obra, para as imagens em geral. Contra uma sociedade que elevaria o homem à condição de leitor do universo, entendendo-o capaz de descoberta de princípios que vão além do sensual, elevar-se-ia uma outra que põe no olho físico e terreno a dimensão produtora do conhecimento. O olho que vê seria o parâmetro do saber; que ele veja e acredite: um São Tomé satisfeito com o ver empírico pleno e absoluto estaria conduzindo os processos cognitivos de produção de saberes do homem. A imagem seria auto-suficiente, encerrando, na sua materialidade, tudo que é preciso que se diga e saiba: memorização se sobrepondo à compreensão.

Renúncia à intelecção, à descoberta, ao atravessamento da experiência, essa forma de conduta exigiria a renúncia ao texto verbal; já que a imagem é plena, para que o comentário? Exemplo disso ocorreu

numa das edições do Programa do Jô, de Jô Soares, quando, nele, mostraram-se episódios de Galvão Bueno narrando jogos do Brasil, na copa de 2002, e se ridicularizou o fato de ele estar dizendo o que se via. Estava-se a defender o silêncio do locutor frente à imagem que, todopoderosa, falaria por si. Ao homem, apenas restaria o silêncio: dar-se-ia, assim, capacidade locutiva total ao texto não-verbal. Este tipo de atitude estaria provocando a supressão do homo sapiens, da sua racionalidade e da sua capacidade simbólica. Estando certo SARTORI (2001:22), a sociedade atual estaria criando uma outra “relação entre o ver e o entender”, com um atrofiamento do segundo e uma ampliação do primeiro. O homem da sociedade do olhar carnal estaria abrindo mão da sua capacidade de entender, bastando-lhe ver: simplesmente ver.

SARTORI, poder-se-ia afirmar, é como determinados políticos: não se pode votar neles, mas eles precisam ser ouvidos, porque dizem coisas importantes. A tese de que o homem estaria renunciando ao seu trabalho de construção de sentidos parece bastante radical, embora não se deva deixar de ouvi-la e buscar percebê-la em suas conseqüências e formas de ocorrência. Para BARTHES (1990:166), “O sentido engana o homem: mesmo quando quer criar o não-sentido ou o sem-sentido, o homem acaba por produzir o próprio sentido do não-sentido ou do sem-sentido”. Mas a tese do autor italiano é inquietante, porque, se, em alguma medida, o homem renuncia à sua capacidade de reflexão crítica, ele fatalmente se abre à subliminaridade que caracteriza uma enorme quantidade de imagens que circulam em discursos publicitários e políticos, além de outros (a imagem está se tornando cada vez mais uma presença ubíqua), passando a, sem perceber, ser porta-voz de certos valores que em nada o beneficiam ou ao bem comum: discurso decantado e urgente.

Trata-se de levar a sério a tese do autor (mesmo que se discorde dela) sobre a renúncia do homem de entender o que vê e de que “o vídeo está transformando o homo sapiens produzido pela cultura escrita em um *homo videns*” (SARTORI, 2001:7), buscando saberes que levem a desopacizar esses caminhos, fazendo-os se tornarem menos herméticos aos olhos humanos. Faz-se necessário, portanto, buscar contribuir para a elucidação dessa sociedade do olho que vê, mas não entende, não com a pretensão de eliminá-la, o que seria impossível (dado que sempre haverá aqueles, infelizmente, despreparados para a leitura, não só das imagens, mas de outros textos também, pois a educação parece ser algo destinado a ser um valor pregado, mas bem pouco exercitado), mas contribuir para que a sociedade do olhar passivo

e não entendedor não substitua a outra, racional, ou, pelo menos, que elas possam conviver, sendo um olho, o físico, conduzido pelo outro, intelectual. Ou, pelo menos, que não se renuncie a este último e ele possa continuar servindo como orientação.

