

As imagens que perturbam em Safari, de Ulrich Seidl¹

Guilherme Barbosa Ferreira²

Guilherme Gonçalves da Luz³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este trabalho pretende partir das imagens de mundo produzidas pelo diretor austríaco Ulrich Seidl, de forma geral, e de seu filme mais recente, ‘Safari’, de forma específica, para pensar acerca das perturbações perceptivas produzidas pelas imagens artísticas contemporâneas. Para tal, serão destacados os aspectos estéticos, temáticos e formais que compõem o cinema deste diretor. Em seguida, servem de ferramenta conceitual as considerações teóricas elaboradas por Jacques Rancière acerca da *dessemelhança* e da relação entre estética e política. Após, Alain Badiou nos ajuda a situar o cinema como produtor de certo regime de pensamento epistemológico, através e *com* as imagens. E, por fim, pretende-se pensar nos efeitos produzidos pelas imagens de ‘Safari’, que reorganiza os discursos sobre a oposição homem e animal, ao lançá-los sob outro olhar.

Palavras-chave: cinema; imagem; estética; arte; política.

1. Introdução

O presente texto inicia-se a partir da obra do diretor Ulrich Seidl com o objetivo de realizar uma breve exposição que situa o leitor acerca de sua biografia para que, após, se descubra *o que e como* filma o diretor. ‘Safari’ (2016), filme que intitula este trabalho, tematiza a caça esportiva de animais no continente africano e foi destacado de sua filmografia já que suas imagens despertam diversas inquietações a respeito do: regime das imagens contemporâneas, do debate acerca do antropocentrismo, e das perturbações estéticas provocadas. Como ferramenta teórica, os

[1] Trabalho apresentado na IJ04 - Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior – XIV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Estudante de graduação de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, FABICO/UFRGS. Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Comunicação (GPESC). E-mail: guiherlme@hotmail.com

[3] Orientador do trabalho. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação - PPGCOM - UFRGS. Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Comunicação (GPESC).email. guilh.gl@gmail.com

conceitos de que tratam Rancière (2012) nos fazem pensar acerca das relações entre as percepções sensíveis, as práticas estéticas e as práticas políticas (RANCIÈRE, 2012). Em outro sentido, o filósofo francês Alain Badiou (2003) reivindica para o cinema o “pensamento filosófico” (BADIOU, 2003, p. 31). Tudo isso para que, por fim, sejam analisadas algumas das imagens perturbadoras de ‘Safari’ (2016), que rearranjam o mundo das imagens acerca da relação humano x não-humano. .

2. Para o que olha Ulrich Seidl?

Nascido em Viena em 1952, o diretor, autor e produtor de cinema austríaco Ulrich Seidl é conhecido por realizar filmes provocantes ao longo de sua carreira - voyeurismo, misantropia e pornografia social são algumas associações feitas à ele. Entretanto, além de ter sido indicado a duas palmas de ouro em Cannes e vencido o prêmio do júri em Veneza, ele é comparado a outros diretores importantes como Michael Haneke e Fassbinder. Seus longas-metragens ‘Dog Days’ (2001), ‘In the Basement’ (2014) e a trilogia ‘Paradise’ (2012) são alguns dos projetos responsáveis pela ampla visibilidade conquistada diante do circuito de cinema internacional. Porém, o que nos interessa agora é investigar acerca das particularidades em relação a *forma* cinematográfica e aos *temas* abordados por esse diretor. Dessa forma, os parágrafos a seguir têm como objetivo elencar sinteticamente suas principais características, a fim de situar o leitor a respeito do estilo ‘seidliano’.

Então, é possível realizar uma breve exposição acerca dos temas abordados em seus filmes a partir de um filme específico, ‘In the Basement’ (2014), com destaque para duas de suas características: os personagens anormais (ou nuances de normalidade) e a busca pelos não-visíveis. Sendo assim, ‘In the Basement’ (2014) é, além de uma ficção-documental, uma espécie de investigação antropológica acerca do privado na Áustria, onde os porões das casas austríacas (ou as ‘caves’, como são chamadas) operam como espaços de práticas singulares: uma das personagens tem um escravo sexual e o submete consentidamente à práticas BDSM; outra trata bonecas realistas como se fossem filhas legítimas; há ainda quem cultue símbolos nazistas e colecionasse objetos dessa época em sua ‘cave’. À primeira vista, e a partir das sinopses tradicionais,

o filme parece tratar apenas de comportamentos considerados anormais, mas o que se opera é justamente uma modificação do status de anormalidade a partir da universalização das experiências da vida relacionadas à solidão, à violência, e à sexualidade, por exemplo, vivenciadas pelos personagens de seus filmes. Assim como nos diz Seidl (2015), quando expõe didaticamente o que pretende:

“As pessoas que mostro não são ‘freaks’. São pessoas normais que não estão totalmente ancoradas na norma social. Mas é assim que a maioria aparenta ser. Acho que é uma perspectiva arrogante, tanto de um certo público como dos críticos, quando se distanciam deles e os consideram freaks.” (SEIDL, 2015, p. 1)

A exemplo, esses ‘anormais’, também aparecem na forma de modelos com carreiras profissionais decadentes, em ‘Models’ (1999) ou através de pessoas solitárias obcecadas por seus pets, em ‘Animal Lovers’ (1996). Além disso, há outra característica temática que atravessa os filmes desse diretor e merece destaque: a abordagem à sujeitos e práticas que não são protagonistas na ordem do visível contemporânea. Diferentemente da abordagem em relação aos anormais, há uma preocupação em direção à busca de imagens, situações, e experiências que são pouco encontradas em regimes imagéticos tradicionais - ou, se é produzida, obedece à caricaturas dotadas de estereótipos com pouca profundidade. Nesse sentido, ‘In the Basement’ (2014) busca o que está escondido na sociedade austríaca através dos seus porões, ‘Paradise: Love’ (2012) vai até o Quênia investigar o turismo sexual naquele lugar, e ‘Safari’ (2016) parte de uma nova visibilidade para abordar a caça de animais na África.

Então, depois de listadas essas características de ordem temática, podemos pensar a respeito das questões formais da filmografia de Ulrich Seidl. Desse modo, três características podem ser destacadas brevemente: a indiscernibilidade entre documentário e ficção, a presença de não-atores e, por fim, as simetrias das imagens.

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (2001), o diretor afirma que seus primeiros filmes são documentais por questões pragmáticas: esse era o tipo de filme mais fácil de ser financiado através da precária política cultural do governo austríaco da época (SEIDL, 2001). Após, em seu primeiro filme de caráter ficcional, ‘Dog Days’