Um exemplo pode vir bem a calhar para exemplificar a discussão que vem se buscando construir: considerada a fraca campanha realizada pela seleção brasileira nas eliminatórias para a copa do mundo de 2002, a Rede Globo de Televisão andava tentando se desvencilhar do contrato de exclusividade que lhe custara milhões de dólares. No entanto, durante a copa, a seleção foi passando de jogo a jogo e a rede de televisão explorou como nunca a imagem dos jogadores, do técnico, das famílias, levando, inclusive, o programa Casseta e Planeta a satirizar a cobertura, com um de seus “repórteres” indo entrevistar “o fenômeno”, quando ele estava no banheiro dando vazão às suas necessidades fisiológicas. Dentre outras causas, talvez esta ênfase massiva dada à copa e à seleção tenha criado o clima de euforia que ocorreu pelo pentacampeonato. Para além da cobertura e da suposta crença na seleção, o que, no final do evento, dizia-se sempre ter existido, estava, parece, a necessidade de fazer a imagem render e, neste caso, exorcizar as ameaças que haviam pairado no ar, indicando ameaças de prejuízos. Deve-se perceber, como alerta SARTORI (2001:69), que, no caso, “o dever de ‘mostrar’ gera, em seguida, o desejo ou a exigência de ‘mostrar-se’”.

Para SARTORI (2001:23), essa avalanche maciça de imagens que, ubiquamente, estaria açambarcando o homem no seu cotidiano teria um poder “antropogenético”, o que significa que ela estaria tendo o poder de gerar “um novo antropos, um novo tipo de ser humano”; ela seria uma ‘paidèia’, no sentido de que remeteria ao processo de formação de um novo homem, caracterizado pela perda da abstração e pela renúncia a entender o que vê, tomando as imagens como auto-suficientes e como dados em si mesmas. Como já se disse, a tese é bastante forte para ser assumida à radicalidade, mas é digna de ser ouvida. Estaria a sociedade do olho intelectual sendo substituída pela do olho físico? Isso já teria acontecido? Poderia vir a acontecer? Trata-se, enfim, parece, de ouvir também DARNTON (1990:16):

Reconheço que às vezes me sinto tentado a vê-los (os donos dos meios de comunicação) como uma nova estirpe de legisladores secretos do mundo, os mágicos que mexem os pauzinhos numa época em que a própria comunicação – a venda de mensagens, a escolha presidencial – aparece como o principal componente da vida pública.

Para efeitos de condução da discussão em geral sobre o filme que será analisado, ter-se-á como fio condutor de comportamento uma passagem retirada de ECO (1991), que, citando um diálogo entre Watson e Holmes, tece considerações sobre duas atividades que se podem realizar sobre o texto: a atividade analítica e a sintética. A segunda se refere à que o leitor realiza, quando, dado o texto, ele raciocina para frente e tenta estabelecer o efeito de sentido que o mesmo busca construir em relação a ele: uma atividade de cunho projetivo, prospectivo e teleológico: performativo. A primeira, porém, dirige-se para a atividade constitutiva da mancha textual, para a seleção de a que elementos dar vida e a quais silenciar: um olhar voltado para a sintagmatização, que resulta do olhar sobre o eixo paradigmático dos sistemas semióticos e das escolhas efetuadas pelo produtor do discurso. O diálogo mencionado, embora um pouco longo, merece ser citado integralmente.

- Para resolver um problema dessa espécie, o aspecto principal é estar apto a raciocinar retrospectivamente. Esse é um procedimento muito útil, e até bastante fácil, mas as pessoas não o praticam muito. Nas questões cotidianas da vida é muito mais comum raciocinar para frente e, assim, o outro procedimento se vê negligenciado. Há cinqüenta pessoas capazes de raciocinar sinteticamente para apenas uma que raciocina analiticamente.

Confesso que não consigo acompanhá-lo, disse eu.

- Não esperava que pudesse fazê-lo. Deixe-me tentar esclarecê-lo. Muitas pessoas, se você lhes descreve uma série de eventos, conseguem dizer-lhe qual será o resultado. Elas conseguem organizar os eventos em suas mentes e concluir deles algo que se irá passar. Há poucas pessoas, porém, às quais se oferece um resultado e que se mostram capazes de descobrir, a partir de seu foro íntimo, quais etapas conduziram a esse resultado. É a esse poder que me refiro quando falo de raciocinar para trás, ou analiticamente (p. 48).