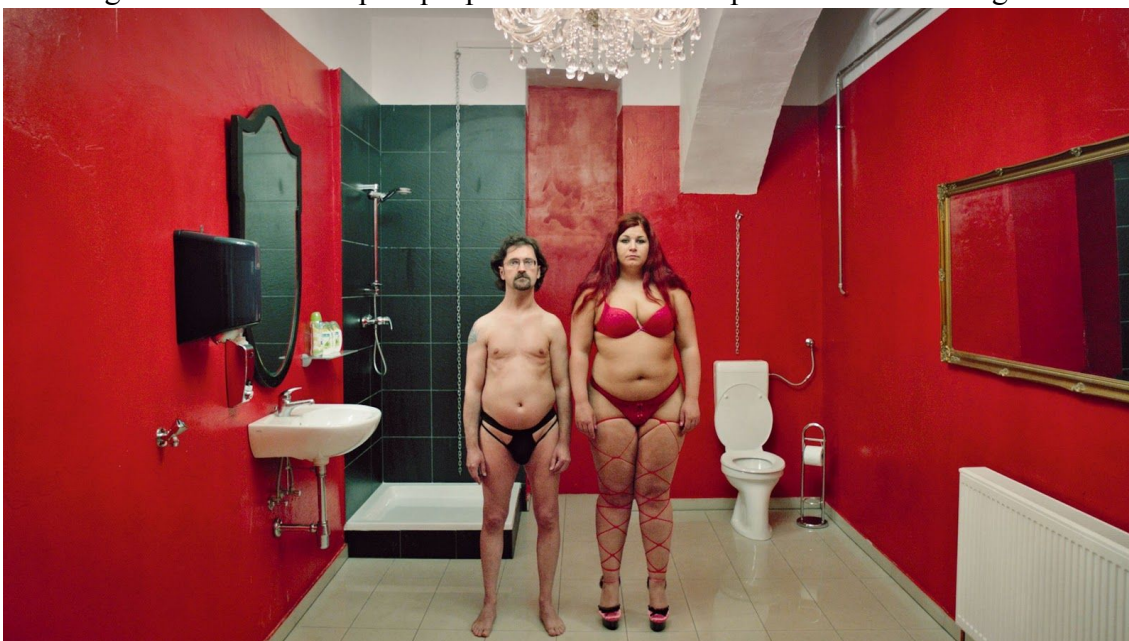
(2001) se posiciona entre um híbrido de documentário e ficção, em que atores profissionais e não-atores se misturam para compor as histórias narradas. A seguir, seus próximos filmes se aproximam da continuidade que viria a ser o estilo definitivo do diretor. Nesse momento, os personagens da tela representam papéis de suas próprias vidas. Em outras palavras, há a presença de atores e não-atores na maioria dos filmes, embora isso não signifique que a realidade está ali, encarnada, mas, diferentemente, que essa oposição escapa em certo momento, ou que, por vezes, deixa de existir. Desse modo, afirma:

“Eu não vejo nenhuma diferença entre filmes de longa-metragem e documentários. É por isso que o termo ‘staged reality’ foi cunhado. Isso significa que as pessoas dos meus filmes são não-atores, mesmo que por vezes não atuem dessa forma. E isso irrita algumas pessoas. Eles querem pensar e ver em categorias organizadas.” (SEIDL, 2011, p.1)

Em seguida, pode-se identificar na forma cinematográfica do diretor a presença frequente de imagens simétricas. Por isso, entende-se que os planos filmados apresentam uma organização onde os personagens e o objetos que compõe o cenário, organizam-se a partir de um centro geométrico na tela. Ou seja, há uma disposição de elementos que tende a obedecer uma espécie de lógica cartesiana de organização, onde quem fala ocupa o ponto central do plano e o restante dos objetos posicionam-se relativamente e proporcionalmente em relação a esse centro. Isso só é possível porque os personagens se dispõem através de um enquadramento frontal, médio e fixo, em que a câmera estática capta grande parte da narrativa de forma a remeter a uma entrevista, com os narradores parados enunciando sobre o assunto em questão. Essas características, portanto, produzem certa confusão no processo de percepção dessas imagens, já que, no mesmo lance, elas provocam uma aparência de realidade, conferida pela mise-en-scène dos atores, e uma aparência de irrealidade, despertada pela organização e simetria do cenário. Além desse estranhamento provocado, é possível especular acerca dos argumentos criativos que justificam esse tipo de estilo simétrico. Quem, geralmente, ocupa o centro das imagens produzidas na arte? E quais significados simbólicos estão imbricados na noção de centro na história da cultura visual? Essas

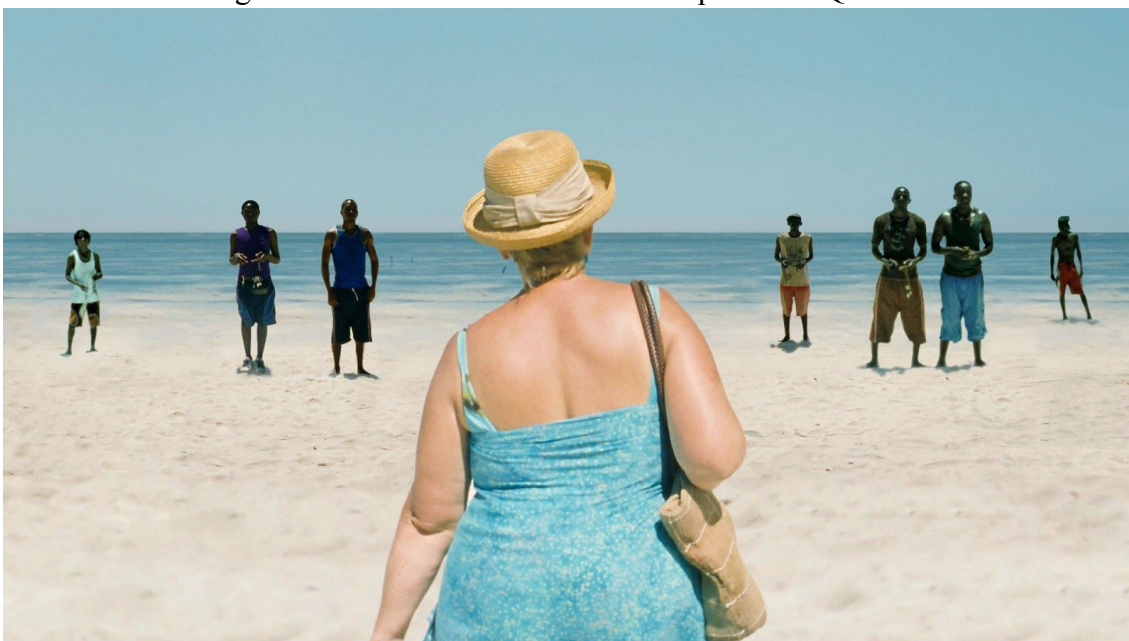
questões serão retomadas posteriormente, quando determinada noção de imagem na arte será exposta neste presente artigo.

Figura 1 - Frame: Corpos que praticam BDSM ocupam o centro da imagem.



Fonte: 'In the Basement', 2012

Figura 2 - Frame: Turismo sexual nas praias do Quênia.



Fonte: 'Paradise: Love', 2013

3. Pensar cinema: perturbar através de imagens

A partir dessas considerações elaboradas acerca do diretor e de seus filmes, pode-se pensar a partir daqui sobre quais perspectivas teóricas o cinema e a imagem operam neste trabalho. Para isso, os conceitos de Alain Badiou (2003) sobre o cinema como “experimentação filosófica” (BADIOU, 2003, p. 31), e de Jacques Rancière (2012), acerca das imagens contemporâneas e das relações entre estética e política (RANCIÈRE, 2012), serão manipulados a fim de interpretar posteriormente os efeitos produzidos pelas imagens de mundo que emergem em ‘Safari’ (2016).

Primeiro, pode-se partir das ideias que entendem o cinema não somente como reprodução do imaginário já estabelecido, mas como articulações epistemológicas de ordem imagética, em que as imagens operam em um regime de visibilidade e conhecimentos próprios e, efetivamente, pensam (BADIOU, 2003), assim como escreve, a partir de Deleuze (1985):

“[...] o cinema se torna um dado da realidade, e não mais uma representação. Visto que a imagem e movimento são a mesma coisa, a imagem não pode ser a representação do movimento, mas ‘imagem-movimento.’ Quando se criam ‘imagens-movimento’ ou ‘imagens-tempo’, cria-se um pensamento, um pensamento cinematográfico, distinto da filosofia, que por sua vez pensa através de conceitos. Um filme pensa mediante a produção de imagens-movimento e imagens-tempo.” (BADIOU, 2003, p.64)