Ao leitor, como se vê, cabe raciocinar retrodutivamente (e quem sabe ele até o faça à sua maneira, um tanto quanto intuitiva e canhestra): a partir do texto constituído, cabe-lhe fazer o caminho inverso, descobrindo as opções feitas pelo autor, no sentido de “sujar” a mancha branca do papel. Ele deve procurar detectar os efeitos de sentido resultantes dessas escolhas. Esta atividade poderia ser chamada de iconoclasta, no sentido de que a imagem estaria sendo

analiticamente desmontada, visando à detecção do processo que a constituiu. A partir da superposição da atividade do detetive que persegue pistas e do saber enciclopédico necessário para a decifração, o leitor deveria, então, reconstituir os trajetos do autor, atribuir significados a eles e detectar os lastros culturais que orientam as escolhas, já que é provável que uma cultura possa ser deslindada tanto pelas formas encontradas para dizer quanto pelos conteúdos explícitos que faz veicular.

Espera-se que, ao produzir a análise a seguir, três objetivos possam ser minimamente perseguidos: um deles, o fato de demonstrar como uma imagem pode e deve ser desmontada, mostrando-se o processo seletivo de escolha que aconteceu no processo da sua tessitura e a que intencionalidade tal atitude dava corpo; o outro, chamar a atenção para a necessidade de se buscarem mecanismos que permitam ao leitor fazer frente a uma suposta renúncia sua à atribuição de sentido aos textos imagéticos com que se depara. Por fim, e perifericamente, buscar-se-á atentar para o fato de que o olho que vê, mas não entende, aparece denunciado em diversos lugares, devendo, portanto, haver um fundo de razão no postulado da sua existência e este talvez ser efetivamente um dos sintomas da cultura característica da vida moderna, caracterizada pela pressa, pelo espalhafato, pela turbulência e pela avalanche de informações que não chegam a tomar corpo em formas mais acabadas de organização reflexiva.

2. OLHOS FAMINTOS

Acredita-se que, dentre as muitas materialidades textuais onde a sociedade centrada no olho carnal, físico e curioso aparece como tema de discussão e denúncia, um bom exemplo esteja no filme *Jeepers Creepers*, cujo título foi indevidamente traduzido para o português como “Olhos Famintos”.³ A película, dirigida por Victor Salva e editada por Ed Marx, conta em seu elenco com a participação dos atores Gina Philips,

³ Já se frisou mais de uma vez que a relação do homem com as imagens é muito mais complexa do que certos autores pretendem e que as mesmas não têm poder absoluto sobre os gestos de leitura praticados pelos sujeitos, seres do mundo que não se deixam levar pela pura percepção dos fenômenos. Cabe alertar mais uma vez para o maniqueísmo e para a superficialidade que este tipo de defesa representaria. Mas se torna a afirmar que é crucial que a relação do homem com a imagem seja objeto de reflexão sistemática, dada a avalanche visual que cada vez mais toma conta do cotidiano moderno, tendo, inclusive, que ser disciplinada, às vezes, por meio de leis: vejam-se os casos de campanhas políticas e a poluição visual que ocasionam.

Justin Long, Jonathan Breck, Patricia Belcher, Brandon Smith e Eieleen Brennan. Gina Philips representa o papel de Trish, Justin Long, o de Darry, e Jonathan Breck, o de Creeper: o olhos famintos.⁴

O enredo gira em torno de dois irmãos adolescentes, Trish e Darry, que, ao estarem fazendo o caminho de retorno para casa, divertem-se com a atividade de tentar adivinhar que palavra vai ser possível compor com as letras que aparecerão na placa do carro que vier a, inesperadamente, ultrapassá-los. A certa altura da viagem, um caminhão negro, conduzido por um motorista que não pode ser identificado, ultrapassa-os em alta velocidade e é revisto pelos viajantes, mais tarde, ao lado de uma igreja em ruínas. O motorista, o Creeper, está retirando sacos que contêm pessoas mortas e os está jogando através de um tubo, que conduz ao subsolo da igreja, onde, com os cadáveres, ele constrói um outro modelo de Capela Sistina (uma paródia do teto da capela vista ao nível do terreno), formando a abóbada com corpos costurados uns aos outros e dos quais ele retirou certos órgãos que usou para se alimentar: os olhos, a língua e o coração.

Os mortos entrelaçados pela costura não estão decompostos; continuam organicamente perfeitos: movem-se, gemem, sussurram, mas lhes faltam os órgãos que foram retirados e que justamente permitiriam a eles serem considerados entidades vivas: seres vivos, porque, neles, existiria voz, visão e pulsação anímica. Testemunhas desse conjunto de fatos, Trish e Darry passam a ser perseguidos de uma forma pertinaz, dado que Darry, que também tem seus olhos comidos ao final, curioso que é e cativado pelas imagens com que se depara, ao ir perscrutar o conduto que leva ao subsolo, cai nele e passa a conhecer o segredo do Creeper. Um outro fator que leva o olhos famintos a ter tal empenho na captura de Darry reside no fato de o jovem ter o cheiro das pessoas que o Creeper deseja para si.

O efeito de sentido geral do filme parece ser o de propor ao telespectador que, uma vez abandonada a religião (proposta construída a partir da igreja em ruínas e que é habitada por corvos) e desenvolvido o gosto por certo tipo de música (sentido derivado da música que uma vidente pede a Darry que não ouça), estão abertos os caminhos para

⁴ Já que a preocupação com que se está às voltas neste estudo é a hipótese de uma antropogênese baseada na criação do *homo videns*, está-se tomando o filme "Olhos Famintos" como um dos lugares em que se chama a atenção para a paidéia criada pelo imagético avassalador por duas razões: ele denuncia o perigo representado pelo consumo passivo de imagens e permite que se exercite o olhar no sentido de contribuir para prepará-lo para a decifração de textos visuais, baseando-se nas marcas indiciais materializadas nele. O leitor deverá, acredita-se, perceber que o filme aparece aqui como dado de investigação e de análise e não como confirmação de uma tese à qual se esteja aderindo em toda a plenitude. O filme é um objeto de estudo, portanto, pertinente, porque denuncia uma problemática existente e relevante e porque permite a reflexão sobre a constituição simbólica das imagens.

que o homem (e o adolescente em especial) esteja propenso a enveredar por caminhos degradantes para a sua humanidade: a droga, a licenciosidade, a perda de valores, a promiscuidade, a perda de identidade, tornando-se seus olhos, boca e coração alimentos para aquele ser, um “demônio ou um diabo ou apenas um ente faminto de algum lugar sombrio no tempo”.

Não parece difícil defender que o filme proponha que o afastamento da religião, que poderia ser um lenitivo para os problemas vividos pelo adolescente e pelo jovem e que teria, supostamente, poderes de evitar que eles viessem a manter contato com elementos nocivos para a sua saúde e para sua personalidade, e que a aproximação com determinado tipo de música (o rock), tida, poder-se-ia dizer, preconceituosamente, como estando ligada ao uso de entorpecentes, ao caos comportamental e à perda de valores tais como o da família, gerem inevitavelmente uma série de problemas, conduzindo o jovem, tido, em geral, como ainda não portador de uma personalidade definida e de um caráter estabelecido, a descaminhos e a contatos perniciosos para si e para aqueles com quem convive. Nos entremeios da discussão, não se pode deixar de notar um elogio maniqueísta aos poderes alopáticos da religião e o preconceito instituído contra um determinado gênero musical.

Seja por meio da chamada de atenção para um determinado tipo de música que se destina ao campo auditivo (e que constituiria um universo paralelo à chamada música de bom gosto ou boa música: a música acústica); ou por meio do tubo destinado ao campo visual e olfativo (e que constituiria um universo paralelo às imagens e cheiros tidos socialmente como dignos de serem cheirados e vistos), ou ainda nos sabores que se destinam ao campo do paladar (e que constituiriam um universo paralelo aos sabores e alimentos que efetivamente constituiriam a maneira adequada de se alimentar), o filme objetiva uma construção discursiva de denúncia do jogo de sedução que é exercido sobre aquele que, demasiadamente curioso, deixa-se atrair pela maciez do canto da sereia, pela curiosidade das coisas ainda não vistas e pelo sabor das coisas ainda não provadas e, por isso, é levado ao contato com mundos perniciosos para si e para a coletividade. Enfim, olhos, ouvidos e cheiros aparecem como potenciais provocadores de desencaminhamentos, estando o *Creeper* à espera dos mais afoitos em busca de novas experiências para deles se alimentar, valendo-se, como formas essenciais de atração, da sensualidade, da visibilidade e da imagética: do visível.