Ainda com Badiou, é possível pensar no cinema como uma “luta de imagens através de imagens” (BADIOU, 2003, p.82) e como um “um paradoxo que gira em torno do ‘ser’ e do ‘parecer’” (BADIOU, 2003, p.36). Ou seja, assim como os outros dispositivos audiovisuais responsáveis por produzir imagens, o cinema também reivindica um lugar nesse campo de disputa discursiva acerca da produção de realidades. Isso não significa que as imagens do cinema são de fato o real, e nem que o representa figurativamente, mas, que, de forma distinta, as imagens intervêm e se inscrevem sobre esses dois âmbitos. Para Rancière, por outro lado,

“[...] imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança.” (RANCIÈRE, 2012, p.15)

Essa alteração da semelhança, continua o autor, não compreende uma ‘anti-semelhança’ - a exemplo do “fim das imagens” (RANCIÈRE, 2012, p. 28) e do projeto artístico da arte moderna realizado por volta do início do século XX rumo ao combate crítico às imagens representacionais (RANCIÈRE, 2012). Mas sim, diz respeito ao regime contemporâneo das imagens artísticas, que ele conceitua como sendo dotado de “dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16), e que funciona “como potência desvinculadora, forma pura e puro páthos, desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais, histórias.” (RANCIÈRE, 2012, p.43). Sendo assim, o autor traça uma espécie de estética do dissenso acerca das imagens artísticas contemporâneas, que agora não mais advogam criticamente contra as imagens, mas jogam estrategicamente com elas e contra elas.

Por fim, pode-se pensar também sobre as concepções acerca das práticas estéticas e políticas na obra de Rancière (2005). Para ele, a prática estética é, simplesmente, um “sistema das formas que a priori determinam o que se vai experimentar” (RANCIÈRE, 2005, p.18), enquanto política

“[...] não é um princípio o exercício de poder e a luta pelo poder. É, antes de tudo, a configuração de um espaço específico, a circunscrição de uma esfera particular de experiência, de objetos propostos como comuns e que respondem a uma decisão comum, de sujeitos considerados capazes de designar esses objetos e opinar sobre eles”. (RANCIÈRE, 2005, p.18)

Com isso, podemos encerrar esta parte tendo em mente que a produção de imagens opera de forma epistemológica, na medida em que possibilita práticas de conhecimento científico em relação à realidade. E que, além disso, é preciso inferir que as práticas estéticas, nas quais as imagens do cinema podem estar incluídas, necessariamente produzem efeitos políticos, na medida em que promovem possíveis perturbações de percepção da ordem do sensível, que impactam na “esfera de experiência” (RANCIÈRE, 2012, p.50), reconfigurando o jogo político estabelecido.

4. As imagens de mundo de Safari (2016)

Dessa forma, as imagens de que se ocupam este trabalho estão no filme mais recente do diretor austríaco Ulrich Seidl. ‘Safari’ (2016), foi gravado na África (entre a fronteira da Namíbia e da África do Sul) e, a princípio, tematiza a caça esportiva de animais selvagens nessa região, onde turistas ocidentais dedicam suas férias ao extermínio de girafas, elefantes, antílopes, entre outras espécies da fauna local. O filme está repleto de imagens indigestas, já que explicita o processo violento de caça - que se inicia na perseguição dos animais, passa por um registro fotográfico em que os caçadores posam ostensivamente junto às caças e, finalmente, termina no processo de limpeza e desmembramento desses bichos.

Figura 3 - Frame: Caça e caçador posicionam-se para foto.



Fonte: ‘Safari’, 2016

Figura 4 - Frame: Trabalhadores locais desmembrando uma zebra.



Fonte: ‘Safari’, 2016

Então, a violência evidente nessas imagens provocam certo estranhamento, embora não se situem na ordem de perturbação do sensível de que trata Rancière. Sobre isso, Canclini (2016) elabora uma reflexão semelhante acerca das imagens contemporâneas da arte:

“O fato estético acontece quando se trabalha sobre ‘o que resta’ para mostrar, ‘o que não aparece’. A simples espetacularização da dor para que o visitante não passe rápido diante de uma obra, para que não a espie mais uma entre as muitas expostas em uma bienal ou feira, costuma produzir o sentimento forte rejeição. O mesmo acontece com as obras que pretendem obrigar a reação militante: fracassam em seu objetivo político como no estético, e outro tanto ocorre com aquelas que têm fins pedagógicos e pretendem mostrar ao espectador o que ele ignora.” (CANCLINI, 2016, p.223)

. Desse modo, há outras evidências nas imagens do filme em questão que nos permitem situá-las como “dessemelhantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 16), assim como exposto a seguir.

Assim, a partir das considerações estéticas elaboradas acerca de outros filmes do diretor, também há em Safari (2016) não-atores representando o papel de suas próprias vidas. Neste caso, ‘cidadãos ocidentais médios’ que enunciam discursos a fim de justificar suas preferências em relação à caça. Por vezes, escolhe-se poupar alguns animais da morte por motivos diversos: há quem prefira não matar animais de pelo muito belo, como as zebras, e em outros momentos, há certa empatia em relação a viuvez e à solidão, já que não se pode matar um elefante em companhia de seu par reprodutor. Com isso, funda-se uma espécie de mapeamento ético em relação ao dizível do filme. Isso não significa, porém, que exista uma tentativa de estereotipar os caçadores a partir da construção de uma identidade, já que muitos dos discursos são conflitantes entre si (há, ainda, caçadores que têm opiniões como ‘se o ser humano fosse embora da Terra, provavelmente seria melhor para todos’). Aqui, produz-se uma espécie de abalo das representações sociais. Dessa forma, também é preciso atentar-se para os discursos divergentes que estão nas imagens do filme mas que não estão na ordem do

dizível. A exemplo da montagem cinematográfica, que provoca perturbações nesse jogo, ora quando se contrapõe e ora quando diverge dos discursos enunciados. Para exemplificar, há uma cena em que os caçadores ocidentais discursam sobre as possibilidades liberais de cada indivíduo para escolher como viver, onde viver, do que se alimentar, etc. O próximo plano, porém, mostra os trabalhadores locais (Figura 4) vivendo sob condições precárias de vida. Sendo assim, o corte entre esses dois planos significa algo, necessariamente? Nesse caso, é possível especular que o que o corte produz é o julgamento moral imediato dessas pessoas, já que eles ignoram a “condição precária de vida” (BUTLER, 2015, p. 46) nas quais os corpos negros dos trabalhadores locais e os corpos não-humanos dos animais caçados estão submetidos. Entretanto, é possível partir sob outra ótica e interpretar, de forma distinta, que a montagem de Safari:

“Trata de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que junta os heterogêneos, então, é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei se impõe por trás das aparências anódinas ou gloriosas.” (RANCIÈRE, 2012, p.87)

Por fim, é possível conceber as imagens de Safari (2016) através desse novo tipo das imagens artísticas, “dessemelhantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 16), a partir do que Rancière (2012) categoriza particularmente como “imagem metamórfica” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Para tal tarefa, é preciso retomar as características estéticas formais do diretor relacionadas à centralidade geográfica dos personagens no plano. A partir disso, é possível questionar: porque os personagens se situam no centro das imagens de forma fixa em Safari (2016)? Se partirmos de uma resposta através da arqueologia das imagens artísticas na cultura visual, podemos afirmar que é o Homem quem ocupa o centro dessas imagens. Isso porque todo o projeto ético das sociedades modernas pressupõe um antropocentrismo (simbolizado imagetivamente pelo homem vitruviano) que orienta os valores morais, e, portanto, estéticos, dessa sociedade. Sendo assim, as imagens de Safari (2016) também operam ao estilo ‘seidliano’, e posiciona os personagens de sua ficção-documental no centro geográfico do plano. Aqui, quem ocupa esse centro são, predominantemente, homens brancos e mulheres brancas

ocidentais. Entretanto, há determinados momentos em que o corpo negro ocupa o centro da imagem (Figura 5) de forma silenciosa, apenas com o olho fixo e frontal em direção à câmera. E, por fim, na imagem que encerra o filme, há a presença de um animal no centro da imagem: em uma sala escura (Figura 6), um cachorro que dificilmente se vê o rosto, para no centro da sala e da tela e se deita.

Nesse sentido, essas imagens situam-se no conceito de “dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16), mas também em sua categoria mais específica de “imagem metamórfica” (RANCIÈRE, 2012, p. 34), já que parecem

“[...] jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da “ crítica das imagens” . Só que essa crítica, deixada aos próprios artistas, não é mais enquadrada por uma história autônoma das formas nem por uma história dos gestos transformadores do mundo. Assim, ela é levada a se interrogar sobre a radicalidade de seus poderes, a dedicar suas operações a tarefas mais modestas. Ela passa a jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de operar sua desmistificação.” (RANCIÈRE, 2012, p.34)

Figura 5 - Frame: Corpos-outros no centro.



Fonte: Safari (2016)

Figura 6 - Frame: Corpos-outros no centro.



Fonte: Safari (2016)

5. Considerações Finais

Portanto, a partir das exposições feitas anteriormente, pode-se pensar sob uma perspectiva particular acerca de certas imagens artísticas contemporâneas. Agora, essas imagens não se arriscam a reproduzir a realidade, mas sim, tem como objetivo intervir sobre ela de alguma forma. A respeito das imagens do cinema, de forma mais específica, conclui-se que elas obedecem a um regime próprio de racionalidade, que muitas vezes pode anunciar, ou sugerir, pensamentos também particulares através da ordem do não-dito. E, por fim, através das imagens contidas no filme Safari (2016) foi possível perceber como essas duas operações se articulam, na medida em que modestas perturbações de percepção ocorrem através das “dessemelhanças” (RANCIÈRE, 2012, p. 16) dessas imagens.

Referências

ANIMAL LOVE. Ulrich Seidl, 1996, Áustria, 120 min.

BADIOU, Alain. **O Cinema como experimentação filosófica.** In: Pensar - imagem, ética e filosofia. Organização: Geraldo Yoel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Revisão Técnica de Carla Rodrigues..

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência.** São Paulo: Edusp, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** 2005. Disponível em:
<<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g-a-imagem-tempo-cinema-vol-2.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

DOG DAYS. Ulrich Seidl, 2001, Áustria, 121 min.

FEINSTEIN, Howard. **On the Down Low: Ulrich Seidl's *In the Basement*.** Nova York, 2015. Disponível em
<<https://filmmakermagazine.com/96210-on-the-down-low-seidls-in-the-basement/#.W0OCdJKjcs>>. Acesso em 9 jul. 2018.

FILHO, José Rocha M. **O calor chega à Viena de Ulrich Seidl.** São Paulo, 2001.
Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0111200116.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FREY, Mattias. **The Possibility of Desire in a Conformist World: The Cinema of Ulrich Seidl.** In: New Austrian Film. Org: Robert von Dassanowsky and Oliver C. Speck, 2011.

IN THE BASEMENT. Ulrich Seidl, Áustria, 2015, 81 min.

PARADISE: LOVE. Ulrich Seidl, 2013, Áustria, Alemanha, França, 115 min.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre Políticas Estéticas.** Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005.

SAFARI. Ulrich Seidl, 2016, Áustria, 91 min.

ZAWAIA, Alexandra. **Quando descí à cave de Ulrich Seidl.** Lisboa, 2015. Disponível em:
<<https://www.publico.pt/2015/04/23/culturaipilon/noticia/quando-desci-a-cave-de-ulrich-seidl-1692966>>. Acesso em: 10 jul. 2018.