Embora se possa caracterizar o filme como portador de uma percepção maniqueísta da realidade, já que apresenta a curiosidade

como atitude negativa, a opção por determinado tipo de música como algo inadequado e a ruptura com a religião e a família (Trish e Darry estão longe de casa) como caminhos que conduzem necessariamente à violência e à marginalidade, à morte, parece haver uma proposta, séria, de mostrar que a perda da referência de um conjunto de valores e a curiosidade pelas coisas proibidas (a escuridão do tubo propondo buscar ver o que está além dele) podem conduzir o homem à degradação e à perda da sua humanidade. E, o que interessa mais efetivamente aqui: o quanto a imagem, mostrada e olhada, pode conduzir à perda da individualidade, conduzindo à perda do olhar, do gosto e do sentir próprios, passando a ver, gostar e sentir o que os formadores do olhar (os corvos que pairam sobre o teto das igrejas em busca dos despreparados e não convictos das atitudes mais adequadas a serem seguidas) desejam que se veja, goste e sinta: a imagem e o olhar.

Na forma de um caminhão negro, violento, veloz, agressivo, vertiginoso e manipulador de caminhos (é ele que faz com que Darry siga outro traçado no trajeto de volta para casa e prefira o tubo imprevisível à igreja exposta à luz do sol), o caminhão, com design de caixote (pode-se afirmar que haja, nesta metáfora, uma alusão à televisão, que, em geral, lida com efeitos de objetividade e naturalização que são construídos de forma a não permitir que o olhar alcance os interesses que perpassam cada programa e a programação no todo), pode ser tido como o representante metonímico dos meios de comunicação, na verdade, dos meios formadores de opinião, que chegam a todos os lugares, buscando alimentar para ter alimento, e da caixa de presentes, que pode ser atraente e fonte de curiosidade, mas cujo conteúdo, no caso do conduzido pelo Creeper, é aterrador. Pode-se pleitear que, no veículo, encontra-se a construção do efeito de sentido de que os meios transmissores de imagens (sejam de que natureza forem), com a curiosidade cooperativa do olhar que as admira e busca (diz-se que o gênero masculino é atraído, antes de mais nada, pela imagem da mulher), podem conduzir os homens a caminhos outros que aqueles que os fariam mais felizes.

Com a composição de uma outra abóbada para uma outra Capela Sistina, nesse caso, formada por corpos que não possuem olhos, língua ou coração, contrariamente àquela feita de anjos e seres santos, o filme propõe uma significação que diz que, perdidos os valores tradicionais da religiosidade, da música bem comportada e da família, a sociedade contribui para a produção de seres humanos incapazes de raciocinar criticamente e ter pontos de ancoragem para as suas condutas, ficando propensos a ver o que lhes é mostrado, abdicando do

direito de analisar, gostar e sentir o que lhes interessa, aceitando se tornarem partícipes de outro conjunto de valores, de outra forma de sociabilidade e de outro conjunto de valores éticos e morais. Nesse caso, a abóbada resultante, metáfora da construção de outra forma de cosmovisão e de outro conjunto de crenças que paira acima de cada um individualmente, valer-se-ia da dispersão do olhar, demasiado volúvel para ter um ponto relativamente estável de posição, e constituiria a sua decoração de corpos sem vontade, já que não mais portadores de língua, olhos e coração. E a imagem aparece, então, como construtora de outro conjunto de percepções, moldando o olho à sua imagem e semelhança, um deus (*fiat lux*), aproximando-se do que BOURDIEU (1998) chama de “rito de instituição” (p. 97), o qual “consiste em sancionar e santificar uma diferença” (p. 99), fazendo “ver a alguém o que ele é e, ao mesmo tempo, lhe fazer ver que tem que se comportar em função dessa identidade” (p. 100), impedindo, de forma duradoura, “a tentação da passagem, da transgressão, da deserção, da demissão” (p. 102) (grifo do autor).

Com a criação ficcional dos personagens de Trish e de Darry, dois adolescentes que estão a caminho de casa e são desviados da rota, o filme cria dois símbolos metonímicos de uma juventude curiosa e excessivamente enredada pelas imagens (nada parece impedir, porém, que os dois jovens sejam lidos, não apenas como o protótipo do que caracterizaria um adolescente ou um jovem, mas também como a afirmação de que uma sociedade crucialmente enredada pelo ato de ver sem entender é jovem no sentido de capacidade de reflexão crítica), propensa a deixar que seus olhos sejam atraídos por lugares diferentes, às vezes, degradantes, aceitando que seus olhos a conduzam, ou melhor, que os seus olhos sejam conduzidos por outros olhos, excessivamente famintos, “diabos ou demônios”, a paragens que tão somente farão com que o resultado alcançado seja a desumanização: meras marionetes conduzidas a paragens estranhas e maléficas, já que o seu olhar teria como característica a perda da capacidade de abstração simbólica e a falta de poder de análise.

Com a criação do Creeper, um ser faminto que atravessa tetos de carros, destrói igrejas, voa pelos céus, corrói o que se encontra à sua volta (a sua morada é uma indústria, armadura de ferro corroída pela ferrugem, onde nada mais de produz) e que se vale da capacidade de se mostrar e atrair o olho despreparado para si, o filme busca construir uma denúncia em relação àqueles que não hesitam em fazer do olho humano o seu alimento, assim como da língua e do coração: olhe o que eu quero, coma o que eu ofereço e sinta o que eu desejo: sou

teu deus: alimente-me. O Creeper mata pessoas, arranca cabeças, alimentando-se de seus olhos e línguas, e as costura em outros corpos, à sua vontade, construindo outro mundo, outro pensar, outra sociedade: apática, sem vida, sem opinião e marginal.

Na figura da vidente, pode-se vislumbrar a voz que seria a representante enunciativa da voz autoral do filme. À sua voz e ao seu discurso, está destinado o alerta a Darry sobre os riscos que ele corre, destinando sua atenção a certos lugares, atitudes e músicas. Não se pode deixar de chamar atenção para o fato de que é o jovem, e não a jovem, quem se deixa enredar pelas teias tecidas pelo Creeper: talvez outra postura maniqueísta do cineasta, ao fazer incidir sobre o gênero masculino a falta de personalidade e a aceitação passiva de ser conduzido a descaminhos: de qualquer forma, eis o argumento de que a aceitação do enredamento pela falta de capacidade de analisar o que vê propicia resultados desumanos e cruéis. Na vidente, que cerca Darry com cuidados maternos, pode-se ler a metáfora da família, a quem caberia o papel de alertar os incautos sobre os malefícios do Creeper, sobre a sua violência e a sua amoralidade. Ela é a responsável pelo alerta e pela denúncia dos atrativos da imagem (visual, sonora, corporal) sobre o homem e a necessidade de que este olho, racional que já foi, tem de buscar se desenredar do ver sem entender, do olhar sem ver, buscando discernir os valores simbólicos postos em jogo: muitas vezes, degradantes.

E, por fim, na figura do carro, é possível vislumbrar o alerta de que, face ao poderio exercido pelo Creeper, não há lugar que esteja infenso à sua ação, não há casulo capaz de pôr o homem a salvo de suas garras, não há casa cujo teto seja resistente o bastante para impedir que ele a alcance. O retorno ao útero materno é impossível. E o filme alerta: contra a imagem mostrada, contra os deleites prometidos, contra as satisfações acenadas, apenas valores morais e éticos sólidos podem fazer frente: contra os prazeres pressentidos pelo olho carnal, apenas o exercício da capacidade racional do homem pode elevar-se. Frente à imagem, em geral, excessivamente atraente (as equipes atuais produtoras de imagens são extremamente capazes e eficazes na tarefa de convencer pelas imagens que produzem), apenas um olhar retrodutivo, capaz de analisar o processo seletivo que aponta denunciativamente para quem a produziu, poderá ter alguma chance de não se deixar conduzir à realização de objetivos que em nada o interessam: em nada o beneficiam.

Na cena final do filme, o olho do Creeper fixado diretamente no telespectador através do olho de Darry, neste momento tão somente

um orifício, constitui uma trama multifocal e polissêmica: ao mesmo tempo em que a cena faz com que o espectador lembre das ameaças proferidas com o dedo em riste (“você é o próximo”), que o atemoriza e o coloca como o próximo a poder ter o cheiro que agrada ao canibal, ele também acena com um convite sedutor e insidioso para o interlocutor, convidando-o a se entregar hipnoticamente ao doce aceno, permitindo-se ser o próximo a ser alcançado e tornado alimento do “ente faminto de algum lugar sombrio no tempo”.

3. À GUIA DE CONCLUSÃO

É óbvio que a pretensão de analisar um filme num espaço tão diminuto quanto o permitido por um artigo é tão somente uma pretensão: nada mais do que isso; por isso a opção por chamar a atenção apenas para aspectos muito gerais do fio argumentativo de discussão do filme, que, aliás, pode bem ter outros além do apresentado, já que os discursos não são, em geral, caracterizados pela univocalidade ou constituídos por uma única leitura, embora também não suportem qualquer leitura que se proponha para eles.

Nesse sentido, a análise do filme pretende se propor como a eleição de alguns elementos que se julgam relevantes e que produzem determinados efeitos de sentido e contar com a cooperação do leitor do texto no sentido de, solidariamente, contribuir com a leitura aqui iniciada, leitura cujo processo se caracteriza, em geral, pela atividade cumulativa e não excludente. Reitere-se, mais uma vez, o fato de se estar aqui tentando resgatar aquilo que o filme discursiviza sobre a relação do homem com as imagens e não propriamente aquilo em que se crê, embora, como já se disse, a tese do homo videns seja inquietante e deva ser levada a sério.

Apenas mais um comentário: o filme retrata duas igrejas, uma sobreposta à outra. Na de cima, que aparece sobre o solo, uma igreja normal, exatamente dentro do padrão esperado para uma capela interiorana e à beira do caminho: nada de estranho. A esta, o filme apresenta como estando deserta, sem nenhum fiel, sendo tomada por corvos que sobrevoam e pousam sobre seu teto. Animais geralmente associados à morte, eles representariam todos aqueles que, de tocaia em relação às instituições tidas como socialmente desejáveis, esperariam uma oportunidade para atacar e tomar para si os pouco convictos, tornando-os vítimas da sua pouca convicção e da sua pouca

personalidade para discernirem o que é adequado para si. Cativando olhos, boca e coração, eles produziram a desertificação observada das instituições sociais tradicionais, trazendo a degradação e a desumanização.

Na igreja de baixo, a do subsolo, cuja abóbada é uma paródia da cúpula da capela de cima, corpos estão costurados uns aos outros, constituindo, portanto, uma massa informe, e o que os caracteriza é o sofrimento, dada a exploração e a extorsão a que foram submetidos. Eles não mais possuem língua, olhos ou coração, órgãos que se tornaram alimento para o Creeper. Na metáfora construída pela constituição dessa segunda abóbada, feita de corpos humanos dilacerados, encontra-se a representação da construção de uma outra sociedade, paralela, pautada em outros valores, vivendo em contradição com a sociedade considerada normal e desejável. Contra as instituições, supostamente, centradas em valores humanos e na dignificação do homem, erigir-se-ia uma outra, pautada na desumanização, na degradação e na perda da vida, fatalidades acontecidas por causa da excessiva sensualidade do homem, pautado nos sentidos da carne e não na capacidade crítica e reflexiva. A imagem entraria neste contexto como um dos elementos responsáveis por esta problemática, dado o seu poder de atração sobre o olho humano e a sua capacidade de persuasão, caso o espectador não esteja suficientemente preparado para lê-la.

Duas igrejas, duas abóbadas, duas forma de corporeidade, duas maneiras de viver a vida e duas formas de se relacionar com o visível: se, por um lado, a imagem exerce este fascínio sobre o homem e ela pode realmente desencaminhá-lo, conduzindo a caminhos que não o priorizam como fonte de prazer, por outro, deve-se ouvir o chamado para o preparo para a leitura racional e para a decifração simbólica das mesmas, sob pena de, não o fazendo, constituir-se uma sociedade que cada vez mais corre o risco da degradação: este parece ser o alerta e a grande mensagem deixada pelo filme que realmente é de terror, mas não porque lide com personagens e eventos terrificantes, mas porque denuncia uma problemática que pode tornar-se realmente aterrorizante para o homem.

4. REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. (Trad. Paulo Neves). 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

---. **O ar e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

---. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. Trad. Sergio Miceli. 2. ed. São Paulo: Edusc, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, Umberto. **O signo de três**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991.

---. **Lector in fabula**. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

---. **Interpretação e superinterpretação**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

---. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramallete. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

---. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

---. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

---. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

---. **O queijo e os vermes**. Trad. Maria Betânia Amoroso. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 2.ed. São Paulo: Pontes, 1997.

POSSENTI, Sirio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. Trad. Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 2001.

V A R I A
S C I E N T I A

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

REVISTA VARIA SCIENTIA

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber