



**O risco do animal:
vocação do cinema,
expressão dos bichos**

Luís Fernando Moura. Belo Horizonte, 2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

O RISCO DO ANIMAL:
vocação do cinema, expressão dos bichos

Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura

Belo Horizonte
Maio de 2016

Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura

O RISCO DO ANIMAL:
vocação do cinema, expressão dos bichos

Disserta o apresentada ao Programa de Pós-Gradua o em Comunica o Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial   obten o do título de Mestre em Comunica o Social

 rea de concentra o: Comunica o e Sociabilidade Contemporânea
Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem
Orientador: Prof. Dr. André Guimarães Brasil

Belo Horizonte
Maio de 2016

Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura

O RISCO DO ANIMAL:
vocaçãõ do cinema, expressãõ dos bichos

Dissertação submetida à banca composta pelos seguintes professores:

André Guimarães Brasil
PPGCOM/UFMG (Orientador)

César Geraldo Guimarães
PPGCOM/UFMG

Maurício Lissovsky
PPGCOM/UFRJ

Roberta Oliveira Veiga
PPGCOM/UFMG

A tia Cláudia, que se animou com esta proposta (e se encanta, a cada dia, nestas páginas)

AGRADECIMENTOS

Também este texto é como uma quimera. Muitos o atravessam.

André, orientador invejável, professor e amigo, companheiro com quem nunca paro de aprender. Os professores. Roberta, amiga que me acolheu e que tanto abasteceu esta pesquisa de confiança e energia. César, mentor generoso, de inspirações que rebentam passarelas. Claudinha, Carlos, Cacá e tantas palavras que lampejam na imaginação. O corpo docente e os funcionários do PPGCOM, em especial Elaine e Tatiane, cujo apoio foi imprescindível.

Os amigos do grupo Poéticas da Experiência, que fazem as ideias se dobrarem. Leo, Júlia, Bernard, Caia, Marcelo, Cacá, Paulinha, Pedro, companhias atentas e gentis. Glaura, presença insubstituível. Vinícius, amizade que se tornou vizinhança. Os amigos com quem partilhei também as salas de aula (ou quase). Carol, Rafael, Ruy, Samuel, Mintz. Hannah, que espio com admiração, Lu, com a promessa perene de parceria, Inês, que sempre que vai deixa saudade. Victor, Ana Carol, Mari, Vitor, Carla, com quem a troca de perto é fonte de prazer e cumplicidade. Tão edificantes mesas de bar. Ewerton, Samuel, Thiago, Roberto, Darllam.

Minha família mineira, que se fez por esperteza do acaso. Clara, Louise, Douglas – que me ajudaram com a capa, com o inglês, com o grego –, Prussiana, Thiago, Clara. Marcella, que deu sentido ao horóscopo. Heron, que me deu casa quando tudo era novo. Dolores, com os acasos que parecem destinos. Faísca, que sempre que vê gente se joga no chão, de barriga pro ar. Meus vizinhos, o gato preto que vem apavorar o quintal.

Amigos de vida que me levam ao cinema (e para longe). Pedro, Hermano, Bel, Rodrigo, André, Chico, Tiago. Angela, professora e inspiração de sempre. Laécio, orientador da graduação e amigo fundamental na primeira gestação destas ideias. Companheiros de trabalho e criação. Da Janela de Cinema do Recife, do Caderno C, da Revista Aurora e do Cineclubes Dissenso, que despertam o encontro entre visões e palavras. Kleber, Emilie, Dora, Sabrina, Fellipe, Dani, Schneider, Belle, Fabi, Lenne, Gui, Phelipe, André, Diogo.

Minha família de origem e destino. Minhas irmãs, Constância e Ana Clara. Tio Adel, tio Farias, Gabi, tio Júnior, tio Almir, Amarinho, tia Inez, Mércia, Myrna. Aninha. Tom e Fantoche, os cães que fizeram a gente crescer. Vó Ceres, com a memória do sorriso (e todos os tios e primos debaixo do pau-brasil). Vó Marinete, que traz o futuro numa mala cheia.

Paulo, com quem descubro, feliz e apaixonado, acalanto e impulso.

Marinho, meu pai, Cassandra, minha mãe, que me desafiam, me confortam e me fascinam.

*“This house is sad, because he's not inside it
Because he'd hide when someone comes to the
front door*

(...)

there's no one to say meow”.

(Leaf house, Animal Collective)

*“(...) não buscam a verdade nem sequer a
verossimilhança: buscam o assombro. Julgam
que a metafísica é um ramo da literatura
fantástica”.*

(Jorges Luis Borges, sobre os idealistas de Tlön)

*“Les images appartiennent peut-être au règne
animal”.*

(Fernand Deligny)

RESUMO

Em um intercâmbio entre questões da filosofia contemporânea e a herança conceitual de André Bazin, a dissertação busca primeiro caracterizar uma vocação das imagens de cinema para inscrever agências de animais não humanos, aos modos de uma fenomenologia objetiva das imagens. Em seguida, investiga termos de uma pragmática da cena capaz de devolver seus afetos à fábula cinematográfica. Por meio da análise dos filmes *Animal político* (Tião, 2016), *As quatro voltas* (Michelangelo Frammartino, 2010), *In the dark* (Sergei Dvortsevov, 2004) e *Bestiário* (Denis Côté, 2012), tendo a encenação da voz e o enquadramento como operadores analíticos, descreve ao final os contornos expressivos de uma cena da alienação e de uma alienação da cena. Especula, enfim, em que medida tais figurações contrariam a fortuna epistemológica ocidental, propondo a empresa de uma historiografia das contrariedades.

Palavras-chave: Animal. Bestiário. Fábula cinematográfica. André Bazin. Cinema contemporâneo.

ABSTRACT

In an exchange of contemporary philosophical questions and the conceptual legacy of André Bazin, the dissertation seeks to first categorize a natural orientation of images in film in order to index agencies of non-human animals, by means of an objective phenomenology of images. Second, the study investigates conditions for the pragmatics of a scene to restore such agencies in the film fables. Through the analysis of the films *Political animal* (Tião, 2016), *The four times* (Michelangelo Frammartino, 2010), *In the dark* (Sergei Dvortsevov, 2004) and *Bestiary* (Denis Côté, 2012), with the staging of voice and the framing strategies as analytical operators, the work describes the expressive characteristics of a scene of alienation and an alienation of the scene. It concludes by speculating to what extent such figures contradict the Western epistemological background, proposing the undertaking of a historiography of contrarities.

Keywords: Animal. Bestiary. Film fables. André Bazin. Contemporary cinema.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: UM CORPO, DOIS CORTES	10
1. INTRODUÇÃO: SER VISTO, FAZER EXISTIR AQUELE QUE OLHA.....	17
1.1 O cão preto de Bassano me faz humano.....	17
1.2 Desaparição, reaparição, expressão, agência: algumas questões filosóficas.....	23
1.2.1 <i>John Berger e a desapareição</i>	24
1.2.2 <i>Jacques Derrida e a reaparição</i>	27
1.2.3 <i>Bertrand Prévost e a expressão</i>	30
1.2.4 <i>Vinciane Despret e a agência secreta</i>	32
1.3 Expressão dos bichos nas imagens de cinema: potências e limites de um campo fenomênico	37
1.3.1 <i>A ovelha me fez humano. Então hesitou. E há outras a me perseguir</i>	37
1.3.1.1 <i>A insistência do movimento</i>	37
1.3.1.2 <i>Pensamento vulnerável</i>	39
1.3.2 <i>A retórica da evidência versus a múmia da mutação</i>	42
1.3.3 <i>Filmar o bicho: um devir frágil do filme</i>	46
1.3.4 <i>Os bichos no limite da fábula</i>	51
2. O RISCO DO ANIMAL.....	56
2.0.1 <i>Para além dos foras do cinema</i>	58
2.1 Pragmática da audição: mudez, <i>mise en égalité</i> , <i>mise en soi</i>	62
2.1.1 <i>Dar a voz: como se a vaca fosse uma semelhante</i>	64
2.1.2 <i>Voz exilada: vococentrismo e a vaca indiferente</i>	68
2.1.3 <i>Geografia para surdos, geologia entre mudos</i>	73
2.1.3.1 <i>Geografia da defasagem</i>	77
2.1.3.2 <i>Surdez parcial, mudez estendida</i>	88
2.2 Pragmática pronominal do olhar: enquadramento, alienação.....	90
2.2.1 <i>Uma dobra dos pontos de vista: dos nomes aos pronomes</i>	94
2.2.1.1 <i>Perspectivas móveis</i>	96
2.2.1.2 <i>Uma pragmática</i>	98
2.2.2 <i>A cena da alienação</i>	104
2.2.2.1 <i>O gato sedutor: enquadramento persistente e o (ar)roubo do quadro</i>	105

2.2.2.2 <i>O gato trapaceiro: enquadramento persistente e o bo(ico)te à cena</i>	112
2.2.3 <i>A alienação da cena</i>	117
2.2.3.1 <i>Bichos (re)talhados: desenquadramento paciente e a cinemática do quadro</i>	119
2.2.3.2 <i>Bichos fugitivos: desenquadramento paciente e a rejeição à cena</i>	126
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA FÁBULA, DUAS CONTRARIEDADES	134
3.1 <i>Fábula de uma epistemologia</i>	135
3.2 <i>Uma história das contrariedades</i>	142
Referências filmicas	147
Lista de imagens	149
Referências bibliográficas	151

APRESENTAÇÃO: UM CORPO, DOIS CORTES

Começo lembrando uma viagem recente à praia de Jacumã. Num dos pontais, perto do Rio Maceió, entre dois botecos de areia, quatro cães vinham correndo, às vésperas do por do sol. Todos os dias, naquele horário, eles se metiam entre as mesas, que já iam ficando vazias. Num primeiro momento, pareciam procurar restos de carne, peixe, camarão ou tomate, já cobiçados pelas dezenas de moscas. A busca, às vezes satisfeita, durava pouco. Logo eles abandonavam a fome e gastavam o resto do tempo vespertino correndo entre os montes de areia fofa, cruzando os arbustos do manguezal e saltitando sobre o fio de água doce.

Alguns de nós se banhavam sob a sombra da falésia. Eu permanecia sentado em uma cadeira de plástico, onde me surpreendia magnetizado: raramente tinha notado, com tanta clareza, o que me pareciam cães radicalmente felizes. Tentei apreender e justificar a substância dessa impressão. Por longos minutos, os cães não dependiam de nada nem de ninguém, se não se engalfinhavam uns sobre os outros, rolando uns sobre os outros, sobre o chão, sobre os fins de onda, com as línguas pêndulas e molhadas e o pelo se misturando com os grãos do solo. Vez por outra, um deles resolvia parar um pouco e deitava languidamente sob o contraluz. Ali permanecia cândido, impassível e pleno, sob efeito da brisa, como se indiferente a tudo, convicto. Com o término da hora azul, voltavam para as ruas da vila.

Duas inquietações ressurgiam com força. Uma dizia respeito ao corte do meu olhar diante de seus corpos. A outra sobre o corte do mundo comum diante de suas existências. Melhor: o que havia entre o meu olhar e os seus corpos que pudesse dimensionar a intensidade daquele encontro? E como, depois de impregnarem a paisagem de tanto movimento, atingindo os olhares, a geografia podia continuar intocada, como se sua dança fosse um anexo às verdadeiras histórias, presença impertinente ao que nos liga uns aos outros? Quando observava aqueles cães, algo da ordem do sensível me arrebatava por um momento. Eu era impelido a colocá-lo em palavras, e no entanto toda tentativa de tradução vinha implicar na defasagem de um destino que me escapa. Cada palavra, cada enquadramento, cada gesto meu diante do encontro vinha amenizar a brutalidade de uma intensidade.

Penso que esta dissertação surge de duas atenções, que se somam uma à outra. A primeira é uma atenção à presença destes corpos no mundo e à impressão de que eles podem transformar as histórias – uma atenção propriamente política. Eu gostaria de dizer dos cães de

Jacumã e, no entanto, eles não me dizem, expressamente, uma única verdade. Mas estão ali, colocando-se diante de mim como idiotas, no sentido que Isabelle Stengers elabora¹:

No sentido da Grécia antiga, um idiota é alguém que não fala o idioma grego e que portanto é apartado da comunidade civilizada. O mesmo sentido é encontrado na palavra “idioma”, uma linguagem semiprivada que exclui de uma forma de comunicação caracterizada por um ideal de transparência e anonimato, ou seja, o intercâmbio de locutores. Mas o idiota de Deleuze, emprestado de Dostoievsky e tornado um personagem conceitual, *é aquele que sempre desacelera os outros*, que resiste ao caminho conceitual pelo qual uma situação é apresentada e pelo qual as emergências mobilizam pensamento ou ação. Não porque a apresentação seria falsa ou porque as emergências são tidas como mentiras, mas porque “*há algo mais importante*”. Não pergunte a ele por quê; o idiota nunca vai responder ou discutir a questão. *O idiota é uma presença* ou, como Whitehead teria colocado, *produz um interstício*². (STENGERS, 2005: 994-995, grifos nossos)

A segunda atenção é à vocação das imagens de cinema: uma atenção propriamente cinematográfica. Poderíamos tomar o que André Bazin diz sobre Roberto Rossellini: “Rossellini gosta de dizer que no princípio de sua concepção de *mise-en-scène* reside o amor não apenas por seus personagens, mas pelo real enquanto tal, e é justamente esse amor que lhe proíbe separar o que a realidade uniu: o personagem e seu cenário” (BAZIN, 2014: 369). Bazin sustenta ainda: “A distância rosselliniana (...) nos impõe uma relação de *amor*, mas de um amor não sentimental e que *podemos chamar de metafísico*” (BAZIN, 2014: 380, grifos nossos). Se há algo entre meu olhar e os corpos dos cães, as distâncias do cinema poderiam criar novas implicações entre eles, produzir com seus recursos expressivos pareceres próprios a esta intensidade e seus efeitos: poderiam promover interstícios, devotando-se a eles. Como lembra John Mullarkey, Bazin era ele mesmo um “cinéfilo e amante dos animais” (MULLARKEY, 2012: 55, tradução nossa). Por um lado, dizia que “somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganja espiritual com que minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e,

¹ Stengers se dedica a elaborar uma “proposta cosmopolítica”. Voltaremos a esta questão no tópico 2.1.3.

² Tradução nossa: “In the ancient Greek sense, an idiot is someone who does not speak the Greek language and is therefore cut off from the civilized community. The same meaning is found in the word ‘idiom’, a semi-private language that excludes from a form of communication characterized by an ideal of transparency and anonymity, that is, interchangeability of the speakers. But Deleuze’s idiot, borrowed from Dostoievsky and turned into a conceptual character, is the one who always slows the others down, who resists the consensual way in which the situation is presented and in which emergencies mobilize thought or action. This is not because the presentation would be false or because emergencies are believed to be lies, but because ‘there is something more important’. Don’t ask him why; the idiot will neither reply nor discuss the issue. The idiot is a presence or, as Whitehead would have put it, produces an interstice”.

afinal, ao meu amor” (BAZIN, 2014: 33). Por outro, sob inspiração baziniana, Mullarkey diz que nas imagens poderíamos coexistir, humanos e não humanos, positivamente, mediante o amor³: “O amor constitui espaço e tempo: ele pode revelar (e restaurar) o espaço e o tempo reais pela experiência da espectralidade do filme. *Não mais visão mas melhor visão*”⁴ (2012: 55, grifo nosso).

Na mediação do cinema, imaginamos como uma cena com os bichos poderia remodelar a força daquele primeiro encontro, para então me oferecê-la em um corte do sensível. Nos propomos assim a percorrer estas distâncias, cruzando as duas atenções que nos movem em uma visita a autores e filmes. Juntas, num longo diálogo em aberto, estas palavras e imagens parecem colaborar umas com as outras para apreender algo que se passa no instante do encontro com os corpos de bichos – a tomada –, e também as defasagens aqui implicadas (bem como o que elas implicam): a defasagem da mediação mesma, em primeiro lugar, mas com ela a defasagem das diversas empresas modernas de escrita, tradução ou remediação de aparições.

Perguntamos: como um animal não humano poderia aparecer, aparecer em si, nas imagens de cinema? No horizonte de respostas possíveis, imaginamos formas de aparição em que esta intensidade da presença do corpo pudesse se manifestar na experiência do filme. Neste sentido, a todo tempo vamos nos deparar com um dilema: esta intensidade é algo que é *feito do filme* – se dá mediante sua escritura – mas só pode se dar também *apesar do filme*, uma vez que cada procedimento de um filme diante de um corpo é um *corte* da duração de um corpo e, no caso particular dos bichos, de um corpo cuja medida de pacto com a cena nunca será expressa mediante a razão humana. Este dilema, como também pontuaremos, é político: como aliar a representação de um corpo de bicho à reivindicação de uma singularidade para este corpo, tendo em vista as especificidades que fazem dele este “completamente outro” (DERRIDA, 2002: 30)?

Apresentamos, diante da questão, um percurso teórico-metodológico que se serve da especulação e de um gesto ensaístico. Inspirados e movidos pela abertura transdisciplinar e inconclusa própria ao campo dos *Animal Studies*, nos vemos sendo tomados por um desconcerto também das teorias e dos conceitos, que se incorporam em nossa busca de forma às vezes mais sistemática, às vezes mais impressionista no curso da perseguição do fenômeno.

³ Mullarkey faz referência à conexão entre espaço, tempo e amor elaborada por Antonio Negri: “A primeira dimensão fundamental da experiência do mundo é a do tempo: o amor deve então se tornar a construção temporal do mundo. (...) A segunda dimensão fundamental da experiência do mundo é a do espaço: o amor deve se tornar a constituição espacial do mundo” (NEGRI apud MULLARKEY, 2012: 55, tradução nossa).

⁴ Tradução nossa: “Love constitutes space and time: it can reveal (and restore) real space and time through the experience of film spectatorship. Not more viewing but better vision”.

Estancamos aos menos dois movimentos heurísticos centrais, que originam os dois capítulos que se seguem. É como uma dissertação em dois atos:

No primeiro capítulo, tentamos cercar o problema da aparição dos animais não humanos nas imagens. A inquietação que nos move tem um fundo epistemológico, de implicações políticas mais ou menos expressas pelos autores que convocamos: como, na modernidade, os animais não humanos são vistos? (BERGER, 1980: 16) O que isso implica para a existência, histórica e política, deles? Como se daria uma forma de aparição que pudesse transformar suas condições de existência, à medida que uma existência negada (DERRIDA, 2002: 33) pudesse se afirmar? O que teria que mudar no olhar? Discutimos estas questões nos dois primeiros tópicos do capítulo. Dada a espessura do dilema epistemológico, não nos basta entender como o cinema poderia forjar, em sua escritura, estas aparições, mas vislumbrar as condições fenomenológicas de uma expressão (PRÉVOST, 2014: 213) dos bichos nas imagens – para só então conceber os termos materiais de uma cosmopolítica fundada em laços (DESPRET, 2013: 14) feitos nas (e por meio das) imagens.

No terceiro tópico, tentamos então circunscrever um estatuto para as imagens de cinema que pudesse sugerir reações e respostas a estas questões, de resto, bastante amplas. Encontramos um caminho teórico com diálogos em torno dos postulados de Bazin, em especial a elaboração de uma fenomenologia objetiva das imagens de cinema empreendida por John Mullarkey (2012): o que acontece nas imagens de cinema para que agências de animais não humanos se manifestem?

Vamos munidos com a soma destas impressões para o segundo capítulo, quando nos aproximamos mais detidamente da materialidade dos filmes. Partindo então de uma vocação fenomenológica das imagens de cinema, no interior das quais agências de animais não humanos potencialmente se manifestam, tentamos descrever num diálogo com as imagens respostas possíveis para a pergunta (que parafraseia Jean-Louis Comolli⁵): como fazer para que haja filme com o bicho? Fazer com que haja filme com o bicho é um desejo que implica atuar sobre os dois cortes a que nos referíamos: um corte do olhar que pudesse ser tocado por uma singularidade sensível de seus corpos e, ao mesmo tempo, que se restituísse no recorte político do mundo. A fábula, fazendo histórias diante do mundo, agora teria que implicar a distância de onde este corpo singular se apresenta.

Este desejo sempre esbarra nas aporias (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 51) do dilema, que tentamos situar no início do capítulo: ainda que a representação se faça sob a

⁵ “Como fazer para que haja filme?” (COMOLLI, 2008: 169)

intervenção de um fora (noção que tentaremos circunscrever), ela restaura a aparência dos bichos nas epistemes modernas. Defendemos então o papel de uma pragmática das imagens que possa, pondo sob tensão o olhar, perturbá-lo, fazendo as distâncias sensíveis, direcionando as imagens para o limite dos limiares. É assim que chegamos aos filmes que constituem o coração do nosso *corpus*: *Animal político* (Tião, 2016), *As quatro voltas* (Michelangelo Frammartino, 2010), *In the dark* (Sergei Dvortsevov, 2004) e *Bestiário* (Denis Côté, 2012). Cada um deles parece, aos seus modos próprios, lidar de maneira enfática com a distância que separa (e vincula) a apreensão dos corpos dos bichos pela fábula e uma vibração de presença que escapa aos seus desígnios. Nas cenas se põe, por meio de jogos particulares, o dilema entre as condições de uma captura epistemológica da alteridade e a manifestação sensível de um corpo no limite inapreensível (corpo cuja aparição não se endereça, em princípio, à cena cinematográfica). Esta pragmática se coloca por meio de dois movimentos distintos (ainda que complementares), expostos em cada uma das partes do capítulo: uma pragmática da audição e uma pragmática do olhar.

Em *Animal político*, faz-se ficção com uma vaca que vive entre humanos, como se fosse humana, enquanto uma voz humana, atribuída à vaca, narra as imagens que vemos. Já em *As quatro voltas*, põe-se em cena um ambiente onde seres de diferentes espécies (humano e não humanos) compartilham um tempo social, enquanto o protagonismo da narrativa se alterna de um homem a um cabrito (e depois a uma árvore e a um corpo de fumaça). Ambos os filmes, em suas diferenças prolíferas, criam estratégias para estabelecer similaridades e cisões entre animais humanos e não humanos, a que atentamos num momento: no primeiro caso, a vaca ganha a substância de um corpo burlesco, que encarna justo esta ambiguidade. No segundo, a montagem promove analogias e similitudes entre os percursos biográficos dos diferentes corpos. Lançamos a hipótese de que a encenação da palavra tem um papel fundamental num contraste possível entre os dois filmes: no primeiro, o projeto de anexação da voz humana ao corpo da vaca potencializaria a inadequação do corpo da vaca à substância metafísica que nele se incorpora, levando esta inadequação a uma medida insustentável à representação (ou quase). No segundo, num movimento contrário, a ausência da palavra na cena poderia potencializar o que chamamos uma equalização (STENGERS, 2005: 995) das distâncias em cena, garantindo aos afetos da matéria o primado da oferta do filme à fábula: promovendo então uma cena onde os corpos adquirem relativa soberania expressiva. Propõe-se então uma pragmática da audição, dirigida a produzir efeitos de mudez (MORGAN apud COY, 1988: 85) e surdez (CHION, 1999: 7) para que um encontro sensível se dê em cena.

O que está em jogo, numa cena entre mudos, parece ser a inscrição e a duração dos corpos nas imagens. Para tanto, são justo os modos de olhar para os corpos, enquadrando-os, que poderiam instalar na cena as intensidades do encontro. Propõe-se então uma pragmática do olhar para a qual o ponto de vista atua como pronome (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 132), sendo que as substâncias dos sujeitos no encontro são determinadas provisoriamente pelas relações corpóreas estabelecidas na cena, e o olhar poderia oscilar diante das disposições encenadas.

Em *In the dark*, um aposentado vive na periferia de Moscou com seu gato e, diante do encontro da equipe do filme com o guardião, o gato se coloca na cena de forma persistente. Aqui, a oscilação do olhar se dá aos modos de uma pragmática do olhar (BRASIL, 2012: 71) com a qual o filme se deixa tomar expressivamente pela presença do gato. Passa a enquadrar persistentemente o seu corpo, no limiar de abandonar uma cena para instalar outra. Como se a câmera perseguisse então uma ciência do corpo do gato, instaurando perante ele uma *cena da alienação*. Já em *Bestiário*, bichos de diferentes espécies habitam cativeiros em zoológicos ou criadouros. Ao contrário de *In the dark*, a câmera se instala fixa nos cenários para um gesto de termos inversos: uma vez face aos corpos dos bichos, eles se desenquadram diante da câmera. Em vez de uma ciência, a câmera busca uma paciência para uma pedagogia do olhar (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 45). Os desenquadramentos perturbam a cena de tal forma que, no limite, a rejeitam, produzindo uma *alienação da cena*.

Nas considerações finais, a análise nos leva a fazer uma aposta teórica final. Nos parece, por um lado, que lidamos com duas formas de heterotopia (FOUCAULT, 1999: 14) que se cruzam na cena com os bichos: a heterotopia própria ao cinema e a heterotopia própria ao encontro entre o animal humano e os animais não humanos. Neste sentido, estas cenas parecem ofertar à fábula duas contrariedades: a da vocação das imagens (RANCIÈRE, 2014: 28) e a da autenticidade da aparência dos corpos dos bichos (PRÉVOST, 2014: 216), a se digladiar numa mesma busca pragmática por um destino estético para as imagens e para as aparições animais. Dois desejos de singularidade se cruzam – mas agora com pretensões cosmopolíticas: política irreduzível à pólis dos humanos, à pólis das descrições, à pólis dos parlamentos da palavra. Diante da ainda incipiente bibliografia em torno das figurações dos bichos no cinema, até então pouco sistematizada, propõe-se a empresa por vir de uma historiografia de duas contrariedades que se cruzam para abrir o horizonte de uma outra história política do cinema, de impactos epistemológicos. Um corpo de cão, apesar de tudo, se oferece ao mundo...



Fig. 1 *Dois cães de caça amarrados a um tronco* (Jacopo Bassano, 1548)

1 INTRODUÇÃO: SER VISTO, FAZER EXISTIR AQUELE QUE OLHA

Apenas os seres livres podem ser estranhos uns aos outros.
Jean-Luc Godard em *Adeus à linguagem* (2015)

1.1 O cão preto de Bassano me faz humano

Foi na sala mais disputada do Museu do Louvre, onde *Mona Lisa* parece querer roubar todas as atenções, que encontrei⁶ a tela *Dois cães de caça amarrados a um tronco* (Figura 1), assinada por Jacopo Bassano em 1548. A obra ocupa uma parede de altíssimo pé direito ao lado de dezenas de outras pinturas renascentistas. Em comum, elas põem em exercício a busca davinciana de experimentar e juramentar a invenção pictórica da perspectiva. Em particular esta é, como diz o texto curatorial, um marco fundacional: trata-se do “primeiro retrato animal (*animalier*) da pintura ocidental”.

A imagem apresenta dois cães adultos, grandes e musculosos. Um deles, branco e malhado, deita-se com aspecto conformado enquanto mira algo ao lado, plácida e indiferente como uma vênus saciada pela libertação do idílio. Mas não o outro: aquele de pelagem negra, cujo pênis à mostra me denota o sexo e esboça a partida para fora de quadro com o ar altivo e calculista dos predadores – não sem antes lançar um olhar agudo e agressivo que atravessa a tela (para olhar a mim, espectador?).

Direi então, seguindo o teor historiográfico do texto curatorial, tratar-se do primeiro retrato animal ou, ainda, do primeiro retrato *de* um animal não humano⁷ na história pictórica do Ocidente. Posso me emprestar também de outras palavras e dizer ser o primogênito entre

⁶ Em certas passagens desta dissertação, preferirei empregar a primeira pessoa à terceira para me referir a este que escreve, por entender que esta escolha estabelece, com mais precisão, importantes postulações reflexivas para o debate. Entendo que o “eu”, neste sentido, aparece por vezes num sentido nominal, em vez de meramente pronominal – trata-se de frisar a substância humana daquele que é espectador de imagens e que se percebe implicado no ato de olhar –, enquanto o “nós” se refere ao sujeito que escreve (entendemos que o texto é polifônico) e muitas vezes pode determinar, mais especificamente, que se trata de nos implicar, a todos, como figura social, uma vez que sejamos assim evocados pela discussão.

⁷ Opta-se neste texto pelo emprego do termo “animal não humano”, embora boa parte da bibliografia dos *Animal Studies* utilize sobretudo a denominação mais simples e corrente, “animal”. Jacques Derrida questiona a adoção desta forma simples, “que nós ousamos ainda (...) nomear geralmente mas no singular” (DERRIDA, 2002: 50). O termo “animal não humano”, formulado no campo da etologia (Cf. LESTEL, 2002), ganha lugar proeminente também na filosofia política da ciência (DESPRET, 2013; LATOUR, 2004), numa opção terminológica que põe em questão fissuras, continuidades e tensões na histórica oposição humano *versus* animal. Começa a aparecer ainda na emergente bibliografia em torno dos animais não humanos no cinema, como em John Mullarkey (2012). Como alternativa, empregamos a palavra “bicho”, que nos parece desencarnada de herança conceitual. Levamos em conta que o emprego simultâneo da forma “animal” para nos referir especificamente àqueles não humanos, ainda que amplamente adotado, poderia incorrer em uma contradição em termos.

os retratos que, apresentando signos de animais não humanos, fazem deles protagonistas na dramaturgia de uma pintura a óleo, desde então demandando-lhes e atribuindo-lhes *representação* na tradição ocidental da história das imagens. Numa ponderação de estatura epistemológica, poderia dizer ainda ser o primeiro retrato a oferecer ao olhar a apresentação de animais não humanos aos moldes de um pensamento que, germinado no regime representativo das artes, põe a história das apresentações em profusão⁸.

Segundo, então, direi que o retrato de Bassano funda, em ato, este pensamento. Porque põe em jogo uma relação sujeito-objeto perene. A relação entre um sujeito humano, aquele que vê, e determinado objeto não humano, aquele que é visto. Se o cão mira o antecampo, aquele que o cão olha é agora destinado a ver a tela. Porque mira aquele que a tela, *topos* da visão e do saber, convida a ser quem vê, instituindo-o a seu modo de representar e dar a ver. Porque representar o bicho será então instalar na história um regime de olhares que, agora, volta-se para eles. Porque, endereçando a alguém o que se apresenta pela primeira vez, o retrato não será meramente o retrato *de* um cão, mas antes o retrato para que alguém, vendo o cão, torne-se este alguém; alguém que vê cães em retratos. O que a tela instaura então, mais profundamente, é um sujeito humano espectador, que ali dirá ver cães: funda um correio e seu próprio endereço.

Funda então uma distância – entre mim, humano, que vejo, e o que se vê, signo de bicho sob os desígnios da moldura. Oferta o signo a uma “*retórica da evidência*”; retórica que determina, em ato, que humano sou afinal sujeito⁹:

⁸ Fazemos aqui, subterraneamente, alusão às noções de regimes estético, poético/representativo e estético das artes; nas formulações de Jacques Rancière, marcos centrais da tradição ocidental das imagens. O primeiro teria a arte não como objeto de uma experiência autônoma, mas como prática da ordem da constituição de imagens e estritamente submetida aos valores da pólis. As artes aqui são “modos de fazer”, valorados “quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2005: 28). O segundo regime, por sua vez, é chamado poético à medida que identifica “maneiras de fazer” o que se chama artes (belas artes) e representativo por ter, na representação, aquilo que “organiza as maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE, 2005: 29). Trata-se, portanto, de conceder certa dimensão de autonomia às artes, mas como conjunto de práticas no interior de um sistema que rege modos estritos para a visibilidade destas formas de expressão, interior a suas competências próprias, e num recorte também normatizado da experiência humana. É com a modernidade que, diz Rancière, instaura-se afinal o corrente regime estético das artes, no qual a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005: 32): neste sentido, tensionam-se as regras de um campo das artes anteriormente pré-determinado e, ao passo em que se singulariza a potência sensível de cada obra, imiscuem-se ampla e heterogeneamente os ambientes das práticas artísticas e da vida social.

⁹ Ressalte-se aqui que a noção de “evidência”, nestas formulações de Bertrand Prévost, tem estatuto de conceito e diz respeito, detidamente, a uma visada epistemológica das imagens – ou seja, seu emprego busca apreender como se dá a constituição retórica de saberes diante delas. Não se confunde (senão em parte) com a visada indicial da imagem fotográfica, tal como formulada por Roland Barthes (1990), ou por André Bazin quando considera, numa ontologia das imagens de cinema, que estas são fruto de um processo fotográfico cujas implicações psicológicas são particulares: neste caso, “o signo elaborado e abstrato adquire para qualquer espírito a evidência e o peso de uma realidade mineral” (BAZIN, 2004: 208).

“Nós vemos” e “há aí” constituem certamente as duas fórmulas ideal-típicas da evidência artística, à medida que elas tomam (*prennent*) a imagem em torno de uma relação subjetiva e objetiva, assegurando assim a conclusão e a realização do saber¹⁰ (PRÉVOST, 2013: 14).

Digo então que “vejo o cão”, ou que “aí está o cão” – e, assim, numa retórica que positiva o que se vê como objeto do olhar, lido com as figuras que se apresentam nas imagens, devolvendo denominações às afecções das suas aparências. “Este positivismo é tanto epistemológico quanto estético, uma vez que ele vê na imagem um fato evidente, sempre *positivo*¹¹” (PRÉVOST, 2013: 15). Por um lado, a retórica da evidência empresta às imagens um destino: servem para que sejam vistas e para que se saiba o que se vê. Nas imagens, afinal, haverá, e só haverá o que se vê; aí estão os desígnios do mundo que aparece. Por outro, ela induz a invenção de um espectador que, sob todas as condições técnicas, epistemológicas e, portanto, deontológicas – trata-se de, vendo, tornar-se –, será humano.

Tornar-se humano por meio das imagens poderia ser então – no âmbito da tradição ocidental¹² – tomar parte no que a perspectiva lega à arqueologia moderna dos olhares – bem dizer, seus fundamentos epistemológicos: “a *unicidade* do ponto de vista que institui o dispositivo perspectivo” e a “neutralização de uma medida do olhar, igual para todos” (PRÉVOST, 2013: 58, tradução nossa). Uma vez que se inventa o ponto de vista perspectivo, instauram-se condições substantivas do olhar: aqui, se sou eu que vejo, serei eu humano – humano como categoria metafísica –, pois sou então capaz de ver; aí, tudo que é (evidente) e, ao mesmo tempo, o que é objeto do olhar, será objeto do humano – e não vê, senão é visto. Não caberá, nas fórmulas da retórica da evidência, um jogo de cadeiras entre as posições

¹⁰ Tradução nossa: “...‘nous voyons’ et ‘il y a’ constituent assurément les deux formules idéal-typiques de l’évidence artistique, en ce qu’elles prennent l’image dans l’état d’une relation subjective et objective, assurant par là la clôture et l’accomplissement du savoir”.

¹¹ Tradução nossa: “Ce positivisme est autant épistémologique qu’esthétique, puisqu’il voit dans l’image un fait évident, tout *positif*”.

¹² Observe-se que estas formulações de Prévost têm em vista uma revisão daquelas de Leon Battista Alberti, contemporâneo ao Renascimento, em torno da perspectiva. Jacques Aumont tem parecer sobre este regime de visualidades: “No fundo, o que Alberti e Brunelleschi descobriram, entre outras coisas, foi (dito evidentemente em termos anacrônicos) que o que é visto, ‘ecologicamente’, no ‘mundo visual’, não pode ser representando geometricamente sem renunciar à ilusão de profundidade. Foi essa descoberta, secundária do Renascimento (já que é o olhar de Deus que a *perspectiva artificialis* procurava simbolizar), que permitiu que o mesmo sistema fosse investido por outros valores simbólicos” (AUMONT, 2012: 225). Martin Jay ressalta que a solidez dos predicados renascentistas nos “regimes escópicos” da modernidade ganharam a maneira de um “perspectivalismo cartesiano” (*Cartesian perspectivalism*) essencialmente “oculocêntrico” (*ocularcentric*) (JAY, 1988: 3, traduções nossas), mas não constituem um paradigma unívoco para as imagens na modernidade. Outros valores simbólicos, servindo-se da perspectiva, inquietam-na: por exemplo, instaurariam uma concepção mais “empírica” (JAY, 1988: 13), “descritiva”, menos “intelectual” da experiência perspectiva, ou ainda, no caso exemplar da tradição “barroca”, uma desorientação do Olho, ao “revelar as contradições entre profundidade e superfície” (JAY, 1988: 17).

inauguradas consigo; a percepção outra de afecções possíveis em jogo. Não caberão a diferença, a injusteza, a injustiça; as partilhas que enquadra e metrifica; as distâncias que silencia no não visto. Sou espectador, e (o) vejo. Tais fórmulas retóricas deixam de lado “a espacialidade do ‘na frente de’, a poética da ‘presença’¹³” (PRÉVOST, 2013: 14, tradução nossa).

Deparado com o cão preto, sinto, no entanto, a comichão de uma presença. Daí então, é como se também eu estivesse indiciado na tela. Como se o cão me olhasse flagrante e incomodado, prestes a dizer, de um habitat contíguo ao meu,

- Você está aí.

Até então, o que designo é da natureza da mimética, o que se faz saber afinal: este cão me olha, isto é certo. Poderia o olhar guardar o signo de uma insubmissão? Posso dizer que é como se, me olhando assim, não compactuasse com a visão instituinte de si? Como se estivesse consciente do ato primeiro, que ali inaugura uma genealogia de representações? Como se estivesse atento ao momento em que se instaura a visão? Como se soubesse que, agora, há retratos de cães? Que se pode iniciar a longa história iluminista das visões de bicho?

O que diria este olhar, se não aquilo que, uma vez dito, faz do bicho objeto do que anoto diante de sua imagem? O que pode, mais radicalmente, este olhar passível de denotar, a despeito do que eu possa dizer, fazer sensível? Poderia um olhar de bicho, mirando o lado de cá, oferecer descompassos à retórica? A evidência renova a perspectiva: o cão olha. Mas a impressão de presença me faria inquirir: o que pode o olhar do cão *para além* da retórica? Se ele me flagra, como se dizendo “você está aí”, o que significa ele, em meus desígnios evidentes, me ter notado, apesar das disposições que nos denotam?

Eu iniciaria por observar as operações internas ao quadro. A composição dos elementos na imagem poderia denunciar sinais de resistência às disposições substantivas de um saber perspectivo: o enquadramento que, fechado nos cães, os dispõe em primeiro plano, ocultando figuras de fundo; o movimento do cão preto em direção ao fora como se, ao contrário, negasse mesmo compactuar com a aproximação do dispositivo; o olhar, novamente. “O cara a cara inventa a linguagem”, escreve Jean-Luc Godard em *Adeus à linguagem* (2015), enquanto filma o cãozinho, que me olha do esconderijo, face à lente invasiva (Figura 2). E, no

¹³ Tradução nossa: “Il faudrait sans doute y ajouter la spatialité du ‘devant’, la poétique de la ‘présence’...”

entanto, o cara a cara apenas faz transbordar o olhar do cão, ainda antes que se diga. Algo crucial acontece na inscrição.



Fig. 2 Roxy, o cão de *Adeus à linguagem*, me olha

Daqui se lança esta dissertação: do desejo de imaginar e perseguir uma travessia sensível para o olhar daquele cão preto. Se o primeiro bicho em retrato foi feito assim, incapaz de não ser visto pelos ensejos positivistas do olhar humano, persistiu como figura perene em modos históricos de representar e saber. Como poderia então o bicho aparecer por uma via que não aquela que reitera, em mim que vejo, a consolidação de um sujeito humano *versus* meus objetos denotáveis? Poderia aparecer, aparecer *por si*, aparecer *em si*, apesar da retórica que ali designa o que conheço por “animais”? Vou ao cara a cara, sabendo então que o que se vê é, ao mesmo tempo, inscrição de um corpo – ao menos, signo de corpo –, antes e apesar de programas dos sistemas modernos que inscrevem; e também “invenção de linguagem”, configuração pragmática da inscrição em um sistema de visões e doravante de saberes.

A breve jornada que se segue tem em vista a modernidade como projeto epistemológico que acolheu, em seus amplos domínios, os diversos bestiários imaginados. Dedicamo-nos, em particular, àqueles promovidos pelas imagens de cinema¹⁴. Porque o cinema, por um lado, será ambiente de proliferação de imagerias intimamente vinculadas aos

¹⁴ Ainda a respeito do regime escópico da modernidade e dos alcances simbólicos da perspectiva, cabe observar: “O cinema não é senão a instância mais evoluída no realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou sua expressão limite na pintura barroca” (MALRAUX apud BAZIN, 2014: 28).

processos sociais, culturais e econômicos modernos. Porque constitui uma expressiva história moderna de olhares. Mas sobretudo porque será um ambiente pedagógico e político privilegiado, no qual o estatuto das imagens – imagens agora constituídas, cinegeneticamente¹⁵ (COMOLLI, 2008: 233), por impressão automática da luz – poderia ter características particulares e, neste sentido, notáveis competências fenomenológicas, passíveis de se tornar sensíveis a mim.

Porque, uma vez que a imagem de cinema me afeta, espectador, “como um fenômeno ‘natural’” (BAZIN, 2004: 31), a gestão simbólica da cinematografia será perturbada pelo movimento indeterminado de algo para além do humano, que escapa à administração humana e “ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena)” (COMOLLI, 2008: 169) – ou, dito à luz de outro programa, para o qual o mundo mesmo dotou-se de espírito, ele (o mundo) pode ao humano “superá-lo em criatividade”¹⁶ (BAZIN, 2014: 33). As imagens de cinema poderiam se vocacionar então a ambientar um laboratório de encontros intensivos entre sujeitos e objetos do olhar; laboratório que opera em um “campo fenomênico” (MULLARKEY, 2012: 40) no qual a experiência das distâncias se faria vulnerável ao livre manuseio do mundo sobre si (o que inclui os corpos que o habitam).

Nos debruçaremos, mais à frente, em cenas possíveis, nas quais as mútuas afecções entre os diversos animais, sujeitos e objetos do olhar, uma vez no encontro mediado pela câmera, parecem transbordar na superfície das imagens. Diante delas, perguntaremos: poderiam por em tensão as denotações substantivas do projeto moderno – ou de um projeto moderno que devém por meio das imagens? Ou, ainda, de um programa estético que credite, às imagens, o destino de uma resistência?

Os bichos, uma vez implicados nas cenas, poderiam estar, cada um deles, interpondo-se à retórica errática das denominações, formuladas nas histórias da ciência ou do instante do encontro, como se aqui, na imagem, estivessem *para contrariar* o legado epistemológico da perspectiva. Como se sua presença sensível pudesse interromper, provisoriamente, a escrita humana do visível, para então solicitar aos humanos a modulação de paciências e, doravante, de outros laços de copermanência.

¹⁵ A respeito da noção de cinegenia e de suas implicações, conferir discussão sobre as competências fenomenológicas da imagem de cinema, no tópico 1.3.2.

¹⁶ Nesta passagem, André Bazin sentencia que “somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganja espiritual com que minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha percepção” (BAZIN, 2004: 33). De acordo com esta visada, nas imagens de cinema, por meio da operação da máquina, a “natureza” então “imita o artista”, como se dotada agora do estatuto de um agente, capaz de produzir, criativamente, mundo. Estas ideias, e algumas de suas implicações, serão cercadas mais detidamente no tópico 1.3.2.

1.2 Desaparição, reaparição, expressão, agência: algumas questões filosóficas

Miremos os olhares a partir de questões lançadas pela filosofia. Discutamos o que pode, intensivamente, a presença aficcional dos corpos dos bichos nas imagens – que poderíamos, por enquanto, designar como *evidência de uma devolução*. Nosso primeiro passo é reunir algumas visadas filosóficas da aparição dos animais não humanos no ambiente moderno. Emergentes desde a segunda metade do século 20, estas leituras ajudam-nos a cercar suas implicações proeminentes – sejam políticas, epistemológicas ou estéticas. “O cão me olha, devolvendo meu olhar”, digo. Haveria, para além da frase que elaboro neste instante, a manifestação de algo que, da natureza do intensivo, pudesse se dar nas bordas da linguagem?

Este primeiro passeio especulativo articula quatro problemas que, cercando as aparições dos bichos no espaço social, parecem-nos fundamentais para entender as distâncias sensíveis entre mim, humano espectador, e os animais não humanos no ambiente filmado. Em primeiro lugar, em uma conversa com John Berger, tratamos de coimplicações culturais e políticas entre a figuração dos bichos nas imagerias e os processos sociais da história moderna, tendo como lastro central uma crítica da *desaparição* social dos animais não humanos. A seguir, partindo de leitura importante de Jacques Derrida, especulamos como a presença sensível dos bichos, *reaparecendo* na retórica positiva do humano, poderia produzir abalos epistemológicos, ainda que num primeiro momento reflexivos. Mais à frente, aproximamo-nos de uma visita ao zoólogo Adolf Portmann tal como empreendida por Bertrand Prévost, no desejo de especular o que se poderia entender por *expressão* dos bichos. Finalmente, Vinciane Despret nos auxilia a vislumbrar a substância e as implicações de uma agência dos animais não humanos – que chamará, com o historiador Gary Shaw, *agência secreta* –, para descrever os possíveis de relações produtivas entre humanos observadores e não humanos observados.

Neste percurso heurístico, levanta-se aqui a possibilidade de que as imagens de cinema, ainda que instaladas no seio de um projeto moderno, possam a contrapelo por em tensão seus programas simbólicos, criando em si mesma ambiente para uma emergência sensível das aparências singulares dos bichos. Como se numa positividade de corpos não humanos que se dá, de dentro da imagem, sob recurso de um fora da história como modernamente a concebemos.

1.2.1 John Berger e a desapareição

Está certo que tratar das imagens filmadas de animais não humanos seria, antes, tratar da proliferação de um olhar instaurado pela perspectiva, fundado então como construto de fundo humanista. Seria, a partir deste pressuposto, debruçar-se sobre um olhar de implicações políticas adensadas pelos processos da história moderna¹⁷.

É cabível procurar por este olhar aos modos com que ele se constitui hegemonicamente nas sociedades ocidentais contemporâneas. Talvez seja o olhar no encontro ordinário entre bichos domésticos e seus guardiões humanos, contingenciado pela tutela, pelo adestramento, pelo amansamento de uma polícia humana. Ou, sobretudo, aquele lançado à figuração de suas existências e à inscrição de seus corpos em uma profusão de visões dinamizadas pelo espetáculo: dos parques zoológicos ao circo, dos bichos de pelúcia às oficinas de taxidermia, da televisão e do cinema ao *spam* diário de vídeos-picadeiro nos quais elefantes tocam piano, cães adultos acariciam filhotes humanos e águias sobem à estratosfera algemadas por minúsculas câmeras capazes então de dar, ao olho de outrem, asas artificiais.

Em uma primeira visada de caráter nitidamente apocalíptico, John Berger (1980) vem dizer que os bichos não poderiam resistir ao sequestro de seus itinerários vitais e expressivos por tais enquadramentos, historicamente constituídos. Que, uma vez que suas aparições foram configuradas pelas disposições sociais, olhar os animais não humanos, em tais sociedades, seria mirar rastros negativos do projeto moderno. Porque tais enquadramentos seriam, antes de tudo, os de uma distância que, posta sistematicamente pela engrenagem social, é a distância de uma dominação e de uma marginalização em processo. Ver os bichos seria então ver o que dizemos que são, vendo na verdade eles deixarem de ser algo outro, que amansamos, tolhemos, adestramos e domesticamos¹⁸.

¹⁷ O debate sobre a noção de “animal” nas filosofias clássica e moderna tem ampla tradição no pensamento ocidental. No Brasil, o livro *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*, de Maria Esther Maciel (2011), para além de interceder a questão e o campo da poesia, é referência importante para um apanhado panorâmico do problema; sobretudo em textos como o de Benedito Nunes, que estrutura uma genealogia do animal não humano como alteridade fundante do pensamento moderno. O autor observa que, entre as principais formulações decisivas para o desenvolvimento da filosofia ocidental, tendo em vista o lugar que os bichos ocupam nas sociedades e no pensamento, colocam-se dois cortes históricos fundamentais: primeiro, o relativo aos predicados de Descartes, para quem o animal não humano ganha forma de objeto, “é um corpo sem alma, um simples mecanismo” (2011: 14); segundo, o relativo à fortuna de Hegel, que ao recuperar a “consciência como espírito” encontra no chamado animal o lugar de “*bas-fond* do espírito”, cujo destino é assombrar o sujeito humano. Há por outro lado, como ressalta Nunes, uma ala “heterodoxa” na filosofia moderna que busca reconquistar relações perdidas na história social ocidental entre as chamadas “humanidade” e “animalidade”, sendo que suas primeiras formulações canônicas, de acordo com o autor, estão em Schopenhauer.

¹⁸ “De Aristóteles a Descartes a Heidegger a Lacan, o animal é definido negativamente em relação ao humano: ele denota aquilo que o humano *não é*” (MORTON, 2013: 105, tradução nossa). Dada a constatação, Dominique Lestel se dedica a entender mais detidamente a noção de “animalidade”, isto é, justo aquilo que, numa

Berger contrastava tais distâncias às que punham animais humanos e não humanos em relação em culturas pré-modernas: seus laços de coexistência teriam sido anteriormente (e alternativamente), de tantas formas, permeados por contaminações ontológicas atravessadas por uma pluralidade de afecções dos outros de espécie, manifestas em saberes múltiplos¹⁹. Lidava-se produtivamente com o mistério intransitivo das existências não humanas, convocadas na fabulação de narrativas mito-poéticas, totemismos ou nos diversos bestiários²⁰ – modos de se produzir, nos diversos imaginários, comunidades interespecíficas de agentes sociais.

Se as afecções não humanas foram destituídas de positividade na história social, tal destituição seria sintoma de uma prática epistemológica cujas raízes se dispersam em diferentes momentos fundacionais: no Renascimento, já na gênese da cosmologia greco-adâmica (DERRIDA, 2002: 34) ou mesmo na mitologia de sociedades ocidentais pré-clássicas, como nos cultos cabiros (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 21). A modernidade como projeto social, no entanto, teria consolidado sua perenidade, postulando os padrões cartesianos da razão ocidental como predicativo fundamental para a subjetividade, sobretudo com as diversas matrizes científicas pós-Descartes – por exemplo, com a evolução das

contrapartida da cultura ao pensamento distintivo (e negador do outro para a afirmação do um), constitui uma dissimetria entre os dois. Para a autora, trata-se de perceber um progressivo controle simbólico posto em marcha pelos modos que nos colocamos, humanos, em relação com os bichos. A animalidade, “assumida como tal”, ganha forma à medida que, historicamente, uma vez que um sujeito humano compartilha uma temporalidade com um corpo não humano, numa interação entre os corpos, amansa-o, domestica-o, caça-o, etc., de maneira que a ele “poderia apreender, agarrar ou descrever de maneira significativa” (2011: 42). A noção forja-se assim “no cruzamento do discurso e da coordenação de movimentos relativos e de ações compartilhadas” entre humanos e não humanos, de acordo com uma situação social e histórica.

¹⁹ Sabemos que na história contemporânea estes saberes se dão, em modos amplamente variados, em sociedades não ocidentais. A respeito de algumas de suas diversas manifestações ver, entre outros, apontamentos desenvolvidos, em distintos escopos do conhecimento científico, por John Berger (1980), Tim Ingold (1988), Maria Esther Maciel (2011) e Eduardo Viveiros de Castro (2002). O tópico 2.2 dialoga com algumas das ideias-chave predicadas por este último, no que concerne em particular à substância do animal não humano no perspectivismo ameríndio. O pensamento entre estas sociedades solicita, para sua apreensão, revisão das “séries paradigmáticas” que, na tradição ocidental, opõem Natureza e Cultura; objetivo e subjetivo, corpo e espírito, etc. Entre tais grupos, o estatuto de sujeito é universalizado e não se concebe uma “diferenciação do humano a partir do animal, como é o caso em nossa mitologia evolucionista moderna. *A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 355).

²⁰ O Ocidente pré-moderno testemunhou aquilo que Maria Esther Maciel chama o princípio de uma “história literária dos bichos” (MACIEL, 2007: 198). Desde Esopo e Aristóteles, identifica-se nas diversas obras uma “mistura de ciência, erudição e imaginação” que, na era medieval, proliferou-se num “vastíssimo campo de imagens e simbologias”. O bestiário, estabelecendo-se à altura como gênero, consistia então em uma enciclopédia pré-científica repleta de bichos mágicos e criaturas indômitas. Como no *Physiologus*, escrito no século II na Alexandria: “modelo por excelência dos bestiários medievais, por representar todos os saberes acumulados pelos naturalistas do mundo antigo, a partir da reconstituição alegórica do mundo natural em termos cristãos” (MACIEL, 2007: 199). Está disponível uma tradução para a língua espanhola, *El fisiólogo* (1971).

espécies em Darwin ou com a sociologia clássica em Durkheim-Weber, em uma separação duradoura das histórias natural e social, das histórias dos humanos e dos não humanos²¹.

Tornar-me humano seria ter inventado então uma distância teleológica fundamental – devir humano desde algo que não serei mais, para que nunca o tivesse sido – e afirmar assim, negativamente, o que sou; ou o que *eles*, distanciados, não são *porque* eu me tornei e logo sou. A apresentação de bichos na imagem, pondo a clausura das métricas perspectivas em profusão, viria disseminar também os sintomas sociais de uma série de eventos culturais e políticos que deram à objetificação pelo olhar a forma metafísica de um projeto positivo de separação entre humanos e não humanos, cada vez mais marginais às instituições sociais. Como se na transmutação mútua de uma retórica positivista da evidência em prática produtiva de uma cultura²².

Não haveria, para Berger, o que esperar das imagens, portanto. Porque para quem é, enfim, humano, olhar o bicho não poderia ser – de onde, modernamente, o olho – mirar corpos e figuras que aparecem. Se é designar a evidência do que, para meus olhos, eles são, será ao mesmo tempo ratificar o testemunho de uma *desaparição*: desaparecimento nos meus olhos humanos, desaparecimento na nossa história moderna. Olhando os bichos eu veria algo afinal mas, antes que um encontro, os vestígios do afastamento. Antes que uma visada dirigida a eles como agentes de afecção²³ – sujeitos? –, a promoção performática da distinção. Olhar então

²¹ Ainda no século XVII, Michel de Montaigne, expressivo dissidente dos paradigmas racionalistas emergentes, especulava sinais de “inteligência” entre os bichos. Em seus ensaios, perseguia similitudes entre animais humanos e não humanos, com base na defesa de uma partilha de virtudes por uns e outros – amor, gratidão, perspicácia, amizade; ou ainda manifestações da razão em um cão, que fareja três caminhos abertos para eleger apenas um. Porque o humano, “como pode conhecer com sua inteligência os móveis interiores e secretos deles? Em virtude de que comparações entre eles e nós chega à conclusão de que são estúpidos? Quando brinco com minha gata, sei lá se ela não se diverte mais do que eu” (MONTAIGNE, 2005: 51). Ao largo da ciência moderna, outros desvios paradigmáticos promoveriam especulações sobre modos de assim supostas consciência, subjetividade ou racionalidade dos bichos. No século XIX, por exemplo, o antropólogo Lewis Henry Morgan observou sistematicamente a vida dos castores e, identificando formas de “trabalho” próprias a eles, esboçou esquemas lógicos para provar suas habilidades de construção. Para Morgan, este caso deixa claro que, independentemente de possuírem algo que denominaríamos “espírito”, os castores são claramente dotados de níveis de “razão” (INGOLD, 1988: 86, tradução nossa): os bichos “configuram o corpo em movimento para executar uma resolução previamente alcançada por um processo de racionalização” (MORGAN apud INGOLD, 1988: 91). Donald Griffin seguiu atitude convergente no século XX e propôs a tese de que há efetivo rigor comunicacional na linguagem das abelhas. Para que entendêssemos os bichos, bastaria que desenvolvêssemos modos de comunicação interespecífica. Griffin mirou com desconfiança as também supostas particularidades humanas: outras espécies poderiam igualmente estar colocando “palavras em nossa boca” (COY, 1988: 83).

²² Tutelados pelo projeto moderno e pela dinâmica econômica industrial, os animais não humanos teriam sido alocados mais e mais à margem de um estatuto de direitos no decorrer dos processos civilizatórios, tais como o proletariado pré-direitos trabalhistas, a ponto de serem instrumentalizados como máquinas produtivas, para exclusivamente servir ao trabalho humano ou, ainda mais radicalmente, como “*commodities* manufaturadas” (BERGER, 1980: 13): conhecemos bem, por exemplo, os debates sobre a proveniência de um hambúrguer da franquia *McDonald’s* ou sobre os diversos cruzamentos entre caninos e felinos para produzir, em laboratório, raças de grife – intervenção extrema no curso das existências animais.

²³ A noção de afecção descreve a atuação de um fenômeno que tem efeito sobre mim, mas em princípio não é passível de significação. “O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano

seria submeter-me à impressão visível de algo que deixa de ser a cada vez que se profunde em signo – como se os olhares de bicho, ainda que vistos, não pudessem atravessar o vidro:

Todos os animais aparecem como peixes vistos através do vidro laminado de um aquário. (...) animais são sempre os observados. O fato de que eles podem nos observar perdeu toda a significância. Eles são os objetos do nosso conhecimento sempre em expansão. O que sabemos deles é um índice de nosso poder, e portanto um índice do que nos separa deles.²⁴ (BERGER, 1980: 16)

1.2.2 Jacques Derrida e a reaparição

Digo então saber o que os animais não humanos são, ou talvez acredite conhecer seus modos de ser, por amparar meu saber em uma única visão possível, dada por instâncias de mediação instauradas também com as revoluções modernas. Logo, em um processo sincrônico à consolidação das cidades como destino histórico, das tecnologias capitalistas como paisagem ubíqua e das instituições policiais que nos dispõem em comunidade; processo sincrônico, afinal, à instauração do espetáculo como importante instância epistemológica e ambiente pedagógico central.

Os desdobramentos mais imediatos da questão desaguariam no domínio da ética. Se esqueci que os animais não humanos me olham, esqueci que eles poderiam, cada um deles, *sofrer*²⁵ (DERRIDA, 2002: 54). Nas imagens em que se apresentam seus corpos, vejo o que não sou antes de ver os que não sou – porque não se trata, afinal, de designar seres

do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentasiléia não ‘se comporta como’ a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. (...) É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentasiléia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 222).

²⁴ Tradução nossa: “All animals appear like fish seen through the plate glass of an aquarium. (...) animals are always the observed. The fact that they can observe us has lost all significance. They are the objects of our ever-extending knowledge. What we know about them is an index of our power, and thus an index of what separates us from them”.

²⁵ Aliado à ala heterodoxa da filosofia ocidental, como ressalta Benedito Nunes, Derrida filia-se aqui a um debate próprio ao âmbito da biopolítica; ambos, animais humano e não humano, “estão sujeitos à dor – este é o ponto principal” (NUNES, 2011: 14). “O logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal, sobre o animal privado de *logos*, privado de *poder-ter o logos*” (DERRIDA, 2002: 54) – central, diz o filósofo, em Aristóteles, Heidegger, Descartes, Kant, Levinas e Lacan. “A questão *prévia e decisiva* seria de saber se os animais *podem sofrer*”. Derrida inverte então os termos, repousando o verbo no campo dos direitos: “Eles podem não poder?” Sua empresa filosófica trata em parte aqui de religar, reflexivamente, animais humanos e não humanos, tendo como lastro a compaixão (DERRIDA, 2002: 55).

particulares, mas de signos singulares que assumem o maneirismo retórico de um plural secreto, “singular genérico” (DERRIDA, 2002: 64): esta palavra rala, “animal”. As imagens enquadrariam então, primeiro, a *negatividade* dos bichos neste *corpus* fundido, apesar de serem muitos; corpos não humanos feitos significante uno de seres desprovidos de um poder ser subjetivo. Quem quer que sejam, o que importa é que são aquilo que sei ser outro: aquilo que, sendo outro, sofre a violência de “receber o nome” (DERRIDA, 2002: 42). Numa contrapartida de envergadura ética, as imagens enquadrariam o testemunho de uma *negação*²⁶ (DERRIDA, 2002: 33) de corpos em que, de outra maneira, eu poderia perceber formas autênticas de existência – o seu extermínio induzido. Não poderíamos, afinal, acolhê-los em nossos estatutos de direito, que lhes recusam efetiva singularidade – e, às imagens, caberia assentir e promover a dizimação, “violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios²⁷” (DERRIDA, 2002: 53).

A questão se aprofunda, no entanto, e a inquietação ética tomará a forma de um *leitmotiv* para as formulações de Derrida. Porque, ele parece especular, como seria se houvesse uma positividade resplandecendo no corpo de bicho, uma vez visto? Se o cão preto de Bassano parece me olhar de volta, o que se passaria comigo se, efetivamente, seu olhar me atingisse? Qual a substância da devolução de um olhar de bicho que atravessa o vidro?, Derrida perguntaria a Berger. Talvez, sim, ele mesmo responderia, o olhar pudesse dispor outramente as distâncias; ou mesmo mobilizar as fronteiras que nos designam uns e outros.

Ainda em sentido próximo a Berger, Derrida toma como pressuposto que o olhar dos animais não humanos, permanentemente mirando humanos, persiste como fosso de um mistério milenar – “olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro” (DERRIDA, 2002: 30). Por outro lado, diz que este olhar será irresistivelmente afecional – sua proximidade é “insuportável”, ainda que eu preferisse mantê-lo encoberto por minha visão. Como se numa erupção não programada das topografias

²⁶ “Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas. Seus discursos são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles”. (DERRIDA, 2002: 33). Dada as “proporções *sem precedentes* desse assujeitamento do animal”, traduzidas em práticas culturais interventivas que visam, diz ainda Derrida, o bem-estar das sociedades humanas, “ninguém mais pode negar seriamente a negação” (DERRIDA, 2002: 52).

²⁷ A comparação é grave e repleta de severas implicações, mas se tornou recorrente em formulações filiadas à biopolítica, em especial quando se trata de descrever os efeitos para a empresa capitalista diante dos corpos dos animais não humanos. É, por exemplo, posta de forma enfática e não menos grave para Elizabeth Costello, alter-ego/filósofa narrada por J. M. Coetzee, autor proeminente no campo dos *Animal Studies*: “Vou falar abertamente: estamos cercados por uma empresa de degradação, crueldade e morte que rivaliza com qualquer coisa que o Terceiro Reich tenha sido capaz de fazer, que na verdade supera o que ele fez, porque em nosso caso trata-se de uma empresa interminável, que se auto-reproduz, trazendo incessantemente ao mundo coelhos, ratos, aves e gado com o propósito de matá-los” (COETZEE, 2002: 27).

vistas e sabidas, será um olhar capaz de virar-se para mim, a despeito de meus desígnios para os bichos e para mim mesmo. Resistirá então às clausuras, apresentando-se ao olhar humano e incidindo sobre ele como uma mácula em potência: diante dele, “tudo pode me ocorrer” (DERRIDA, 2002: 31). Atingindo cada um de nós, poderia oferecer, às nossas epistemologias, uma *reaparição* destes que nos olham. Porque talvez pudesse, dirigido a mim, fazer-me ver em mim algo que ainda não vi.

É num rompante que Derrida, nu, vê-se como se visto, nu, por seu próprio gato. Ainda que o olhar do gato seja intransitivo aos seus desígnios positivos, o filósofo percebe-se pudico frente àquele que agora parece-lhe ter tomado a forma de um outro particular e vivo, que é como se lhe devolvesse olhares; como se um olhar então capaz de lhe inspirar algo outro a respeito de si mesmo. Num abalo sensível – desconcerto de um “*animal-estar*”²⁸ (DERRIDA, 2002: 16) –, Derrida volta a si o olhar, então, deixando-se perturbar pelo afeto insidioso do olhar do bicho. Por um instante, percebe no interior de si a possibilidade de esbarrar numa quimera; como se fosse, naquele momento, mestiço de humano e, apesar do seu próprio olhar carente de substantivos, outra coisa que poderia não sê-lo. Terá que lidar agora com um “*estar-com*” (DERRIDA, 2002: 27), entre animal humano e não humano, “*estar-com*” afinal sensível.

Anuncia-se, num pontapé, a catástrofe moderna. Vem à tona um dilema ontológico, denunciar o fraquejo de um projeto de conhecimento. Porque o que se denuncia aqui é que, diante do bicho, “a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me” (DERRIDA, 2002: 28). O animal não humano reaparece, na filosofia outra de Derrida, como a substância pragmática de um abalo intensivo no *topos* de um pensamento que assim, genericamente, o designava; outro que eu teria acreditado, uma vez nele, ser perpetuamente passível a ele, incapaz de afetá-lo ou molestá-lo. Aparece então como acidente no *topos*, à medida que o bicho se infiltra em sua carne, parasitando-o e metamorfoseando-o em ambiente infestado de monstros²⁹. O gato olha Derrida, o cão preto de Bassano me olha, o cãozinho de Godard salta da tela em minha direção: veria talvez, em seus olhares, a confusão de nossas distâncias, que se dispersam no horizonte. Derrida pergunta: “Que são as bordas de um limite que cresce e se multiplica em se nutrindo do insondável?”

²⁸ Nos termos de Derrida, o “*animal-estar*” seria “a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário ou cego extra-lúcido” (DERRIDA, 2002: 16).

²⁹ Tal como na literatura de William Burroughs, que também aprendeu a conhecer, estranhos outros e a si mesmo, com os gatos com que viveu: “Muito mais tarde eu descobriria que fui escalado para o papel do Guardião, para criar e alimentar uma criatura que é parte gato, parte humana e parte algo ainda inimaginável, que pode resultar de uma união que não acontece há milhões de anos” (BURROUGHS, 2006: 11).

(DERRIDA, 2002: 60). Poderia talvez perguntá-lo às bordas da imagens de cinema, ao ambiente das imagens.

1.2.3 Bertrand Prévost e a expressão

Por um lado, então, a crítica de Berger não vê possibilidade de que o olhar de um bicho atravessasse as bordas do aquário, de que o peso do seu corpo trinquie o vidro. A imageria moderna dos animais não humanos teria o espetáculo como suporte histórico, e seus signos estariam reduzidos a seus desígnios. Por outro, Derrida testemunha a travessia, mas os efeitos da presença do bicho nas distâncias do olhar teriam como pressuposto sintomático um endereçamento. Ainda que impacte o *topos* da visão, este olhar só adquire a substância de um efeito à medida que, humanos, possamos descrevê-lo como uma devolução. Se é de algum modo positivo, precisa do humano para ser; formula-se como evento retórico nas epistemes do humano.

Enquanto Derrida aponta para a emergência de uma erosão nos postulados modernos, em busca dos afetos dos bichos, Bertrand Prévost nuança o projeto e lança o gérmen de uma teoria da imagem por meio da posta em tensão do darwinismo, criando aliança produtiva entre história natural e pensamento estético. Com isto, ele esboça uma proposta de radicalidade própria: a de investigar o que seria uma *expressão*³⁰ dos bichos *a despeito* de um espectador. Ainda que os animais não humanos sejam vistos, ele dirá, sua aparência no mundo não necessariamente é a de uma imagem que “se oferece ao olhar” (PRÉVOST, 2014: 213). Neste sentido, promove-se a noção de expressão a conceito metafísico, que viria *antes* da noção de visibilidade, e a aparência dos bichos a um estatuto positivo autônomo, ao mesmo tempo orgânico e estético.

Sabemos bem que, em *A origem das espécies* (DARWIN, 2002), a aparência dos animais não humanos, uma vez atributo de seus organismos, configuraria um utilitário para seu metabolismo e, portanto, para sua sobrevivência. O zoólogo Adolf Portmann, revisitado por Prévost, dizia diferente: para além das explicações químicas ou genéticas que designam funções metabólicas para os órgãos dos animais não humanos (em particular, os órgãos *visíveis*), ainda assim cada um deles porta uma *aparência singular*. Denunciaria-se, portanto,

³⁰ Prévost grafa a palavra à forma “Expressão”, capitulada, mas optamos por manter a inicial em minúscula a fim tanto de desencarnar a palavra do sentido conceitual estrito que o autor desenvolve, manuseando-a de maneira mais livre em nosso jogo retórico, quanto de promover um paralelismo entre as noções de desaparecimento, reaparição, expressão e agência, descritas neste capítulo.

uma individualidade incontornável para o corpo de cada animal não humano, e o campo das ciências da natureza falharia em explicar, em seus termos paradigmáticos, o dote de tais singularidades visíveis.

Servindo-se das formulações darwinianas, Portmann inverte seus termos e postula um destino estético para as existências singulares dos animais não humanos: eles metabolizam, sobrevivem, sim, mas *para* aparecer. Neste sentido, identifica uma “aparência autêntica” (PRÉVOST, 2014: 216) de cada um dos bichos, individualmente, mas não mais uma particularidade a se constituir sob os desígnios do outro, uma vez que se tornem objetos de sua observação. Sua aparência viria assim adquirir o estatuto de uma “função orgânica completa”, aparência então para si mesma, que teria não mais a sobrevivência, mas a expressão, expressão soberana, como fim biológico.

Se as aparências animais são expressivas, soberanamente expressivas, é porque elas trazem o paradoxo de não (necessariamente) ser feitas para serem vistas, apesar de serem extremamente visíveis. Elas não visam uma recepção, uma representação perceptiva; elas não são endereçadas ou destinadas: “aparências sem *destinatário* (unadressierte *Erscheinungen*)”, afirma admiravelmente Portmann (PRÉVOST, 2014: 217).

A formulação tem dois desdobramentos proeminentes. Por um lado, as aparências dos animais não humanos negariam, em todos os sentidos, o espetáculo: se, num sentido epistemológico então, pretende-se instalar, com as imagens, correio para um objeto de saber, a imagem dos bichos só poderia resistir aos seus domínios. Se a expressão é anterior à visibilidade, diz Portmann, é também anterior à percepção: ela se efetiva como afecção da *presença* – ou de um *sentido próprio de apresentação*. “O sentido da apresentação de si é se *apresentar* e não se *representar* na percepção de um sujeito” (PRÉVOST, 2014: 218), ou seja, os efeitos da sua presença não poderiam se dar, em sua integridade sensível, na dinâmica semiológica da representação.

Por outro lado, se a percepção não estaria num sujeito destinatário, ela estaria no mundo, devolvida para as aparências mesmas. As formas vivas são “*unidades intensivas e expressivas*” (PRÉVOST, 2014: 220, grifo nosso). Suas aparências não poderiam deixar de intervir no mundo, diz Prévost, mas suas afecções se darão do mundo para o mundo: a apresentação dos animais no mundo oferecerá, ao mundo, um “para-sentir”; será destinada a uma “mundanidade” imanente.

A “escala sensível” da expressão, expressão no corpo de cada um dos bichos, será então a do próprio mundo; a expressão se confundirá com o mundo, “fará mundo”. A

aparência dos bichos teria como direção, então, uma vibração do mundo no mundo: tal seria o destino de suas existências. Prévost especula: “E se os seres vivos não estivessem aqui afim de que seja praticado o metabolismo, mas, praticam o metabolismo a fim de que a particularidade que se realiza na relação com o mundo e a auto-apresentação tenham, durante certo tempo, *uma duração (Bestand) no mundo?*” (PRÉVOST, 2014: 223, grifo nosso).

1.2.4 Vinciane Despret e a agência secreta

O que poderia então *dizer* a aparição de um animal não humano perante meus olhos? Se a consciência humana tem como marcador fundante a minha distância diante dos bichos e, por outro lado, aquilo que digo deles reforça, antes, meu poder dizer sobre si (a despeito de seu destino próprio), seria única saída plausível abdicar de designar tal relação e as narrativas que poderia por em articulação? Que atitude, no encontro com o todo outro, seria passível à positivação de sua “elegância soberana³¹” (PRÉVOST, 2009), senão ao menos para fazê-la sensível nas imagens que fabrico?

Vinciane Despret, ao imaginar *O que diriam os animais se... (Que diraient les animaux si...)*, recupera noção de Jean-François Lyotard, recomposta no âmbito da sociologia por Raphaël Larrère, de “parceiros estranhos” (*paternaires bizarres*): seres cujos modos de atar laços não se assemelham, na aparência, àqueles franqueados às minhas epistemes, escapando portanto à tradução de narrativas. Neste sentido, se o comportamento dos bichos parece despropositado à retórica humana, oferta a observadores duas atitudes elegíveis: “Se consideramos, quando fazem coisas estranhas, que são seres um pouco limitados, e dizemos que de fato eles não são humanos; ou ao contrário, como se interessar por esta estranheza³²” (DESPRET, 2013: 23).

Despret sustenta que as ciências da natureza – tenha-se em vista a biologia e a etologia – acostumaram-se ao emprego de vícios semânticos na maneira de contar histórias junto aos

³¹ Ainda em diálogo com Adolf Portmann, Bertrand Prévost dedica outro ensaio a discutir o que chama a “*elegância soberana animal*” (PRÉVOST, 2009: 2), bem dizer, um sentido expressivo para aquilo que configura em seus corpos, com precisão, uma reunião de “signos intensos”; aquilo que neles é aparente, dados sensíveis de uma “*semiótica natural*”: “Esta extensão das aparências animais não é senão um corolário de sua soberania expressiva. A expressão da elegância animal não é aquela de um sujeito ou de um objeto: ela é promovida ao nível de um plano ou de uma dimensão irreduzivelmente autônoma. A eficácia própria às aparências animais é a de operar uma verdadeira mudança de escala, fazendo passar a forma de seu meio de expressão funcional, individual ou etológico (o território, o ambiente, o elemento...) à pura expressão” (PRÉVOST, 2009: 8, tradução nossa).

³² Tradução nossa: “Soit on considère, quand ils font des choses étranges, que ce sont des êtres un peu limités, et dire qu’en effet, ils ne sont pas humains; ou au contraire, comment à s’intéresser à cette bizarrerie”.

bichos. Histórias diferentes, mas com a aparência de similares, comumente partilham de recorrentes “matrizes narrativas³³” (DESPRET, 2013: 14). Amplamente alimentados pela metáfora e pela analogia, estes modelos de narrar o comportamento de outrem possibilitam a passagem à descrição, mas deixam de fora *laços* (*liens*) que, de outra forma atados em relação com os animais não humanos, grosso modo lhes permitiram, para todos os efeitos, também a eles *participar* de uma pragmática do que se diz *sobre* eles.

Em vez de atuar aos modos pré-seletivos de uma superfície lógica comum – cujos trajetos simbólicos, inevitavelmente ideológicos, prescindem de uma contaminação sensível pela contingência singular do encontro –, aquele que observa poderia então perseguir uma “reciprocidade pragmática” (DESPRET, 2013: 8) junto aos bichos, desbravando assim outras possibilidades de vínculo entre observação e narrativa. A semântica, afinal, “não é inocente”, já que induz “à escolha de certos significados e sobretudo, vai guiar (...) as histórias que estes laços vão produzir³⁴” (DESPRET, 2013: 16).

Habitat incontornável das histórias – sejam narrativas ou descrições –, deveria então ser remodelada na origem do contato. Para que, antes tolhida por um “molde narrativo”, articulasse agora uma “matriz narrativa viva” e se reabrisse “a outros eventos”; pudesse “fazer proliferar outros laços” (DESPRET, 2013: 20, tradução nossa). Trata-se de imaginar métodos para “fazer as perguntas certas” aos bichos – ou seja, de criar *condições* alternativas de aproximação, entre humanos-observadores e não humanos-observados (quicá perturbar, provisoriamente, posições?).

Defende-se assim uma atuação semântica capaz de redimensionar mesmo as competências políticas da ecologia, por meio de colaboração entre pensamento ecológico e curiosidade cosmológica: por em marcha uma *ecologia da atenção e do tato* (DESPRET, 2013: 4) – que, ainda que mais uma vez crente no que pode a linguagem designar e descrever (recortar, montar e apresentar), funda-se no esforço de despir o olhar e, aproximando-se dos bichos, produzir com eles novas alianças particulares. Postas as distâncias, produzir outras narrativas.

Em suma, vislumbra-se aqui uma abertura das histórias para a gestão do tempo entre estes corpos, não humanos, e no entanto agitados. Como atitude de um programa alternativo

³³ Despret revisita, por exemplo, histórias de “poligamia” entre chimpanzés machos e suas várias parceiras sexuais – modelos de relação intraespecífica que, em diversas descrições científicas, traduziu-se na metáfora “harém”, termo sob o qual “toda uma história se desenha”. “Ora, o que nos diz que o macho escolhe as fêmeas? Que ele se apropria delas, que se apossa delas e que é o soberano, o dominante?” (DESPRET, 2013: 17, tradução nossa).

³⁴ Tradução nossa: “(...) le choix de certaines significations et surtout, elle va guider non seulement ce qu’on observe, mais la manière dont on lie les observations entre elles, les histoires que ces liens vont produire”.

de encontro, a observação humana vai agora, defrontada com comportamentos do outro, buscar o que resta aos moldes – aquilo que parece não ser “grande coisa”, como se atitudes descoordenadas e irrelevantes às verdades. Vai então “prestar atenção a este não muita coisa. Ela vai *apreender o tempo (prendre le temps)*, já que o tempo dos pinguins não é de forma alguma o mesmo que o nosso³⁵” (DESPRET, 2013: 22, grifo nosso). Apreender, bem dizer, *a duração destes corpos no mundo*.

Ora, ainda que o pinguim ou o cão não apareçam, no limite, *para que* eu os observe, a cada vez que meu olhar esbarra em seus corpos, a cada vez que porventura troquemos uma mirada ou mesmo que, fricção da matéria na luz, entre nossas pele, pelugem e couro surja a fásca intensiva da presença, põe-se uma relação, um novo laço no presente. Cada laço é o ato em potência de uma nova história que se desenha; cada história – costura, escrita – proveniente deste laço trama uma interseção possível para os diferentes tempos no jogo da copermanência.

No horizonte político desta reciprocidade pragmática³⁶, se o que se pode dizer com justiça for meramente de uma intensidade do encontro – cuja plenitude fenomênica erra em palavras fáceis –, talvez os filmes pudessem apresentar os rastros deste vínculo provisório, mas sensível, para *abrir* o pleito de uma *história nas imagens* (ou de histórias nas imagens). Como se nas imagens pudesse se instalar agora o vislumbre material, cinema, da relação entre dois agentes de uma presença, impactando os laços de até então e fazendo doutros emergentes – um dos agentes, humano, revelando-se pelo que diz a história que ele mesmo está a escrever; o outro, bicho, *secreto*:

³⁵ Tradução nossa: “(...) prêter attention à ces pas grand chose. Elle va prendre le temps, car le temps des moutons n’est pas du tout le même que le nôtre”. Aqui, a autora faz menção ao trabalho de Thelma Rowell, que pôs em prática formas não corriqueiras e duradouras de aproximação junto a pinguins, percurso de um projeto de pesquisa que procurava perceber manifestações de inteligência em suas práticas comunitárias.

³⁶ Nesta passagem, a autora destaca a importância pragmática desta abordagem para a política num “tempo de extinção”, a fim de que “aprendamos a mudar nossa relação com o mundo, a torná-lo menos violento, (...) menos dominador” (DESPRET, 2013: 26, tradução nossa). Sua reivindicação se coaduna à de Bruno Latour, quando ele nos alerta para a necessidade de perseguir outras *associações* no terreno do possível, atentando ao que os rastros visíveis e sensíveis podem nos dizer (LATOURE, 2012: 17). Latour diz que as ficções das ciências humanas, em seu percurso epistemológico, passam agora a deparar-se com limites instituídos pelo projeto moderno, falho em correlacionar, produtivamente, a amplitude de fenômenos que nos reúnem no cosmos. Seres humanos, animais, vegetais, máquinas, objetos animados e inanimados, o material das imagens técnicas. Por um lado, a ação do homem capturando a história do universo, apartado da vida social na substância de uma natureza inata. Por outro, a ação revolta do mundo além-humano, forjada em terremotos e tempestades ou na estratégia, apenas preliminarmente programada por humanos, de máquinas que se automatizam (Cf. AVELAR, 2013). “Será nossa culpa se as redes são ao mesmo tempo reais como a natureza, narradas como o discurso, coletivas como a sociedade?” (LATOURE, 1994: 12). Mesmo a noção de sociedade não estará imune às reviravoltas, uma vez que o *corpus* de relações que nos põe na promessa de uma equivalência de termos igualmente se reclama mais e mais heterogêneo, incorporando em seus quadros seres – agentes? – antes excluídos da ordem social.

Os animais, diz muito bem o historiador Gary Shaw, são agentes secretos. Com frequência é difícil considerá-las como de atores verdadeiros, de agentes verdadeiros, as ações que eles performam. Normalmente se tem a impressão de que são gestos instintivos, mecânicos, sem real intenção ou significação: um pinguim que fareja o ar, um corvo que grasna e parece não parar de chorar. Parceiros estranhos e agentes secretos, aos quais os cientistas precisam aprender a responder por meio dos tesouros da imaginação³⁷. (DESPRET, 2013: 26)

Os tesouros, então. Poderiam as imagens de cinema, endereçando-se às presenças e amarrando o laço de uma cena – cada cena –, fazer-se ambiente para uma colaboração sensível entre animais humanos, observadores-espectadores, e não humanos-filmados? A cada vez que aparecem, livremente, para o olhar, os bichos turvam interinamente os francos desígnios do espetáculo. E, no entanto, neste ambiente de moldes narrativos de tradição própria, outras histórias possíveis se dobram na descoberta de cada um de seus corpos.

Daqui em diante, imaginaremos, com os filmes, ambiente onde se faça durar o gesto liminar que, ora apreendendo-os na superfície da representação, poderia talvez soltá-los de volta a um destino estético. Para tanto, é como se precisássemos de uma defasagem deliberada daquilo que é próprio à escrita cinematográfica, emprestada a seus modos específicos de fazer fábula com aquilo que se move; com aqueles que, movendo-se com as imagens a despeito da captura do olhar, poderiam ofertar-lhe, ainda que negativamente, mesmo que secretamente, uma agência.

Seguiremos por dois percursos que, embora alternados, convergem para um mesmo horizonte de métodos, desafios e possibilidades (senão de uma única crença). Primeiro, nas próximas páginas, discorreremos sobre uma natureza fenomenológica das imagens de cinema – bem dizer, tentaremos imaginar termos ontológicos para que nelas se dê, não sem uma série de nós e desenlaces, uma agência dos bichos. Mais adiante, dedicaremos-nos a perceber como certas cenas de encontro podem se servir das potências expressivas da arte, configurando em suas escritas particulares uma aliança própria entre a representação de seus corpos e uma abertura sensível mediante sua presença: abertura para o fenômeno autêntico que está guardado (e no entanto agitado) nestes outros, em cada um deles.

³⁷ Tradução nossa: “Les animaux, dit très joliment l’historien Gary Shaw, sont des agents secrets. Il nous est souvent difficile de les considérer comme des véritables acteurs, des véritables agents, des actions qu’ils performent. On a souvent l’impression que ce sont des gestes instinctifs, machinaux, sans réelle intention ou signification: un mouton qui hume l’air, un corbeau qui croasse et qui semble ne faire que crier. Partenaires bizarres et agents secrets, auxquels il a fallu aux scientifiques apprendre à répondre en déployant des trésors d’imagination”.



Figs. 3, 4 e 5 *Sweetgrass*: o cão, a ovelha; as ovelhas

1.3 Expressão dos bichos nas imagens de cinema: potências e limites de um campo fenomênico

1.3.1 *A ovelha me fez humano. Então hesitou. E há outras a me perseguir*

Assim como na pintura de Bassano, há dois bichos que povoam, em primeiro plano, certa passagem de *Sweetgrass* (Ilisa Barbash e Lucien Castaing-Taylor, 2009) (Figura 3). Um deles é mais uma vez um cão branco que, outra vez tranquilo, observa a paisagem serenamente, girando o pescoço para mirar ora o plano de fundo, escondido no horizonte da grama, ora aquilo que está à sua frente, no fora de campo³⁸. Ignora o antecampo. Ao seu lado, a ovelha, que faz as vezes do cão preto e, logo de início, lança o olhar na direção da câmera, como se a notasse. O olhar atravessa as coordenadas da tela de cinema por breves segundos, suficientes no entanto para que pareça sustentá-lo.

Também como no retrato renascentista, o quadro é fixo e encara os corpos frontal e detidamente. Aqui, no entanto, embora os destaque e os isole, preserva-se suficientemente aberto para que se observem brechas entre os corpos. Entre um e outro, também nas bordas da imagem e sobretudo acima deles, mantêm-se espaços vazios, por onde vaza o plano de fundo. Vê-se mais que nada o céu, límpido e estático, mas percebe-se também, por trás dos dois corpos serenos, a vastidão do pasto – mais uma vez, aquilo que o horizonte, visto da altura dos bichos, parece esconder da visão. Não há diálogos nem a presença incidental de qualquer som ou ruído que não o do vento, que agita a vegetação campestre e a pelugem leve e macia dos mamíferos.

1.3.1.1 *A insistência do movimento*

Enquanto o cão decide para onde olhar, a ovelha desiste de mirar o antecampo (Figura 3). Passados segundos, diferentemente do cão preto de Bassano, ela pode desistir e me

³⁸ Na nossa discussão, a noção de fora de campo se filia à descrição baziniana do quadro como “*cache* móvel (e não como fronteira intransponível e definitiva)” (AUMONT, 2012: 234). Neste sentido, aquilo que é ocultado pelo gesto do enquadramento se faz presente, potencialmente, em campo – para usar os termos de Noël Burch (apud AUMONT, 2012: 236), tanto “concretamente” (aquilo que já vimos) quanto “imaginariamente” (aquilo que ainda não se indicou, materialmente, na imagem).

desamparar: cinema. Agora, mirará de novo um fora de campo que não aquele onde me coloco; desta vez, aquilo que pode encontrar à sua frente e à sua volta.

Por outro lado, há na imagem algo além dos corpos vivos e algo além do meu olhar. Ao passo que vejo os dois corpos de bicho, relativamente destacados e isolados, vejo também dois corpos despertados por alguma afecção do fora, fazendo com o oculto uma relação em termos que continuo a ignorar. Os bichos olham, sustentam o olhar, desistem; e então olham de novo, mudam a direção de suas miradas, deixam-se abater pelas cócegas da ventania. Dali, o meu olhar se matiza no mistério de uma massa de vibrações de substância incerta, e que no entanto se move e se sente. Aquilo que vejo, os corpos do cão e da ovelha, atravessa-se pelo mundo, põe-se “ao redor de mim” (DERRIDA, 2002: 28), numa simbiose sem fim (até o corte, ao menos) com o movimento velado em seus traços. Algo que

(...) não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica – que ao seu modo é uma parca –, trama” (COMOLLI, 2008: 176).

Vazando aqui e ali, o fora de campo persiste entre nós, na iminência de tornar-se campo. Tal qual a corrente de ar que atíça a matéria na imagem, e ao seu proceder tátil apela para a vibração das coisas, pode a qualquer hora se fazer visível, se inscrever na imagem como indício, senão como índice. Do plano de fundo, em toda a extensão horizontal do plano e em meio a um esconde-esconde com a grama e o mato, outros rostos de ovelha afinal se atrevem a cruzar o primeiro plano com o olhar, lançando miradas ao antecampo (Figuras 3, 4 e 5). Primeiro uma, depois a outra, e logo a primeira mais uma vez. A profundidade de campo: algo ali pode assaltar o olhar, embaralhando suas coordenadas. Algo outro pode me assaltar *através* dos corpos vistos, intensivamente. É algo que está entre o cão, as ovelhas e os foras³⁹.

Me confortaria denominar estes assaltos do estrangeiro – talvez precisasse das denotações de um assalto também à linguagem: “O pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA, 2002: 22). Como em Pierre Perrault, vendo os corpos de

³⁹ Ao dispor os dois corpos – o do cão e o da ovelha –, simetricamente, no quadro, parece-nos também que este plano esboça uma plataforma possível de comparação entre ambos, como se fechando-se em uma micro-taxonomia, um tímido bestiário de duas espécies e de dois corpos: uma série. No entanto, a vulnerabilidade à duração, que faz iminente neste encontro o acidente de outras aparições (outras ovelhas, e o que mais?), e com elas as permutações, as adições, a troca de posições poderia, mais do que “perturbar a série”, alterar “sua natureza” (BRENEZ, 2014: 184). Assistiríamos aqui às formas ordenadas da diferença, consolidando-se enquanto tal, ou a uma profusão imprevista de aparências singulares?

outra espécie de animal: “Como se estabelecer nesse desconhecido enigmático do boi-almiscarado *sem recorrer à fábula?*” (PERRAULT, 2012: 42, grifo nosso) Em *O oumigmag ou o objetivo documentário*⁴⁰ (1993), Perrault programava aproximação perante silenciosas feras, forjando em *off* a crônica de um projeto hesitante, cuja efetivação declarava, no limite, impossível. Filmava dezenas de bois-almiscarados a metros de distância (Figura 6), seus chifres adormecidos mas sólidos, seu olhar negro e sombrio, buscando nomes possíveis para uma empresa sempre quebradiça: tinha como horizonte inexorável as tentativas da palavra, as intermitências do corte. Seus ímpetos de tradução *real* da alteridade, confessa, esbarrariam sempre no imperativo da ficção, “como se a imagem só alcançasse mistificar”. Fazia-se agudo o dilema de um cinema proposto a encontrar outros, radicalmente outros: “O movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (COMOLLI, 2008: 177).



Fig. 6 Zoom em um boi-almiscarado em *O oumigmag ou o objetivo documentário*

1.3.1.2 Pensamento vulnerável

Esta é a imagem de uma ovelha e de um cão, como denoto ainda: ambos, portanto, desaparecendo na imagem, sendo feitos imagem para um sujeito vivente e vedor, que vendo

⁴⁰ O filme é codirigido por Martin Leclerc, que assina a cinematografia. Perrault, por sua vez, escreve e narra o texto que as acompanha, em *voice over*.

se faz humano e os faz objetos de uma retórica humana. A ovelha, no entanto, lança um olhar até mim. O boi-almiscarado, à câmera de Perrault. Neste momento, “uma ficção se configura em minha imaginação, (...) *uma taxonomia do ponto de vista dos animais*” (DERRIDA, 2002: 32) e eu sou impelido a buscar sentidos para “o ponto de vista do outro absoluto⁴¹” (DERRIDA, 2002: 28). No corpo da ovelha, no olho fundo do boi-almiscarado, encanta-se uma alteridade que “o homem preenche através do seu desejo e suas expectativas” (LESTEL, 2011: 41). Seu ponto de vista, se me faz presente em cena, o faz por meio de minha própria retórica, que assim institui a devolução a qual me capacito a descrever. Direi então que é como se este outro, desperto, dissesse agora, sob concessão ativa da fábula,

- Você está aí.

Mas logo desvia o olhar, a ovelha. Logo o boi-almiscarado volta a perambular pacientemente entre os seus. No primeiro plano, ovelha e cão, veem-se agora então dois corpos de bicho – “eis os animais”, digo ainda – e, no entanto, veem-se um cão que me parece seguir imperturbável à apreensão da câmera e uma ovelha que apenas primeiro dava-me a ver um acordo lícito com o meu olhar; um acordo entre aparência e a possibilidade de que, dela, eu fizesse ficção do encontro entre olhares. Com seu corpo inventava então o verbo olhar, olhar para mim, para logo abandoná-lo em favor de um estar solto, divorciado, com o mundo⁴². Como se pusesse uma interrogação àquilo que antes parecia, como se olhando em mim, dizer.

- Você está (mesmo) aí?

Daí em diante a ovelha sustenta um olhar dirigido para longe de mim, que daqui resto. Se antes parecia encantar, na imagem, o signo da minha presença, agora o despreza, senão

⁴¹ Aquilo que, para o humano, diferencia o animal não humano dos outros objetos, diz Dominique Lestel, é a especificidade da “*presença*. (...) Ele encarna para o homem uma alteridade particular, portadora de sentido. (...) representa uma força vívida, móvel, imprevisível e dotada de finalidade” (LESTEL, 2011: 41). No caminho conceitual de Derrida, Thomas Negel observa: a relação com essa presença outra, mediante a assunção de uma “animalidade”, “se dá a partir de um duplo processo de ‘hermenêutica cognitiva’ e ‘imaginação’” (NEGEL apud LESTEL, 2011: 49).

⁴² Derrida alude à noção benjaminiana de luto da natureza (ou, diz, da animalidade), aquela que diz respeito ao seu destinamento “ao mutismo”. Para Walter Benjamin, o luto nasceria não do mutismo e da ausência de linguagem – daquilo que, para uma tradição logocêntrica, caracteriza sua especificidade; seria, ao contrário, fruto do sofrimento de justamente *ser nomeado*: “Pois aquilo que, há muito tempo, torna triste, e em seguida priva o enlutado de suas palavras, aquilo que lhe interdita a palavra, não é um mutismo e a experiência de um não-poder, de um absolutamente-não-nomear, é sobretudo *receber o nome*” (DERRIDA, 2002: 42).

encarna o signo de uma indiferença. No entanto, é ainda o vestígio intensivo de uma presença agitada em si. Estaria então, desprezando a ventura de uma fábula da devolução, disposta a ser não mais que presença bruta e soberana, como se negando um outro que diante dela só pode imaginar:

- Há algo, muito além de você. Não se saberá.

(...em que eu, sentimental, respondo, tresloucado pela intensidade que escapa aos nomes, impedido de pensar com o corpo presente:

Desde então levo uma existência tão privada de pensamento, que mal se distingue da dos meus vizinhos, parentes e da maioria dos nobres proprietários de terra desse reino, e de que não é toda desprovida de momentos exuberantes e vívidos. (...) é algo inteiramente inominado e também mal denominável, o que em tais momentos qualquer manifestação de miniambiência diária, a mim se anuncia como maré da mais alta vida enchendo um vaso. (...) aquilo que era mais, era divino e animalesco, era o presente, o pleno e sublime presente⁴³. (CHANDOS apud NUNES, 2011: 20-21))

Enquanto a imagem se mover, vulnerável será a fábula aos afetos do desconhecido. “As formas colocadas em ação são desarranjadas pela própria forma que elas tentam abarcar” (COMOLLI, 2008: 177). Se outras ovelhas vão parasitar o primeiro plano, também elas lançar miradas, num instante poderiam de novo me deixar. Dramaturgias erráticas, ainda que possíveis, diluídas entre esboços e interrupções. A fábula que faço com as imagens poderá se perceber frágil, e com ela o que sei deste corpo genérico, “ovelha”, à beira de se tornar um corpo irreduzível a outro.

Por um lado, então, sou impelido pelo olhar e, vendo, agioto nomes para o que vejo⁴⁴. Compulsoriamente, escavo palavras “na floresta dos meus próprios signos” (DERRIDA, 2002: 70). No entanto, os corpos vistos se conectam numa aliança misteriosa e, ainda que uma “pedagogia do fenômeno” (BAZIN, 2014: 31) tente domar seus destinos, uma sorte de evento sensível faz que o que se parece representar escape em modos secretos de se auto-apresentar

⁴³ Aqui, Lorde Chandos se vê assombrado por uma “população de ratazanas”: “Tudo estava em mim: o ar úmido da adega, um cheiro adocicado e cortante de veneno e o ressoar dos gritos de agonia nas paredes bolorentas, os espasmos de impotência misturados ao desespero, a alucinada procura de uma saída, o gélido olhar de raiva quando duas ratazanas tentavam entrar juntas numa obstruída fenda”. As palavras seriam insuficientes para despertar uma consciência fiel do relato. Ainda assim, ele flagra a si mesmo, “eis-me de novo tentando as palavras que abjurei” (CHANDOS apud NUNES, 2011: 21).

⁴⁴ “A tela reproduz o fluxo e refluxo de nossa imaginação que se alimenta da realidade à qual ela planeja se substituir; a fábula nasce da experiência que a imaginação transcende” (BAZIN, 2014: 90).

(ainda que o cinema, apesar dos corpos, filme-os para apresentá-los às evidências). Câmara escura, como a que Perrault encontrou entre si e os bois-almiscarados: “Quem quer que seja que já tenha passado algum tempo num espaço fechado junto com um morcego agitado sabe o que é encontrar uma forma de vida essencialmente estrangeira” (NAGEL apud LESTEL, 2011: 47).

1.3.2 A retórica da evidência versus a múmia da mutação

Este é então o momento em que o cão preto de Bassano, como se travestido de ovelha, desistiu de mirar o espectador (e, ainda, outras ovelhas e bois-almiscarados vieram habitar o mundo de supetão, explodindo no encontro lampejos ou soltando faíscas com o olhar tergiversante, com o corpo brando). No cinema, este olhar – este corpo – vem emergir em notável desmedida, tendo em conta suas particularidades expressivas e as especificidades materiais destas imagens.

O debate que se segue gira em torno das características que, diferenciando geneticamente tais imagens, poderiam abrir nelas possíveis expressivos. Bem dizer, buscamos desdobramentos e implicações para a formulação de Bazin que sustenta que, com as imagens fotográficas (e cinematográficas), “*pela primeira vez*, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (BAZIN, 2014: 31, grifo nosso). Não à toa se chama a lente de “objetiva”: à gênese das imagens de um filme se coloca uma “objetividade essencial”, manifesta “como um *fenômeno* ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica” (BAZIN, 2014: 31, grifos nossos).

Tenhamos ainda duas citações diretas (o argumento, ainda que conhecido, é forte em seus termos): lembremos, “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (BAZIN, 2014, 32) e, logo, de modo também inédito, “*pela primeira vez*, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma *múmia da mutação*” (BAZIN, 2014: 33, grifo nosso).

John Mullarkey revisita estes e outros postulados bazinianos para, considerando a constituição genética da imagem à luz de sua terminologia, aproximar as máximas do crítico a aportes vários da filosofia contemporânea, sobretudo a psicologia de Henri Bergson e a fenomenologia dos objetos. Em seu projeto, Mullarkey identifica o alcance de um estatuto fenomenológico para as formulações de Bazin, desdobrando-as conceitualmente para

compreender como se manifestaria, nas imagens filmadas, um “campo fenomênico” (*phenomenal field*) (MULLARKEY, 2012: 40) de afecções não humanas. Trata-se, a nosso ver, de descrever uma engrenagem fenomenológica para as dinâmicas sensíveis das mútuas intensidades em jogo na relação entre aqueles que veem e aqueles que são vistos, humanos e não humanos.

Na fortuna de Bazin, a noção de *realismo* serve a ao menos dois programas diferentes em seus diversos textos, alternados e por vezes confundidos numa proposta que, do ponto de vista conceitual, tem fortes traços especulativos e impressionistas. Por um lado, o realismo baziniano diz respeito à preconização *ética* de um estilo, notadamente quando se trata do horizonte político que guiava as produções do programa neorrealista⁴⁵. Por outro, sua defesa é convocada justo para a formulação mais abrangente e fundante de uma ontologia da imagem cinematográfica, na qual o que caracteriza a vocação realista são os genes tecnológicos das imagens de cinema – notadamente aquilo que advém da operação *refratária* que as gera, ao mesmo tempo fidelizando-as aos índices de uma matéria-luz originária e transformando-as no fruto móvel de um olhar desencarnado e imanente⁴⁶.

Mullarkey especula uma conciliação que chamará também “*ética*” entre estas duas veredas conceituais (mas que, considera-se aqui, estão fortemente imbricadas nas competências de uma *pragmática* do filme⁴⁷): o que fazer com as imagens para que se

⁴⁵ A respeito do cinema filiado à tradição neorrealista, Bazin afirmou à época que é “o único no mundo a ter coragem de abandonar deliberadamente os imperativos espetaculares” (BAZIN, 2014: 326). “Seu realismo não acarreta, de modo algum, uma regressão estética e, sim, ao contrário, um *progresso da expressão*, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística” (2014: 291, grifo nosso); consiste em, uma vez que se é cineasta, dar ao mundo filmado “um complemento de invenção, acrescentar ali o movimento que, sem modificar a natureza e a aparência (...)” dele, dá a ele “provisoriamente um sentido e uma utilidade (...) O filme neorrealista tem um sentido, mas *a posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato a outro, de um fragmento da realidade ao seguinte, enquanto na composição artística clássica o sentido é dado *a priori*: a casa já está no tijolo” (2014: 370). Neste sentido, o realismo no cinema trata-se de uma “atitude” que se empenha em “maior ou menor grau”, uma vez que a utilização das convenções cinematográficas “pode ser feita em prol ou detrimento do realismo, ela pode aumentar ou neutralizar a eficácia dos elementos de realidade capturados pela câmera” (2014: 292). Não há, portanto, “neorrealismo puro. A atitude neorrealista é um ideal do qual se pode aproximar mais ou menos” (2014: 370).

⁴⁶ Parece haver aqui uma aliança – se não uma similitude – conceitual entre a aparência das imagens de cinema e aquela, autenticamente expressiva dos animais não humanos, de que fala Bertrand Pré vost. Como John Mullarkey, em seu retorno ao realismo baziniano, Pré vost se serve das formulações bergsonianas e delezianas em torno da luz e do movimento para apreender, em termos, um estatuto imanente das imagens. Pré vost (2014: 225) lembra que Bergson concebe um mundo feito “de imagens em si” – ou seja, sem a necessidade de um olho ao qual elas se enderecem, anterior mesmo a um olho de outrem (ou ao Olho metafísico). “São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz. Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda parte e que não se revela. (...) Não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria”. (DELEUZE apud PRÉ VOST 2014: 226)

⁴⁷ São termos que lembram os de Jean-Louis Comolli na defesa de um cinema de vocação documentária, ainda que o autor realize neste caso uma meditação profundamente humanista: “O que acontece com aqueles que filmamos? (...) Esses homens e essas mulheres, seres reais tomados na relação filmada, nela irão se manifestar (é o que convém esperar) em toda sua singularidade: o que faz com que um corpo, uma palavra, uma subjetividade

manifestem, nelas, afecções não humanas; afecções daquilo que contraria os programas da retórica; como se promovendo, na cena filmada, emergências do real? Aqui perguntamos, mais detidamente, imaginando um modal específico para esses fenômenos: o que fazer com as imagens para que se faça sensível *expressão* deste outro, bicho, recolhido no encontro da máquina com o mundo e cujo movimento nelas se mumificou?

Por um lado, são imagens de corpos indiciados no mundo filmado, inscrição automática (por operação com um terceiro, câmera) em um ambiente sensível de potências fiéis, uma vez que “apresenta seus objetos agitando-se *em seu tempo próprio*, e suspensos no interior de um campo de múltiplas determinações⁴⁸” (ANDREW apud MULLARKEY, 2012: 40, grifo nosso). Por outro, é preciso “adicionar realidade à tela⁴⁹”. Como se desbravar nas imagens este “tempo próprio” fosse não mais que a vocação de uma natureza cinematográfica que, tendo a devida competência objetiva que lhe cabe, demandasse à cinematografia uma atitude – atitude ecológica? –, em vistas de efetivar nas imagens uma consciência autêntica de mundo: ligando a câmera, primeiro.

E o que mais? “Tratando o espectador, o visto, a *mise-en-scène*, ou cenário, com respeito a sua própria realidade em movimento (*moving reality*)” (MULLARKEY, 2012: 42), sendo que a realidade mesma teria que ser tomada “não como estado dado mas como movimento”⁵⁰. Seria como, já no momento de inscrição do corpo do bicho – a posta em cena –, mas também na escrita posterior das imagens filmadas – encerrá-las em filme –, reverenciar o movimento da elegância.

Porque, quando Bazin trata de uma “unidade do espaço”, ele se refere não à homogeneidade de um mundo afixável, inscrito nas imagens sob moldes ecológicos já denotáveis de antemão – por matrizes narrativas clássicas –, mas da “continuidade de uma heterogeneidade”; realidade que é, ela mesma, “múmia da mutação”. Mullarkey se serve da filosofia do movimento de Bergson para descrever a unidade do espaço como a “continuidade

se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis, não reproduzíveis” (COMOLLI, 2008: 176). Não à toa, Comolli identifica a inquietação primeira de seu projeto à de Bazin: “À pergunta ‘o que é o documentário’ não há outra resposta senão a questão feita por André Bazin: ‘o que é o cinema?’” (COMOLLI, 2008: 173).

⁴⁸ Tradução nossa: “(...) presents its objects quivering in their own time, and suspended within a field of multiple determinations”. A respeito do campo, Bazin observa *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941): “A profundidade de campo (...) afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo. (...) reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem” (BAZIN, 2014: 107-108).

⁴⁹ Afinal, o que Bazin chama realismo não diz respeito à crença simplista de que o mundo “exterior” poderia ser substituído pelo seu “duplo” (BAZIN, 2014: 29), em resposta a uma obsessão artística – psicológica – da “ilusão das formas”. O “verdadeiro realismo (...) implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo”.

⁵⁰ Tradução nossa: “(...) by treating the viewed, the *mise-en-scène*, or *décor*, with respect to its own *moving reality*. This is what, at its best, happens in neo-realism. Reality it taken not as a given state but as movement”.

do devir (*becoming*) que é a realidade ela mesma” (BERSON apud MULLARKEY, 2012: 43, tradução nossa).

Por um lado, é este devir que parece constituir o cerne da crítica de Bazin a uma potência realista das imagens cinematográficas: a continuidade da mudança que não cessa é aquilo que se deve filmar, à medida que coincidam consciência do símbolo e da matéria. A ação filmada “é metamorfose pura e livre, é, no fundo, a apreensão direta, tornada sensível pela arte, da liberdade do espírito; *a evidência, também, de que essa liberdade é duração*⁵¹” (BAZIN, 2014: 215, grifo nosso). Por outro lado, a mutação, feita cena, seria ao mesmo tempo o próprio fenomenológico das imagens de cinema: filmar é filmar algo que não renuncia a tornar-se algo outro; algo que, no limite, não se deixa reconfortar pelas denominações oferecidas à perspectiva, num desafio permanente ao assentamento dos nomes.

Efeitos deste marco ontológico parecem ao mesmo tempo preservar e deslocar a tradição epistemológica em jogo. Preservam uma vez que, no que cabe à retórica, mantêm e proliferam o dispositivo que estabelece disposições entre aqueles que veem e aqueles que são vistos, sujeitos ou objetos da visão e do saber – eis, no filme, a ovelha, o cão, o boi-almiscarado: destino espetáculo, destino modernidade, destino pensamento humano, destino *fábula*: “conhecemos sua história, [a fábula] permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre o discurso *do* homem; sobre o homem” (DERRIDA, 2002: 70).

Por outro lado, o substrato telúrico das imagens põe em questão variáveis fenomênicas a se seguir, uma vez que incorporam, a uma dinâmica possível de afecções, o limiar no interior do qual aquilo que vemos e sentimos se manifestar se indetermina, agitadamente; multiplica-se na selvageria das intensidades. O que é isto que se passa nas imagens e, a despeito das narrativas, posso sentir? O que é isto que se adensa, segundo a segundo, no corpo da ovelha? O que diz o silêncio persistente do boi-almiscarado? O que vai tomar o mundo novo em seguida?

O que se diz com as imagens de cinema poderia ser interdito por algo que, movendo-se nos espectros, e apesar dos desígnios da escrita cinematográfica, pressiona suas bordas e a elas poderia escapar. Se retomarmos as associações de Prévost, parece-nos promissor procurar vislumbrar modos para “uma duração no mundo” (PRÉVOST, 2014: 223), mundo agora colhido em cena com animais não humanos, afetar as imagens com uma particularidade de

⁵¹ Nesta passagem, Bazin analisa *O mistério de Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1955).

seus corpos animados – “particularidade que se realiza *na relação com o mundo*” (PRÉVOST, 2014: 223, grifo nosso).

1.3.3 Filmar o bicho: um *devoir* frágil do filme

Em Bazin, a evocação da figuração dos bichos nos filmes (nas figuras, por exemplo, do zoomorfismo ou do antropomorfismo) aparece como operadora importante para um pensamento sistêmico sobre as imagens de cinema, especialmente nos textos que ganham teor mais fortemente analítico, em detrimento de formulações mais detidamente críticas. Em texto para a revista *Radio, Cinéma, Télévision*, publicado em 1955, Bazin escreve que “os filmes de animais têm, entre outros méritos, aquele de nos fazer tocar os poderes extremos do cinema⁵²”.

Termos de uma fenomenologia das imagens de cinema nos levam a considerar a natureza de tais poderes: eles poderiam traduzir aquilo que configura os limites de um *devoir frágil* do filme. Ainda que seja artefato, instituído no interior da modernidade e, neste sentido, destinado à produção de espectadorialidades, o filme poderia afinal ser maculado por manifestações “de fora⁵³” (COMOLLI, 2008: 177) – que resistem a se medir, domar ou narrar. No limite, a contingência natural das imagens filmadas, sob certas condições de encontro, seria capaz de alojar uma torção sensível do programa representativo.

⁵² Tradução nossa: “Les films d’animaux ont, entre autres mérites, celui de nous faire toucher les pouvoirs extrêmes du cinéma”. BAZIN, André. *Les films d’animaux nous révèlent le cinéma*. RADIO, CINÉMA, TÉLÉVISION. n. 285, 3 de julho de 1955. Note-se, por exemplo, quando Bazin analisa “um filme inglês medíocre” (BAZIN, 2014: 91) *Where no vultures fly* (Harry Watt, 1951), drama sobre família que cria uma reserva de animais na África do Sul. O autor descreve cena em que se veem uma leoa e seu filhote, quando o filme apresenta, “*no mesmo plano geral*, os pais, a criança e a fera. (...) Ora, a qualidade dramática e moral do episódio seria evidentemente de uma mediocridade extrema, enquanto o enquadramento final, que implica colocar em situação real os personagens, nos leva, no mesmo lance, para o ápice da emoção cinematográfica. (...) A mesma cena, sendo tratada pela montagem ou em plano geral, pode não passar de literatura ruim ou tornar-se cinema de verdade” (BAZIN, 2014: 91-92). A este respeito, Fernão Pessoa Ramos observa que “a figuração do inesperado, da indeterminação, que o apreender da vida animal implica de modo ontológico, pode ser representada pela mediação da câmera na medida em que esta pode expressar (em função de seu modo de aderir ao transcorrer do mundo) a dimensão absoluta deste momento onde, o que é exterior ao sujeito que sustenta a câmera, brilha em sua alteridade plena” (RAMOS, 2002: 12). John Mullarkey, por sua vez, observa que a figuração dos animais não humanos nas imagens de cinema é tão “transicional” quanto elas mesmas, encarnando em si a tensão entre representação e presença: “A vida do animal na tela, móvel e atenta, é o que ao mesmo tempo rompe e reforça a profundidade de campo com seus movimentos aleatórios (nunca completamente ‘treinados’ nem totalmente espontâneos e não dirigidos). Ela chega até nós do meio termo” (MULLARKEY, 2012: 53, tradução nossa).

⁵³ Para Jean-Louis Comolli, algo que é, de alguma maneira, “de fora”, impõe uma “dificuldade” ao cinema: aqui, trata-se de descrever sua vocação documentária, ou seja, cinema cujo horizonte pragmático tem “a obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar” (COMOLLI, 2008: 177).

Para Mullarkey, os postulados de Bazin sugerem que, na cena cinematográfica, o sujeito humano vê o império do olhar diluir-se mediante a manifestação múltipla de uma “fenomenologia objetiva” (MULLARKEY, 2012: 42). Uma vez participante dela, espectador que é, tem de disputar a cena com a posta intensiva daquele que, nas imagens, só pode se inadequar à fixidez dos nomes. Neste sentido, as distâncias programadas para o Olho se absorvem numa “*mise en soi*” (MULLARKEY, 2012: 46) da cena, agenciada no movimento da matéria. O que se vê, uma vez mediado pelas competências não humanas da máquina, é codirigido por uma “*cinemática*”⁵⁴, que não cessa de atuar no espaço sensível: o movimento administrando, em si mesmo – a seu modo fortuito, imprevisto e lacunar –, as distâncias entre os corpos e os olhares inscritos nas imagens.

Aquele que vê compartilhará então sua existência objetiva com os objetos materializados em cena, tal quais os objetos filmados, sejam humanos ou não, uma vez que “o campo, a *mise en scène*, o cenário, tornam-se agentes não-humanos automáticos, assim como os agentes humanos – atores-protagonistas – tornam-se objetos ou objetivos. (...) O filme revela a interseção espaço-ótica das vidas, e isto é mostrado através de sua presença simultânea” (MULLARKEY, 2012: 46, tradução nossa).

Nas imagens de cinema, sentencia Bazin, “o homem no mundo não goza de um privilégio *a priori* sobre os animais e as coisas” (apud MULLARKEY, 2012: 40, tradução nossa), o que Mullarkey coteja com enunciados da filosofia política contemporânea em suas incursões cosmopolíticas – bem dizer, aquelas que especulam a ação histórica (e as histórias em ação) por parte de entes não humanos. Como a agência secreta que Vinciane Despret conjectura perante os bichos⁵⁵:

Antes mesmo destas abordagens orientadas a objetos (...), Bazin pensou ser o cinema que nos proporciona um vislumbre desta nova democracia, em que objetos, anteriormente nos bastidores teatrais, vem ao primeiro plano para compartilhar o espaço do filme igualmente com outros. (MULLARKEY, 2012: 46)

Em Bazin, a natureza imanente das imagem implica que ela se emancipe mesmo de seu caráter de artefato, num devir-mundo do filme (ou num devir-filme do mundo). Se o filme, uma vez produto de projetos e mediações históricas, adquire estatuto de fenômeno natural – ao passo que sai da natureza para se devolver a ela –, não o faz como uma

⁵⁴ A “*cinemática*” define “a liberdade e contingência do movimento” (MULLARKEY, 2012: 46, tradução nossa).

⁵⁵ A este respeito, conferir tópico 1.2.4.

ferramenta para que se “veja” a natureza, mas como um “*produto singular*” (*remarkable product*) (ANDREW apud MULLARKEY, 2012: 45) da ciência e da natureza, ao mesmo tempo irreduzível a ela e à representação dela. Aquilo que se inscreve nas imagens, neste sentido, tem “afetos de identidade” autônomos.

Devolvidas ao mundo, contudo, as imagens se deitam sob condições fenomenológicas próprias aos seus organizadores expressivos (cena, montagem, quadro, tela). Se inscrevem mundo, será sob a gestão pragmática da cena filmada, da sua maneira também de mover-se e mover e, assim, modular efeitos “epistêmicos e afetivos” particulares à sua escritura – bem dizer, os organizadores da tela, subsumidos a ela ou nela incontidos, que fazem das imagens de cinema apresentáveis: tenha-se a famosa máxima “o quadro é centrípeto, a tela centrífuga” (BAZIN, 2014: 206). Ora, o mundo faturado é devolvido, ao olho humano, sob novas distâncias que “difundem o filme no real” (MULLARKEY, 2012: 44, tradução nossa) para aquém e para além das bordas da janela, dando-nos agora a ver, conhecer e sentir mundo senão dentre tais contingências.

O cinema é convocado então como uma “alteridade inédita” (LESTEL, 2011: 49), creditada a promover o enlace de um relação – entre humanos e não humanos, sob sua mediação – possível senão pelo acionamento do artefato. O realismo baziniano logo vem iluminar o programa de um altruísmo, cujo outro em vista é, antes mesmo daqueles que se filmam, a própria câmera. Se se empenha em defender uma “adição de realidade” à cena, é porque é solidário às competências visionárias da máquina, entendendo ser ela carregada de poderes sensíveis – sejam ecológicos, sociológicos, históricos ou políticos. Uma *relação*, ao mesmo tempo automática e pragmática, coloca-se então como substância da gênese cinematográfica – natureza cinegenética, de um olhar que, “menos humano”, torna-se “mundo como olhar”:

Chamamos de cinegenia a maneira pela qual a máquina se apropria e faz sua, remodela, redesenha aquilo de que ela se apodera: corpo, rosto, coisa. Essa nova dimensão conferida ao ser ou à coisa filmada é antes de tudo a declaração de que houve um olhar para esse ser ou essa coisa. O cinema inscreve naquilo que filma a ideia, o código, a aura do olhar. Olhar que deve ser um pouco menos humano (a máquina) para que eu possa vê-lo, para que seja notado. Passando pelo cinema, o mundo torna-se olhar para o mundo. Mundo como olhar. (COMOLLI, 2008: 233)

Estou, é claro, implicado no percurso deste olhar – do mundo no mundo para o mundo: convocando-o, sou convocado. E, quando olho, mais uma vez miro algo, objeto, no

ambiente fabricado na representação; nele, volta a ganhar medida a distância que me separa dos outros: a mim se permite vê-los e denotá-los. Recoloca-se o dilema epistemológico para uma fenomenologia objetiva das imagens de cinema: elas não são efetivamente cópia do mundo (senão mundo tal qual nas imagens). E, por assim sê-lo, somente podem consolidar afetos *por meio* de rastros semióticos assentados nos domínios da representação. Ora se trate de uma ontologia das imagens de cinema, ora de uma estilística, a proposição realista, se se serve de uma alternância produtiva entre marcos terminológicos, pode ser tomada para uma reivindicação coesa para as imagens de cinema: a de um destino estético, cujo programa é político. Que se enlacen suas possibilidades fenomênicas, aqui dadas, à pragmática de uma vocação.

Porque, “por outro lado, o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 2014: 34). Se as imagens têm fome de alteridade, o que fazer então com elas? O que fazer com elas se, desde o momento em que a câmera lhes deu a luz, inscreveu nelas um código humano que não pode que não, com elas, escrever? Seriam os poderes extremos do cinema, de que fala Bazin, manifestos quando o olhar é tão menos humano que o cinema mesmo, compêndio de prescrições modernas que é, já quase não possa mais ser? O que sobraria de mundo para se fazer comigo?

Buscar, nas imagens, um devir movimento do mundo, à procura de a ele fidelizar seus cursos expressivos, seria também investigar um devir *do* cinema? Fazer do olhar vulnerável para que seja tomado, destronado pelo mundo? Dar adeus à linguagem? Se o cinema, ao (nasc)ser, necessariamente instala o espetáculo – assemelhando sua oferta à retórica positiva, senão seus dilemas estéticos, aos dele –, trata-se aqui afinal de assistir a um *devir frágil* do filme.

Ao visitar os predicados de Bazin, Serge Daney observa que sua defesa da duração (em detrimento da montagem⁵⁶) – com a tela a se tornar, idealmente, “uma janela aberta para o mundo” – tem como horizonte justo “o desaparecimento do cinema” (DANEY, 2006: 57).

⁵⁶ A montagem é, para Bazin, um procedimento necessário à garantia do cinema como linguagem – ou seja, à sua natureza mesma imaginária, de ficção: “É a montagem, criadora abstrata de sentido, que mantém os espectadores em sua irrealidade necessária” (BAZIN, 2014: 86). Ao mesmo tempo, ela deve ser mínima, justa, para que o “essencial” ao cinema seja preservado nas imagens: ser um “documentário imaginário”, como observa a respeito de *O balão vermelho* (Albert Lamorisse, 1956). De outra forma “a montagem, que tantas vezes é tida como a essência do cinema, é (...) o procedimento literário e anticinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço” (2014: 88-89). “É preciso que o que é imaginário na tela tenha a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, *sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica*” (2014: 90, grifo nosso). A este respeito, Serge Daney dá seu parecer: “A montagem odiada em segredo por Bazin: um tipo de morte generalizada, abstrata, fácil, *criando automaticamente sentido*, atuando nas lacunas do texto” (DANEY, 2006: 56, grifo nosso).

Em particular, Daney tem em vista suas formulações a respeito do plano-sequência, dados os casos em que “é possível colocar no mesmo enquadramento dois elementos heterogêneos” (DANEY, 2006: 55) – tenha-se, humanos e não humanos. O postulado baziniano é conhecido: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma *presença simultânea* de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2014: 92, grifo nosso). Está em jogo, “principalmente, a *natureza* do que é filmado, o *status* dos figurantes (aqui se trata de homens e animais) obrigados a dividir a tela, pondo em risco algumas vezes a própria vida” (DANEY, 2006: 56). E o cinema se tornaria, no limite, “uma história de feras” – ou agora, talvez positivamente: uma história de foras; histórias com os foras.

Por um lado, arriscar o cinema seria justo *o que fazer* com um filme – como fazer para que houvesse um filme. Renunciar, assim, ao imperativo das evidências, que dando-se ao Olho restituem minha integridade⁵⁷. Por outro lado, é quando me coloco perante as distâncias de um não endereçamento que o risco assume a face de um contrarrisco – possibilidade e esperança – de uma aparição autêntica. No limiar de um não poder mais designar, o laço em potência de um paroxismo, o percalço de uma aparência. A presença do cão, da ovelha ou do boi-almiscarado faz sua escalada sensível nas brechas da representação – e ela é tomada ao mesmo tempo, como do avesso, pelo projeto expressivo do cinema. Agora, o filme recolhe a escrita, a intervenção para a fábula, à medida de um aguardo por seus corpos. Pondera uma negação relativa de si mesmo, embutida em seu próprio desejo de encontro. Para que se desse, no espírito das imagens, a positividade de uma abertura.

Respeitar “a própria realidade em movimento” (MULLARKEY, 2012: 42) dos animais não humanos seria então filmar a equação: enquadrá-los para que se creia na libertação. Representá-los é me fazer salvo mediante as distâncias do cinema, entre mim e eles; devolvê-los ao singular genérico. No entanto, “a representação é sempre uma metáfora. Ela *inscreve aquele que a ameaça*” (DANEY, 2006: 34, grifo nosso): risco, negação do cinema. Logo, “essa inscrição é um exorcismo. Esse exorcismo *‘salva’ a tela*” (DANEY, 2006: 34, grifo nosso): esperança na representação (apesar dela), crença nas imagens. Uma vez salva a tela, os corpos filmados podem resistir, mais uma vez, à representação mesma. É a resistência da auto-apresentação, irredutível ao Olho. Que se ponha em cena então o rompante que vincula a escrita da representação e sua interdição pela soltura emergente de corpos singulares, no limite livres. “O que representar em seguida, a não ser esse salvamento?” (DANEY, 2006: 58)

⁵⁷ “Neste Real o que vê e o visto se reúnem como iguais. As aparências nesta ‘ciência das aparências’ não aparecem para ninguém *do lado de fora*” (MULLARKEY, 2012: 45, tradução nossa).



Fig. 7 Veados parecem fugir da câmera em *Bestiário*

1.3.4 Os bichos no limite da fábula

Os dilemas em jogo nos dão a certeza: os animais não humanos desafiam, com persistência, a herança epistemológica do regime perspectivo. Fazer figuras com seus corpos será posicionar o destino das imagens diante do esconderijo do olhar de Bassano em signo; de um programa histórico de enquadramento para invisibilização; da assunção de que, me atingindo com seus olhares, os bichos me fariam ver antes meu próprio olhar, numa instância ainda tão moderna; diante então da desconfiança de que, para que apareçam, expressivamente, seria necessário que o olhar se transformasse: não mais o olhar que submete objetos; não mais o olhar que pudesse designar, confortavelmente, o que vê.

Porque, a cada vez que dou nome a um bicho, a cada um deles, poderia se aniquilar um deslumbre de seu destino mesmo. De uma positividade apesar do olhar que quem sabe fizesse, com os bichos, “para-sentir” do mundo: intensidade do mundo no mundo, escorrendo pelo mundo. Desejar o encontro seria portanto lançar-se ao desafio de descobrir, com as imagens de cinema, uma ecologia outra do sensível, própria a seus fazeres; lidar, em suma, com uma *pragmática*.

Aqui se formula o objetivo central do nosso passeio com os filmes: investigar procedimentos filmicos devotados a por em cena uma *expressão* dos animais não humanos. Tendo como aporte fundamental ainda as formulações de Prévost, entendemos aqui que a

noção de expressão acolhe, com justiça, a visada de uma emergência autêntica dos bichos nas imagens. Buscamos assim imagens nas quais, num frágil *limiar entre evidência e expressão*, nos termos aqui colocados, a “escala sensível” das imagens se confundiria com a da presença singular do corpo de um bicho em cena.

Como quando, em *Bestiário* (Denis Côté, 2012), a câmera se instala em cativeiros para longas sequências de confinamento. A onça, o búfalo, a avestruz, o cavalo, o chimpanzé, o leão a encaram ou se furtam à devolução, coordenam-se à sua presença ou se esquivam a ela. Eis os veados: ora a observam; ora se confortam em meio às suas sucessivas invasões, como se fosse ela também um mesmo de espécie; ora (e nestes momentos sou tomado por um desconforto particular) parecem tentar escapar inquietos de sua visita, como se ela lhes fosse assaltar (Figura 7). Ou ainda como em *As quatro voltas* (Michelangelo Frammartino, 2010), quando o humano pastor sai de cena com as cabras adultas e nos deixa à deriva com os filhotes para a brincadeira de uma fábula silenciosa, na qual os pequenos quadrúpedes não mais que circulam pelo campo prosaico, ou trocam os afetos de um jogo de empurra-empurra, como se num interlúdio do tempo narrado, instalado em sua companhia (Figura 8).



Fig. 8 As pequenas cabras em *As quatro voltas*

Interessa-nos perseguir nas imagens uma fissura por meio da qual a presença dos bichos parece se dar “para-sentir” *apesar* dos desígnios prescritivos do cinema – seja pela palavra ou pela montagem – ainda que *com* eles, *através* deles; como se pudesse se reinstaurar aqui uma “função de abertura da obra de arte” (PRÉVOST, 2014: 215), para a qual mais

somos vistos pelas imagens que as vemos – ao menos sob os termos epistemológicos da perspectiva, das investidas da retórica: olhamos agora para sermos capturados pela visão, na *mise en soi* da cena – que nos põe, sob sua atuação, em nova relação afetiva.

Três hipóteses nos conduzem: primeiro, portanto, a de que a inscrição dos corpos de bichos nas imagens filmadas se funda na disputa permanente entre evidência dos signos e expressão nos corpos. Nunca um extremo nem o outro, mas um dilema fenomênico em ato. Como se o destino autêntico dos animais não humanos, uma vez apresentados nas imagens, fosse o de resistir a tudo que os ofereça a um endereço.

Resistiriam então às narrativas dum outro, que com o filme vê, pondo em cena o limite seminal da sua positividade; o lugar da manifestação toda-fora, toda-dentro da expressão: como veremos, será encarando a câmera, seduzindo o quadro ou rejeitando o enquadramento, promovendo durações. Inadequando-se, com o agito do corpo, à prescrição das narrativas, para assombrar o olhar. Afinal, tangendo o filme para seu horizonte (sempre um oásis, paisagem inalcançável) de não-filme.

Segundo, então, a hipótese de que uma positividade dos bichos nas imagens se daria em persistente tensionamento da fábula cinematográfica⁵⁸. À medida que o cinema os destina ao espetáculo, desaparecem em signo. Quanto mais pleiteia, ao contrário, uma cena de intensidades, desaparece ele mesmo – corpo de vocações modernas – na quimera sensível das imagens.

Terceiro: tais imagens, devolvidas ao olhar do espectador, ofertam-lhe afetos insubmissos à devolução mesma; afetos que, uma vez sensíveis, poderiam servir ao laço com uma força estrangeira nas imagerias, instituindo possíveis de uma política por vir. Paradoxalmente, então, a negação também ela se oferece à fábula: é, ela mesma, negociada na trama de um filme. Ora como efeito de um acidente narrativo, intrusão não planejada nas ficções, ora como programa voluntário de uma pragmática das imagens, uma vez que articule operações – de inscrição e escritura – no desejo de alojar aparências. Trata-se da busca por uma aparição negativa – em relação aos inteiros da representação –, por crente que é na sua face positiva – em relação a uma agência velada nos corpos de cada um dos bichos filmados.

Nas próximas páginas, dedicaremos-nos a analisar imagens que iluminem o problema a seus modos particulares, tendo em vista cenas de filmes contemporâneos. Procederemos por descrições, contrastes e aproximações entre cenas, sequências e fotogramas, atendo-nos sobretudo a passagens de *Animal político*, *As quatro voltas*, *In the dark* e *Bestiário*. O corpus

⁵⁸ Em nossas considerações finais, vamos voltar mais detidamente ao termos desta questão, iluminando com Jacques Rancière o que nos parece ser próprio a uma contrariedade da fábula cinematográfica.

de imagens com que nos depararemos é, no entanto, também fluido, aberto a contaminações, atravessamentos e fricções junto a obras recentes ou progressas, à medida que solicitem diálogos entre si.

Por um lado, vamos por em discussão a presença da palavra expressa nestes filmes, investigando como a adesão ou a rejeição a seu papel como instância fabuladora interior à matéria fílmica intercede-se à métrica das distâncias postas em cena. Nossa proposta é descrever uma *pragmática da audição*, programa cênico que, precedente aos efeitos de enquadramento e apresentação de imagens, consiste antes na generalização da *mudez* (MORGAN apud COY, 1988: 85) entre animais não humanos e humanos filmados, em vistas de promover em cena uma *equalização* (STENGERS, 2005: 995) de agências em potência. Levantamos a hipótese de que assim poderiam se instaurar nela condições favoráveis à gestão intensiva de sua própria *mise en soi*.

Imaginaremos então como a fábula poderia agora ter de se fazer não mais por meio de nomes instituídos, mas por um percurso de positivities sobretudo *pronominal*, tendo o *ponto de vista* como matéria-prima e elemento central ao léxico das retóricas. Em diálogo com o pensamento do *perspectivismo ameríndio* (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 115), discutiremos como, no encontro filmado com os bichos, as substâncias implicadas nas relações oferecidas à descrição serão potencialmente provisórias. Elucidaremos, neste sentido, a hipótese de uma *pragmática pronominal do olhar*, dando atenção aos modos do ponto de vista organizar um “*campo fenomênico*” nas imagens, por meio de procedimentos distintos de *enquadramento*.

O primeiro modo será aquele em que a câmera persegue o corpo de um animal não humano particular, enquadrando-o persistentemente, como se sendo tomada, em seu próprio olhar, pela *ciência* dos afetos que seu corpo estabelece na cena: vamos chamar *cena da alienação*. O segundo será aquele em que a câmera, ao contrário, recolhe-se à espera de uma copermanência com os corpos dos bichos, sendo que agora são eles que, movendo-se em campo, diante da *paciência* da câmera, promovem um *desenquadramento* – como se enquadrando, com seus corpos, um fora das imagens: vamos chamar de *alienação da cena*.

Nas considerações finais, traremos à discussão os termos possíveis para a atuação da fábula – escrita perante evidências – diante de um ambiente que, apresentando corpos de bichos ao Olho, é no entanto organizado sobretudo pela oferta sensível da matéria visual. Convocando as noções de *heterotopia* (FOUCAULT, 1999: 14), e de *fábula contrariada* (RANCIÈRE, 2014: 7), discutiremos como filmar os bichos pode levar o filme a instaurar uma cena em que, ao mesmo tempo, duas heterotopias se atravessam para contrariar,

duplamente, a fábula – uma cinematográfica, a outra propriamente científica. Neste sentido, há um problema de ordem epistemológica que se delineia no horizonte, sob o qual apresentaremos questões para um programa de pesquisa a se fazer: em diálogo com apontamentos centrais a uma emergente história cinematográfica dos animais não humanos, especularemos o que poderia se tornar a pragmática de uma historiografia.

2 O RISCO DO ANIMAL

Estes pequeninos monstros vibram em exclusivo na ausência de luz.
Wilson Bueno sobre os nácares, em *Jardim zoológico*

Percebemos então que reclamar condições de abertura para uma cena de cinema, sob as quais se pudesse manifestar uma expressão dos bichos – um relance de seus corpos autênticos – é fustigar um dilema fenomenológico, uma vez que tratamos de fenômenos que, se a eles atribuímos uma reivindicação estética, só podem se oferecer mediante a representação, diante de espectralidades. Na tentativa de imaginar os contornos de uma aporia para a questão (ela nos parece o incontornável limite com o qual uma pragmática se debate), tentemos desdobrar a radicalidade epistemológica do dilema, partindo da citação de Adolf Portmann (com atenção aos grifos):

Como *espectadores estrangeiros*, observamos o espetáculo das formas e das cores dos seres vivos, o espetáculo de configurações que ultrapassam o que seria necessário para a pura e simples conservação da *vida*. Existem aqui inumeráveis remessas óticas enviadas “ao vazio”, *sem uma destinação final*. Trata-se de uma auto-apresentação que não se reporta a *nenhum sentido receptor* e que *simplesmente “aparece”* (PORTMANN apud PRÉVOST, 2014: 217, grifos nossos).

Ainda que se reconheçam as imagens de cinema como monumento da modernidade, é sabido que a história do cinema ocidental acumula diversos esforços de descentramento do sujeito humano (em relação muitas vezes aos outros animais), no projeto de tornar as narrativas e as experiências menos antropocêntricas⁵⁹. No entanto, se a representação evidencia e *destina à retórica*, há de se considerar que temos aqui um impasse absoluto para a substância da Expressão que, manifesta no corpo de um outro (alteridade irrecuperável pela semiologia), é deitada *objetivamente* das imagens. Os esforços naturalmente esbarram em limites e sofrem recuos.

Há projetos, ainda que dispersivos e parciais, de sistematizar as maneiras de figuração dos animais não humanos, tendo como proposta justo iluminar procedimentos e efeitos que, nos filmes, põem em questão o dilema do endereçamento mesmo – ou seja, perguntam *a que*

⁵⁹ Com inspiração desconstrucionista, poderíamos especular que talvez esta história, assim como a história do Ocidente, se debatesse essencialmente nesta metafísica – Eu, Outro. Ainda com base em postulados de Jacques Derrida (2002), voltaremos a abordar esta questão nas nossas considerações finais.

servem as figuras dos bichos nas imagens. Considerando a amplitude e heterogeneidade deste *corpus* (que poderia se expandir para a história do cinema inteira...), Raymond Bellour (Cf. 2009; 2012; 2014) traçou um contraste panorâmico entre as estratégias de convocação dos bichos em tendências estilísticas gerais do cinema hollywoodiano clássico e do cinema europeu moderno pós-guerra, levando em conta as obliquidades semiológicas e expressivas das imagens.

Em linhas gerais, segundo Bellour, o primeiro⁶⁰ teria como característica central inscrever os animais não humanos aos modos de uma “figuração antropológica” (BELLOUR, 2012: 598, tradução nossa), convocando-os neste caso como “mediadores⁶¹” entre as dimensões (assim dadas) de natureza e cultura. Forjadas aos modos do relato clássico, seriam maneiras de evocação sob as quais, pode-se dizer, o afeto imaginário ou concreto dos corpos dos bichos se desejaria traduzível em “singular genérico” (DERRIDA, 2002: 64): ou seja, tem-se aqui a identificação do reconhecível “animal” para que, neste sentido, sua figura possa coordenar justamente um propósito dado entre ação narrativa e o campo simbólico.

Ao mesmo tempo, tal função antropológica viria entrar em tensão com uma produção de *intensidades* por meio dos corpos mesmos, em sentido afim ao do “devir-animal” de Deleuze e Guattari: os corpos, postos em cena, no limite se tornariam “puro movimento, linha de fuga, intensidade e *desafio de todos os sentidos*”⁶² (BELLOUR, 2012: 599, tradução nossa), e se filmaria agora uma fricção entre símbolos⁶³ e intensidades. As figuras dos bichos, nos filmes, poderiam servir mesmo à experiência espectral do devir.

⁶⁰ Aqui Bellour leva em conta em especial o nascedouro do cinema clássico, no exemplo de um filme como *The river* (Frank Borzage, 1929), no qual um corvo “media” as relações entre o casal de protagonistas e o *wilderness* (*selvageria*) do ambiente que habitam – ou ainda filmes em que a figura do “animal” se coloca como metáfora para uma “agressividade ‘natural’ das relações” (BELLOUR, 2009: 443), como *The big sleep* (Howard Hawks, 1946).

⁶¹ O autor faz referência à noção de mediação em Levi-Strauss: “O pensamento mítico procede da tomada de consciência de certas oposições e tende à sua mediação progressiva” (LEVI-STRAUSS, 1970: 246).

⁶² “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. (...) Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna ‘realmente’ animal, como tampouco o animal se torna ‘realmente’ outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (...) O que é real é o próprio devir, o bloco de devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 14-15).

⁶³ Em consonância com o sentido empregado por Bellour, tomamos o valor simbólico de uma imagem como aquele definido “*pragmaticamente* pela aceitabilidade social dos símbolos apresentados” (AUMONT, 2012: 79). Compreende-se que o símbolo, no sentido mesmo da semiologia, faz da imagem passível de significação: “Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não teria sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e o problema do sentido da imagem é pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem” (AUMONT, 2012: 259-260).

Os cineastas modernos do pós-guerra, como observa Bellour na mesma passagem, teriam dado parecer próprio à produtividade desta disputa, figurando os animais não humanos segundo o programa de uma “perspectiva ontológica”: ou seja, promovendo uma revisão *do humano mediante as imagens*, numa convocação “centrada tanto sobre a definição da natureza da imagem como *sobre aquela da essência da subjetividade humana, de seu mistério metafísico mais interior*”⁶⁴ (BELLOUR, 2012: 599, tradução nossa, grifo nosso). A expressão do devir, neste sentido, se restituiria em redescoberta reflexiva do próprio olhar⁶⁵.

2.0.1 Para além dos foras do cinema

O impasse se acentua e distende seus contornos no interior das competências das imagens: as intensidades, em tais termos, se alojam na superfície do pensamento, sendo que seu desdobramento eminente tem como lastro uma retórica que faz “a racionalidade do homem coincidir com a Razão que dá sustentação ao Cosmos” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 51). Se o pensamento de Portmann franqueia aos bichos os possíveis de aparências intensivas e expressivas sem “destinação final”, temos nestes moldes de que trata Bellour, incontornavelmente, aparências intensivas e expressivas que cumprem um *papel teleológico* (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 51): aparências cujo horizonte simbólico faz “do homem o *destino final* do devir cósmico da vida”.

Tomemos, pontualmente, o problema como lançado por Luduenã Romandini: ele sustenta que toda a investida de desantropologização, empreendimento amplamente

⁶⁴ Cabe observar, como reforça ainda Bellour (2012: 600), que o próprio à tensão entre símbolos e intensidades na figuração dos animais não humanos pelas narrativas contamina e deve a bibliografias fundamentais e diferentes terminologias. Além de Derrida e Deleuze e Guattari, aparece também como questão fundamental no determinante *O aberto*, de Giorgio Agamben (2004) – a que não nos detemos nesta dissertação –, além da filosofia de Heidegger e, como já discutimos mais acerdadamente, na ontologia da imagem de André Bazin.

⁶⁵ Vejamos, em títulos citados por Bellour, algumas manifestações da questão, que então se endereça aos filmes: *A regra do jogo* (Jean Renoir, 1939), no qual os bichos permanecem à sombra dos caçadores para que o cinema descubra as competências da perspectiva. A lapidação das intensidades no Robert Bresson de *A grande testemunha* (1966), que enquadra o corpo manso de Balthazar, burro, para especular continuidades espirituais entre humanos e não humanos; vazamentos intensivos de uma figura em outra figura, de um plano em outro plano. O cão Flike que, em *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), é convocado para a cena em que se busca a produtividade discursiva das durações; as afecções sensíveis dos vestígios na paisagem filmada; a interdição dos cortes para a expressão intensiva do mundo histórico. Ou, quem sabe, a escritura enfática dos cortes em *As quatro estações* (Artavazd Pelechian, 1975), no qual a montagem será gesto primordial para a justaposição entre animais humanos e não humanos em uma cena comum. Filmes que, ainda que instaurando medidas de presença intensiva dos bichos na imagem, devolvem-se ao sujeito humano como instância epistemológica motriz, para finalmente reincidir tanto sobre as dimensões de sua substância metafísica quanto sobre as do cinema como fábrica de uma visada ontológica deste mesmo sujeito. Retornaremos a alguns deles neste capítulo.

disseminado na filosofia do século XX⁶⁶, “não pode ainda se desligar do conceito primigêneo que determina a episteme ocidental, que de modo algum é o princípio antropológico, como se costuma crer, mas justamente as diversas variantes do princípio antrópico” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 48). O princípio antrópico é aquele segundo o qual a episteme moderna, de uma forma ou de outra, estaria sentenciada a por em profusão “a relação fundamental que a cosmologia teceu entre o Universo, a vida e o homem” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 46), ainda que as narrativas do conhecimento procurem produzir desvios do antropocentrismo moderno. Neste sentido, mesmo que atuem sob as formas poéticas de um “pensamento quimérico” (DERRIDA, 2002: 89), as figurações dos bichos talvez não pudessem “submeter a um severo escrutínio a legitimidade mesmo da vida enquanto tal como critério auto-fundante de uma ordem metafísica (implícita ou explícita) na qual o humano se inscreve” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 39).

Naturalmente, também os desvios supostamente não antropocêntricos nas imagens se inclinariam fortemente a um *finalismo antrópico* (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 45): a despeito destas figurações desviantes, dentre as quais entraria em questão aquilo que Ludueña Romandini identifica como tendência filosófica contemporânea a uma “ênfase colocada sobre a animalidade”, as imagens poderiam estar incorrendo em descentramentos não mais que superficiais do humano, ainda tendo nas propriedades deste a origem e o destino de seus projetos de assimilação. Restaria justo imaginar, no limite, como nelas poderia se manifestar uma topografia “do vazio” (PORTMANN apud PRÉVOST, 2014: 217), velada no “*Outside*”⁶⁷ (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 54). Em outras palavras, como se faria intensivo ou expressivo algo capaz de escapar à ordem do pensamento que a tudo somente pode assentar numa lógica profundamente humana da vida.

Diante desses traçados filosóficos, aqui bastante resumidos nos termos de um dilema que subjaz ao nosso problema, não pretendemos defender a possibilidade de um cinema feito *no Outside*, como se desidentificado do que é mesmo constitutivo ao cinema – bem dizer, sua superfície necessariamente simbólica, inscrita no interior das narrativas. Mas podemos nos

⁶⁶ “Seja sob a forma da declaração da morte do homem e do humanismo (de Stirner a Foucault, passando por Heidegger) ou então com a postulação de um pós-humanismo (de Kojève a Sloterdijk, passando por Raymond Kurzweil)” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 48). Tenha-se, por exemplo, a crítica de Ludueña Romandini a Derrida. Se o seu raciocínio predica “um movimento para além do antropismo”, “o descentramento do humano termina desembocando no reino da ética em que, finalmente, reconhecem ao homem a única característica que os animais não podem ter: o *nosce te ipsum*” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 49). A radicalidade do argumento de Derrida sofre um recuo.

⁶⁷ “Isto é, de um cosmos em que não há nenhuma vida que possa justificar a percepção do mundo ou dar um sentido à existência desse último a partir da necessidade da evolução rumo à vida” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 54).

servir desta constatação para imaginar uma ordem filosófica para os foras radicais do cinema, foras cuja qualidade fosse intangível, fundamentalmente soberana: como um fora que não se atualiza – ou, como diz Deleuze, não se fecha⁶⁸. Parece-nos que eles poderiam contribuir com um paradigma metafísico para o “fora” de que fala Comolli, no acidente do encontro filmado, ou para a “poderes extremos” de que fala Bazin, diante da violência que se impõe entre corpos heterogêneos, ou ainda para a “vocalização da abertura da arte” de que fala Prévost.

Os bichos encarnam justamente um laço entre dentro e fora, entre coordenação⁶⁹ e mundanidade (PRÉVOST, 2014: 220), uma vez que, embora tidos como destinados ao tempo das histórias, sua “auto-apresentação (...) não se reporta a nenhum sentido receptor e (...) simplesmente ‘aparece’” (PORTMANN apud PRÉVOST, 2014: 217). Aproximemos então a inventividade de Portmann e a encruzilhada a que nos leva Ludueña Romandini. Filmar os corpos dos bichos fosse talvez, potencialmente, fundar as imagens num limiar no qual poderiam se oferecer ao Olho aparências que, inscritas nas imagens, nelas aportasse

a possibilidade de uma *topografia isenta da vida*. (...) as formas da objetividade do mundo externo sem perceptor humano, dado que, entre as potências da vida, temos que considerar que também tenha lugar a de dar conta de um mundo onde ela não existisse, ou, melhor dizendo, em que ela não fosse o fim de toda a Natureza. Isso implica também que se possa, a partir da vida, encontrar *uma via para dar conta dos princípios que governam um cosmos no qual a vida poderia não existir porque não está chamada a desempenhar um papel teleológico no aparecer do mundo* (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 51, grifos nossos).

Trata-se de um fora que não se reduz nem ao fora de campo nem ao simples fora de quadro, senão se radicaliza à distância do incomensurável⁷⁰. Perante os corpos de animais não humanos, reivindica-se ao projeto da estética o desafio de fazer sensível a singularidade não mais de um sujeito humano, mas de um fenômeno objetivo e absolutamente irreduzível: a

⁶⁸ Parece-nos importante fazer referência à noção de “extracampo” em Deleuze. Trata-se daquilo que, “embora perfeitamente presente, não se ouve e nem se vê” (DELEUZE, 1985: 22-23). O extracampo deleuziano tem uma dimensão *absoluta*, isto é: como bem sintetiza Andréa França, introduz “o Estrangeiro numa imagem que nunca é completamente fechada” (FRANÇA, 2003: 194). Para descrever o sistema em que ele se manifesta, Deleuze revisita os postulados bazinianos: “Se retomarmos a alternativa de Bazin, máscara ou quadro, ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto” (DELEUZE, 1985: 23).

⁶⁹ “A temporalidade da ação do animal é da mesma ordem de grandeza que a do homem (...) Uma verdadeira interatividade vem com um homem que pode coordenar suas ações, através de *encadeamentos complexos e significantes*” (LESTEL, 2011: 40).

⁷⁰ Conferir nota na página 37, na qual expomos à qual noção de fora de campo nos filiamos. É importante reiterar que o fora incomensurável de que tratamos, por outro lado, identifica-se com o extracampo absoluto de Deleuze: presente, mas, sob qualquer instância, não seguramente denotável.

expressão dos bichos não se reduz aos possíveis da expressão do cinema. A política então, se quer se fazer com as existências de seus corpos (como unidades orgânicas autênticas, sem destinatário, para usar termos de Prévost), imaginando a positividade de uma relação diante deles, teria de levar esta intransigência radical em questão. Teria que se colocar com a consciência da intransigência (ainda que esperando, por vocação ou sintoma, transigir, sob os limites das aporias).

Ao lidar com este dilema nas próximas páginas, aos modos de uma pragmática da cena, deparamo-nos com imagens que poderiam estar no limite de instaurar, por deliberação ou acidente (ainda que em armadilhas que o cinema prepara simbolicamente), relativa nudez expressiva do cinema: um despir-se cujo horizonte em devir é vestir as imagens com a nudez dos bichos⁷¹. Como se as imagens se propusessem então a aparecer sob a intensidade de uma presença soberana. Perseguir a mundana aparência dos bichos seria abrir imagens para a atuação mais ou menos desmedida de um fora, para além dos foras que o cinema é capaz de situar, posicionar ou designar – e que, no entanto, estão em ligação íntima com a carne deste corpo reconhecível.

É então, diante deste corpo, fazer das imagens vulneráveis a um *risco*, com o qual agora estou, espectador, face a face: risco de me deparar com uma aparência “para-sentir” (PRÉVOST, 2014: 220); risco de “sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa” (COMOLLI, 2008: 177). E então, com a inscrição deste corpo, esperança – contrarrisco – de talvez poder enlaçar “narrativas ainda não escritas”. Deslumbrante agonia do contrassenso.

Neste capítulo, fazemos dois movimentos de uma proposta pragmática. Num primeiro momento, nosso trajeto recupera uma aliança teórica entre representação, apresentação de corpos e o papel da palavra em cena. Para apreender as competências das intensidades, nos parece preliminar considerar os efeitos afetivos e discursivos da materialização da voz na cena, em atenção ao seu caráter significante, a instalar uma retórica positiva no interior da própria diegese. Neste sentido, diferentes tratos da voz ganham contraste na evocação de sequências de dois filmes e seus respectivos diálogos: *Animal político* e *As quatro voltas*. Podemos ver que a manutenção do mutismo – se não da mudez⁷² – em cena adquire o *modus operandi* de uma *equalização* das distâncias entre o Olho e corpos humanos e não humanos

⁷¹ “Nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus. Em princípio, excetuando-se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir. O vestuário seria o próprio do homem, um dos ‘próprios’ do homem. (...) O animal estaria *na* não-nudez porque nu, e o homem *na* nudez precisamente lá onde ele não é mais nu” (DERRIDA, 2002: 18).

⁷² Michel Chion observa que a distinção é importante: mudez (*muteness*) é “uma condição física que impede o sujeito de falar”, enquanto o mutismo (*mutism*) é “a negação à fala, por supostas razões psicológicas” (CHION, 1999: 96, tradução nossa). Enquanto o personagem em cena se mantiver mudo, “raramente sabemos com certeza se ele não pode falar ou não quer falar, e mais ainda, não sabemos quanto ou quanto pouco ele sabe”.

filmados, à maneira de uma *mise en égalité*. A impressão que pomos em discussão é a de que, numa cena onde, uma vez generalizada a condição de “mudos” – ou seja, no interior da qual nenhum personagem é efetivamente capacitado a descrever, nomear, *narrar* – resta à fábula se fazer com os sentidos facultados pela materialidade cinematográfica, portanto diante das agências que constituem o visível, ao mesmo tempo em suas dimensões fenomenológica (aquilo próprio à ontologia objetiva das imagens de cinema) e simbólica (aquilo relativo à escritura do espaço visual perante a imagem dos corpos colhida no mundo).

Num segundo momento, se se trata de, para abrir o cinema à expressão dos bichos, reduzi-lo à justeza de uma atenção aos seus corpos – retraindo para tanto as demãos da escrita –, nos detemos em analisar a tomada do encontro, grau zero da cinegênese, na busca por descrever efeitos afetivos e doravante fabulares da relação entre os diferentes *pontos de vista* manifestos na cena. Neste sentido, procuramos lançar luz sobre modos do encontro originário entre câmera e corpo de um animal não humano promoverem uma *operação sensível* na cena – projeto de olhar do cinema diante das singularidades possíveis. Para um cinema que persiga os laços de um “campo fenomênico” múltiplo, assim franqueado por uma vocação objetiva de tais imagens, cabe perguntar a uma pragmática do olhar como enquadrar os corpos dos bichos, tendo como máxima-guia que “*o campo é resultado do enquadramento*” (AUMONT, 2012: 230, grifo nosso). Fazemos então diálogo com os filmes *In the dark* e *Bestiário*, num outro contraste. Num cotejo com predicados epistemológicos do *perspectivismo ameríndio*, procuramos descrever duas éticas do enquadramento que, tidas em comparação, elucidam estratégias mediante as quais o cinema, inscrevendo o corpo de um bicho, poderia submeter as imagens à “escala sensível” (PRÉVOST, 2014: 220) de sua presença.

De um lado, nos dedicamos a analisar o enquadramento, reenquadramento, enquadramento persistente de um corpo, para na ciência dele instaurar uma *cena da alienação*. Do outro, a paciência do cinema frente a outro corpo – que, por atuação cinemática, vem desenquadrar ele mesmo as imagens, como se enquadrando agora dimensões múltiplas do fora, sob os efeitos de uma *alienação da cena*.

2.1 Pragmática da audição: mudez, *mise en égalité*, *mise en soi*

Elucidamos um primeiro contraste entre duas éticas da posta em cena, tendo atenção central à convocação cênica da *voz*: num dos casos, concedem-se palavras ao bicho (numa extrapolação fantástica do realismo); no outro, confiscam-se as palavras aos humanos (para

uma potencialização dos efeitos afetivos da matéria do real). No primeiro filme, *Animal político*, uma vaca ocupa o centro da trama, da cena e do quadro. Não só ela é a personagem protagonista como, em *off*, “narra” (por meio de uma voz humana) sua própria jornada fictícia. Observamos em particular a segunda sequência do longa-metragem⁷³, quando descobrimos, com a personagem, os espaços que habita, enquanto sua voz “perambula pela superfície” (CHION, 1999: 140, tradução nossa) em busca de ancorar significações para o que se vê em cena. Em seguida, debruçamo-nos sobre a escritura filmica de *As quatro voltas*, observando o papel da palavra numa lógica da fábula notadamente organizada pela montagem. Ao passo que se cria aqui uma paisagem social de permanentes vínculos dramaturgicos entre humanos e não humanos, é operação central à cena desencarnar a voz de sua motricidade narrativa, numa escrita alternativa à expressão da palavra como produtora de associações afetivas.

Em cada um destes casos, uma vez acionada ou tolhida a ação significante da voz, os corpos dos bichos poderiam mais ou menos, e por caminhos mais ou menos distintos, uma vez inscritos em certas imagens, aparecer sensivelmente à confusão das retóricas, sob os pilares ao mesmo tempo telúricos e expressivos da experiência. Nos parece que, numa cena em que todos são mudos – animais humanos ou não humanos –, as imagens se vocacionam mais diretamente para a abertura a um “suspense íntimo do mundo” (RANCIÈRE, 2014: 16).



Fig. 9 A vaca está no meio de nós: *Animal político*

⁷³ Se a vaca em *Animal político* pode ser tida como uma metáfora para o humano, a primeira sequência do filme faz as vezes de um prólogo, pondo em cena uma operação metonímica. Somos instalados em um deserto onde assistimos ao encontro de dois homens, vestidos com ternos. Ele caminham, sempre em frente, pela paisagem árida, até que ficam frente a frente. Aos dois lhes falta a cabeça.

2.1.1 Dar a voz: como se a vaca fosse uma semelhante

“O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político” (RANCIÈRE, 2014: 16). Em *Animal político*, é uma vaca. Posso vê-la no passeio público da cidade, centralizada no quadro em *cinemascope* e rodeada por uma multidão de pessoas, como se esperando coletivamente por um ônibus ou para atravessar a rua (Figura 9). Os humanos em volta parecem não reagir ao dado de que aquele corpo, destacado aos meus olhos justo por sua *diferença*, é afinal um corpo distinto dos seus. Inicia-se aí uma sequência de planos nos quais ela habita uma série de ambientes que, domésticos ou públicos, foram concebidos para alojar corpos humanos: a academia de ginástica (Figura 10), o *shopping center* (Figura 11), o vestiário da escola (Figura 12), a sala de estar (Figura 13), a burgeria (Figura 14), o salão de beleza (Figura 15), entre vários outros. Ao passo em que assisto às imagens se encadearem, ouço sua confissão em *off*:

- Eu me considero uma pessoa feliz. Nunca tive uma doença grave. Me operei só de apendicite. Até hoje só tive duas cáries. Pareço ter uns três ou quatro anos a menos do que eu tenho. Sou uma pessoa simples. Não preciso de muito luxo. Só o básico mesmo.

No geral eu me dou bem, com todo mundo. Eu gosto da vida que eu tenho. É claro que ir no *shopping* de vez em quando e comprar um pouco ajuda a acalmar o espírito. Mas eu não saio gastando com tudo. É só que umas comprinhas sempre melhora a autoestima. O problema é que parece que, quanto mais caro, mais a pessoa se sente bem. É como minha tia me disse uma vez: o importante é ter dentes brancos, pernas fortes e a autoestima elevada. A verdade é que eu tenho uma família linda, que me ama e me entende.

Eu tive uma infância feliz. Meus pais me davam tudo que eu precisava. Tinha mesada, *tamagotchi*, *videogame*, um cachorro, viajava nas férias, tinha um mini *Buggy*. Eu era uma criança saudável e fazia amizade fácil.

Não tenho do que reclamar. Deus foi bom pra mim. Mas, às vezes eu sinto uma coisa que eu não consigo explicar, e dessa vez foi mais forte. Era festa, noite de Natal, pessoas trocando votos de felicidade como se realmente desejassem. Comendo salgadinhos e rindo com vontade. Como se a vida “tivesse” começando ali, de novo. E eu senti aquilo, mais uma vez. Um sentimento estranho. Como se alguma coisa “tivesse” errada. Uma sensação de vazio que eu não sei de onde vem. Não pode ser tudo assim raso, feito uma piscina rasa. É difícil entender. Eu tenho uma vida praticamente perfeita. O que é que eu posso “tar” fazendo de errado? Deve existir alguma coisa além disso. (Excerto de narração em *off* da vaca em *Animal político*)

No que cabe à narrativa, segue-se uma odisseia da vaca em busca de proclamados autoconhecimento e libertação. *Animal político*, neste sentido, é lastreado pela crítica à vida

entre sujeitos humanos ocidentais, ancorada no contexto das classes médias em grandes cidades brasileiras. A vaca não está satisfeita com seu destino em sociedade, e decide portanto vagar pelo deserto, em busca desencantada por “iluminação”, como uma estrangeira camusiana decidida a fustigar o que é, profundamente, ser humano⁷⁴. Talvez seja algo como o burro da Condessa de Ségur, que narrava e se confessava ao leitor para questionar a ordem social, senão pelo detalhe de que aquele reconhecia sua diferença apropriada: “Os homens, não podendo saber tudo o que sabem os burros, ignoram, sem dúvida...⁷⁵” (SÉGUR, 2014: 7).



Figs. 10, 11, 12, 13, 14, 15 A vida da vaca de *Animal político*

À sequência em questão, é central manusear, simbolicamente, a identidade da diferença. Por um lado, a inscrição dos corpos produz sua afirmação material: vemos, afinal, um corpo de vaca em meio aos corpos humanos – psicologia dos índices; cinema... Por outro, a escrita da cena opera sua supressão simbólica: não somente os humanos em volta agem como se a vaca fosse um deles como a narração vem garantir à protagonista espessa

⁷⁴ Como se estivesse prestes a dizer: “Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava na sua passagem tudo o que me propunham nos anos, não mais reais, em que eu vivia” (CAMUS, 1999: 124).

⁷⁵ Nesta passagem, o burro confessa: “Mais de uma vez passei para trás os coitados dos meus donos, que eram apenas homens e que, em consequência, não podiam ter a inteligência de um burro” (SÉGUR, 2014: 7).

substância humana⁷⁶ – para não dizer de uma competência física humana, a voz (e, neste sentido, é borgiano⁷⁷ o gesto de incluir um plano de exceção em que ela está num criadouro enquanto lhe tiram leite, como se fosse de fato um bovino). É como se se tratasse deste corpo portar não mais que uma *bovinidade*⁷⁸ superficial, adormecida na não-identidade.

Algo ao nível da narrativa a justifica: bem dizer, o sentimento de inadequação da personagem, que se furta à adesão ideológica à sociedade como colocada. Põe-se em questão, como efeito primeiro do *casting*, aquilo que implica ser humano, por meio da experiência burlesca da constatação. Filmar a indecisão da substância de um corpo, fora ou dentro da cena (ou vaca ou humano cujo corpo é de vaca), terá como horizonte de afetos uma cena do humor, no interior da qual a “natureza” está “performando um erro de categoria: aquilo de que rimos

⁷⁶ Vejamos *O urso* (Jean-Jacques Annaud, 1988), fábula sobre a comunhão entre iguais (ursos) no ecossistema hostil. O filme instala um ambiente selvagem para narrar a sobrevivência de um filhote de urso, que tem um parente adulto soterrado após um acidente. Para tanto, conjuga duas gramáticas do espetáculo. Em primeiro lugar, o filme evoca uma tradição de imaginações enciclopédicas com que, aos moldes de documentários televisivos e de seu projeto de onisciência sobre a vida animal, ofertam uma fábula científica – exibicionismo zoológico do que, por meio da profusão de mediações, cremos saber sobre eles: os ursos correm nos campos, eis como correm; predam os peixes, eis como predam; e há também os veados, a onça e os sapos, que atravessam as paisagens. Em segundo sobreescreve, à fábula zoológica, semântica psicológica de moldes clássicos: é necessário medir, para o espectador humano, o quão desafiador seria para o filhote de urso, entre presas e predadores, sobreviver. *O urso* se faz então de um vigoroso trabalho de decupagem, com o qual evoca inventário de tradições de um olhar humanista no cinema, moldando as visões (formas de enquadrar) ao corpo do urso (ou o contrário). No caso de *Animal político*, uma gramática básica de enquadramentos igualmente inscreve o corpo da vaca *como se* filmasse um corpo humano (planos médios do seu corpo, *closes* de sua face). No entanto, tudo em volta da vaca carrega ambiguidade: se está entre humanos, por que *ainda se comporta como* uma vaca? Por que os humanos ao redor *não percebem* que a personagem é um bovino? A voz vem *garantir* a substância espiritual da personagem, e no entanto não palia os desajustes que o filme deliberadamente evidencia (e com que escreve a comédia). Enquanto a matéria-prima simbólica de *O urso* é a *identidade* entre animalidade e humanidade, a de *Animal político* é justo o seu descompasso.

⁷⁷ Trataremos de um pequeno bestiário de Borges nas considerações finais. Note-se também comentário sobre seu bestiário mais conhecido: no original do *Manual de zoologia fantástica*, obra que reinou a publicação de bestiários como gênero literário contemporâneo, o autor recolhia espécies mágicas enquanto anunciava que “quem recorrer ao nosso manual comprovará que a zoologia dos sonhos é mais pobre que a zoologia de Deus” (BORGES; GUERRERO, 1957: 0, tradução nossa). Na edição seguinte, traduzida para o português (2007), os bichos loucos se reproduziram em outras dezenas de monstros, mas o trecho sumiu. Com a supressão do juízo (ainda que à forma de sugestão também poética), Borges parece saudar uma imageria na qual conhecer os bichos – sejam morcegos, cães ou sereias – será sempre lidar com a pedagogia ampliada de suas aparições múltiplas e, no entanto, com um profundo desconhecimento – pelo menos da parte dele, da nossa parte. Seria necessário então acreditar na vertigem do espelho, onde algo misto de olhar humano e forças expressivas rebeldes entra em metamorfose para dar a ver um universo de potências desconhecidas. Vaca humana, mas nem tanto: assim vão se fazendo as quimeras.

⁷⁸ “Thomas Nagel, que pesquisa a essência das experiências de todos os morcegos e não o conjunto de experiências de um morcego em particular, tenta apreender o que poderíamos chamar, na falta de um termo melhor, de ‘morcegitude’, ou seja, a determinação objetiva do *ponto de vista* subjetivo de um morcego” (LESTEL, 2011: 48).

é a incongruência de algo que *deveria ser* vital, agindo como ou se tornando ‘algo mecânico’⁷⁹ encrustado no vivente⁸⁰” (BERGSON apud MULLARKEY, 2012: 47).

A vaca deve incorporar uma personagem que, tornada humana pela ficção, tem na carne reconhecível o objeto outro desprovido de agência, submetido a meu olhar e a minha escrita, disposto ao meu livre manuseio ficcional. O riso atesta a identificação da inadequação pelo espectador enquanto promove o efeito reflexivo, que atua como crítica: este outro é artificialmente colocado em meu lugar para que eu me veja melhor; humano, incorro em ser como uma vaca, e a vaca sei que porta este corpo manso.

Forjar substância humana para a vaca avaliza portanto, paradoxalmente, a constatação daquilo que nela a faz franco objeto de meus desígnios e ficções⁸¹. Contudo, se fazer notar o

⁷⁹ A este respeito, tenha-se o comentário sobre a aliança cartesiana entre o “animal” e o “mecânico”: “O animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro porque, segundo o filósofo, é um corpo sem alma, um simples mecanismo. Essa é a teoria mecanicista de Descartes que prevaleceu nos séculos XVII e XVIII” (NUNES, 2011: 14).

⁸⁰ Tradução nossa: “(...) Bergson shows (...) that nature is really performing a category error: what we laugh at is the incongruity of something that *ought to be* vital, acting like or becoming ‘something mechanical encrusted on the living’”.

⁸¹ Sob o encaixo da crítica de John Berger à desaparecimento dos animais na modernidade, Akira Lippit diz que “a tecnologia e, finalmente, o cinema vieram estabelecer um vasto mausoléu para a existência animal”⁸¹ (LIPPIT, 2000: 187, tradução nossa), transformando o “animal empírico” em “pura espectralidade”. Parece-nos pertinente atentar para uma vocação eminentemente domesticadora da representação cinematográfica diante dos corpos de bichos, cujo programa interventivo pode ser mais ou menos análogo ao dos zoológicos (esquece-se, afinal, que cada um dos bichos nos vê). Tenha-se, por exemplo, *A levada da breca* (Howard Hawks, 1938), a cuja análise Raymond Bellour também se dedica (Cf. BELLOUR, 2009: 467).

Narram-se aqui as peripécias de Susan, uma *socialite* de modos extravagantes em busca da atenção de David, o homem. Susan é guardiã de Baby, um leopardo de aparência dócil que, no entanto, por ser leopardo, será duas coisas: “evidência” (RIVETTE, 1985: 126, tradução nossa) de leopardo (leopardo genérico) e alegoria de uma extrapolação, uma hipérbole narrativa que metaforiza a “selvageria” própria à personagem feminina. Embora aterrorize os personagens com sua hostilidade em potência (assim são os leopardos), é notável que Baby nunca pode se tornar efetivamente violento (devir-animal, destino das imagens à morte...), senão numa breve cena em que, exibindo dotes de leopardo, ataca galinhas no fora de campo.

É, neste sentido, um projeto frustrado de leopardo: signo do que leopardos são – mas, para efeitos de comédia, signo invertido; leopardo manso, capaz de nada. Não mais que um figurante: figurante de leopardo, figurante de selvagem, e figurante do não-selvagem e do não-leopardo promovidos pela comédia. Ainda que o vejamos, não pode se tornar *este* leopardo, que sabe lá o que pode fazer comigo. Assim como a vaca de *Animal político* padece de uma *bovinidade* adormecida, também o leopardo tem sua *felinidade* adestrada. Mas se é assim, é para que David possa se tornar herói. Se Hawks filma “a intrusão do não humano (...) no interior de uma sociedade altamente civilizada” (RIVETTE, 1985: 127), seus heróis, “ao alcançarem seus objetivos, ganham o direito de serem livres e a honra de se chamarem, a si mesmos, homens” (RIVETTE, 1985: 131).

Por um lado, então, abre-se uma cavidade na representação, porque se filmam os afetos espaciais da ação, afeto da evidência que produz presença (há um leopardo entre nós). Por outro lado, filma-se então uma “conjunção de ação e moralidade” (RIVETTE, 1985: 128) que reincide na escritura das imagens como contingência da narrativa clássica. Para que o herói apareça (e para que a representação viva), o leopardo teria que desaparecer. “O esforço para definir o ser humano tem normalmente requerido um gesto preliminar de exclusão: um sacrifício retórico do animal” (LIPPIT, 2000: 8, tradução nossa).

Tal sacrifício se faz também cenicamente (lembramos a defesa de Bazin à unidade do quadro): diante do corpo do leopardo, o filme dispõe de ferramentas defensivas que medem o afeto possível de seu corpo. Se o leopardo é transportado no banco de trás de um automóvel conduzido pelos guardiões humanos, o corpo de Baby se inscreve não em outra paisagem que aquela projetada ao fundo do quadro, tomada anacronicamente. Ou, sob o ímpeto de fugir deste mesmo carro e atacar o galinheiro transportado por outro veículo, o bicho tem sua cauda agarrada por Susan e David, que tentam evitar a pequena amostra de predação: evita-se, portanto, a *mise en*

desajuste, veículo da comédia, efetiva-se a seu modo na apresentação das imagens – cada quadro nos mostra a vaca assentindo, sem resistência ativa, à ocupação das respectivas marcações de cena, na encenação de um desajuste ajustado –, a narração acentua e complica os dados sensíveis em jogo, potencializando por outro lado a irrupção de uma outra conotação de inadequação, própria ao corpo da vaca, relativa aos desígnios superficiais do filme (e apesar deles).

2.1.2 *Voz exilada: vococentrismo e a vaca indiferente*

Uma vez que se dota o corpo da vaca (ou logo o humano com corpo de vaca) de uma consciência em forma de sujeito narrador, reclama-se para ela um ponto de vista de empréstimo à fábula narrada: este sujeito agora vem agora dar nome e sentido às imagens (para onde e por que vai, espiritualmente, a vaca?). A boca é “este buraco negro, esta administradora de vida, esta cavidade que ameaça devorar tudo⁸²” (CHION, 1999: 128). A voz portanto reorganiza a gerência dos sentidos em *Animal político*: uma vez ouvida em cena, “não há *todos os sons incluindo a voz humana. Há vozes, e então todo o resto.* (...) A presença de uma voz humana instantaneamente estabelece uma hierarquia de percepção⁸³” (CHION, 1999: 5).

Lembrando formulações de Alfred Hitchcock e Christiane Sacco, Michel Chion observa que no cinema clássico o rosto e o corpo humanos estruturam o espaço que os contém (e, em *Animal político*, este rosto-corpo de partida é, no desajuste, o da vaca, como se alocado como impostor no lugar de um outro, humano). Num paralelo, Chion diz que “a presença de uma voz humana estrutura o espaço sônico que a contém” (CHION, 1999: 5, tradução nossa). Em sua tradição clássica, o cinema é *vococêntrico*⁸⁴, e ademais a voz carrega o peso

scène, e somente a cauda (cauda artificial?) habita o mesmo quadro onde se apresentam os humanos. Ainda que a câmera filme justamente um encontro tátil entre corpos de diferentes personagens, um doméstico (humano) e o outro supostamente selvagem, o quadro que efetivamente aloja o corpo do leopardo, prestes a escapar de supetão do veículo, não apresenta rastros de presença dos corpos de outros atores: desta vez, é a montagem que os vincula para ao mesmo tempo separá-los, protegendo corpos humanos dos afetos assombrosos do que não o é (para voltar a encapsular o leopardo nas figuras que a ele caibam na narrativa).

⁸² Tradução nossa: “(...) this black hole, this dispenser of life, this cavity that threatens to devour everything”.

⁸³ Tradução nossa: “In actual movies, for real spectators, there are not *all the sounds including the human voice. There are voices, and then everything else.* In other words, the presence of a human voice instantly sets up a hierarchy of perception”.

⁸⁴ “Tudo é mobilizado, no cinema clássico, em favor da voz e do texto que ela carrega, e para oferecê-la ao espectador numa bandeja de prata. O nível e a presença da voz têm de ser artificialmente realçados diante dos outros sons, para que se compense a falta de indicadores que em condições binaurais atuais nos permitem isolar a voz dos sons ambientes” (CHION, 1999: 5, tradução nossa).

denominador da dicção, produz afinal *logos*: se, “desde o princípio dos tempos, vozes têm apresentado imagens, feito ordem das coisas no mundo, trazido coisas à vida e as nomeado⁸⁵” (CHION, 1999: 49), aqui estabelecem, na cena, habitat para uma retórica interior a ela, devidamente expressa.

O desajuste – corpo de vaca para voz humana – é explorado mesmo na materialidade desta voz. Não só vejo uma personagem em corpo de vaca dizer que “busca iluminação”, proclamando *insights* de teor filosófico, como a voz que escuto é masculina e sem sotaque facilmente reconhecível, para o embaralho de outras expectativas que alimentava quanto à personagem (nem masculino nem feminino ao certo, seu corpo é apenas o de um sujeito humano e, ainda na superfície do discurso ensaiado aqui, em certos termos é o de um sujeito de classe). Na comédia burlesca, “nada ontológico é delimitado. Estes filmes normalmente jogam com a situação mesma do ser humano como um corpo deslocado, um fantoche, um ajuntamento burlesco entre corpo e voz⁸⁶” (CHION, 1999: 131). Ou talvez seja um caso de “ventriloquismo” (CHION, 1999: 149) – como se, a fim de atingir certos efeitos, o filme tivesse, no corpo de vaca, marionete justa para a voz da sua escritura.

Tal quais os humanos no cinema de Robert Bresson (ou à semelhança ainda do burro Balthazar de *A grande testemunha*), a vaca é posta em cena como um “modelo” – e a voz, por sua vez, atua como “uma expressão da verdade arrancada ao modelo” (RANCIÈRE, 2014: 30). Por outro lado, enquanto em Bresson o burro é alijado de palavras, o que há de cômico no dado de uma vaca que fala (ainda mais com uma voz masculina) é, à diferença do projeto de fábula da identidade em *A grande testemunha*⁸⁷, o programa fundamental do burlesco em *Animal político*: diante da assunção de que “a vida pode degradar a si mesma em um objeto”

⁸⁵ Tradução nossa: “Since the very dawn of time, voices have presented images, made order of things in the world, brought things to life and named them”.

⁸⁶ Tradução nossa: “In the burlesque strain of film comedy – e.g. Chaplin, Laurel and Hardy, and the Marx Brothers –, when we call it jerry-rigged, nothing ontological is at stake. These films often play on the very situation of the human being as a dislocated body, a puppet, a burlesque assemblage of body and voice”.

⁸⁷ Como o burro narrado pela Condessa de Ségur, o burro Balthazar passa de dono em dono, peregrinando entre diferentes ambientes e experimentando diferentes versões da exploração pelos humanos ou de um vínculo afetivo com eles. Ao mesmo tempo, Bresson investe numa relação de profundo amor entre o burro e a garota Marie. Se o burro da Condessa é um meio reflexivo para que se pensem as relações humanas, em Balthazar se desenha amálgama para uma diversidade de atribuições simbólicas, que pluralizam os efeitos de sua presença narrativa. Justo aos modos que Bellour descreve uma busca moderna para as inscrições animais, o burro põe o humano em múltipla perspectiva ontológica: ainda que burro, vai ganhando um caráter mítico à medida que se sugere uma contiguidade dos espíritos de Balthazar e Marie, sendo que o bicho é objeto de devoção e, ao mesmo tempo, de sacrifício. Neste sentido, adiciona-se vida ao burro para que se criem vínculos espirituais entre as existências comuns (e improváveis). O próprio Bresson descreve o projeto do filme: “*A grande testemunha* é nossa agitação, nossas paixões, face a uma criatura viva que é completamente humilde, completamente sagrada, mas calha de ser um burro. Dependendo de em quais mãos ele cai por acaso, ele sofre de orgulho, avareza, da necessidade de infligir sofrimento, ou sensualidade, e finalmente morre. (...) Traz consigo eroticismo e ao mesmo tempo um tipo de espiritualidade ou misticismo cristão” (BRESSON apud CUNNEEN, 2003: 99, tradução nossa).

(MULLARKEY, 2012: 47, tradução nossa), a comédia vem defasar a vida de um espírito (humano) em corpo outro (da vaca, uma vaca qualquer, autômato), para inversamente iluminar seus motivos humanos, jogar um jogo totêmico intrincado na reciprocidade entre um e outro.

Em tensão com esta inadequação programada, e como sintoma dela, desdobra-se uma outra vibração do desajuste, sempre iminente e incidental, por enquanto amansada no corpo da vaca, à medida regida pela domesticação ficcional. Enquanto aquela avaliza tanto a pertinência de um projeto pedagógico para o filme – a crítica por meio de uma vaca na qual vejo um humano – quanto o seu projeto de experiência – uma comédia por meio de um humano que é uma vaca –, esta outra se manifesta numa extrapolação de ambos os projetos: da *persistência* do filme em explorar o seu corpo bovino (gesto do filme em relação a uma vaca genérica) vai se desvelando, em contrapartida, a experiência da *indiferença* do corpo em si (sintoma autêntico da vaca singular em relação à cena).

No programa da comédia burlesca, “a vida não é um estado fixo ou substância (...), mas algo que pode ser *mais* ou *menos* – uma tendência, um movimento (mesmo se é um movimento em direção à imobilidade)⁸⁸” (MULLARKEY, 2012: 47). Neste sentido, é natureza do corpo burlesco passar “da extrema impotência ao extremo poder” (RANCIÈRE, 2014: 26), num jogo entre excessos e faltas que vem administrar o potencial de afetos do que é vivo e do que se insurge sobre a integridade da vida. Em *Animal político*, no entanto, pede-se que a defasagem da comédia se restaure em atuação crítica da voz. Que se anime no corpo então um movimento substantivo recomposto na representação – tendência a uma vida que se torne *mais* vida, atribuição teleológica do sujeito político.

Seria imperativo que eu, espectador, depositasse fé numa aliança entre efetivas *vida* do corpo e *vida* da voz. Que eu acreditasse que, “implícita ou explicitamente, (...) o corpo e a voz aderem-se de uma forma *auto-evidente*, natural” (CHION, 1999: 126, tradução nossa, grifo nosso). Que, afinal, este corpo subjetivo não se imobilizou na história, mas que é capaz de pulsar num pacto com a crítica. Neste jogo de qualidades concedidas e desobrigadas, o burlesco, ativado na encenação cômica e especialmente ratificado com a palavra concedida, confisca a *Animal político* a solidez de uma “fisiognomia existencial” (BAZIN, 2014: 145) da vaca, como há (com os atores humanos) em Bresson; uma passibilidade do rosto do modelo à voz que com seu corpo atua.

⁸⁸ Tradução nossa: “Life is not a fixed state or substance for Bergson, but something that can be *more* or *less* – a tendency, a movement (even if it is a movement towards immobility)”.

Neste sentido, é como se o corpo da vaca transbordasse a si mesmo, pondo em cena agora uma rejeição ao estancamento de inadequação programado pela ficção. Filmada à exaustão⁸⁹, é como se ela habitasse onde a fabulação persistente se torna inoperante: em algum momento a prescrição cômica se vê defasar-se ela mesma em sobras de auto-apresentação de um organismo. Como se, encarnada neste corpo de couro preto, de olhar tenro e aquietado, a vaca pudesse se mobilizar autenticamente, carregando nas imagens um espectro do estrangeiro que não pode se oferecer *num vínculo com* a narração. Inscribe-se agora em sua não-diferença singular (em relação a seu próprio corpo alheio, que se põe em relação arruinada com a voz e se restabelece negativamente à representação).

Como se sua permanência nas imagens, cuja escrita é ciente de seus arranjos próprios, não pudesse conter o vazamento de um lampejo de *paciência*⁹⁰ neste corpo e, com ele, o do sintoma de um desarranjo ulterior ao programa narrativo: o signo de uma bovinidade profunda (sim, as vacas têm corpos mansos, olha aí..., mas esta aqui é mansa à sua maneira relativamente insubstituível). Desvela-se, afinal, a diferença da vaca em relação ao corpo que nela se desenha; encena-se a diferença que ela encarna (e não a não-diferença que incorpora). Seu corpo toma parte nas bordas da patética (e da política) a ser fabulada, talvez nas competências de uma outra política a se descrever, paciente e impassível à da ficção, irreduzível à escrita⁹¹. Com a autópsia do corpo cômico, sou confinado numa espetatorialidade sob a qual o confronto entre o Olho e o Corpo resvala na imobilidade

⁸⁹ Cabe notar algumas veredas narrativas e transformações cênicas pelas quais *Animal político* se aventura, tornando mais complexas as questões simbólicas articuladas pelo filme. Em determinado momento, o longa-metragem nos apresenta a uma personagem humana, que batiza como a “Pequena Caucásiana”. Trata-se de uma menina branca que vive numa ilha, como uma selvagem, à qual assistimos passar o tempo. Embora ela não cruze o caminho da vaca, porta um tesouro – um manual de normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas – que a vaca futuramente vai encontrar em seu caminho no deserto. Após descobrir o manual, na realização (bastante irônica) de uma “iluminação”, a vaca adquire corpo humano (embora permaneça com crânio bovino).

⁹⁰ Uma paciência diante do corpos dos animais não humanos será descrita como fenômeno programado pelo filme na análise de *Bestiário*, no tópico 2.2.3.

⁹¹ Cabe aqui uma breve crítica aos procedimentos de enquadramento do filme, que parecem corroborar notavelmente com os efeitos extremos de inadequação do corpo da vaca. Porque *Animal político*, se de início provoca riso, logo se depara com um esgotamento lexical (ao contrário do que ocorria em *O urso* e sua rigorosa decupagem emocional). Os quadros, que têm as largas e imponentes dimensões do *cinemascope*, mapeiam possibilidades diversas de relacionar este corpo *outsider* e o mundo na amplitude do campo – mas essa interseção, ao mesmo tempo semiótica e coreográfica, parece cedo se mostrar estreita, escassa, diante de um corpo que é, em si, tão pouco coreográfico (os ursos se parecem mais com os humanos que as vacas). Rapidamente, do gesto de profusão de *gags*, por meio da disposição dum corpo num espaço alheio, como numa colagem de elementos heterogêneos, se evidencia a reiteração do esforço, cênico e narrativo, frente à sua impassibilidade. O ambiente do quadro solicita à vaca que, com seu corpo, o ocupe semanticamente, mas ele apenas pode ruminar o tempo da cena, jazer no cenário feito pasto, como se habitasse um *chroma-key* em franco desnudamento; ocupasse então lugar algum, senão seu próprio ocupar. O que um rosto de vaca pode, para efeitos denotáveis, produzir como afecção para um espectador humano? Como um corpo de vaca pode preencher um espaço cênico com movimentos coordenados, passíveis de acolhimento por processos semânticos?; são problemas lançados por *Animal político*. Discussão sobre estratégias de enquadramento de corpos de animais não humanos será feita com mais vagar no tópico 2.2.

do próprio filme e do projeto do seu olhar, que se atravessa por uma mobilidade outra da vaca.

Diante da aparência de seu corpo, a palavra que busca se conectar à cena adquire o estatuto de “uma palavra literária contradita: neutralidade da voz narrativa atribuída a corpos que ela desapropria, sendo, em compensação, por eles desnaturada”. (RANCIÈRE, 2014: 31). Mas, em *Animal político*, “a ausência do corpo daquilo que a boca está dizendo, a recusa do corpo pela voz” (CHION, 1999: 128, tradução nossa) será negativa à ficção: uma vez que o desencaixe se aguça, se põe em cena uma “cicatriz” (CHION, 1999: 126) da operação simbólica que planeja a coincidência – cicatriz na qual somente a intensidade de um índice, o corpo mesmo em sua não-nudez cortante, é capaz de se alojar.

A voz então passa a ser a voz de um sujeito em exílio perpétuo no fora de campo, voz de um sujeito humano maior (cheio de desígnios para dar) que, pairando sobre tudo, vendo tudo e nos vendo ver a vaca em cena, persiste na tentativa de uma anexação. Mas a “incorporação” (na tradução *embodiment*, no original *mise-en-corps*) da voz “deve ser um tipo de casamento com um contrato, consagrando o vínculo da voz ao habitat do corpo, desarmando e repelindo as forças *acousmétricas*⁹²” (CHION, 1999: 144), ou ela é “condenada a perambular pela superfície” (CHION, 1999: 140, tradução nossa). Se algo no corpo se esquiva, afinal, se nele a voz porventura não couber, o projeto de vinculação simbólica da palavra beira a falência. A voz, uma vez vista, “entra de novo no reino dos seres humanos”, e “a contraparte da voz não vista é o corpo que não falou, que nunca se tornará decididamente humano” (CHION, 1999: 23, tradução nossa), permanece imponderável.

O personagem que tem um corpo mas não uma voz (...) é tido como mais ou menos onividente, onisciente, às vezes mesmo onipotente. (...) os limites de seu ser e de seu corpo geralmente são indefinidos (...), e logo os limites de seu papel, sua posição, seu poder⁹³. (CHION, 1999: 100)

Justamente: a vaca, corpo-vaca, persistindo teluricamente nas imagens, escapa à fusão. Inadequadamente mudo, o corpo elegante faz então sua presença se agitar no silêncio, a

⁹² Tradução nossa: “(...) must be a kind of marriage with a contract, consecrating the bonding of the voice to the habitat of the body, defusing and warding off the acousmetric forces”. Michel Chion descreve o que chama *acousmètre*, fenômeno particular ao cinema: “O mais rico das relações imagem-voz, claro, não é o arranjo que mostra a pessoa falando, mas ao invés a situação na qual nós não vemos a pessoa que ouvimos, ao passo que sua voz vem do centro da imagem, a mesma fonte de todos os outros sons do filme. Essa é a invenção do *acousmètre* pelo cinema” (CHION, 1999: 9, tradução nossa).

⁹³ Tradução nossa: “The character who has a body but no voice, or a voice but no body, is taken as more or less all-seeing, all-knowing, often even all-powerful. In both cases, the limites of his being and his body generally go undefined (...), and thus the limits of his role, his position, his power”.

despeito das palavras. De dentro do filme, a voz perpetua a diáspora interna que cabe a si, enquanto a vaca habita as bordas da linguagem, ao mesmo tempo dentro e fora do contêiner fílmico, de onde se insurge como um outro que, como se no limite da experiência sensível, “brilha em sua alteridade plena” (PESSOA RAMOS, 2002: 12).

2.1.3 Geografia para surdos, geologia entre mudos

As estratégias de narração de *Animal político* iluminam de maneira própria um jogo de fricções simbólicas entre o enquadramento de um corpo de bicho e a materialização da voz humana no filme. Uma vez posta, a voz “vagueia pela superfície da tela, esperando um lugar para se anexar” (CHION, 1999: 4), como se ensaiando reorganizar o espaço denominável em cena.

O abismo que desvincula voz e corpo, porém, uma vez sensível, acentua aquilo que compete aos afetos de cada um: à voz, a tentativa persistente e programática de significar; ao corpo, a recusa mais ou menos radical a corroborar com o pacto simbólico. Duas dimensões da expressão em conflito: uma sobretudo pela escrita da linguagem, a outra irresistivelmente pela vibração de uma presença. Como se a vaca, *muda* que é, fosse, afinal, *surda* à voz humana, surda ao filme.

Tomemos o que escreveu Lewis Henry Morgan ao se referir àquele que chamamos “animal”. Se se trata de, com um palavra para designar o animal não humano, ressaltar aquilo que lhe é particular em relação a mim, humano, o antropólogo preferiu a adoção do termo “mudo”. Ao observar a dinâmica complexa de relações de comunidade entre castores⁹⁴, chegou à conclusão de que “mudos” seria, afinal, o que os animais não humanos, *certamente*, são:

(...) se o castor pensa ou, mais exatamente, se ele *sabe* o que ele pensa, por que pode ele não nos dizê-lo? Por que ele é incapaz de comunicar seus pensamentos a um observador? Para Morgan a resposta era perfeitamente clara: porque lhe falta o aparelho de fala necessário. (...) O mesmo vale para todos os outros animais que, mesmo que não inteligentes como o castor, ainda assim possuem uma fonte de pensamento. Por esta razão, e esperando não ser desrespeitoso com os animais, Morgan preferiu chamá-los *mudos*⁹⁵. (INGOLD, 1988: 85)

⁹⁴ Sobre as observações de Morgan a respeito dos castores, ver nota de rodapé na página 26.

⁹⁵ Tradução nossa: “(...) if the beaver thinks or, more to the point, if he *knows* what he thinks, why can he not tell us about it? Why is he incapable of communicating his thoughts to an observer? For Morgan the answer was

Já está sugerido que a pergunta “como fazer para que haja filme com o bicho?”⁹⁶ procura uma *distância justa* diante do seu corpo; uma distância por meio da qual sua posta em cena, em vez de velá-lo no quadro como uma tela branca, nua, para a escrita do humano-cineasta, pudesse desvelar nele a radicalidade mesma da inscrição de sua presença; como se para encontrar nele uma verborragia muda, fundamentalmente vocacionada à interdição. Lembremos ainda da defesa de Jean-Louis Comolli por uma cena de encontro com as alteridades. Para uma pragmática das imagens que deseje acessar a singularidade do outro filmado, deve-se “deixar o outro tomar o lugar, ocupar o terreno, formar sua *mise en scène*, *investir-se de seu desejo de filme*. Filmar este trabalho do outro”⁹⁷ (COMOLLI, 2012: 175, grifo nosso). Mas se aqui a cena se faz com mudos, esse desejo não se realiza aos modos de uma fabulação feita em palavras, como no ambiente próprio à pólis humana a que Comolli filia seu apreço pelos efeitos de real⁹⁸. O desafio da cena é encontrar os novos termos deste encontro, diante das formas performáticas particulares de um outro que, sob a contingência do mutismo, talvez pudesse também se investir de um desejo na cena (ainda que não para a cena).

Para o projeto de encontro filmado com os bichos, cabe então reverenciar ainda mais o “olhar menos humano para que eu possa vê-lo” (COMOLLI, 2008: 233), para que se tornasse ainda menos humano e eu pudesse vê-lo ainda melhor. Deve-se costurar nós não mais que iniciais para as distâncias dispostas, crendo em relativo primado da cinemática em dispor, por

perfectly plain: because he lacks the requisite speech-apparatus. (...) The same also goes for all other animals which, even if not intelligent as the beaver, still possess a thinking principle. For this reason, and not wishing to be disrespectful towards the animals, Morgan preferred to call them *mutés*”. Cabe aludir mais uma vez à violência que implica “receber o nome”, em termos benjaminianos, revistos por Derrida. A respeito, conferir nota na página 40.

⁹⁶ Mais uma vez, numa paráfrase à pergunta de Jean-Louis Comolli (2008: 169).

⁹⁷ Tradução nossa: “Laisser l’autre prendre la place, occuper le terrain, former sa mise en scène, s’investir dans son désir de film. Filmer ce travail de l’autre”.

⁹⁸ Sabemos que, assim como no caso de Jean-Louis Comolli, o ambiente político a que Jacques Rancière dedica sua obra é circunscrito à modernidade, profundamente humano. No entanto, como vamos discutir nas considerações finais, nos parece que a sua reivindicação pela singularidade dos sujeitos nas imagens (assim como, em termos afins, também a de Jean-Louis Comolli) converge com aquela de Prévost diante dos corpos dos bichos – bem dizer, como imaginar uma imagem (e um regime histórico) em que os bichos sejam tidos em uma autenticidade irreduzível? De uma forma ou de outra, os efeitos políticos das singularidades sensíveis impactam os mecanismos modernos de espetacularização, brutalização e opressão – ora das subjetividades, ora das singularidades. Neste sentido, nos parece convidativo aproximar o gesto crítico-teórico de ambos os autores e os de uma reivindicação cosmopolítica, à medida que são fortunas analíticas e pragmáticas que encontram um lugar de interseção e potente desdobramento. Para além disso, no caso de Rancière, daqui em diante a dissertação faz referência especificamente a passagens do texto *Uma fábula contrariada* (2014), no qual o autor se dedica a discutir diversas formulações que tentam entender (e inventar e formular) o que é *próprio ao cinema*, visitando categorias heterogêneas na teoria do cinema para contrastar seu pensamento ao de, por exemplo, Jean Epstein, André Bazin e Gilles Deleuze. Parte dos nossos objetos teóricos, em especial aqueles que descrevem a vocação fenomenológica das imagens filmadas e a tradição representativa do cinema, parecem neste texto encontrar diversas ressonâncias produtivas e possibilidades de ampliação e desdobramento de questões, uma vez que o autor inscreve as reivindicações estatutárias ao cinema nas demandas do regime estético das artes (demandas das quais Prévost, em sua visita a Portmann, compartilha).

meio de suas normas mais ou menos secretas, o trajeto afetivo das distâncias no jogo da filmagem: imagem, cena, campo; laboratório da *mise en soi* (MULLARKEY, 2012: 46) das imagens, mediante a qual o olhar mesmo se torna objeto, vulnerável às agências da múmia da mutação. Buscar então, no movimento do mundo filmado, a possibilidade de afecção autêntica de alguém que se calou (e então nós mesmos, quem sabe, não poderíamos tão deliberadamente, facilmente mas violentamente, designar destinos para os corpos de bichos, pois as distâncias evidentes já não são mais inertes). Investir portanto numa emergência sensível do que, no filme, é um afeto mudo, produzindo para tanto efeitos de surdez ao palavreado de meus ouvidos humanos.

Tenhamos então uma outra noção em mente: se o predicativo de uma imagem realista “reside na homogeneidade do espaço”, essa homogeneidade ou continuidade deve ser entendida em termos de uma *equidade* (*equality*) democrática, não mera semelhança”⁹⁹ (MULLARKEY, 2012: 46, grifo nosso); *equidade* entre os implicados no jogo das *mises en scène*. Não é então que, para encontrar os bichos, devêssemos nos tornar substantivamente não humanos (ou torná-los, artificialmente, humanos), mas imaginar condições de um limiar filmado no qual as distâncias entre aqueles que são vistos e aquele que vê sejam postas em relação afetiva: parece-nos uma atitude deferida à corporeidade do estrangeiro.

Tendo a noção de equidade em mente (e não de semelhança) para a possibilidade de uma relação produtiva com os mudos, como diz Morgan, ou com aqueles que não têm voz, como diz Isabelle Stengers (2005: 995), podemos fazer referência à sua proposta cosmopolítica. A autora põe sob tensão a noção kantiana de cosmopolitismo¹⁰⁰ para reivindicar a concepção de um cosmos no qual o dissenso se torna um valor positivo. Insuficiente para estabelecer vínculos universais justos às partes envolvidas nos parlamentos emergentes, o imperativo consensual do “bem comum” cede lugar à “hesitação” como princípio fundamental para que as políticas possam se alargar e se abrir a não humanos. Como no projeto de Bruno Latour¹⁰¹, trata-se de imaginar um mundo comum por se fazer numa aliança entre conhecimento e política, por meio de uma permanente (e proativa) construção

⁹⁹ Em vez de traduzir “equality” por “igualdade”, preferimos “equidade”, por entender que a palavra contempla melhor um fenômeno de justa articulação no qual o respeito às distâncias é central à realização de vínculos. Parece-nos uma escolha mais próxima de uma fidelidade à ideia original.

¹⁰⁰ “Já em 1784 Kant estava preocupado com as relações pacíficas. Em *Idéia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita* elabora um conceito de História como fio condutor que permite narrar a história dos homens segundo uma série de traços com os que compreendemos a própria história dos acontecimentos. Parte de um estado de natureza no qual os homens estão em guerra, passa para o estabelecimento de uma constituição civil que é produto e condição do desenvolvimento das capacidades naturais dos homens e chega a uma relação legal entre os Estados, uma Federação (Volkerbunde), um estado de cidadania mundial ou cosmopolita” (PÉREZ, 2007: 49-50).

¹⁰¹ Conferir nota na página 34.

cosmopolítica do espaço – no qual se abre o projeto de acolher o desejo de um outro que não mais é simplesmente um outro humano. Tal reivindicação poderia traduzir termos para esta pragmática da audição, se imaginássemos agora uma cena na qual a posta em cena, em copresença (entre cinema e corpo filmado), fosse

(...) um operador de *mise en égalité* (*posta em equidade*), *equalização* (...) Aqui operar significa criar, infundindo as vozes políticas com uma preocupação que não é reflexiva ou auto-acusatória mas positiva, para ser adicionada e não para minar o caminho com que elas discutem uma situação. É uma questão de imbuir vozes políticas com o sentimento de que elas não dominam a situação que discutem, mas de que *a arena política é povoada com sombras daquilo que não tem, não pode ter ou não quer ter uma voz política* – um sentimento que a boa vontade política pode tão facilmente obliterar quando nenhuma resposta é dada à demanda: “expresse-se, expresse suas reivindicações, suas propostas, sua contribuição para o *mundo comum que estamos construindo*” (STENGERS, 2005: 995, grifos nossos)¹⁰².

A voz de que se trata tem uma dupla dimensão: é aquela capaz de dizer e é aquela capaz de representar. *Stricto sensu*, é a voz humana – a voz que ao mesmo tempo fala e designa. A voz que ao mesmo tempo ouvimos, materialmente, e que escreve o que sabemos. A *equalização* ganha então, neste sentido, a maneira de um ajustamento vocálico: diminuir o alcance da voz para ouvir os possíveis da não voz (e não para ouvir a voz dos que, por algum motivo – fisiológico, político? – não a têm). Como se o silêncio pudesse lançar uma sombra sobre aquilo que a palavra gostaria de iluminar, e na sombra um novo laço estivesse por ser feito.

Se, nos termos clássicos da representação do cinema, “tudo é mobilizado implicitamente (...) para favorecer a voz e o texto que ela carrega (...)” (CHION, 1999: 5, tradução nossa), aqui se trata de posicionar sua vocação semântica em um posto de vulnerabilidade: o escurecer da linguagem, a clareira da intensidade. *Mise en égalité* dos agentes possíveis no mundo por vir mediante uma *mise en soi* da cena, que anima os objetos no limiar. Fábula submetida às postas de corpos nas imagens, ao “esplendor puro do ser sem razão” (RANCIÈRE, 2014: 19-20).

¹⁰² Tradução nossa: “We could say that the cosmos is an operator of *mise en égalité*, equalization (...) Here operating means creating, infusing the political voices with a concern that is not a reflexive or a self-indicting one but a positive one, to be added to and not to undermine the way they discuss a situation. It is a matter of imbuing political voices with the feeling that they do not master the situation they discuss, that the political arena is peopled with shadows of that which does not have, cannot have or does not want to have a political voice – a feeling which political good will can so easily obliterate when no answer is given to the demand: ‘express yourself, express your objections, your proposals, your contribution to the common world that we’re building’”.

2.1.3.1 Geografia da defasagem

Vamos então às imagens de *As quatro voltas*, para imaginar os modos de um *mise en égalité* em sua escritura filmica. Temos em vista duas dimensões temporais do filme – a da montagem e, em seguida, a do quadro, que – na *mise en soi* da cena – incide sobre as predisposições dos cortes para restituir na experiência os possíveis intensivos do encontro filmado. As noções bazinianas de geografia e geologia surgem como operadores para pensar o que é próprio, respectivamente, a uma disposição anterior de distâncias promovida pelo filme e a uma atuação cinemática dos corpos: “a montagem reconstitui uma unidade temporal horizontal, *geográfica* de certo modo, quando a temporalidade do quadro – à medida que reconhecemos que ele tem uma – desenvolve-se *geologicamente*, em profundidade” (BAZIN, 2014: 206, grifos nossos).

Num percurso heurístico, imaginamos então, em primeiro lugar, como o filme sintetiza uma geografia para si, baseada em eixos lógicos globais, subsequentes ou transversais que organizam, simbolicamente, seu *topos*. Em seguida, procuramos descrever o adensamento de passagens heterogêneas de tempo (encontros dos diferentes corpos com a câmera) que, mediante a duração de certos planos, conduzem a fabulação cinematográfica ao limiar de um desvio cuja natureza é de uma temporalidade geológica. O filme parece por em potência, nestes momentos, uma topografia marcada por afetos dos foras; investida do cinema em direção ao limite em que, em certas passagens, a “escala sensível” das imagens poderia se confundir com a da presença mesma de corpos animais filmados.

Na sequência, imaginamos como uma operação anterior de equalização de distâncias, por meio do manejo de efeitos de mudez e surdez (o que se faz com a palavra em cena), potencializa as condições de uma abertura das imagens aos corpos. Em *As quatro voltas*, uma vez rejeitada a palavra vocalizada, reserva-se ao corte o limite prescritivo para a *irrealidade necessária* (BAZIN, 2014: 86) da escrita de imagens. Restarão os fenômenos que se colocam em ato por concessão dos enquadramentos.

As quatro voltas põe em cena uma paisagem rural da Itália, fazendo ficção com uma ecologia de envergadura cosmopolítica: nos ambientes filmados, seres de diferenças morfológicas radicais – animais humanos e não humanos, árvores, troncos e arbustos, o vento e os gases, a multidão como organismo homogêneo, as hordas e os bandos, as montanhas e os montes – são postos, já pelo projeto da ficção, em relação vital e afetiva, uns atravessando os itinerários dos outros. O título do filme traduz com justiça o pequeno dispositivo em jogo, que consiste em modular o ponto de vista sobre o universo encenado a partir de posições ocupadas

por diferentes protagonistas (um humano e os outros não), cada um a sua vez, tendo um ambiente social genérico – a vila – como contingente cosmogônico para uma teia de relações múltiplas.

Narra-se aqui o esqueleto de quatro biografias: primeiro, a de um homem. Depois, a de um cabrito. Em seguida, a de uma árvore. Finalmente, no interlúdio final da lenha que se tornou carvão, a da fumaça, que abastece uma vez mais a cidade, fechando o ciclo do tempo social (num vislumbre de sociologia que vai pedindo mais e mais ampliação¹⁰³) e do tempo filmico. Em cada recorte de vida filmada, um ensaio sobre o andar prosaico de um ser (que ganha vida) nos tempos narrados em cena, junto ao qual o filme rascunha sucintos enredos que levam cada um dos personagens à sua própria morte¹⁰⁴, num corte derradeiro¹⁰⁵; a uma nova *volta* que vem pontuar a alternância entre diferentes visões da vida, uma espalhando-se afetivamente (geográfica e geologicamente) sobre as outras¹⁰⁶. Façamos uma descrição livre do tempo geográfico de *As quatro voltas*, tentando iluminar os ordenamentos dispostos para a representação (prescrição da fábula), onde vai alojar seus movimentos geológicos (ação cinemática sobre as aparências):

Primeira volta, a chaminé esfumaça o céu sobre o telhado; tempo do espaço habitado por humanos. O homem velho, silencioso, cruza a pequena vila. Cativa dezenas de cabras de que é guardião; marrons, malhadas, brancas, felpudas ou magras, que dão voltas ou se aprontam para ir em frente, aglomeradas ou dispersadas no bosque. Com a ajuda do cão veloz, muito ágil e sabido, tange os caprinos ao pasto. Ao fim da tarde retorna, habita o dormitório barroco, estima santos católicos, louva sua chaminé com a reza e com a brasa. Espera; ao ar livre, encosta-se ao tronco para ali estar no tempo. A paisagem de humanos, crias e

¹⁰³ Mais uma vez fazemos alusão às reivindicações de Bruno Latour, que descrevemos em nota na página 34, e também à proposta cosmopolítica de Isabelle Stengers.

¹⁰⁴ Cabe notar como, se um dos impróprios ao animal não humano, tal como reivindicados pela filosofia ocidental, é a capacidade de morrer, mais uma vez “dar o nome” é atribuir um papel teleológico, direcionado pelo imperativo da vida, que se incorpora em um corpo para que se faça fábula. Derrida diz: “Aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer” (DERRIDA, 2002: 43). Neste sentido, representar e narrar é conceder ao que se vê, compulsoriamente, destino em uma topografia da vida.

¹⁰⁵ Tenha-se mais uma vez: “A montagem odiada em segredo por Bazin: um tipo de morte generalizada, abstrata, fácil, criando automaticamente sentido, atuando nas lacunas do texto” (DANEY, 2006: 56). *As quatro voltas*, neste sentido, parece vincular com contundência a “morte” como figura e a “morte” como operação de montagem, uma ratificando a fatalidade da outra.

¹⁰⁶ Esta topologia da ficção nos remete à revisão do “princípio antrópico franco”, tal como formulado no campo da física contemporânea, por Ludueña Romandini. É o princípio segundo o qual a razão viria inscrever o elemento humano numa cadeia de forças múltiplas, tendo no entanto a biografia como alicerce e destino: Ele “diz respeito a como nosso conhecimento de nossa própria existência impõe regras que selecionam, de todos os entornos possíveis, apenas aqueles que permitem a vida” (HAWKING apud LUDUEÑA ROMANDINI, 2012, 45).

construções se atravessa na curva do caminho, dando forma e cor às brechas do quadro. O velho está doente; morre. É celebrado na procissão do asfalto. Vejo eu mesmo o funeral de dentro do túmulo, que com o sepultamento vai à escuridão. Morte-corte, curso completo da vida.

Segunda volta, luz do dia; o parto ensanguentado do cabrito, na pulsão feroz do útero materno. O bicho é pivete e mal se segura em suas patas pegajosas. Desfruta o descompromisso da infância com os companheiros filhotes, enquanto os adultos não retornam do campo; cambalhotas e piruetas sob o entardecer, corpos pequeninos e inquietos à contraluz. Até que chega o dia de partir, acompanhado em bando, para a jornada do pasto. Sigamos o homem, decide o cabrito, assim como fazem as cabras, agrupadas na ansiedade da horda; sem perceber que uma vala intercedeu o itinerário do pobre filhote, que desabou no buraco e se perdeu dos companheiros. A criança chega a escapar do acidente, mas não a tempo do reencontro: caminha, solitária, ao norte da deriva, pelos declives da montanha. Circula entre árvores, cruza a elipse que adianta o inverno e segue para o endereço de outro corte, que dá fim ao curso.

Terceira volta, a primavera no planalto. A árvore é quieta, embora o vento empreste gestos para a mímica dos galhos. Suas folhas ainda grafitam o horizonte, ao menos enquanto não vierem os serralheiros. É quando vai ao solo com a violência do empurrão elétrico; seu tronco, à caçamba de um automóvel que o transporta, em ensolarada viagem, até uma praça. Ali se instala a festividade: dezenas de homens, que olhamos de longe, erguem o resto desmaiado de vegetal no centro da vila. Celebram em torno da madeira fresca. Abandonam o corpo de pau, carregado então para uma carvoaria, onde estaciono para nova escuridão. Fim do curso.

Quarta volta, a fumaça se desencarna no carvão fresco. A camionete carrega as pilhas de resto até o desembarque na vila, ali mesmo de onde partimos no início dos dias. O andar do tempo, encrustado na ruína das coisas – o mato que cresceu, o asfalto que manchou –, passou. A fumaça volta a viver na chaminé do velho há tanto morto, até o corte derradeiro. Curso completo.

De um ciclo a outro, volta após volta, a superfície geográfica das cenas vai esboçando semelhanças, analogias, contrastes e similitudes entre os diversos *telois* articulados pela narrativa. Está em jogo uma operação fundamental de circularidade de eventos (ou de suas aparências), dada por meio da sucessão, alternância, permutação ou repetição de figuras de *mise en scène*. Uma vez reproduzidas formas de enquadramento diante dos encontros filmados, a ficção evoca ao menos uma primeira dimensão de continuidade para a fábula de

As quatro voltas: a do espírito, que desliza entre um corpo e outro, animando em cada um sujeitos de destino biográfico, ao redor dos quais as narrativas cartografam um *topos* sensível.

Afinal, só é possível, por exemplo, que eu atribua a devida substância biográfica à árvore porque, antes, eu assistia ao estar do homem, que vivia e morria; ao da cabra, que renascia após sua morte para percorrer o limbo do tempo ficcional, até seu próprio esvanecimento. Trata-se de um jogo de encenar associações e expectativas¹⁰⁷ (ao passo em que se encena a aparência das perspectivas).

É no momento em que noto esta circularidade, que promove tanto a continuidade da vida, de um tempo a outro, quanto a alternância analógica entre os sujeitos – seres biográficos por animação da ficção –, que posso notar também o atravessamento múltiplo de outras justaposições e consecuições possíveis à sua geografia. Dada a dinâmica remetente do tempo narrado em *As quatro voltas* e aquilo por que ela me faz esperar¹⁰⁸, posso depreender a recorrência de outras escritas da ordem, que promovem associações lógicas internas aos blocos ou relativas aos outros, reforçando as disposições pré-estabelecidas ou instaurando outras; produzindo novas continuidades ou fissuras¹⁰⁹:

1. Estratégias de enquadramento que, por exemplo, põem cenas no início e no fim do filme, como a vista do alto do telhado da casa do velho, onde está cravada a chaminé (Figuras 16 e 17), ora estacionada, ora em funcionamento, e de onde se veem, embaixo, os corpos diversos circularem pela vila. Aqui, a repetição engendra mesmo a lógica fusional de *As quatro voltas*, designando ao filme uma narrativa una, portadora de um destino que a todos e a tudo engloba: um *telos* do filme.

¹⁰⁷ Em contraponto à proeminência da montagem e do quadro para por humanos e não humanos em relação, podemos lembrar de *Pour la suite du monde* (Michel Brault e Pierre Perrault, 1963), no qual é a palavra que, em larga medida, faz com que a baleia branca habite o imaginário da cena. Lembremos quando o velho sábio atribuía a elas relações consanguíneas com os humanos – “são nossos parentes”. As questões para este filme se colocam de outra forma (e as deixaremos em aberto): De que modo a baleia, por dezenas de minutos mantida no fora de campo, e ao fim apresentada no visível, poderia reclamar uma aparição nas imagens? Vista e enquadrada, enfim, ao final do filme, teria aparecido? Ou seria o fora de campo, aparição da desapareição, evocação pela palavra sem realização do corpo, lugar por excelência onde ela poderia subsistir com força no sensível? Lá, estaria protegida das promoções designadoras da câmera, do plano, da imagens, do sequestro de seu corpo pelas fabulações?

¹⁰⁸ Cabe pensar como a imagem realista permite que se confronte o próprio ao legado perspectivo com uma concepção “topológica” (AUMONT, 2012: 288) do espaço. Em leitura de Pierre Lancastel, Jacques Aumont sustenta que, se a perspectiva renascentista opera por um “fechamento do espaço”, o espaço representado poderia ser defrontado como “uma verdadeira síntese da geometria e dos mitos próprios a uma sociedade”. O espaço é “aberto” porque, “fundado na noção de objeto e na geometria da proximidade é, em si, ilimitado”.

¹⁰⁹ Empréstamo-nos aqui de metodologia empregada por Nicole Brenez (2014) para analisar *Índia: Matri Bhumi* (Roberto Rossellini, 1959), análise à qual fazemos referências pontuais ao longo deste texto. O método de Brenez diante das imagens consiste em identificar séries lógicas gerais e situadas para então perceber desvios. Parece-nos que, dadas as profusas diferenças entre os dois filmes, também a produção de ordenamentos por *As quatro voltas* é um gesto prescritivo contundente, em meios aos quais os desarranjos serão similarmente centrais para a experiência do filme e para seus efeitos simbólicos e expressivos.



Figs. 16, 17 A chaminé e a fumaça em *As quatro voltas*: menos vida, mais vida

2. Enquadramentos que se repetem sobretudo na estrutura interna de cada ciclo, como no caso do plano geral em *plongée* que reparte, pictoricamente, o espaço social da vila, e que é retomado outras sete vezes (inclusive como fragmento restante, nos instantes finais do filme): de um lado da cerca, as cabras e o cão pastor; do outro, a vida entre humanos que passa¹¹⁰ (Figuras 18 e 19), numa paisagem que vai se reconfigurando a cada nova mirada: um *telos* do bloco.



Figs. 18, 19 Quadro repartido. *As quatro voltas*

3. Analogias entre modos de enquadrar diferentes corpos, sujeitos das diferentes biografias. Note-se por exemplo que, uma vez tendo a morte como símbolo inexorável de seus trajetos particulares (reitere-se que ela é figura filmada ou dedutível para cada uma das biografias), é dado de *As quatro voltas* filmar a *espera* de cada um dos personagens, paciência do corpo no tempo biográfico¹¹¹, duração sem ação¹¹² de uma consciência do tempo das

¹¹⁰ Cabe notar como se tratam de figuras sociais cujo vínculo ao mito é estrito: tenha-se, por exemplo, a procissão e o sepultamento do homem. Em *As quatro voltas*, a experiência humana em comunidade é profundamente marcada pelo ritual, o que, se observado com detenção, oferece à leitura do filme um desdobramento simbólico com riqueza própria.

¹¹¹ Lembremos de quando, em *Pour le mistral* (Joris Ivens, 1965), as imagens se contaminam pelo ponto de vista da ventania, como se anunciassem que, ao seu horizonte maior, os humanos, os bichos e ela mesma correm o risco de sucumbir – ou, numa chave positiva, comungar de um estatuto de competências para o qual todas as

existências: o velho espera e, posso depreender, com imagens que vêm depois, que o cabrito também, a árvore também (Figuras 20, 21 e 22): analogias entre os *teloi*.



Figs. 20, 21, 22 *As quatro voltas*: as esperas

existências serão equânimes. Aqui, o filme de Ivens e *As quatro voltas* parecem se aproximar do que Deleuze e Guattari chamam “máquina de rostidade”: “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 49). “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela” (DELEUZE; GUATTARI, 1996: 32). Como se devolvendo tudo ao primeiro plano, à imagem-afecção (DELEUZE, 1985: 114).

¹¹² “A imagem-afecção é a potência ou a qualidade consideradas por si mesmas enquanto expressadas. (...) Num estado de coisas que as atualiza, a qualidade torna-se o *quale* de um objeto, a potência torna-se ação ou paixão, o afeto torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulsão numa pessoa, o rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa” (DELEUZE, 1985: 114). Neste sentido, *As quatro voltas* parecer guardar nessas imagens uma disputa: pura rostidade *versus* encantamento do rosto em espera.

Com a suposta circularidade do mundo que move, com o qual tenta analogias – efeito de uma escrita geográfica geral sobre aparências homogêneas ou heterogêneas –, por um lado *As quatro voltas* dispõe uma grade rigorosa de desígnios para a ficção instalada, realçando com as narrativas tanto diferenças (por exemplo, as classes para corpos em cena; homem, cabrito...) como semelhanças que prescrevem e ratificam percursos biográficos. Por outro lado, no interior destas séries surgem planos aparentemente solitários que, sejam figurações do ordinário (gesto menor da ficção) ou do extraordinário (gesto ostensivo da ficção), parecem promover um desvio pelo encanto propriamente cinematográfico, intensivo, de um corpo inscrito, cujo itinerário sensível agora afrouxa os pilares dispositivos¹¹³: aquilo que eu esperava das narrativas é interrompido pelo alargamento da experiência diante de outras afecções. Pequenas desamarrações nas analogias (posta a presença de algo ulterior aos ordenamentos; corpos animados) fazem com que a temporalidade do filme deslize na sua horizontalidade prévia, como por meio de um pacto lícito entre duração da cena e do mundo que vem produzir sintomas de presença. Nestes momentos, a experiência de *As quatro voltas* é profundamente geológica.

Como quando o cabrito, compartilhando habitat com outros filhotes, cabras e com o humano pastor, é abandonado ao tempo do cativo pelos adultos que foram ao pasto, restando na cena com outros cabritos, com os quais brinca. Se antes ele nasceu (ação narrativa), para depois perambular até o desaparecimento (ação narrativa), aqui o filme se abre para o interstício de uma deambulação relativamente livre de seu corpo: o cabrito caminha, toca os outros cabritos, sobe num pedaço de concreto para um jogo de empurrões e saltos. O endereço do seu corpo agora é, enquanto dures as imagens, a da circularidade da cena sobre si, e não a que vem produzir a consecução geográfica.

Se antes a ficção me apresentava uma biografia para o seu corpo – papel teleológico para a existência do personagem –, agora ela concede a si mesma uma incidência por meio da qual o cabrito poderia estar se auto-apresentando nos termos de seu destino orgânico: elegância tão pueril... Como se um excedente de ficção para que habite, lacuna que a duração preenche com afetos do seu corpo, afetos coreográficos (Figura 23) de endereço centrípeto. Como se irrompesse, no jogo expectativo dos *teloi* simultâneos, uma cena que não se desse mais na superfície, mas ao mesmo tempo na superfície e no subterrâneo das imagens.

¹¹³ É algo similar ao argumento de Nicole Brenez a respeito de *Índia: Matri Bhumi*: “Índia (...) se desgarrar da ascendência de um modelo, que é, no entanto, tão potente; recusa a definição, a síntese e a ordem, para repor a repetição, o indefinido e o *amor às aparências*”. (BRENEZ, 2014: 184, grifo nosso).



Fig. 23 *As quatro voltas* e a brincadeira dos cabritos

Ou na passagem em que o cachorro veloz, por manejo deliberado e ostensivo da ficção, sabota o freio de um automóvel (que estava afixado à vaga por uma pedra sob o pneu, furtada por seu focinho), de maneira que o veículo desliza pela ladeira até romper a cerca do cativoiro e libertar dezenas de quadrúpedes na vila. Se o corpo do cachorro é dirigido virtuosamente, não é para que se faça, com ele, fábula biográfica¹¹⁴ (como, antes, no caso do cabrito). De outra maneira, é para que ele encarne um agente perturbador de expectativas: faz-se aqui, com o corpo do cachorro, a dança de uma “dramaturgia do chamamento” (RANCIÈRE, 2014: 29). Orquestrada pelo maestro-filme, ela coreografa as notas intensivas de uma operação ao mesmo tempo plástica e cinemática. Anima em seu corpo a positividade de um desvio, que atinge as disposições geográficas anteriores para ao mesmo tempo por sob tensão procedimentos cinematográficos (a topografia visual se reorganiza com o movimento de seu corpo elástico) e promover uma troca geográfica de lugares (na consecução, os corpos passam a ocupar uns os habitats dos outros).

É como se, cinema, o cão veloz de *As quatro voltas* tivesse incorporado o cão de Bassano, podendo agora continuar o gesto iminente da fuga, e de fato escapar aos domínios da representação, apropriar seu corpo de um destino estético. Mas não: o enquadramento, que antes vinha sendo repetido sistematicamente, como se ângulo fixo para apresentar uma ordem

¹¹⁴ Note-se mais uma vez *O urso*, no qual dos corpos de urso serão talhados sujeitos do drama, como se fossem homem urso e garotinho urso. A outros animais não humanos, veados ou formigas transeuntes, cabe o lugar de um outro sem papel expressivo na cena, que não a da figuração simbólica – no mais das vezes, são figurantes da topografia selvagem, adereços de indexação de um lugar verossimilhante.

estática, inalienável, de sujeitos e objetos, me surpreende com um desvio panorâmico. O cachorro, ameaçando sair de quadro, leva o filme a se desviar para aquilo que está ao lado, onde antes era fora de campo (Figuras 24 e 25), dançando também ele com o cachorro. Traz a ação perturbadora ao campo perspectivo, restituindo seu afeto em uma narrativa da perturbação. E então retorna, com o cachorro, ao quadro original, mas agora para ver as cabras finalmente assaltarem o lado de fora do cercado (Figura 26). Eis a vida do cachorro?, não, nem a vida do humano, nem as das cabras ou de sujeito algum. Eis antes o gesto da reconfiguração de tudo, provisoriamente, por meio da velocidade geológica do seu corpo singular¹¹⁵.

As cabras, por sua vez, invadem os espaços sociais da vila, parasitando com o tempo pequenino de seus corpos a duração dos ambientes humanos; se interpondo em locais que, se antes tinham aparência ordinária, são agora extraordinariamente vagarosos, atentos à sua própria vulgaridade corrompida (Figuras 27 e 28). Põem-se em cena para encenar o desajuste: ao passo que animais selvagens ocupam os espaços domésticos, estendem-se à fábula possível sintomas do realojamento inadequado de seus corpos. A invasão não encontra no entanto alicerces na prescrição narrativa, como se as cabras fossem aqui simples “animais retóricos¹¹⁶” (BURT, 31: 2002). Se se manifesta um sintoma da ocupação de tais ambientes por seus corpos, ele não serve de antemão ao *status quo* da fábula narrativa, mas se põe como prática, também literária, do desvio, mas da experiência sensível do desvio mesmo: um corpo de cabra simplesmente tomando a engenharia das escadas, escalando a mesa da sala, para quê? Para, ali, diria com o filme, estar no mundo e nada mais. As imagens se desencarnam dos *teloi*, isolam-se em sua própria ilha de concreto e mobília, para então se tornarem, com os corpos das cabras, jogo de luz de sua pelugem sob a penumbra e o fio da tarde, profundamente pictóricas¹¹⁷. Com as cabras, o ambiente mesmo é desapropriado de si.

¹¹⁵ A respeito do reenquadramento de um corpo de bicho, capaz de promover uma reconfiguração sensível da cena, conferir análise de *In the dark*, no tópico 2.2.2.

¹¹⁶ Note-se *Os pássaros* (Alfred Hitchcock, 1963), em que o olho do cinema incorporará os das aves: se os desígnios dos bichos que invadem o habitat da cena permanecerão misteriosos, eles serão seguramente catastróficos; tomarão a imagem para horrorizar os humanos, incitar seus temores íntimos. Algo como o que ocorre em *O anjo exterminador* (Luis Buñuel, 1962), em que as ovelhas ocuparão o cenário como eloquentes objetos alegóricos de uma batalha histórica em fogo aberto. “Animais retóricos”, emergirão como denotação violenta de que, humanos tornados burgueses, fomos desnudados pela ficção. Assaltarão os restos do nosso jantar porque, uma vez diminuídos à estatura de um mundo de não sujeitos, não passamos agora de algo que chamaríamos natural ou talvez animal. Para o horror de nossos projetos históricos, somos selvagens a ponto de sermos bichos, tomamos parte no singular genérico.

¹¹⁷ A respeito dos efeitos sensíveis de uma constituição notadamente pictórica do quadro em que se inscrevem os bichos, conferir análise de *Bestiário*, no tópico 2.2.3.



Figs. 24, 25, 26 O cão liberta as cabras na vila. *As quatro voltas*



Figs. 27, 28 As cabras tomam os cômodos. *As quatro voltas*

Nestas passagens, *As quatro voltas* rasga, na cena, a duração intermitente de uma abertura para o estrangeiro. Como se aqui, produzindo-se algo da natureza daquilo que diz Nicole Brenez ao analisar *Índia: Matri Bhumi*, a lógica da fábula que tentava o filme se defasasse “por dentro”¹¹⁸ (HOVEYDA; RIVETTE apud BRENEZ, 2014: 187) – ação dada nas profundezas do *topos*, gesto interino de um vulcão. Como se “um excesso de ordem”, paradoxalmente, viesse acentuar um devir mundano para cenas em que, posto o encadeamento dos destinos narrativos, em suas múltiplas disposições dizíveis, uma intensidade dos corpos transbordasse na superfície da representação que os agrupa para endereçá-los, num rompante do fora das narrativas. Confusão geológica das biografias, das geografias e dos afetos que se encarnaram para, no limiar de uma auto-apresentação dos organismos, se desincorporarem.

¹¹⁸ Segundo a autora, são termos empregados pelo próprio Roberto Rossellini a respeito de seus filmes.

2.1.3.2 Surdez parcial, mudez estendida

Se *As quatro voltas* propõe um paralelismo entre os itinerários de cada personagem, é capaz neste movimento de ajustar e equilibrar dedicação dramática a cada um deles e, ao mesmo tempo, de garantir na cena uma porosidade intensiva *entre* eles e aqueles que coabitam seus mundos relativos. Assim como no caso de *Animal político*, cabe notar como os modos de enquadramento e apresentação da voz em cena parecem se colocar como condição às competências do quadro visual em produzir tais aparências sensíveis: ao nosso ver, um projeto permanente de posta em cena que tem como lastro pragmático uma *equalização* de distâncias.

Em *As quatro voltas*, há por um lado uma *redundância* da faixa sonora (CHION, 1999: 1), que se fideliza ao mundo filmado como audição natural dos ambientes em cena. Mas, dado este efeito de realismo, contrato de crença, promove-se aqui gesto diverso daquele típico à representação clássica (ao qual, pode-se dizer, neste sentido *Animal político* se vincula).

Se, neste, grosso modo se trata de “realçar artificialmente o nível e a presença da voz” (CHION, 1999: 5, tradução nossa), *As quatro voltas* não só não a destaca ou isola como inscreve *mises en scène* nas quais, ainda que os humanos em cena sejam capazes de falar – e o façam –, a voz humana é mantida numa dimensão pré-linguística, essencialmente incidental, vibracional, material¹¹⁹. “Para se tornar linguagem, a materialidade da voz precisa ser esquecida” (CHION, 1999: 1, tradução nossa), e aqui é a vocação significativa da voz que o filme ignora em favor de sua materialidade sensível – que será então, para todos os efeitos, a vibração de uma fala muda; fala dos humanos que se imiscui à mudez do mundo numa sintonia múltipla.

Com a voz liberta da dicção, “o sentido da audição é tão sutil quanto arcaico. Nós mais comumente o relegamos ao *limbo dos sem nome*¹²⁰” (CHION, 1999: 17, grifo nosso) – enquanto agora é a visão, profundamente a visão o sentido no qual “baseamos nossa orientação”, para a “nomeação e o reconhecimento das formas”. Trata-se então de devolver a faixa sonora à franca materialidade, para então promover uma *equalização* anterior entre os diversos e heterogêneos destinos filmados, vinculando intimamente biografia (operação

¹¹⁹ Não à toa, este é um caso incomum de filme que, apesar das várias sequências onde se ouvem vozes humanas, teve lançamento comercial no Brasil sem legendas. Há passagens de exceção, em que é possível escutar, com clareza, o que dizem as vozes humanas. São porém momentos de oração e reza, em que a palavra ganha estatuto de mantra e os significados pertencem a uma ordem estritamente iconológica da linguagem.

¹²⁰ Tradução nossa: “The sense of hearing is as subtle as it is archaic. We most often relegate it to the limbo of the unnamed”.

oferecida à fábula, gesto do filme sobre os corpos a que dá vida) e coreografia (estar, animado, movendo-se nas imagens, competência de cada um dos corpos animais filmados).

Promove-se assim, na cena de filiação realista, uma operação de ajustamento vocálico com estatura política: vislumbrar agora condições pragmáticas para a cena de um “laço” (DESPRET, 2013: 14); abrir uma plataforma comum onde possamos, restabelecendo as distâncias da voz, perguntar aos bichos (e, mudos, eles não poderão responder senão com os afetos negativos do corpo).

Michel Chion sustenta que não cabe afirmar, como propaga o senso comum, que uma vez houve um cinema mudo¹²¹ – talvez “quieto”, simplesmente – já que, quando em silêncio, filmes punham em cena estratégias próprias para que os atores pudessem falar, sobretudo por meio de cartelas. Posta a constatação, “o cinema silencioso deveria na verdade ser chamado cinema surdo (*deaf cinema*)” (CHION, 1999: 7, tradução nossa), uma vez que parte extensa destes filmes funda a representação numa semântica do verbo – diálogos, narrações – ainda que não possamos “ouvir” palavras. Neste sentido, dizia Robert Bresson (apud CHION, 1999: 7), trata-se de filmes em que se põe em cena “o ponto de vista de um surdo”.

Parece seminal, ao programa da fábula de *As quatro voltas*, produzir o ponto de vista de um espectador *parcialmente surdo*: não é possível, efetivamente, ouvir aquilo que, dito em cena, poderia se tornar retórica, embora seja possível escutar o mundo filmado e todos que o habitam, humanos e não humanos. Aciona-se portanto, na posta da cena, uma *surdez seletiva*, relativamente imune à dicção. Mas se assim o é, é para que se promova, em contrapartida, uma *mudez generalizada*, estendida dos bichos, sobretudo mudos, aos humanos.

Mise en égalité: ajustar os liames do meu ponto de vista aos daqueles que eu poderia, de outra forma, ser incapaz de singularmente aquiescer. Defasagem da minha retórica para que eu possa denunciar alternativamente. Desamarrar os laços remediadores da palavra para que eu, quem sabe, possa também ser visto tentando laços, errando laços, me aperceber me vendo ver nas ordens indômitas da matéria, descobrir visões no objeto que sou; des-desnudar-me (vestir-me de novo) na não-nudez nunca *auto-evidente* (CHION, 1999: 126) dos “parceiros estranhos” (DESPRET, 2013: 23).

Em *Animal político*, a vaca, muda como os humanos em cena, é como se surda à voz que procura nela encarnar (para incorporá-la). No entanto eu, terceiro espectador, capaz de

¹²¹ Michel Chion situa a discussão em torno do que se chamou “cinema mudo”: “Jean Painlevé escreveu que ‘o cinema sempre foi cinema sonoro’. Jean Mitry especificou, por outro lado, que ‘o cinema nascente (*early cinema*) não era mudo, mas quieto’. No que Adorno e Eisler responderam logo que ‘o cinema falado, também, é mudo’. De fato, corrige Bresson, ‘nunca houve um cinema mudo’. Além do que, André Bazin notou, ‘mas nem todos os filmes silenciosos querem sê-lo’” (CHION, 1999: 6-7, tradução nossa).

ouvir tudo, presencio um mudo (corpo-vaca emancipando-se) em companhia divorciada da dicção verborrágica. No ajuste de *As quatro voltas*, por sua vez, tenta-se a possibilidade de uma fábula diante de um estar autêntico do todo outro: um estar que não se direciona a mim, se não ao próprio estar. Programa promissor porque, se definitivamente não sou surdo ao mundo, ele vai se fazer mudo ao excesso dos meus sentidos: para que eu ausculte a medida possível de mudez velada na voz humana, desbravando com ela outros liames sensíveis.

As quatro voltas, neste sentido, assume descrença na dicção como meio de por um mundo heterogêneo em relação, filiando-se a uma atitude de encontro para a qual a palavra expressa intercederia contra a multiplicação dos afetos em cena, programada que foi para se atravessar por agências múltiplas, estrangeiras umas às outras. No lugar do verbo, é a coabitação dos corpos em cena, em sua dança do tempo, em seu deslize pelas voltas da câmara, em sua literatura relativa e incompleta, que encontra uma dobra de potência nas aproximações realizadas, uma ressonância expressiva no efeito de imanência das imagens, a ser descoberta no pleito da fábula: geologia potente das imagens.

Aqui, uma maneira de *mise en égalité* se oferece ao programa de uma *mise en scène* disposta a confiscar o idioma, porque o idioma não faz laço com o fora do idioma. Nesta cena, sou parte de um novo “nós”: um “nós” frágil, feito com nós por se atar no laboratório das equações possíveis às imagens de cinema; feito com nós relativamente mudos às evidências. Cabe agora seguir os vínculos que as competências próprias às imagens de cinema poderiam promover, vínculos relativos à estatura de uma fenomenologia cinematográfica, em sua partilha errante de fabulação – falha parca que é. Nela se dobra, intensamente, a gestão de uma *mise en soi*.

2.2 Pragmática pronominal do olhar: enquadramento, alienação

Estender a medida de mudez dos *mudos*, bichos, a outros que possam, em cena, sê-lo, para então me aproximar; encolher a substância demasiadamente humana para por em potência, no lugar da dicção, a intensidade de presença por meio da qual a produção de fábula se digladia: ergue-se e se dobra no transcorrer geográfico mas geológico das imagens em movimento. Há um plano de sentido alegórico que, como um gesto de escritura ostensivo, intruso no primeiro curso de *As quatro voltas* (como numa quebra expressionista do pacto realista), me diz expressamente desta pragmática da ficção, disposta a dimensionar condições de abertura para uma cena de agências mudas e secretas.

Lembremos os filmes em que Cao Guimarães filma formigas – *Word/world* (2001) e *Quarta-feira de cinzas* (2006) –, sempre em *plongée*, de modo que o solo por onde passeiam tome toda a superfície do quadro, enquanto carregam respectivamente confetes ou, no jogo poético do trocadilho, pedaços de papel onde se leem as palavras “*word*” (palavra) e “*world*” (mundo) (Figuras 30 e 31). Em *As quatro voltas*, formigas transportam, num quadro de composição similar, o recorte de uma página de revista (abandonada pelo homem), no qual está impressa uma fotografia de olhos humanos (Figura 29).



Figs. 29, 30, 31 As formigas em *Word/world*, *Quarta-feira de cinzas* e *As quatro voltas*

Cada uma destas imagens materializa, com seus respectivos recursos simbólicos, a metáfora de uma cena vocacionada a oferecer os filmes mesmos aos corpos não humanos; às formigas soberanas. É preciso, primeiro, o gesto originário da ficção: ligar a câmera, lançar os confetes, os papéis-palavras, os olhos às formigas. E então deixar que a ficção se esmigalhe no movimento, por crer nas ficções mesmas da duração do mundo, nos desenhos do movimento perpétuo sobre seus signos próprios, relativos a mim e ao filme: para onde vão as formigas com os meus olhos...

No caso de *Word/world*, é o vínculo íntimo entre mundo e palavra que se deixa levar pelo solo, em erosão com ele (talvez as palavras pudessem ser sequestradas para o fora de campo). No de *As quatro voltas*, o filme como que diz, na alegoria simples, querer abdicar do ponto de vista e desejar, do mundo, atravessar-se por outros: vão-se os meus olhos, e com eles as palavras que atribuem às evidências. Se notamos a diversidade das formas de enquadrar articuladas pelo filme, podemos intuir um desejo de distribuição do olhar entre instâncias de enunciação heterogêneas – humanas e não humanas –, ao mesmo tempo centrando sujeitos possíveis e descentrando os corpos, relativamente aos outros.

Por outro lado, aos modos de um pacto realista, mantém-se aqui a reverência a uma unidade objetiva do mundo material¹²²: os pontos de vista, acionados com os corpos filmados, manifestam-se *em relação* ao Olho, nunca *como se* o Olho – ou seja, o olhar espraia-se mas é ocultado *na* cena, coincidente mas passível *à* cena. Trata-se ainda de assegurar um efeito de imanência em que o mundo é mais observado que lançado por artifícios expressionistas de uma escrita do olhar.

Neste sentido, se a estrutura global de *As quatro voltas* esboça ordenamentos prévios, organizando mediante a montagem destinos em uma cartografia para passagens de vida, trata-se afinal, como diz Nicole Brenez sobre *Índia: Matri Bhumi*, “menos de identificar os seres

¹²² Observem-se, por exemplo, filmes como *As quatro estações*, *Pour le mistral* ou *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, 2012). Se os dois primeiros têm na montagem operação central para produzir vínculos simbólicos entre os diferentes seres em cena, o terceiro radicaliza este programa. Seus 88 minutos de duração foram filmados ao longo de dois meses numa mesma locação: um navio de pesca no alto mar da costa oeste estadunidense. Seus planos consistem basicamente em visões, de ângulos radicalmente diversos, da rotina ecológica no ambiente da embarcação, numa cena de economia simples e dinâmica de trocas robusta: nas imagens, por um lado, encontram-se basicamente os humanos, pescadores; os peixes, pescados e agonizantes, ou vivos, submersos no ecossistema aquático; os pássaros, que sobrevoam o navio coletivamente; o navio, em sua imponência difícil de dimensionar ou retalhado em fragmentos; a difusa e complicada maquinaria de pesca, pedaços de uma engrenagem em atividade dispersa em campo, mas permanente – ferramentas, máquinas, contêineres, etc.; o oceano, que surge, perde-se e abduz os horizontes do quadro. Por outro, a tomada será mediada por uma proliferação sincrônica de pontos de vista, que se expande por toda a materialidade sensível. A equipe de *Leviathan* chegou à embarcação com um total de doze câmeras. Câmeras mais pesadas, de ombro, mas também mais leves, *DSLR*, se juntariam a *GoPros* (Cf. PARAVEL, 2012: sem paginação), câmeras levíssimas acopladas a diversos pedaços de mundo: a corpos de pássaros, pedaços de navio, braços e pernas de pescadores, ou submersas na água represada na proa, pela qual escorrem corpos de peixes, mobilizados pela dança do próprio navio, que tremula, e por seu próprio ondular, que traz e leva. Economia concisa da cena-cosmos, dispersão expansiva de pontos de vista pelo movimento misterioso, direto, imediato das coisas filmadas. A radicalidade do procedimento tempestivo fez com que ele próprio não saísse ileso ao risco de sua instauração: as câmeras de ombro se perderam (foram roubadas?) pelo mundo natural, agitado por forças espirituais (do cinema? do mundo?), sendo suas imagens irrecuperáveis pela equipe de cinema. Sobraram justamente imagens das pequenas câmeras – aquelas que foram distribuídas, lançadas, dispersas. E o resíduo possível da tomada em *Leviathan* termina por ser justo a visão do Olho que se esvaiu pelo espaço ou se afixou em outros corpos – que não os dos realizadores. Fazer um filme no qual os olhos das câmeras não coincidem com a programação perspectiva de um corpo cineasta; sob os ditames misteriosos de uma tomada que então se faz ao sabor de outros movimentos, outras ações em potência de mundo: é com isto que *Leviathan* tem de lidar. O filme pergunta, num projeto de despedaçamento radical do “real”: seria possível ao cinema traduzir “a mobilidade essencial do olho ‘ecológico’” (AUMONT, 2012: 233)?

do que de descrever os sentimentos, o que supõe trabalhar *em profundidade*, mais do que em extensão, preservando o espaço para a perturbação, o irresoluto e a confusão” (BRENEZ, 2014: 183, grifo nosso). Mais uma vez, os corpos se encarnam para que o olhar seja desincorporado, desenha-se uma geografia necessária para que se possa irromper uma temporalidade geológica. Se se escreve com o encontro no mundo, é para que inscreva nas imagens seus pareceres cinemáticos a respeito de suas formas próprias de presença.

Ainda que sob o imperativo do mutismo, os enquadramentos e cortes criam um fundo reverente a denominações exteriores. No entanto, ainda que seja cristalino – a ordem que, erguendo-se, ergue um mundo fictício que posso descrever –, este fundo se vulnerabiliza: para que os recortes mesmos, por fechados, possam agora se abrir, fazendo vazar mundo por entre seus vértices e arestas. “Excesso de ordem” para que a defasagem seja, ela mesma, sensível como algo que transborda.

As imagens de um filme, “produto singular” (ANDREW apud MULLARKEY, 2012: 45) da natureza, são restituídas ao reino dos nomes – cinema-espetáculo: persiste a montagem, que faz mediação necessária entre a matéria e a apresentação finita das imagens (ainda que ela mesma predique, com respeito, a geologia); persiste, ainda antes, a atuação perspectiva do olhar, que enquadra o que vejo para torná-lo evidente. Mas se a palavra se ausentou na cena, trata-se mais de tentar a retórica num limbo dos sem nome (para usar os termos de Chion) que num reino. No limbo, a fábula se faz com as evidências colhidas no movimento do mundo, que não para de transformar as substâncias. Se faz sob forte atuação de uma *mise en soi* da cena.

Os bichos passam, eu me atento, eles se inscrevem, eu os escrevo – eu escapando a eles, eles a mim. Quando filmo, orquestrando o mundo na perspectiva, produzo primeiro uma “equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre olho do produtor e olho do espectador” (AUMONT, 2012: 160): *ponto de vista*, entrega do mundo à evidência possível, à investida irresistível do nome. Mas se o olhar for, na provisoriedade do devir inscrito, tomado de mim pela escalada de uma presença outra, animada pelos destinos mudos da cinemática; ponto de vista que me faz precisamente palavrarear com algo secreto? Nos parece que o ponto de vista será o elo sensível para duas relações que se iniciam com a tomada: cinegênese das imagens, cinegênese com os bichos. É operador estrito e justo dos limiares. Compete a ele interceder na cena com o relance de uma provisoriedade: a de uma disposição liminar entre pensamento humano e suspense do mundo, pondo em relação ao Olho a singularidade de uma tomada e a singularidade de um corpo.

2.2.1 Uma dobra dos pontos de vista: dos nomes aos pronomes

Como figura a modo alegórico em seu encontro performático com as formigas, *As quatro voltas* modula uma coincidência entre pontos de vista e posta em cena dos diversos corpos – as cabras, o cabrito, os cães (e também os humanos). Neste sentido, serve-se de uma gramática da representação clássica (é preciso, perspectivamente, fazer coincidir, oferecendo os índices à psicologia da cena) mas também a põe sob suspeita: por vezes, é como se o olhar fizesse “coincidir a extrema liberdade do personagem e a sua absoluta sujeição a um comando” (RANCIÈRE, 2014: 29). O olhar age (para fazer ponto de vista), mas se lança à espreita de corpos para que, com eles, se faça mediante os corpos. Elege protagonistas, que centraliza relativamente, mas se co-cartografa pelas coreografias de outros, que se põem *perspectivamente* no campo.

Se observarmos *As quatro voltas* como uma coleção de imagens diretas, um compêndio de *mises en scène*, podemos perceber que se articula uma sintaxe múltipla de enquadramentos, sob a qual cada personagem central, plano por plano, ainda que trazido à vida pelo filme, será objeto balizador de um encadeamento narrativo que no entanto se dispersa em torno dele, como inebriado por satélites. Difunde-se então sob o magnetismo de outros afetos corpóreos, vulnerável mesmo às relações em torno de si, e logo imiscui e confunde fontes materiais de expressão assim mesmo como a faixa de áudio. Mesmo que não sejam protagonistas, os corpos da cabra ou do cão em cena não são simplesmente coadjuvantes ao corpo humano¹²³.

Neste sentido, o ponto de vista espraia-se por aparições que circundam os centros narrativos. Como se fosse ponto de vista *do* mundo sobre o mundo (com o humano, mas

¹²³ Note-se, diferentemente, o que corre com uma fauna inteira em *Mogambo* (John Ford, 1953), drama clássico sobre triângulo amoroso ambientado na África selvagem. Aqui, ou os bichos são inscritos em uma África-signo forjada em estúdio ou posta em cena por meio de projeções anacrônicas no estúdio das filmagens. Se o filme vai à locação, logo são anestesiados por jaulas espalhadas pelo cenário, permanentemente marginais à ação enquadrada, como se adereços cenográficos, corpos imóveis ou dóceis como objetos de um safari para o fascínio (ou a surpresa) dos humanos. Ou, em sequências em que aos seus corpos se demanda ensaiarem insubmissões ferozes para a câmera, ou em que são narrados (e filmados) conflitos entre feras e humanos, os não humanos são mais uma vez enclausurados em planos separados e solitários, de onde – leopardos ou tigres – vociferam para o corte, e só a ele podem atacar, só ele podem atingir com suas garras e dentes. Por vezes estão capturados, sobreenquadrados por bordas que cortam o quadro internamente, depositados nas redes das armadilhas montadas pelos humanos – são armadilhas também da *mise en scène*. Ou são, como se livres, ainda vistos muito de longe, por binóculos. Os truques de cena, que precisam se aproximar para narrar, devem apresentar os corpos de bicho nas imagens, mas ao bel prazer de uma dramaturgia do signo. Se é necessário liberar os bichos na locação, filmando a verossimilhança do mundo e a intensidade dos índices, logo os transforma em espectros que rugem para o nada, que travam o embate com um vazio a ser significado por operações de montagem e por *mises en scène* vizinhas.

matizando o humano) e aqueles que o habitam¹²⁴, desperto por uma “expressão do amor” (RANCIÈRE, 2014: 28) às aparências: porque alguém, ou algo, vibrando num contingente mínimo de fábula (sobre o que/quem é possível narrar uma vida no mundo?), passa sob a vibração de outras aparições sensíveis (transversais ao fundo da ficção): deve-se *deixar* que apareça. Como no plano em que, ainda que o corpo do homem topografe a dramaturgia do quadro, naquela cena em que espera pelos tempos da vida e do filme, os corpos das cabras, coloridas, peludas e desapaixonadas cabras, ao fundo do campo mas igualmente focadas, plenamente nítidas, animam-se calmamente em seus devires particulares numa geometria diagonal do quadro. Debandada do rebanho, uma delas parece por si mesma, à esquerda do homem, vir por trás de um tronco espiá-lo, talvez espiar o espectador (Figura 32).



Fig. 32 O homem em *As quatro voltas*. E, no entanto, o mundo tudo muda

Se podemos afinal dizer que um ou outro é o protagonista da cena, um após outro, não é porque foi efetivamente isolado pela prescrição da decupagem, para que se desenhasse com sua *persona* um itinerário dramático sólido, fechado aos contornos das agências da

¹²⁴ Sobre a dispersão do ponto de vista de *As quatro voltas*, a observação de Fábio Andrade é preciosa: aqui se configurariam “planos específicos que se repetem e que são captados de um ponto de vista ‘neutro’, como se assumissem os olhos da parede de uma casa, da curva de uma estrada, de uma cômoda em um quarto. Em vez de a câmera ser colocada em função da ação específica de cada dia, os enquadramentos são mantidos impassíveis, criando uma impressão de olhar dessensibilizado, inanimado, científico – aquilo que Kiju Yoshida chamou, em seu livro sobre Yasujiro Ozu, de ‘o olhar do travesseiro inflável’: os humanos são vistos pelos objetos, não o contrário” (ANDRADE, 2013: sem paginação). Fábio Andrade compara esta dinâmica do olhar à de *O balão vermelho*, o que nos leva a especular se, em termos, a cena de *As quatro voltas* não se faz justamente aos modos daquilo que Bazin, em referência ao filme de Lamorisse, chama “documentário imaginário” (BAZIN, 2014: 86).

representação¹²⁵. É protagonista porque, durante certas passagens de tempo, cada uma a constituir blocos narrativos-habitantes na pangeia geográfica, é presença permanente em um microuniverso de afetos, facultada com a atenção privilegiada da escrita biográfica, e no entanto não reduzida à sua dramaturgia pequenina. Um e depois outro personagem, acordando o mundo cheio de olhos, cartografando mais uma vez as origens perspectivas das imagens.

2.2.1.1 *Perspectivas móveis*

Traça-se, então, um esqueleto de drama – do homem, do cabrito, rumo à morte – para que a substância dramática da ficção, via enquadramento e coreografia dos organismos – e nunca da palavra expressa do interior da cena – seja a própria acepção substantiva da vida, irresoluta vida, sendo posta e tirada de fase na cena, uma vez atravessada pelo tempo de outros destinos possíveis, alojados que foram na perspectiva: ante-drama do incidente, no qual cada protagonista só pode experimentar, antes do fim, a encenação da relação primeiro coreográfica com presenças vizinhas, ao mesmo tempo à beira de se representar (em sujeito ou objeto) e de se auto-apresentar (em força outra).

Cerca-se, para dar e tirar à fábula, o que é próprio à transitoriedade entre vida e morte: a instabilidade fenomenológica de seus signos (dos símbolos às intensidades, e de volta). Uma vez que a geografia se atravessa pela geologia, ora corpos são sujeitos da narrativa, ora se colocam como presenças para além dela – transtornando-a, transformando seus termos. Somos uns em relação aos outros e, graças ao movimento do mundo outro, o nome que se deita em mim – comigo – é provisório, tensionado pela distância de cada um dos outros corpos em relação a mim. Era a vida do homem, e no entanto as cabras ocuparam nossas casas. Visitei o que me parecia uma vila, e ainda assim o cão veloz me atiçou para o horizonte oculto pela história. As formigas levaram meus olhos. Diante do *topos* de *As quatro voltas*,

¹²⁵ Para contraste, tomemos mais uma vez *O urso*. Os ursos aqui são como arquétipos humanos vestidos de urso, ou ursos que, para nos emocionar, espectadores humanos, precisariam apresentar a desenvoltura psicológica de humanos. Assim, se o filhote de urso assiste à morte de seu guardião, numa cena de decupagem eloquente e direção virtuosa dos corpos ursos, ele tenta salvá-lo, movendo com muito esforço as pedras que o soterraram – como, bons humanos, bem tentaríamos com aqueles que amamos. Se a tentativa for em vão, ele chora durante uma longa sequência, enquanto vela o corpo do parente, para então tocá-lo, deitar-se ao seu lado e ser alvejado pela encenação melodramática. Para que a existência do pequeno urso se torne dramática, é necessário que entendamos de antemão que, entre aqueles sujeitos, há laços sentimentais de comunhão, há um senso institucional de comunidade, há um valor família traduzível por morais humanas, há metas morais que transformam existência em vida. Em *As quatro voltas*, a biografia se faz com os elementos narrativos mínimos – bem dizer, os simples dados do nascimento e da morte, e o curso de tempo que há para se observar entre um e outro. Mais uma vez, pode-se dizer que se lança na cena um olhar “dessensibilizado, (...) científico” (ANDRADE, 2003: sem paginação) sobre a vida, talvez o mínimo para que ela se constitua enquanto tal.

não só é indeterminada, oscilante, a substância da grade que põe uns e outros lado a lado (como se faz a *gē*¹²⁶ nas imagens), mas também a maneira com que a grade atua sobre a constituição dos elementos que reúne¹²⁷ (o que a *gē* faz com a substância dos corpos). Porque, se a ficção instala um *continuum* metamórfico do espírito, ele se agita sem substância conversível às aparências, como numa fábula feita com ex-nomes, quase-nomes.

Para cercar esta cosmologia pronominal – a fábula de um *entre* –, acenamos a formulações de Eduardo Viveiros de Castro a respeito do pensamento entre comunidades ameríndias, postulados que podem nos munir com os termos de uma relação afetiva de substâncias provisórias, marcadamente relacionais. A ordem que impera nestes lugares, descrita sob o conceito de *perspectivismo ameríndio*, põe “sob suspeita a robustez e a transportabilidade das partições cosmológicas que os alimentam” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 347-348) – o que implica dizer que as noções que baseiam nossa forma de ordenar o *cosmos* são inequivalentes às do outro cosmológico (eis outra chave para apreender os possíveis de uma cosmopolítica). Para entender as formas desta metafísica, é necessário empreender uma “dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de Natureza e Cultura”, mundo dado e mundo instituído, objetividade e subjetividade, corpo e espírito.

Neste sentido, se estas sociedades compactuam de uma visão *perspectivista* do mundo, a perspectiva aqui tem denotação a se conceber: não se trata, como na mitologia moderna, de disposições estanques entre um sujeito (sempre humano) e um objeto. Porque não se trata, como apregoam os multiculturalismos ocidentais, de uma “unicidade da natureza e multiplicidade das culturas”, mas de uma “unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 349). Se portar o espírito é ter a vocação associada para manifestar agências, aqui ele é uma qualidade comum, sendo que é a condição de pessoa, e não de objeto, a inerente a todos “nós” (se pudermos, provisoriamente, chamarmo-nos assim, à forma de um nome coletivo). Se somos radicalmente diferentes então, e no limite substantivo inalienáveis uns aos outros, não é porque uns têm uma consciência que falte aos outros, mas porque nossos corpos encerram significações acessíveis apenas a mesmos de espécie, dado um modo específico de ser *pessoa* que compartilhamos com nossos iguais

¹²⁶ A *gē*, diferentemente da *gaia*, parece referir-se mais propriamente à materialidade da “terra” que à terra (ou à Terra) como entidade. Entre duas das muitas definições, destacamos terra “como corpo no espaço” (*comme corps dans l’espace*) (BAILLY, 2000: 401) e terra “como habitação do homem; conjunção da terra, mundo, universo (*ensemble de la terre, monde, univers*)”.

¹²⁷ Aos modos de uma heterotopia (FOUCAULT, 1999: 14), ideia que retomaremos nas considerações finais.

morfológicos. O que distingue cada tipo de pessoa manifesta-se então corporalmente (e não por concessão de uma forma espiritual anterior ao corpo).

Para o “multinaturalismo” ameríndio, não há diferentes formas de ver o mundo, mas mundos diferentes para a mesma forma de ver – sendo que o mundo que vejo, visto da mesma forma que o outro de espécie vê outro mundo, coloca-se aos meus sentidos mediante o regime de afecções entre o meu corpo e o corpo do outro, sempre por meio da relação – mediante a aparência de um corpo diante de outro, afinal. Como se, humanos e não-humanos, empregássemos os mesmos nomes para designar os diferentes *topoi*, instaurados uma e outra vez em perspectiva mas empilhados, diacrônica e no entanto justamente, uns sobre os outros: a onça vê o humano como o homem vê o peixe; vê o sangue como o humano vê o suco da fruta. Se estes nomes não guardam referenciais substantivos é porque cultura e natureza, bem como o sistema de oposições que decorre deste binário fundante, “não assinalam regiões do ser¹²⁸, mas antes configurações relacionais, *perspectivas móveis*, em suma – *pontos de vista* (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 349, grifos nossos). Cultura e natureza, subjetividade e objetividade,...: o que se representa dobrando-se no que se auto-apresenta, reclamando forças; pondo-se em relação suspensiva nas voltas da aparição do corpo¹²⁹.

2.2.1.2 Uma pragmática

Não seria mesmo o cinema, cada filme, e de um filme a outro, compêndio de pontos de vista? – de perspectivas móveis? Espaço espectral onde podem se avizinhar, alternando-se e cruzando-se, instâncias movediças de enunciação. Por outro lado, não seria o encontro entre um animal humano e um não humano a cena de um aliciamento permanente entre perspectivas fabulosas? (Note-se a invenção de uma taxonomia do olhar do outro, de que fala Derrida... (2002: 32))

Vejam *As quatro voltas*: aqui, é imperativo que as imagens se deixem contaminar pela passagem simultânea de sujeitos intransitivos uns aos outros, e no entanto em trânsito e em cruzamento. Um corpo surge, uma inflexão sensível se dobra diante dele, injetando a semente transgênica do símbolo, mas despejando os restos à maneira de vestígios também nas imagens. Filmar – no limite do encontro –, mas filmar o bicho, em especial, seria modular

¹²⁸ Em passagem similar de outro texto, o autor define estas regiões do ser como “províncias ontológicas” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 116).

¹²⁹ “O ponto de vista está no corpo, diz Leibniz” (DELEUZE apud VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 115, tradução nossa).

uma cena em que os desígnios substantivos só podem se fazer provisoriamente, de acordo com as disposições relacionais dos corpos. Um perante o outro, assentando consigo cada um tempos próprios, e no entanto texturizados numa única tessitura temporal do sensível.

Como se a superfície de sentidos que deita cada um dos grupos específicos em cena – humanos e os vários não humanos, cada um deles – fosse sempre uma superfície distinta da anterior (e no entanto topografada simultaneamente), relativa aos afetos do seu corpo particular, e o laço entre cada uma delas se enodasse provisoriamente nas inconstâncias sensíveis da distância: uma cena somente e no entanto uma cena sobre outra cena, sobre outra cena, relativa a cada corpo. Tomemos o já mencionado quadro repartido em *As quatro voltas*, que retorna diversas vezes no primeiro bloco do filme (Figuras 18 e 19¹³⁰). De um lado da cerca, as várias cabras mas também o cão se colocam em uma composição própria do espaço que o quadro lhes reserva, a cada vez por meio de uma coreografia singular. Do outro lado, entre o asfalto e as construções, os humanos passam, os veículos passam. São os mesmos humanos? Para onde vão? A cada nova mirada, uma nova configuração de disposições entre uns e outros, sob nova luz, novo céu. Mais cabras ou menos cabras, diferentes corpos ou os mesmos?

Se a retomada de um mesmo enquadramento produz os paralelismos, a temporalidade interior ao quadro produz outras fricções: uma cabra se move em direção à cerca. Um carro passa, as cabras se atentam. Observam o que se passa do lado de fora? Com o rompimento do cativo, causado pelo cão, e a invasão dos quadrúpedes à vila, estas cenas mistas e múltiplas confundem-se ainda mais: onde uma termina e outra começa? Qual a cena central à experiência? Quais pontos de vista dirigem as dramaturgias? Como a dramaturgia de um corpo afeta a dramaturgia de outro? Não se trata de um enlace meramente em “extensão” mas, como sugere Nicole Brenez, que se dá (em processo) na desordem das ordens metamórficas; num cruzamento em “profundidade”, de natureza geológica, como sustenta Bazin.

Se, espectador, me arrisco então a des-figurar¹³¹ tais imagens, seguindo rastros do que o encontro deixa como sintoma para forjar com eles a fábula de um ambiente compartilhado – a fábula de um *topos* que a todos comportasse –, me aventuro num relevo acidentado a tal

¹³⁰ Conferir página 81.

¹³¹ É o processo de des-figuração o “trabalho” que, sustenta Rancière, permite que façamos fábula com as imagens (e, num mesmo gesto, com as artes que fazem imagens, “organizando suas contrariedades” estatutárias): “É este trabalho que desfaz as composições da ficção ou do quadro representativo, revelando o gesto da pintura e a aventura da matéria sob os temas da figuração. Faz brilhar, por trás dos conflitos de vontade, dramáticos ou romanescos, o clarão da epifania, o esplendor puro do ser sem razão. Esvazia ou exacerba a gestualidade dos corpos expressivos, reduz ou aumenta a velocidade dos encadeamentos narrativos, suspende ou sobrecarrega os significados. A arte da estética pretende identificar o seu poder incondicionado com o seu contrário” (RANCIÈRE, 2014: 20). Retomaremos esta questão nas considerações finais.

ponto que não posso escapar de pisar no limiar: limiar das pegadas do outro. Desejo me aproximar e, ao mesmo tempo, só posso fazer ficção enquanto a submeto à natureza que me imita (BAZIN, 2004: 33), pondo-se também em relação a mim para que o objeto se torne “virgem à minha atenção”. Se é a posição do corpo do outro, em relação aos corpos vizinhos e ao meu, que franqueiam ao Olho denotações possíveis, e se o que sou só se determina numa frágil ontologia do corpo em devir espírito – corpo sob a distância do que o corpo do outro põe, de mundo, em relação a mim –, a distinção entre alma (agência em segredo?) e corpo (aquilo que vejo se colocar, como aparente unidade orgânica, diante de mim?)

não é uma distinção substantiva, mas algo que parece remeter a uma ‘epistemologia ontologizada’¹³² (TAYLOR). Com efeito, corpo e alma, assim como natureza e cultura, não correspondem a substantivos, entidades auto-subsistentes ou províncias ontológicas, mas a pronomes ou *perspectivas fenomenológicas*. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 132, grifos nossos)

*A fábula do “campo fenomênico”, tal como descrito por Mullarkey, ganha então a natureza de uma face objetiva (aqui vejo os corpos) para o empilhamento expressivo entre as “perspectivas fenomenológicas” (aqui os corpos se lançam sobre o meu olhar); é o espaço sensível onde os pontos de vista atuam, simultaneamente, sobre os possíveis da expressão nas imagens. Uma cena sobre outra cena, cada uma fundada por presenças estrangeiras umas às outras, irredutíveis à máquina semiológica que a tudo quer devorar com evidências (e no entanto pode iluminar ou assombrar, perspectivamente): eis o que faz a *mise en soi* da cena um laboratório de pronomes.*

No momento em que as distâncias se fazem sensíveis no interior da cena, os bestiários filmados poderiam redimensionar nas políticas a fragilidade da evidência. Aquele corpo que se apresenta, uma vez se apresentando, não se detém no substantivo, porque o que os corpos fazem significar no mundo vai reportar a propriedade fugidia – o eterno pôr-se em cena – das tramas secretas da copresença. Por outro lado, o ponto de vista realiza, provisoriamente, a aparência do limiar. Na cena do encontro, faz os mundos se atravessarem: sugere um laço entre eles.

Poderíamos então solicitar ao filme vislumbres de uma positividade – se não do outro ou de foras que contenham espectros do outro, do liame no qual o Olho é tocado por um

¹³² A obra *Electric animal: toward a rhetoric of wildlife*, de Akira Lippit, tem como objetivo central exatamente identificar como, na tradição ocidental, “os animais formam uma categoria epistemológica essencial” (2000: 2, tradução nossa). O autor parte do princípio maior de que na cosmologia moderna, como já tentamos situar, o “animal” é convocado como um “terceiro” que, ao passo que “desaparece” do habitat humano, “reaparece” como “objeto perdido” (2000: 3) nas mais diversas epistemologias (inclusas as artes da representação).

corpo singular, cuja integridade metafísica é inapreensível às positivities. O toque se insurge como interdição provisória da retórica; como obstáculo sensível para que se transforme “uma fábula noutra” (RANCIÈRE, 2014: 27). E no entanto, paradoxalmente, volto então a desejar a representação deficiente do toque, por crer nos poderes do sintoma.

À pergunta como filmar o bicho? – como fazer para que haja filme *com* o bicho? –, as aparições dos seus corpos oferecem o parecer de uma pragmática do olhar (entre outras a se investigar), à competência de duas operações: primeiro, o recolhimento da escrita do cinema para a medida relativa a um encontro justo, nos termos que previamente tentamos descrever. Segundo, a modulação das ferramentas restantes para o ajuste de uma aproximação intensiva: fazer filme com os pontos de vista – que estão nos corpos. É, portanto, uma pragmática notadamente pronominal.

Primeiro, então, uma equalização de distâncias para a posta em cena: se somos, animais humanos e não humanos, radicalmente intransitivos, mas ainda capazes de nos afetar numa produção coreográfica do sensível, poderíamos restituir à arena dos corpos a competência de um laço possível. Sua dança, no entanto, não os reduz, em seus signos em si, a substantivos, senão os coloca uns diante dos outros, sob vibração mútua. Como em *As quatro voltas*, escolhe-se então recolher relativamente a voz, encolhendo assim a ação prescritiva da ficção à sintaxe figuradora da montagem – operação literária por excelência e, ainda assim, pilar fundacional do artefato (BAZIN, 2014: 86), que se faz do artifício – mas, antes, ao gesto primeiro do enquadramento dos corpos: estamos lado a lado, estamos uns sobre os outros, sempre em relação ao Olho. Atua-se então por meio do enquadramento.

Enquanto a montagem encerra a duração da matéria em geografia, o enquadramento estabelece as condições de uma abertura a agências secretas. Se “o campo é resultado do enquadramento” (AUMONT, 2012: 230) e, por outro lado, no quadro se deita um “campo fenomênico” de múltiplos agentes, enquadrar é o gesto que, no grau zero da cinegênese, faculta às imagens a passibilidade da representação – da fome dos símbolos pelos signos – diante de um movimento autêntico dos objetos, que vão e não vão se deixando significar, intermitentemente, indecididamente, no limite dos liames abertos em suas presenças.

Se o enquadramento instala a perspectiva, me faz agora ver o cão de Bassano; me apresenta a vaca em *Animal político*; me mostra o cabrito perdido em *As quatro voltas*; põe Perrault, os bois-almiscarados e a mim mesmo face a face – eis... a “janela para o mundo”: “É significativo que essa metáfora, utilizada por André Bazin para a imagem cinematográfica, seja a mesma que Alberti usou com respeito à pintura renascentista” (AUMONT, 2012: 230). Mas se se quer, no campo fenomênico, que o que vejo atravesse o olhar, deslocar a

perspectiva então: movê-la menos pela ventura nominal que por uma aventura *pronominal* (e, se as evidências vêm agora no afeto de um pronome, também eu me aperceberei, por um instante, um sujeito pronominado).

Porque, por um lado, se a perspectiva faz as vezes de uma janela, ela também a emoldura, emoldurando em seus contornos meu gesto de abri-la: o “fechamento do espaço figurativo resulta da instituição de um *corte do visível por um olhar*, da definição do que chamaremos de *campo*, e mostra por isso, também simbolicamente, *o privilégio concedido a este olhar e à sua atividade*” (AUMONT, 2012: 229-230, grifos nossos). Aberta a janela, as imagens subscrevem a ação que, ao emparedar, oculta, restituindo em ato o vínculo clássico entre evidência e retórica: algo se mascarou para que algo outro fosse endereçado por e para uma consciência externa. Mas aberta a janela, e de novo, em ato, cinema!, aquilo a que se dá a luz pode por sua vez extraviar em seu segredo (fora e dentro, dentro-fora, quadro-tela), ainda que provisoriamente, o olhar que a abre (para fechar) e que mediante a brecha subtraída diz do que vê, manuseando o olhar com feixes luminosos.

A câmera – terceira, autorizada a criar uma distância entre o meu olhar, que se inscreve, e aquilo que se inscreve e é posto diante dele – busca agora o movimento que promove a defasagem, as imagens que interdita os endereçamentos. Se filmar é fazer coincidência entre o ponto de vista da câmera e daquele que vê, é ao mesmo tempo atribuir, expressivamente, com o corte do olhar, um “sentimento” (RANCIÈRE, 2014: 36) às imagens. Cabe imaginar então como, no jogo perspectivista da câmera, pode se derramar no sensível a oscilação sentimental do próprio olhar.

Não para que se incorpore nele o olhar do outro, ou para que eu simplesmente veja melhor, cristalinamente, o reflexo do meu olhar supostamente próprio, mas para que escoe no meio do caminho, numa encruzilhada entre suas positivities possíveis, sob forte tensão de algo que o turva, perante o outro que se faz negativar. Eis as formigas levando meus olhos, eis o cabrito deixando de viver, na biografia da fábula, para brincar com os tecidos de seu corpo mesmo... (e, como diz Montaigne, “sabe lá se se diverte mais do que eu” (2005: 51).

Reunimos dois filmes para imaginar formas desta pragmática da perspectiva, por meio de suas respectivas estratégias de enquadrar corpos de bichos: *In the dark* e *Bestiário*. Enquanto que, ainda que prescindindo da dicção, *As quatro voltas* põe em cena um exercício de notável deferência à ficção (sob a qual, crendo nela, oferece-lhe a indecisão intensiva dos pronomes), estes dois filmes se devotam a afecções mais notadamente relativas ao encontro originário com os animais não humanos. Entregam-se mais diretamente ao projeto expressivo

de uma tomada com eles e, se acordam fábulas do encontro, são muitas vezes fábulas mínimas do que pode, sobre mim, uma inscrição verdadeira¹³³.

Seguimos aqui num diálogo pontual com as formulações de Viveiros de Castro e, na tentativa de descrever efeitos distintos destas estratégias de posta em cena, temos em vista uma intensidade originária do *campo*, dado o devido crédito político à crença em sua vocação fenomenológica.

Primeiro, na cena de encontro com um gato, tentamos descrever a câmera que busca a *ciência* de sua presença para, *reenquadrando-o*, com ele, *fazer uma cena*: chamaremos de *cena da alienação*. Segundo, na cena de encontro com bichos de diferentes e diversas espécies, a câmera de atitude distinta diante de cada um deles: a que busca uma *paciência* mediante sua presença para, *desenquadrando-se por ele*, com ele, *desfazer uma cena* – chamaremos de *alienação da cena*.

Quando tratamos de “cena” aqui, queremos reforçar o emprego deliberadamente ambíguo do termo (cujos sentidos nem sempre são coincidentes, mas seguramente presentes): trata-se da cena de cinema e também da cena política¹³⁴, aqui frágil política por vir, em laços por se descobrir como começar a fazer. Nos encontros que se abrem agora, o filme procura condições para que também um mudo pudesse “*se investir de seu desejo de filme*”¹³⁵ (COMOLLI, 2012: 175, tradução nossa, grifo nosso), perseguindo vínculos emergentes, possíveis às novas distâncias levadas em conta pelas narrativas. Cena com o outro, mas agora o completamente outro (DERRIDA, 2002: 30), onde se contrariam (e se redescobrem) todas as fábulas.

¹³³ “Em todo o caso, encenado ou não, ator ou não, *o encontro entre um corpo e uma câmera é um acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reprodutível*. Nenhuma *mise-en-scène* jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira” (COMOLLI, 2008: 240, grifo nosso).

¹³⁴ A respeito desta associação, devemos ao artigo de César Guimarães e Victor Guimarães (2011). Os autores fazem referência ao “hipersistema de atribuições e destinações sociais” que, para Comolli, colocam “o cinema em um lugar político”: “Política é o que fabrica o vestígio e a relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador); política é a cena em que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo (é o motivo narrativo que prevalece no cinema); como é política também a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sala de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social” (COMOLLI, 2008: 13). Como já ressaltamos, nos interessa aqui amplificar as dimensões desta cena que, tendo em um dos seus vértices ainda o espectador humano e o ambiente histórico em que está implicado, lida agora com uma reivindicação cosmopolítica. As agências implicadas na cena de cinema abrem novos parlamentos dentro e fora da cena, e as imagens vêm se inscrever nesta nova imageria e nestes novos parlamentos ao passo que os instauram.

¹³⁵ Tradução nossa: “Laisser l’autre prendre la place, occuper le terrain, former sa mise en scène, s’investir dans son désir de film. Filmer ce travail de l’autre”.

2.2.2 A cena da alienação

O filme de que tratamos aqui se insere numa obra de características recorrentes. É frequente que a instalação do cinema de Sergei Dvortsevov em paisagens sociais se interesse em observar as relações afetivas que se dão entre animais humanos, mas também as que estabelecem junto a não humanos¹³⁶. Na maior parte de seus filmes, alinhados a uma atitude documentária, a câmera se impele a vagar pelos cenários e se aproxima de uns e de outros com o mesmo interesse: seguir trilhas, caminhos e desvios de rota, construir e desconstruir rotinas, catalogar gestos e movimentos, seduzir-se por uma erótica indiscriminada do mundo compartilhado. Como se os filmes fossem “transportados pelo mundo” (COMOLLI, 2008: 170).

Diante de paisagens onde os animais não humanos são figuras constantes na dinâmica de trocas e saberes, eles não poderiam mais ser apartados do âmbito social e invisibilizados pela cena, mas implicados na instituição de uma fábula da coletividade. Se a câmera se dedica a inscrever a vida de homens e mulheres, logo se encanta com a presença de outros animais, deixando-se desviar pelo fascínio de seus corpos. As figuras de comunhão se multiplicam para abarcar bichos de diferentes espécies, e a aparição de ovelhas, cães, de um cavalo ou de um camelo vão alterando nas imagens o destino do olhar humano, que vê seus percursos reprogramados pelo encontro para, com as novas distâncias abertas, tentar uma retomada de si¹³⁷.

¹³⁶ Em *Paradise* (1996), seu primeiro filme, registra a rotina de camponeses numa região pobre do Cazaquistão, justapondo retratos nos quais vemos, em plano-sequência, diversas cenas íntimas ou públicas: moradores vão alimentar as vacas, às quais perseguem pelos campos e com as quais brincam; um bebê, sentado no chão, suja-se enquanto toma, sozinho, o mingau, e então chora, para depois se esparramar no piso; um camelo tem seu focinho perfurado e então acoplado à carroceria, para enfim partir com os humanos para o trabalho. Já em *Bread day* (1998), uma comunidade campesina, em sua maioria idosa, manufatura pães em uma rotina de trabalho duro e, semanalmente, tem de enfrentar o inverno rigoroso e empurrar um vagão até os trilhos da linha ferroviária, para que posteriormente o alimento seja encaminhado a São Petersburgo, onde será comercializado; novamente, espaços privados e públicos se alternam em uma busca residual por rastros de existência coletiva e singular que incluem os humanos, mas também as cabras – que circundam e invadem calmamente, com a naturalidade de parentes, os espaços domésticos –, e os cães – que percorrem os cenários com energia. Também *Highway* (1999) e *Tulpan* (2008), única ficção de Dvortsevov, compartilham um claro interesse em filmar a aproximação entre animais humanos e não humanos. O primeiro acompanha um circo e sua trupe de diferentes espécies. O segundo apresenta importantes personagens não humanos, como uma ovelha que dá à luz em cena.

¹³⁷ Observemos o que ocorre em *Wind across the everglades* (Nicholas Ray, 1958), *thriller* no qual um guarda ingressa em reservas florestais da Flórida, em busca de caçadores ilegais de pássaros: a despeito de uma narrativa tecida em nítidos contornos clássicos, a entrada na selva é assaltada por assombrosos desvios. No momento em que o personagem toma um barco para atravessar o pântano, abre-se uma duração que engole, provisoriamente, ação narrada, manifesta no arroubo de crocodilos que atravessam as águas, grupos de pássaros que revoam com efusão, a silhueta das árvores no crepúsculo que cega, numa sucessão de planos que apresenta os mais diversos bichos, para então retornar ao contraplano do guarda, surpreendido por suas aparições. Por um lado, o filme embarca numa deriva dirigida pelo fascínio (compartilhada entre filme e personagem em cena) – por ver, fazer ver e fazer saber algo desconhecido. Por outro, no entanto, é preciso evitar que se abra uma cratera

Como em *As quatro voltas*, a geografia filmica vai apresentando os enlaces de um ambiente coabitado por diferentes, que mutuamente afetam suas temporalidades. No entanto, temos aqui um conjunto de imagens mais fiéis a uma dimensão real dos espaços que à sua pulsão imaginária; simples modo, imperativo do documentário sobre a ficção. Os desvios então se incrustarão nelas de maneira mais duradoura, resistindo a que a trajetória original do olhar se recomponha, inteiriça e clássica, por gesto conservador da narrativa.

Este programa estético ganha forma atraente no média-metragem *In the dark*. Aqui, Dvortsevoy filma um homem, Vania, e seu gato, que aliás permanecerá sem nome de batismo. Eis um primeiro dado de interesse neste filme: embora se trate de um animal doméstico, o gato de Vania é tratado por seu guardião como um anônimo, quiçá como se fosse um doméstico selvagem¹³⁸: a ele cabem não mais que os vários adjetivos expressos em cena, normalmente palavrões. Como se, desde já, se tratasse de, uma vez se aproximando do gato, filmar o seu mistério próprio, ocultado em adjetivos circunstanciais, relativos ao que se manifesta presencialmente; “o gato por dentro” (BURROUGHS, 2006).

Ao passo que *In the dark* se aproxima de Vania, para fazer filme com ele, logo se percebe no impasse de fazer o filme *também* com o que há de secreto ao gato, e que no entanto se faz sensível *na* cena. O gato então surge como um agente sensível *no interior da* cena, que por sua vez está prestes a restituir um laço na fábula e uma existência a se considerar nas políticas.

2.2.2.1 O gato sedutor: enquadramento persistente e o (ar)roubo do quadro

Vania é um homem idoso aposentado e mora em um pequeno apartamento, situado numa quadra de residenciais populares na periferia de Moscou. Sua história particular catalisa efeitos da passagem traumática entre sistemas econômicos na Europa do Leste, e Vania deve arcar com uma herança social que impregna os motivos do encontro – uma conversa com o

irrestaurável na representação clássica; é preciso conter o devir animal. É preciso manter a distância do Olho (filma-se de longe) e domar os bichos com a montagem (suas aparições são restauradas, pela sequência rápida de cortes, em evidência do suspense). Se é preciso que os bichos habitem a representação, não se pode deixar que eles a interditem. Ao fim da travessia, a narrativa (ainda que conturbada pelo instante da travessia) pode seguir.

¹³⁸ Como se, ao menos neste sentido, fosse resguardado em sua selvageria inadequada à distinção da vida doméstica: “Não, e não, meu gato, o gato que me olha no quarto ou no banheiro, esse gato que não é talvez ‘meu gato’, nem ‘minha gata’, ele não vem aqui representar, como embaixador, a imensa responsabilidade simbólica de que nossa cultura desde sempre encarregou a raça felina, de La Fontaine a Tieck (o autor de *O gato de botas*), de Baudelaire a Rilke, Buber e a tantos outros” (DERRIDA, 2002: 26).

personagem –, mas também o que as imagens indiciam: seu corpo melancólico, os objetos acumulados no apartamento.

Resta viver o decorrer dos dias frios, e portanto a fábula de *In the dark* se faz com a temporalidade distendida de um presente desencantado, como se estacionado no mínimo transcórrer do acontecimento: encena-se a passagem do tempo. Primeiro no interior da cena, que se dá sobretudo em planos-sequência; segundo, por meio da convivência prolongada entre equipe e personagem, transcrita em elipses: as poucas sequências se passam no período de um ano, distribuídas ao longo de diferentes estações. As lacunas vêm reafirmar a imobilidade do calendário: embora o tempo filmico corra, a rotina se repete e pouco se vislumbram mudanças.

A intervenção de Dvortsevoy, que também opera o equipamento de som, e do fotógrafo¹³⁹, consiste simplesmente em se instalar no pequeno apartamento de Vania, sem que o universo social ao qual nos convida seja introduzido pedagogicamente, por reivindicações expressas de um parlamento histórico¹⁴⁰. Em vez disso, o filme opera de dentro do desencanto do presente filmado, deixando que uma consciência realista emerja fragmentária e incompleta, singular ao entorno de Vania e insubstituível, como sintoma possível da instalação do filme no espaço íntimo onde o personagem passa os seus dias. Os termos do parlamento da cena serão dados senão pelo que deixam entrever “fissuras do real” (COMOLLI, 2008: 172).

Quando o filme se inicia, a cena já está em curso: “Um quarteirão de apartamentos na periferia de Moscou. Primavera”, contenta-se em dizer o letreiro. E acompanhamos uma sequência de vinte minutos, quase metade da sua duração total, na qual estaremos confinados no apartamento, à espera de conhecer os motivos existenciais de Vania. O gato, porém, vai conturbar o percurso de aproximação, colocando-se persistentemente em cena – e ao filme caberá, como dizia Vinciane Despret, escolher entre abandoná-lo, para seguir seu programa

¹³⁹ Dois fotógrafos assinam a câmera de *In the dark*: Alisher Khamidhodjaev e Anatoly Petriga.

¹⁴⁰ Como, em *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), fazia-se por meio do discurso politizado do personagem ou de imagens reivindicatórias como as do protesto que abre o filme. Vejamos este contraste produtivo, a que aludimos ao longo das próximas páginas: aqui, filma-se a relação íntima entre um outro homem, Umberto, e um cão, Flike, numa fábula neorrealista que nos apresenta este aposentado na Itália do pós-guerra, sem dinheiro sequer para pagar as dívidas que acumulou na pensão onde mora. A cena que inicia o longa-metragem instaura as demandas do parlamento em que o personagem se inscreve: um protesto de beneficiários do sistema previdenciário italiano, que exigem aumento de seus salários, toma as ruas de Roma. Ao passo que o projeto neorrealista promove aqui uma “análise” (BAZIN, 2014: 379) do sujeito histórico – e para tanto, deve acompanhar sua rotina –, o cinema instaura, nas imagens, um duplo estandarte político: aquele que se encarna na fúria expressa dos homens e, ao mesmo tempo, manifesta-se já nas marcas deixadas na paisagem europeia. É preciso tomar posição.

humanista primeiro – com o gato não se faz laço histórico –, ou se debruçar sobre sua presença, perseguindo seus afetos possíveis na cena.

Dois detalhes parecem potencializar um impacto expressivo para a presença do gato, colocando termos cênicos para uma filiação sensível entre as imagens e seu corpo: primeiro, o dado de que Vania é cego (e o gato não), de modo que muitas vezes o bicho devolve o olhar à câmera, como se apercebido da presença da equipe de filmagens – enquanto o endereço de corpo e fala de Vania é muitas vezes mais impreciso, como se a seu corpo lhe faltasse a consciência performática de um olhar direcionado a si, e ao gato ela sobrasse, a se manifestar imprevisivelmente.

Segundo, a maneira com que o gato impacta o que se diz na cena filmada. Enquanto sua presença não é notada pelo guardião, ele pode prosseguir com seu relato autorreferente. Se o bicho entra em cena, por vezes as imagens se desviam mais ou menos sutilmente para inscrever seu itinerário, enquanto se ouve o depoimento de Vania, e então denota-se uma indiferença – disjunção – entre a fábula que o personagem oferta com as palavras e os afetos desinteressados do gato inscrito (e até então o efeito da distância é, em termos, análogo ao do desajuste vocálico em *Animal político*).

No momento que sua presença é percebida pelo guardião, no entanto, uma perturbação maior se coloca: o relato se interrompe, como se por efeito de um levante agenciado pela posta em cena do gato. Em vez de narrarem, as palavras de Vania ganham agora um sentido interjetivo: se direcionam *ao* gato, como se anunciando ferozmente sua entrada em cena, rejeitando-a enquanto, paradoxalmente, endereçam a ela os afetos filmados. Como se *grifassem* o vigor expressivo do seu corpo presente. Daí então, o gato passa a transformar com persistência os pilares do encontro.

Sequência 1: “Ai, meu Deus!”, diz Vania em *off*, com a imagem ainda escura. Tateia um baú em busca deovelos de lã, e logo percebemos que é cego. “Bandido!”, resmunga. A câmera, como se já tomada por uma sedução a se descobrir, distancia-se aos poucos do personagem, alargando o quadro enquanto se desvia flutuante. É possível ver o piso entapetado, a cama, a escrivaninha, alguns novelos de lã espalhados nos cantos do quadro. Uma estante abarrotada de objetos, entre livros, papéis e peças de decoração entulhadas, outros novelos de lã. O homem agora refletido no espelho, num sobreenquadramento que abandona a carne ao espectro.

A câmera explora o móvel incensada por algo que, ainda no fora de campo, põe-se aos poucos no escopo perspectivo. Enquadra então o gato, destino do desvio, que de longe e do alto permanece impassível, imóvel – mas, aparentemente curioso, dirige olhar magnetizado ao

velho e às bolotas de fio. “Gato imundo!”, protesta Vania. A câmera, porém, programa-se por um primeiro alheamento; para materializar, aos poucos, um contracampo que enfim se conforma. O contracampo do gato, contraposto ao guardião deixado agora ao fora de campo (Figuras 33, 34, 35 e 36). Se Vania pragueja o bicho, ao mesmo tempo parece investi-lo de lascívia.



Figs. 33, 34, 35, 36 *In the dark*, do campo ao contracampo num plano-sequência

Sequência 2: Vania tem agora um novelo em mãos. Abre outra gaveta, a do criado-mudo, em busca de algo. Desta vez, o gato foi deixado no fora de campo. Mas a gaveta é também um banquete de lã, e agora é o felino quem toma a dianteira e invade o quadro, ainda sem que o guardião cego perceba que se aconchegou. Como que anunciando sadismo, mia. “Ah, você está aí? Se se aproximar eu te mato, bandido!”, diz o velho, enquanto o gato analisa a gaveta, toca-a discretamente, com precaução, e observa o entorno com ar desconfiado.

Atarantado, Vania colhe suas ferramentas e enfim começa a trabalhar, enrolando os fios num silêncio conivente à presença do felino – que, mais uma vez, parece se deixar hipnotizar. Encara o balé de lã que se enrosca apetitoso, sustentando o olhar firme nas mãos deleitantes do homem. A câmera logo abandona a visão frontal, que enquadrava guardião e bicho em plano médio, para encontrar o gato por trás, tomando-se pelo interesse dos seus olhos, que deixa o corpo à espreita, até deter o enquadramento aos dedos do homem, e lá se manter atentamente, prestes a abocanhá-los. Uma segunda vez é o gato quem dirige o

enquadramento, agora se movendo já durante o curso do plano-sequência, e a câmera se alheia ao que era um plano médio para configurar uma provisória subjetiva do bicho, faminta por lã (Figuras 37 e 38).



Figs. 37, 38 O gato, a lã e, ao fundo, Vania. *In the dark*

Logo surgem os sons da cidade, por trás da janela que só vemos de longe, cinzenta, e sempre interrompida por cortinas claras. Como que para nos despertar do transe – a nós, ao homem e ao gato –, os vestígios do mundo, deixados no fora de campo, agora manifestam seus índices no apartamento: ouvimos as vozes de um grupo de crianças, que riem e conversam em alto volume. Se insurge na cena o ruído dos balanços, matéria da vida que vibra a pólis, em contraste com a visão solitária do velho trabalhador confinado.

A câmera é como se impelida a voltar ao programa humanista original, e logo readapta uma vez mais o enquadramento. “Eles foram à educação física”, comenta Vania, dirigindo-se à equipe – e ao espectador – como se traçando um vínculo entre si mesmo e o entorno social. Mantém-se dedicado à tecelagem em curso, ainda que um tanto atento ao lado de fora ocultado na cena. Mas é o gato quem se inquieta e, animando o corpo, parte em direção à fonte sonora. Abana o rabo, atrevido, e se desloca para o parapeito, de onde observa a paisagem que somente ele pode visualizar (Figura 39).

A câmera, oscilante mais uma vez, abandona Vania no fora de campo e segue o percurso do bicho, fazendo-nos imaginar o que, concentrado, vislumbra lá fora – trata-se de algo que, se desloca o apartamento de si mesmo, a mim se permite apenas ser ouvido. Um fora de campo que somente o gato enxerga, mas que justo sua coreografia entusiasmada me faz desejar e crer. Se a janela está aberta, o que se pode por ela ver se anima sensivelmente no tempo interior do seu corpo desejoso de si mesmo, que media e faz meditar o que há entre um mundo e outro.



Fig. 39 *In the dark*: O gato e o lado de fora

Três movimentos subsequentes de um primeiro impacto do gato na organização da cena, a incidir diretamente sobre seu curso: com ele, a cena faz e refaz os contornos daquilo que a conforma, configurando em si uma dinâmica sensível de relações e poderes, de instâncias e substâncias, de protagonismos e coadjuvâncias, de antigas e novas filiações. Porque o filme, programando-se e reprogramando-se diante de encontros, está sempre à espreita do gato. Sempre proposto a, agitado por suas coordenadas, *enquadrá-lo* mais uma vez.

Por um lado, então, o personagem humano deve contar sua história pessoal: passa os invernos produzindo dezenas de trapos para preencher o solitário tempo ocioso até que, quando chega a estação morna, sai à rua para distribuí-los entre os transeuntes – mas para encontrar uma Moscou que já não se enternece com seu artesanato. Põe-se, neste sentido, um claro projeto humanista de fábula que vai se amparar na derrocada do sujeito político e do valor social de suas competências, instaurando um mundo íntimo em crise que vai levar seu personagem inclusive a chorar para a câmera.

Por outro lado, diante da presença do gato, *In the dark* se abre para uma outra investida: aquela que é ativada por sua afecção singular e, ao se deixar levar por seus itinerários e retumbâncias sensíveis, produz desvios nos termos do parlamento¹⁴¹. Se a câmera

¹⁴¹ Em *Umberto D.*, Umberto e Flike dividem um apartamento. Mas de que forma vivem juntos sob os termos de uma política? Perante quais estratégias de encenação eles se encontram? Que fatia cabe ao cão na partilha deflagrada pela *mise en scène*? Talvez o engendramento narrativo da ficção reprima (“*refoule*”) a passagem ao outro (COMOLLI, 2012: 175), no caso, um outro não humano. De duas formas imbricadas. Reprime, primeiro, ainda no nível da narrativa – que, interessada antes no universo de afetos que diz respeito a Umberto, põe Flike

se abre para que o bicho tome a cena para si, como se a desejando, é porque, enquadrando persistentemente o seu corpo *a despeito* do programa original do filme, instaura uma *cena da alienação*: cena que desvia de si mesma, para então restaurar a apresentação do desvio em *representação do desvio* – nova cena.

Se vou me deparar, em *In the dark*, com desígnios de um projeto moderno de representação (um tempo histórico socialmente constituído, uma certa configuração de urgências institucionais, a produção de cena por meio de metodologia própria à técnica cinematográfica e aos afetos simbólicos do filme), a perseguição do gato pelo filme, sedução de seus afetos singulares, irrompe um novo horizonte de possíveis. O bicho é como agente de um levante: invade o quadro, coordena a decupagem, empresta destinos à composição dos quadros, contamina seus tempos interiores, como se despertando uma “vocação fundamental da máquina automática, a seguir, *pacientemente*, os sinais ínfimos que deixam entrever o segredo espiritual dos seres” (RANCIÈRE, 2014: 28, grifo nosso).

Por sua vez, o programa filmico se dispõe, no acidente, a restituir a vocação em fábula de uma vocação da cena. Fideliza-se então a forças que podem, na agitação do corpo do gato, confiscar uma fatia do que move a deflagração política, suspendendo seus pilares. Da *paciência* da máquina, a insistência da busca faz *ciência* da cena, reabastecendo o realismo mediante vestígios deixados pelas fissuras. Se o gato mia, perverso, para logo cometer seus delitos, o cinema consente e deseja seu desejo inaudito. Crente, deixa-se mover por uma “*pragmática do olhar*, esse *fazer* por parte daquele que olha. (...) trata-se não apenas de ver, ou de fazer ver, mas também de fazer aquilo que se vê, ou de fazer o que se vê por meio do próprio ato de ver.” (BRASIL, 2012: 71).

Não é que desde então passarei a ver como gato. Meu olhar, leal à pedagogia moderna, permanece ainda em busca do que a ele possa se evidenciar, tentando nomes. Mas, uma vez

sempre no lugar passivo de uma escuta permanente. O cão é, por vezes, a quem o homem dirige desabafos, encarnando um depósito de interlocuções para dilemas propriamente humanos. Em outras, ele é o companheiro com quem o dono troca carinhos, último reduto de ternuras, em aproximações supostamente afetuosas cuja contraparte discursiva é mais fortemente uma asserção negativa sobre o sujeito humano: não pode haver comum entre os homens num mundo arruinado pelas forças opressoras, e resta o cão. Enfim, quando se perde e é levado pela carrocinha para ser exterminado – salvo, a tempo, por Umberto, numa cena de drama intenso – toma o lugar negativo que lhe cabe na história das opressões: se há alguém que pode estar mais à margem que um pobre velho, vivendo ainda constantes holocaustos numa era que se pretende pós-fascista, é o animal não humano. Mais uma vez, o que interessa aqui a uma visada política do mundo vai dizer mais fortemente dos animais humanos, desta vez na forma de uma positividade redentora: o humano, frágil e deprimido, é ainda capaz de amar, mesmo que a um simples cachorro. De uma cena a outra, Flike permanece reprimido pelo adestramento de duas ficções: a do filme e a da história, ambas enclausurando o seu corpo em um regime de sentidos assentados pelo projeto moderno. Primeiro, é convocado à cena para encarnar, numa ficção, a coadjuvância social que concerne aos cães colocados entre humanos. Segundo, o papel que representa se dará sempre sob o imperativo de uma domesticação ou de uma marginalização que, se lhe reservam, alternadamente, um ou outro lugar na cena filmada, é para que vejamos e compreendamos mais nitidamente a nós mesmos, humanos. Ao corpo adestrado de Flike não cabe, *refoulé*, tomar parte ativa na cena.

perante uma dramaturgia do chamamento, acionada quando o gato *chama a cena* e o filme assente ao chamado, me tomo, talvez em questão de segundos, pela “potência de convicção” (COMOLLI, 2008: 176) do seu corpo: ele me desloca, me projeta e me destitui, num impulso, de minha “pessoalidade” substantiva – bem dizer, por um segundo não posso saber das narrativas senão me aperceber na fábula de um extravio. É com o extravio que farei, no curso e no fim das contas, fábula; fábula do extravio mesmo. Tenha-se a citação de André Brasil, em diálogo com Viveiros de Castro:

Antes de se querer uma tradução objetiva – direta ou indireta – do olhar (e da cosmologia) daqueles que são filmados, trata-se de “entrar em fase” com esse olhar, deixar-se “matizar” por ele. As imagens são assim tomadas por uma oscilação, uma troca de olhares (assim como se “troca de roupa”), como se o olhar do diretor “vestisse”, momentaneamente, olhares que lhe são endereçados (ou mesmo, olhares que se esquivam). “Vestir um olhar” não significa ver de forma transparente o quê e como o outro vê, mas deixar que nosso olhar se veja – em uma oscilação – no mundo agenciado pelo outro. (BRASIL, 2012: 73)

2.2.2.2 *O gato trapaceiro: enquadramento persistente e o bo(ico)te à cena*

Ao largo do que reivindica o destino zavattiniano para a consciência realista – política feita com laços entre humanos, para o endereço de uma história detidamente humana¹⁴² –, trata-se de uma fábula que, diante da porosidade do encontro, move-se por aquilo que nos faz irreconciliáveis no parlamento, e não pelo que nos poderia por em relação fraterna, solidária às semelhanças entre nós. Para dizer com o sensível, é contingencial estabelecer uma vereda da fábula pela distância, contaminar a retórica com a vibração do estrangeiro. Poderíamos dizer, amplificando a substância dos termos de Comolli: vibração “daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008: 172).

¹⁴² “Será que já disse aqui que o sonho de Zavattini é fazer um filme contínuo com noventa minutos da vida de um homem a quem nada aconteceria? Para ele isso é o ‘neorrealismo’”, diz Bazin (2014: 352) a respeito de *Umberto D*. Sabemos que tornar a câmera, jogada no mundo, suprema, é uma qualidade que o programa neorrealista reclama como atribuição fundamental de um cinema comprometido com a história humana. Mas se a consciência do real emerge da relação intensa entre sujeitos e espaços filmados, seu destino para os neorrealistas é, mais uma vez, a “situação humana” (ZAVATTINI, 2004: 51). Se aqui interessa encenar para que o mundo emerja, desbravar a potência singular da cena e lhe conferir autonomia pela duração, é porque o desejo de ver do cinema “é um ato de concreta veneração em direção às outras pessoas (...), um propósito forte, um desejo de entendimento, de pertencimento, de participação – de viver junto, de fato” (ZAVATTINI, 2004: 51-52, tradução nossa). O cão, por outro lado, é posto em cena como contra-espelho para que se forje justamente a metáfora de uma “situação humana”.

A fábula pode agora se fazer no desencanto do objeto, no encanto possível do sujeito outro que é como – um *como* produzido pela fábula mesma – se fizesse do Olho objeto.

Faz-se então com o derramamento expressivo do gato que, por um instante, me faz saber *com* as intensidades de uma agência em segredo. Cabe a mim então conhecer o gato ao mesmo tempo em que se realiza a aparição do gato – aparência singular e inalienável a si – ao passo que o olhar mesmo renasce pronominalmente, nas distâncias da relação que fazemos, por concessão da câmera, juntos.

Imagino agora: o corpo quimérico do filme tomando o *savoir faire* de uma cena-gato, absorvendo a substância do meu olhar no encontro movediço dos heterogêneos; a afetação do olhar que inscreve – e do olhar que dá nomes – pela “perspectiva fenomenológica” que se adensa do interior do seu corpo felpudo, fascinante, e rebelde, transformador, contrariador, e que num arroubo transborda do corpo para a cena.

Se o programa narrativo de *In the dark* vem iluminar ruínas de uma história moderna, a presença do gato incide de duas maneiras sobre elas: primeiro, faz com que eu desvie do lastro histórico colocado previamente, titubeante que estou em pisar em seus rastros e me furtrar em direção ao mistério deste corpo. Por outro, aparece grandiloquente para destituir de si mesma esta história, atuando de um lugar possível apenas porque fundado no que o distancia dela. Deixar-se inebriar por seu ponto de vista é, portanto, reenquadrar as condições mesmas para uma história feita com o presente filmado, arriscando a retórica a tentar laços no limiar movediço de uma “limitrofia”¹⁴³ (DERRIDA, 2002: 57); impelir-se a desbravar narrativas que possam nos enlaçar em nossas diferenças de espécie, cruzando dentros e foras. O gato ingressa na cena, no subterrâneo da cena e na clareira do campo, para clamar a urgência de sua positividade:

- Eu sou! (e, sim, pulo a estante e me delicio com a lã; me divirto mais do que você...) – a tal ponto que o filme, conjunto voluntário de prescrições que é, coloca a sua própria cena no limite da irrealização, e também à história instalada em perspectiva pela fábula:

Sequência 3: Os sons da cidade no interior do apartamento. O gato observa o fora de campo pela janela. Desfila pelo parapeito, retorna. Explora, com olhar inquieto, o interior do

¹⁴³ Trata-se de um lugar onde a falência da história, constatada como possível para positivities, poderia produzir novos aportes políticos: “Não apenas porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que *alimenta o* limite, gera-o, cria-o e o complica” (DERRIDA, 2002: 58). Deve-se ter “atenção à diferença, às diferenças, às heterogeneidades e às rupturas abissais, mais que à homogeneidade e ao contínuo”. Voltaremos a esta noção nas considerações finais.

cômodo. Caminha pela superfície da mobília. Escala a escrivaninha e desvia dos entulhos sobre ela, saltando entre as prateleiras. Um primeiro pulo, em direção à estante, e um segundo, de volta ao seu topo. “Pare! Está procurando as suas bolas?”, protesta mais uma vez Vania: o gato estaciona e permanece, enquanto o mandado da palavra interrompe mais uma vez a cena que alienava o Olho, autorizando a câmera a retornar ao cenário de artefatos humanos. A lente examina a estante e os objetos que, nas imagens, reportam a história humana. Esquecida do gato, mira uma antiga fotografia do homem, mais jovem, ao lado de uma mulher que imagino ser – ou ter sido – sua esposa. “Desce daí! Você vai tomar uma!”, resmunga o guardião uma vez mais, rompendo o transe dentro do transe. A palavra, no entanto, trai o locutor, reinscrevendo o gato na cena.



Figs. 40, 41 O gato derruba papelada no cenário. *In the dark*

Novo e derradeiro transe, então: o gato se apressa. A câmera titubeia e, aberto o quadro, volta a centralizar o seu corpo em campo. Abandona o vagar da distração e cede à ação, que desta vez concentra-se no corre-corre: tentativa persistente de enquadrar o corpo em movimento. O agente secreto saltita de um lado para o outro no móvel, agitado. No descompasso da pressa, derruba uma resma de folhas de papel, do alto da estante no tapete, promovendo estardalhaço no cenário (Figura 40). A cena, antes adormecida no tempo, agora se acorda para outro tempo, vitimada pelo sismo do parceiro estranho. “Besta estúpida! Mal educado! Ladrão!”, grita Vania.

O gato se afugenta sem deixar o palco, fazendo degraus com os móveis enquanto faz ainda mais tempestade de papel (Figura 41), para o fascínio da câmera. “Espião! Se eu te pegar você vai ver o que vai ver!” Um vilão arruinador, ou um anti-herói sob a bandeira misteriosa de ruínas próprias: em *In the dark*, seguir o gato anônimo é desconfiar da unidade da consciência histórica. Ela se atravessa por temporalidades indômitas, e é em novas ruínas sensíveis que seu corpo se inscreve como afeto político. A consciência que seu corpo me oferece é a de uma cruzada em devir, a se conceber.

Ao final da sequência, o gato foge para o cômodo ao lado, foragido aos desígnios do quadro (como se o cão de Bassano reencarnando-se aos modos próprios de um felino). Um instante de silêncio e aflição, a nova bagunça, os vestígios de um crime. Vania, cego, transtornado entre novelos de lã, dirige o corpo ao piso para reunir as folhas de papel e restabelecer a ordem.

Em meio aos indícios de violência, a cena como antes não pode mais prosseguir: quebra-se a quarta parede. “Eu vou ajudar”, diz Dvortesvoy, e entra em quadro, com o equipamento de som agarrado ao punho, para recolher a papelada do chão e apaziguar a visão dos escombros (Figuras 42 e 43). Já o gato retorna e invade ainda uma vez o campo, sem desistir. Indiferente à cena que corria, corre mais uma vez em direção à janela.

É quando *In the dark* figura com radicalidade sua empresa pragmática diante do gato: enquanto Vania e o realizador resmungam juntos, um humano solidariamente ao outro, sobre o gato maldoso, a câmera os abandona. Desvia para ir mais uma vez em direção ao gato, afetada, oscilante, distraída, encantada, desgarrada do próprio filme – e o gato, saltando da janela, vai mais uma vez em busca das folhas de papel, e sabe bem que foram escondidas dele, embaixo da colcha, sobre a cama (Figuras 44 e 45). Como se o filme espalhasse pedaços do antecampo entre campo e fora de campo, colocando entre nós as diretrizes de uma outra cena. Cravando o olhar entre uma cena e outra.



Figs. 42, 43, 44, 45 Vania (e Dvotrsevov) colhem os papéis. O gato continua sua busca. *In the dark*

O abandono afinal faz filme, filme *com* o gato. Como se, na metáfora simples, fosse o gato agora um co-diretor (e o cineasta tivesse sido tornado, por ele, também um pouco mais ator, ator de seu roteiro felino). Ao fim, não é só o filme que se oferece a uma fábula humana com o corpo do gato, mas também o gato oferta ao olhar uma fábula com o corpo do filme; fábula felina, fábula de sua felinidade particular. Eis a cena, uma cena de novo, cena repleta de ação. Ação que é no entanto de um mistério, roteirizada no interior do gato, a vazar na indeterminação das imagens.

É verdade que eu o identifico como um gato (...). Porém, antes mesmo dessa identificação, ele vem a mim como *este* vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, e até me ver nu. Nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito. (DERRIDA, 2002: 26)

Mise en corps do filme no corpo do gato, *mise en soi* da cena no transe com o gato. No momento em que a “escala sensível” das imagens poderia se confundir com a vibração do corpo felino, vislumbramos a limitrofia: a cena tirar-se, ela mesma, de cena, para dentro de um corpo. Uma autópsia, feita de fora para dentro. Se, em *Animal político*, fazia-se autópsia do corpo da vaca, aqui o gato faz autópsia do cinema: um corpo não cabe num filme, um filme não cabe num corpo.

A inscrição da equipe é o índice derradeiro da perturbação, da impossibilidade do programa histórico original em designar as relações em cena¹⁴⁴: *eis o gato*, que se inscreveu num filme, ainda que comigo. Representa-se: mas, da enaltação da instituição que pode representar, toma lugar a fábula da vulnerabilidade mesma do cinema, locada no acidente que um outro instaurou em sua retina. A fábula se faz mediante pacto expressivo com o acidente.

Jacques Aumont nos lembra que o “enquadramento é (...) uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centro visuais, *de equilíbrio entre diversos centros*, sob a direção de um ‘centro absoluto’” (AUMONT, 2012: 159). Se *In the dark* busca com frequência que o corpo do gato ancore o centro perspectivo, oferece então os desígnios do campo aos seus afetos fabulosos: o gato, no centro de uma fábula do movimento dos corpos, parece agora coordenar mesmo a ação do filme.

Da crença na presença do gato, a fábula é recompensada com a ampliação política da cena, que distende sua dobra sobre o sensível. Posto no subterrâneo da representação, o ponto de vista felino se matiza ao do cinema para coordenar com a câmera o fenômeno singular do objeto, fazendo liame entre representação e corpo fenomênico. Cabe às imagens se devotarem ao risco (ou à esperança) de alojar novo parlamento entre agências que, apesar das distâncias, tocam-se mediante a fábula. Parlamento limítrofe que se recompõe em uma abertura na superfície. Fábula positiva do gato; cena da alienação.

2.2.3 A alienação da cena

O gato se coloca em cena e *In the dark* persegue a afecção possível do seu corpo. Ele é proativo: troca olhares e modula sua postura diante do guardião, da equipe e da câmera, *como se desejasse a cena*. Um destino-elegância se associa então a uma coreografia interior ao campo, disponível no tempo da tomada para se enlaçar com a câmera nos termos de uma perseguição recíproca: desejo do gato *com* a cena, ciência da câmera diante do gato, restauração e expansão da fábula realista.

Imaginemos então o encontro com a vaca de *Animal político*, que não parece me oferecer a oportunidade de uma troca simbólica. Ou o boi-almiscarado e seu corpo

¹⁴⁴ Não nos parece que seja algo similar ao gesto canônico entre os modernos: as visões de *8 1/2* (Federico Fellini, 1963), *A noite americana* (François Truffaut, 1973), *A chinesa* (Jean-Luc Godard, 1967), ou mesmo as de Jean Rouch, quando as equipes se inscreviam (e aos seus aparatos) nas imagens para, autopsiando a representação, deferir-se à própria modernidade do olhar cinematográfico, numa revelação reflexiva, e no entanto autocomplacente de suas competências: *eis eu*, escrevendo um filme.

aterrorizador, com o qual as coordenações possíveis talvez fossem insustentáveis à sequência da cena, à integridade física das equipes de filmagem. Imaginemos os afetos de um leão...

Imaginamos o suspense de um mistério que permanece mais íntimo, insujeito aos afetos restauradores da coreografia. *Mise en égalité*: com o gato participativo, vislumbrávamos o desejo de um enquadramento também participativo, que persistia em segui-lo, fazendo-se matéria numa aliança com sua dança (como era também aquele a perseguir o cão veloz em *As quatro voltas*, hipnotizado por ele), para então fazer dela positiva às narrativas. Mas se viesse agora aparecer um bicho profundamente paciente? Talvez, em vez do cão preto de Bassano, o outro cão, aquele branco, que bem à vontade se deitou, para estacionar perpetuamente. Se a ele se atribuísse o vigor de um movimento?

(Mas ele não simplesmente se dispusesse a, para a integridade das narrativas, *ir embora, fugir*, me franquear um endereço a se restituir? Se ao invés de sair da cena engatinhasse até muito perto do Olho, para macio e felpudo flertar com meu nariz, meu queixo, o pé do meu ouvido? Me facultasse que não o odor, o tanger de um fio de pelo, o fragmento dobradiço de uma pata; a metamorfose do corpo inteiriço em abdome agigantado, sucumbindo à deformidade, prestes a me cegar; o relance de uma peregrinação parcial pelas bordas da visão? E se eu só pudesse ver o cão branco como Vania via o gato traiçoeiro?; Um signo voluntário de imensidão do escuro, alastrando-se para tudo que há em volta?)

Bestiário: Diante da paciência do bicho, a paciência da câmera; entrevista que somente pode ligar com o tempo cético dos seus passos: para que, nas pegadas, a fábula contivesse ao menos um *traço* de movimento. Para que, se não de outra forma, se deixasse agora, passivamente, tomar por seus gestos miúdos, pouco a pouco. Alternativa de um *desenquadramento*: não aquele coreografado pela câmera, mas o que se põe como consequência à passibilidade do olhar diante do movimento descoordenado (à fome de sentidos) do corpo do bicho. Trata-se de um olhar que se deixa tomar por foras que as bordas das imagens encapsulam, submetido a um jogo cínico da cinemática com dentro e foras.

“Em toda a tradição representativa oriunda do Renascimento, ainda viva hoje, as bordas da imagem são com certeza *o que interrompe a imagem*, e também o que faz *comunicar* o interior de uma imagem, *o campo*, com seu *prolongamento imaginário*, o fora de campo” (AUMONT, 2012: 152, grifos nossos). Tomando as formulações de Pascal Bonitzer, Jacques Aumont nos diz que desenquadrar, neste sentido, é “enquadrar ao lado” (AUMONT, 2012: 164): ao mesmo tempo que se enquadram os objetos em campo, enquadrar o fora de campo e o fora de quadro. Com o corte da moldura-limite, também ela se franqueia como dado simbólico à fábula cinematográfica.

Mas se é o corpo do bicho que “desenquadra” a cena, quais os foras que foram agora enquadrados? Onde se aloja “a perspectiva fenomenológica” dos corpos? Quais objetos se deitam no “campo fenomênico”? Nos parece que, em *Bestiário*, os possíveis da cena poderiam se proliferar em direção a foras longínquos, fazendo com que agora eu me deparasse com algo que, a seu modo singular, *se* oculta em si mesmo. No encontro, é como se o corpo filmado tivesse um “desejo de filme” (COMOLLI, 2012: 175) que não mais “*constitui objeto*” (BATAILLE apud TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 24, grifo nosso) – diferentemente do gato que, em *In the dark*, parecia desejar a cena. Como um desejo dos bichos *sem* a cena então: *mise en hors* da cena, remissão mais ou menos radical da cena a foras da cena. Limite do realismo, no qual a topografia de um mundo feito evidência quase se torna topografia da impossibilidade de evidências (que não evidência da própria defasagem do olhar). Os termos com que jogávamos se desdobrarão em relativos antônimos e inversões: no lugar do reenquadramento, o desenquadramento. No lugar de uma ciência da cena diante do bicho, uma paciência. Em vez de uma cena da alienação, uma alienação da cena.

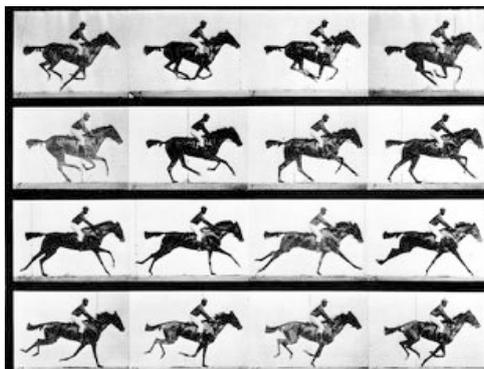
2.2.3.1 Bichos (re)talhados: desenquadramento paciente e a cinemática do quadro

O início de *Bestiário* lança uma relação simples entre campo e contracampo. Na primeira imagem do filme, fixa como todos os planos seguintes, observamos dois olhos humanos filmados de frente. O percurso dos olhos, que examinam algo, conjugando-se ao som dos rabiscos de lápis em papel, sugere que a garota desenha algo.

Sucedem-se rostos e olhos humanos atentos, ao passo que o espaço da cena vai se revelando um cômodo – uma sala de aula? – onde desenhistas observam um modelo para representá-lo. O modelo, ainda escondido no fora de campo, é visto primeiro mediante a transcrição do signo: o desenho simples de um veado, rabiscado em contornos de carvão; signo de veado na cartolina branca, por trás da qual resta um retalho de corpo; um pedaço de cabeça, corpo ocultado pela própria cópia (Figura 47). Enfim, um plano aberto da sala, na qual os cinco desenhistas se dispõem em círculo, ao redor deste corpo, o de um veado empalhado (Figura 46).

O corpo ostenta a posição de um objeto desencarnado: dobra as patas, como se exibindo a imponência de suas articulações, capturado e congelado no transcorrer do movimento exuberante. Como o cavalo em cada *frame* nos estudos de Eadweard Muybridge, nos primeiros estudos sobre a fotografia (Figura 48): eis o cavalo no instante em que se move,

desencarnado do movimento, posto para que o olhar humano destrinche todos os segredos do seu corpo. Estes estudos “procuravam decupar o movimento dos animais em posições sucessivas, reduzi-los a mínimos intervalos temporais regulares que tornariam visível o que Benjamin posteriormente chamaria de ‘inconsciente ótico’” (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 28). O signo cavalo, o signo veado, cujo espírito desencarnou-se para o exame do meu olhar.



Figs. 46, 47, 48 A sala de aula em *Bestiário* e os estudos de Eadweard Muybridge

Aqui o filme sugere uma primeira identificação: os quadros imóveis de um bestiário vão apresentar os signos de bicho para o exame zoológico mesmo. Aqui, vincula-se a vocação das imagens de cinema ao de uma retórica científica, como se tratasse de apresentar os corpos de bicho para, reduzindo-os a sinônimos, classificá-los. É uma falsa pista, tanto como o título do longa-metragem, pois o gesto permanente de *Bestiário* é o oposto: aqui os corpos de bicho “à primeira vista parecem nos oferecer pouca coisa além da sua animalidade, mas logo percebemos que há muito mais coisas em jogo que o simples inventário zoológico”¹⁴⁵ (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 19).

¹⁴⁵ Note-se que nos apropriamos de observações de Rita Toledo e Maurício Lissovsky a respeito de *Five dedicate to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003).

Se lembramos quando Bazin sustenta que “a tela de cinema destrói radicalmente o espaço pictórico” (BAZIN, 2014: 206), em *Bestiário* é justo a vocação das imagens para o movimento que vai, no interior do quadro, produzir esta tensão: enquadram-se bichos, e num momento sei que bichos são esses – mas, em movimento, eles vão transfigurar a categoria em singularidade de um corpo, individualidade mais ou menos inapreensível.

Se no enquadramento de um desenho se produz signo, veado sinônimo de outro veado, as estratégias de enquadramento dos bichos vivos pela *mise en scène*, nas sequências seguintes, mantendo no entanto a câmera passiva, como um papel à espera de tinta ou carvão, produz operações pictóricas em que o signo de cada bicho é relativizado, ao menos em seus contornos substantivos: corpo tornar-se não nome de corpo, mas um devir movimento de corpo. A mobilidade dos corpos filmados, neste sentido, adquire a espessura de uma coloração que age sobre a gramatura da cena, como o espírito de corpos que duram no mundo para dar formas e cores ao que se vê¹⁴⁶.

Bestiário se instala em diversos ambientes nos quais os bichos foram depositados pelas sociedades modernas: uma série de cativeiros onde são criados e explorados, ou jaulas de zoológicos onde são apresentados ao público humano¹⁴⁷. A câmera, por sua vez, escolhe diferentes ângulos para mirá-los: por vezes, posso ver seus corpos inteiros. Por outros, apenas partes. Mas, uma vez fixos os enquadramentos, a produtividade figurativa do tempo se agita nos corpos filmados: nada muda (câmera ou cenário), senão as disposições dos organismos no interior do quadro, que se desenquadram mais uma vez, se desenquadram ao lado, enquadram pequenas partes, entram em campo ou se esquivam parcialmente, transformam mesmo a inteireza do corpo que se apresenta em relances materiais de permanência.

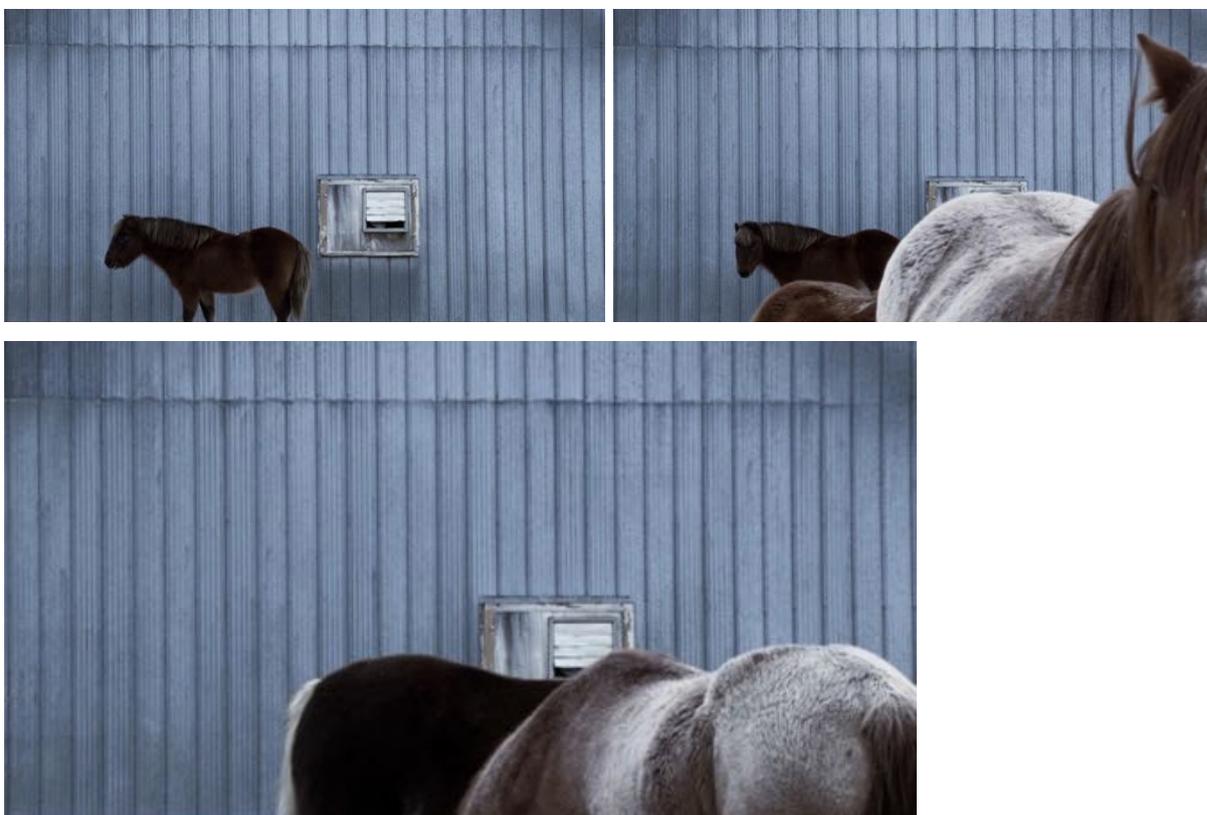
É o cavalo num primeiro momento solitário em campo. Outros cavalos adentram nele, posicionando seus corpos à frente e atrás, lateralmente ou diagonalmente, de modo que no interior do quadro se alojam apenas fragmentos, pedaços desconexos, manchas de corpo. Ao fim, o que se apresentava como o corpo de cavalo se auto-apresenta numa dramaturgia das

¹⁴⁶ Estas imagens nos remetem ao que diz Thomas A. Sebeok a respeito de uma semiologia do corpo dos animais não humanos. Em diálogo com físicos, fisiólogos e biólogos, o autor faz uma aproximação instigante entre biologia e semiótica, comparando os processos de codificação que engendram as dinâmicas da linguagem e dos organismos vivos – sendo que estes corpos seriam configurados por mensagens químicas, em uma forma própria de “conversação”: “Simbiose (...) é claramente uma forma de semiose: ‘mútua cooperação é em geral facilitada por formas simples de *comunicação* entre os participantes’. (...) O fato mais óbvio sobre simbianes é que eles são tipos de comunicantes” (SEBEOK, 1988: 67, tradução nossa). Estes códigos podem ser transmutados em outros, e o bicho é então, como diz Sebeok em referência a Dean MacCanell, “atualizado para um objeto cultural, (...) um naco de informação concentrada, um significante segregado de um significado em virtude da ‘superimposição de um sistema de valores sociais’” (SEBEOK, 1988: 68).

¹⁴⁷ Há ainda a passagem onde corpos de bichos são empalhados num laboratório de taxidermia. Entendemos que a sequência carrega uma potência discursiva particular, mas não nos deteremos aos seus efeitos em específico.

partes: o couro de cada um dos equinos, grisalho, marrom, ou preto, a cauda a se tornar rabisco, a coluna a se resumir a curva e declive, a confusão mesma entre um e outro organismo (Figuras 49, 50, 51).

Como numa sequência onde se apresentam chifres de búfalo, que hesitam em mover-se dentro de um cativeiro, mas afinal dão-se a ver, para não muito depois escapar (Figuras 52 e 53): o chifre é desde já desencarnado do corpo, que se anima num movimento de fuga. É, no entanto, o movimento dos pedaços, que não se completam na certeza do signo se não agitam a vontade de uma ocupação das durações. Bicho, pedaço de bicho; pedaço de bicho, bicho; ex-“animal”, quase-“animal”.



Figs. 49, 50, 51 *Bestiário*: Cavalos, ex-cavalos, quase-cavalos



Figs. 52, 53 Chifres em *Bestiário*

Se em *In the dark* a câmera, seduzida pelo corpo de bicho, abandonava o filme à procura da coordenação de suas coreografias, num persistente enquadramento de seu corpo irrequieto, aqui sua atividade em cena é, em grosso modo, inversa. A câmera, desta vez, instala-se de imediato para mirá-los, mas mediante a espera de cada um deles. A duração submete o quadro ao *desenquadramento*, e por meio dele os corpos de bicho se desajustam aos sequestros da perspectiva. Como se os bichos fossem como as bailarinas de Degas, no baile perpétuo de uma travessia pelo campo: está em jogo a inapreensão de sua dança. Num outro contraste, lembremos que no filme de Dvortsevov era uma *atividade* da câmera que promovia o arroubo pelo itinerário do bicho. Se *Bestiário* põe em cena bichos sob o signo das intensidades é porque a atitude de sua câmera é, justamente ao contrário, *passiva*.

Assim como em *As quatro voltas*, raramente serei, espectador, capturado pelas fabulações da palavra – que é no mais das vezes incidental e ganha a reverberação de um burburinho –, senão pela sonata das vozes mas também do resto das coisas do mundo, que vibra no mundo das imagens, movendo-se com as imagens. Partindo desde princípio cênico, trata-se de instalar a câmera, frontalmente, nos diversos cativeiros, para ali esperar pelos efeitos sensíveis do seu comportamento, uma vez coabitando um espaço com uma câmera.

Estes efeitos, vemos, interdita os esforços de denominação: O que é, uma vez numa translação pelo quadro, cada animal? Se todos são filmados com a mesma distância, o que diferencia animais humanos e não humanos? O que distingue o corpo de um bicho de outro, entre as espécies ou no interior delas? Como os bichos são vistos e como se dão a ver? Dando-se a ver, movendo-se irrequietos na figuração do bestiário, dão a ver o quê?

Para classificar, é preciso dispor de entidades incontestes, de traços identitários constantes ou de evoluções claras, a partir dos quais uma taxonomia possa se estabelecer. Nomear as coisas por si mesmas supõe discernir o essencial e o insignificante, hierarquizar o principal e o secundário, excluir o impertinente. (...) [Aqui] o princípio de organização consiste, ao contrário, em encontrar o ângulo de maior dificuldade dos motivos e das imagens, aumentar seu potencial de complexidade, investigar até onde eles permanecerão indefiníveis: em suma, em tratar os fenômenos não como dados mas como questões. (BRENEZ, 2014: 185)

O gesto ativo da pragmática do olhar é, neste sentido, o de *enquadrar para que os corpos se desenquadm*. Para que aquilo que seria, como na sala de desenho, estudos de corpos reconhecíveis e decalcáveis, seja então um exercício de retalhos, uma ruína do nome instaurada pelo movimento. A consciência que transcreve o mundo para o olhar não é pois a do artista humano, mas a de um plágio introjetado nos corpos mesmos, que desacatam ao

signo zoológico ao mesmo tempo em indício de um movimento singular dos corpos e em matéria pictórica bruta: como uma expressão que não pudesse se dar com a oportunidade de um desígnio para as retóricas do Olho.

O desenquadramento é uma “operação ideológica, desnaturalizante” (AUMONT, 2012: 165): “Ao deslocar as zonas significantes da imagem (...) para longe do centro, acentua correlativamente as bordas da imagem, (...) insiste no fato de que essas bordas são o que separa a imagem de seu fora de moldura” (AUMONT, 2012: 162). Com o desenquadramento, passo a ver então a mim mesmo, que vejo – porque se ressalta o valor discursivo da moldura, da instituição espetacular: meu olhar está posto, dramaturgicamente, em questão –, e também àquilo que imagino para o além moldura. Ao imaginá-lo, posso me deparar ao mesmo tempo com foras que se dão na consecução material das imagens (fora de campo e fora de quadro) e que se dão no descompasso entre profundidades e superfícies: uma vez que o corpo do cavalo se torna pedaço de corpo, o que há *dentro* dele? A cinemática, agitada no órgão, resiste ao significado, à taxonomia e à biografia em que a representação lhe quer assentar.

Agita uma *mise en soi* da cena com seus corpos: sua copermanência com a câmera não admite – pedaço do corpo em devir outra coisa – domesticar-se nas inscrições de um bestiário científico, afinal, senão nos de uma habitação pictórica por meio da qual seus corpos, uma vez filmados, encarnam o agente sensível que hesita em ser um “animal” – para, em seu lugar, persistir, acidentalmente?, em devir impulso de mutação no tempo das imagens. Bruta múmia da mutação que se auto-apresenta a um olhar perdido.

A câmera é mesmo um bicho-preguiça¹⁴⁸ e, face a sua abstenção em mover-se e procurar novos enquadramentos – para recompor os corpos dos bichos em representação –, eles serão visões intermitentes de acidentes consecutivos. Como se o quadro aqui viesse sofrer um devir da perspectiva moderna aos predicativos do “tato visual” (AUMONT, 2012: 146), abrindo nas imagens uma ecologia que não pode que não efetivar uma *perturbação da visão*: uma vez que a profundidade é mais e mais abolida e os corpos se confundem com a matéria em movimento, interrompe-se mesmo a identificação dos signos e a evidência dos seres torna-se evidência de uma aparência na desapareição.

Este gesto rigoroso de pesquisa dos encontros é reiterado através de uma sucessão de planos fixos que se desdobram em pequenas variações ao longo do filme, produzindo diferentes efeitos de presença a partir da repetição de um padrão que, ao mesmo tempo que

¹⁴⁸ Aludimos aqui à análise do filme *Histórias de Mawary* (Ruben Caixeta, 2009) por André Brasil: “Ali, a câmera não é apenas *mediação* mas aparece ela própria como *agente*: a câmera (conectada ao *boom* coberto por um material felpudo) entra para o mundo dos índios na forma de um bicho-preguiça (boa metáfora, aliás, para definir o que seja uma câmera. Mas aqui, nos parece, a relação é mais do que metafórica)” (BRASIL, 2012: 76).

promove serialidades – um bicho, depois outro bicho; uma espécie de animal, depois outra –, é frouxo, frágil e vulnerável: em cada plano, um ou mais corpos de uma mesma espécie de bicho em sua coreografia particular de, uma vez (des)enquadrado, enquadrar-se e desenquadrar-se. Se o filme nos propõe, dado o dispositivo-título, um bestiário, as variações destes efeitos de presença a partir das diferentes relações pictóricas estabelecidas entre enquadramento e corpos dos bichos – ou seja, numa confusão positiva das diferentes *mises en scène* em jogo, no sentido mesmo de um positivismo perspectivo –, oferta ao olhar um dado de imprevisibilidade no que concerne às poses dos modelos vivos. Eles se encenam, como tintas em si mesmos, pintando o mundo sob a gestão de uma cinemática acionada em seus corpos: bichos pintores em si, agentes da elegância (PRÉVOST, 2009: 2) que ferem o desejo de ciência e maculam as imagens de cinema.

A cinemática, se poderíamos julgar ser própria aos corpos dos bichos filmados (não sabemos ao certo por que ou em direção a quê se movem), é fortemente relativa – relativa à presença da câmera tal como resolveu enquadrar, sem que se dê a chance de reparar o ponto de vista em faculdade perspectiva. A permanência do enquadramento é afinal condição para um bestiário-filme se arruinar enquanto tal – tomado pelo impulso borgiano de deteriorar a disciplina do ordenamento em *topos* quimérico¹⁴⁹ –, uma vez levado por princípio mesmo a desenquadrar e, assim, perturbar a escrita de analogias e sinonímias. Como na formulação de Rita Toledo e Maurício Lissovsky, a uma “ontologia metafísica” acrescenta-se uma “topologia cinematográfica”. “Se a tradição filosófica nos ensinou a pensar que a diferença entre humanos e animais é da ordem do “ser”, o cineasta propõe (...) que ela seja considerada igualmente do ponto de vista do “estar””. (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 21-22). Tem-se agora um ex-bestiário, cujas figuras não “são” cavalo, búfalo ou veado, mas modos de estar de uma massa orgânica que apenas me *parecia* simplesmente cavalo, búfalo ou veado.

O que são nestas cenas os bichos se não, cada um deles, destinados a fabricar, em si, pintor de si com as tintas do mundo? Ora signo do cavalo para o bestiário-filme, ora pincelada imprevista do dorso do cavalo no espaço do quadro, gestão cinemática do organismo na geologia da cena. No limite, o movimento de um corpo “conduz a lógica da fábula àquilo que poderíamos chamar, segundo Deleuze, situações ópticas e sonoras puras” (RANCIÈRE, 2014: 27). A fábula se faz com a espera da câmera e com o enquadramento dos bichos pelos afetos e efeitos de um devir do corpo em unidade sensível, relativo a ela; unidade intensiva da ordem da expressão. Pronome-expressão convidado pelo enquadramento.

¹⁴⁹ Voltaremos ao gesto borgiano nas considerações finais.



Figs. 54, 55, 56 Corps e cativeiros em sobre-enquadramentos. *Bestiário*

2.2.3.2 Bichos fugitivos: desenquadramento paciente e a rejeição à cena

Em *Bestiário*, se o quadro é fixo e os bichos habitam sua imobilidade, movendo-se de fora para dentro, de dentro para fora, transversalmente, parcialmente, há um jogo crescente de *sobre-enquadramentos* que parece figurar o problema político, em seus contornos históricos,

para um discurso ativado em cena¹⁵⁰. É quando, reiteradamente, por meio de dezenas de planos em todo o seu percurso, o filme explora a geometria das grades, das cercas, das jaulas, dos portões, dos muros e das paredes que isolam e constroem os animais não humanos no ambiente social (Figura 54, 55 e 56).

Produz-se, nestes momentos, uma coincidência geométrica entre o contingenciamento do quadro e o do ambiente artificial habitado por eles. Se o desenquadramento torna as bordas ativas, põem-se em cena as bordas cimentadas pela clausura diegética. Nas fronteiras do cativeiro, são as bordas elas mesmas que determinam os termos da cena, enquanto os bichos se debatem em sua direção (para nos dar a elas ver, dando-se a ver apesar delas...). A atuação de seus corpos, em devir cor e forma do movimento, é abandonar a cena aos seus limites, furtando sua substância aos desígnios do claustro. Como se, em *Bestiário*, cada um deles virtualmente se destinasse a esgueirar-se, esquivar-se ou escapar, nos deixando solitários com as jaulas vazias (onde, no entanto, me são dados a ver rastros expressivos da fuga).

Em que medida, somos levados a perguntar com *Bestiário*, as prisões das imagens e do cativeiro têm as mesmas dimensões? Se as têm, têm também as mesmas implicações políticas o olhar no cinema e o gesto que aprisiona? Por outro lado, o que se passa quando, ainda que atrás das grades, o corpo de um bicho pode durar nas imagens, permanecer na prisão, sem que a mim se permita desviar o olhar? O que acontece quando, ainda que atrás das grades, ele atravessa as bordas do quadro e se esquiva à perspectiva? O que se passa se um corpo mantém uma das patas, o rabo ou o tórax no fora de campo? Onde se situa agora? Que signos se mantêm para que nomeemos um corpo de espécie enquanto tal?

Em certo momento, enjaulada, a avestruz parece irrequieta, indo de um canto ao outro do quatro. Atrás do seu corpo, encostado na parede, observa-se um espelho, que nos dá a ver o lado de fora da grade. A avestruz, ao desfilar na sua frente e ver a si mesma, bicho-sinônimo, bica o espelho (Figuras 57, 58 e 59), como se rebelada no interior de um espaço

¹⁵⁰ Imaginemos uma filmografia de cenas-cativeiro: a de *Mogambo*, na qual os bichos, enjaulados, no mais das vezes são adereços cenográficos, acessórios para a ambientação do cinema clássico. Ou a de *White dog* (Samuel Fuller, 1982), na qual as jaulas, cercas e grades estão igualmente dispostas pelo campo filmado, onde transcorre a dramaturgia humana – mas, de dentro da prisão, os bichos se debatem, como se insatisfeitos. Filma-se então a iminência do ataque dos bichos, que chacoalham as grades (que bom que estamos salvos, do lado de fora), ou do cão branco protagonista, que vocifera para a câmera e corre para o seu ataque (e agora, parece, corremos algum perigo). Ele mira a câmera, resiste na duração da imagem, debate-se no quadro, inquieto, agônico. Como se revoltado contra os desejos de aproximação da câmera, faminta por sequestros narrativos, é o corpo de uma vibração. Como se incitando um transbordamento da *mise en scène* para algo que estará do lado de fora, como se agenciando a expressão de forças que se só poderiam se manifestar nas frequências do imponderável. Soltos, os bichos podem atacar o que há de mais sagrado para nossa substância espiritual: a candidez do ponto de vista, que concede possibilidade à narrativa da vida. Como se eles, animais não humanos, não coubessem na fábula política que o próprio filme escreve, e justo esta inadequação, uma vez manifesta em inquietude dos corpos na imagem – movimento que não cessa –, reiterasse o problema moderno de enclausuramento das existências dos bichos em nossas instituições.

agora saturado de mediações: grade, câmera, espelho. *Bestiário* pergunta: em qual destes trajetos simbólicos o olhar se aloja agora? Em qual deles a avestruz inscreve a presença do seu corpo? Diante de qual deles ela se debate?



Figs. 57, 58, 59 A avestruz em *Bestiário* e a profusão de mediações

Esta correspondência visual entre as clausuras do quadro e do ambiente posto em cena ganha um dispositivo cristalino em *Manakamana* (Stephanie Spray e Pacho Velez, 2013), em plano cujo efeito parece ser o de um desajuste cênico revelador. Neste filme, o dispositivo espaço-temporal do cinema é identificado com o de um teleférico, e é esta similitude que vai lançar as regras para uma cena se constituir, fundando suas afecções possíveis.

Este longa-metragem é composto de onze planos-sequência, nos quais a câmera é posicionada dentro de uma cabine do teleférico, afixada. Estamos no Nepal, onde o teleférico transporta passageiros de Cheres, no distrito de Chitwan, até o Templo Manakamana. Cada cena se desenvolve quando se deixa uma das estações, às escuras, e se parte, no interior do veículo, até a outra. A cabine vai e volta e, a cada nova partida do ponto de embarque, o cinema habita o espaço ao lado de um novo passageiro, ou novos passageiros, que se dirigem ao templo ou retornam dele, para uma breve etnografia das singularidades; alguns em

silêncio, outros, quando em grupo, eventualmente conversam entre si. Ao fundo do quadro, vê-se a paisagem de morros e montanhas e de um vasto céu.

Põem-se cenas sob ao menos duas normas gerais: primeiro, o enquadramento dos corpos será sempre o mesmo; um plano médio dos passageiros sentados. Segundo, a duração de cada plano será sempre a de um trecho completo de viagem de teleférico, e portanto convive-se com cada um destes transeuntes por nove minutos, invariavelmente. Mas o dispositivo é posto sob tensão quando nos deparamos com cabras passageiras, e a cena é tomada pela figura de ao menos uma diferença, e por seus efeitos.



Figs. 60, 61, 62 Humanos versus cabras em *Manakamana*

Se as *mises en scène* dos passageiros humanos são adequadas às disposições do espaço-teleférico e do espaço diegético (Figuras 60, 61) – os bancos onde permanecem sentados; os planos médios, fiéis à gramática clássica –, a copermanência entre câmera e cabras produz uma ruptura na continuidade cênica da série. Primeiro, as cabras são transportadas em um contêiner, e não em uma cabine para passageiros. Um contêiner, sabemos, é um utilitário para depósito de cargas. Os corpos caprinos, então, soltos na sua geometria pouco ergonômica, são amarrados por cordas às suas estruturas para que não despenquem do alto.

De todo modo, as cabras são inadequadas ao dispositivo espacial: desenquadradas do plano médio, elas se empilham, subindo umas nas outras, enroscadas umas nas outras (Figura 62). São ao menos cinco delas, mas o embaralhamento pictórico da imagem dificulta a conta: são fragmentos de corpo de cabra, movendo-se inquietas em direção a seus pares e por cima deles, esboçando um desejo impropriedade de fuga, como se procurassem uma maneira para escapar da prisão nas alturas, libertar-se do teleférico-filme.

Assim como em *Bestiário*, as presenças das cabras parecem negar ao olhar quaisquer “oportunidades de reencontro ou reciprocidade” (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 46): diferentemente de *In the dark*, nada parecem coordenar aos desígnios do dispositivo que não a própria rejeição a ele. No filme de Côté, os efeitos deste esquivamento parecem promover um rico parecer expressivo diante dos programas da zoologia. Isto se deve primeiro à diversidade de espécies de animal que, uma vez depositada pela montagem na série de encontros, acentua uma autenticidade para cada corpo, uns em relação aos outros: o mesmo “excesso de ordem” (BRENEZ, 2014: 187) que marca *As quatro voltas*, aqui aos modos científicos de uma distinção entre espécies, contribui para a profusão e multiplicação das singularidades. Em *Manakamana* se põe o comportamento das cabras diretamente em contraste com o dos humanos, e daí se produz uma experiência de desconcerto. Em *Bestiário*, este dualismo dá lugar a uma exponencialização de desordens. Como se se esboçasse, de maneira profusa e aberta, uma “metafísica propriamente cinematográfica” (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 21).

Ao mesmo tempo, a iminência dos corpos se tornarem bruta pictorialidade (sem nunca porém chegar lá) promove uma erosão da consciência realista a um próprio do pictural: o traço, o grão, o pixel, a forma, a cor. Neste sentido, uma pragmática do olhar (BRASIL, 2012: 71) oferta com o filme uma “pedagogia do olhar para a qual os animais serviram de chave de acesso” (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 45, grifo nosso): como ver este outro inadequado, se não turvando o próprio olhar ao limite entre o reconhecimento e o desconhecimento das formas? Para que eu encontre cada um destes corpos, no relance de uma singularidade intensiva, será imperativo que se eles possam se colocar na fronteira onde deixam de ser “animal” para ser uma existência sem nome, movimento liberto de significado; talvez um corpo cuja identificação se confunde ao corpo mesmo do filme como afecção.

Neste sentido, se os limites do quadro mais ou menos se conformam aos limites do ambiente que confina os corpos (muitas vezes, as dimensões dos espaços são também desconhecidas às imagens de *Bestiário*), turvar as condições para o Olho reconhecer é esvaziar a cena de si mesma: o cativado é agora apenas uma tela (para os bichos se pintarem), as grades do zoológico são a moldura que fecha para que os bichos nela rompam uma vereda

de escape de dentro mesmo do claustro. A cena da prisão se desfaz e com ela o corpo vai embora para se tornar sintoma de presença, “gestualidade dos corpos expressivos” (RANCIÈRE, 2014: 20). Sob a representação (do zoológico, do cativoiro, do filme), “a guerra das espécies resultou apenas no vazio e na distância” (TOLEDO; LISSOVSKY, 2014: 39).



Figs. 63, 64, 65 Aparências no limite das distâncias de um *Bestiário*

Neste limite entre ver e não mais ver, a paciência da câmera abdica de fazer ciência de um outro, se não promove a evidência de uma abertura às singularidades de uma coreografia soberana. Aparências não endereçadas (PRÉVOST, 2014: 217), afinal: o búfalo (e seu chifre) está a ponto de se tornar “unidade intensiva e expressiva” “para-sentir” (PRÉVOST, 2014: 220)... A fábula se faz agora no ócio da cena, remetendo positivamente à consciência das bordas e ao esvaziamento da representação. A vocação realista é levada, também ela, a um limite: num momento encontram-se corpos e identifica-se a coesão da matéria do real, mas para que ela se esvaneça em metamorfose dos corpos animados em forças secretas.

Uma *mise en soi* da cena produz então uma *mise en hors* da cena: em sua potência máxima, tudo que se inscreve no quadro remete aos foras. A cena se institui para ser destituída. Diferentemente de *In the dark*, ela não é restaurada em nova crença no interior mesmo da cena (ainda que uma outra cena), mas se alastra para os segredos dos corpos, de onde hesita em voltar (Figuras 63, 64 e 65). Me oferta agora a experiência de uma alienação da cena.

Se, em *In the dark*, o gato fazia fábula positiva – eu sou numa cena política, na cena de cinema –, a destes leões, avestruzes, alces, onças e tigres, garças, cavalos e búfalos contenta-se em negar: eu não posso ser nesta cena política, na cena de cinema. A fábula da cena da alienação vinha reclamar uma aparição, transformando uma cena em outra. A fábula de uma alienação da cena nega a desapareção, rejeitando a cena.

A cena da alienação expande os pilares políticos do realismo, perseguindo laços para que a consciência histórica do real se lance a acolher outros afetos no cosmos. A alienação da cena tem efeito implosivo: se o realismo precisa das evidências para se fazer – é preciso que as formas do mundo sejam reconhecíveis, para que então possamos atuar entre os sujeitos e as relações –, a representação é apenas um ponto de partida para o fenômeno. Radicalmente paciente aos efeitos do real que cada corpo encarna, a cena se esgarça a ponto de interceder com a figuração de formas irredutíveis às retóricas positivistas. Na cena da alienação, se buscavam as alianças de um novo parlamento. Na alienação da cena, a história assume que é incapaz de avançar diante das demandas deste completamente outro. Satisfaz-se em, por enquanto, fazer sensíveis suas catástrofes.

Põe-se em cena, assim, um vislumbre expressivo da aporia: diante do horizonte antrópico das imagens, a cena reverencia as formas denomináveis para franqueá-las à desapareção no interior de si mesma. Eis um limite em que as aparências poderiam não mais se destinar às facilidades da vida, mas a distender a experiência do filme para a do tempo de uma topografia das “formas da objetividade do mundo externo sem perceptor humano”

(LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 51). No limiar onde um corpo se torna, ao seu modo insubstituível, “remessas óticas enviadas ‘ao vazio’, sem uma destinação final (...) e simplesmente ‘aparece’” (PORTMANN apud PRÉVOST, 2014: 217).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA FÁBULA, DUAS CONTRARIEDADES

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, incomunicantes. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite o povo do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de seu aspecto e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia mágica.
Jorge Luis Borges sobre os animais dos espelhos, espécie que habitou a imageria do Cantão antigo, em *O livros dos seres imaginários*

Uma vez que estou diante da inscrição de um animal não humano nas imagens de cinema, o limbo dos sem nome (CHION, 1999: 17) vai se restaurar em tentativa da palavra. Se persigo o encontro expressivo com a singularidade de um outro, um sentido se oferece ainda a uma fábula, mas na possibilidade suspensiva das relações, na fugacidade oferecida por um tempo que se atravessa por outro tempo para gestar a instância de um laço. Uma pragmática da cena vai atuar então por meio do manejo das disposições entre os corpos – manobra com o pronome que assenta, provisoriamente, as distâncias entre o olhar e um corpo. Mas a empreitada da câmera em direção a este outro, ainda que esperançosa, atua para uma fábula errante, que na clareira das intensidades se desbrava senão entre ex-nomes, quase-nomes.

Nesta cena com os bichos – idiotas (STENGERS, 2005: 994), parceiros estranhos (DESPRET, 2013: 23), mudos (MORGAN apud INGOLD, 1988: 85) –, as evidências poderiam se fazer com sobras de afecção. Uma *mise en égalité* da cena recolhe o verbo, me ensurdece para que eu ouça os afetos da mudez. Uma *mise en soi* da cena atua geologicamente sobre o sensível: o filme se devolve ao olhar como produto objetivo da natureza, e meu olhar ali inscrito é tão objetivo quanto os corpos; ele é tocado pelos corpos, esbarra neles, tem seu caminho interrompido ou enviesado. Ainda assim, animado com o desafio das aparências, vou tentando imaginar desígnios para o que vejo: me reclino ao destino que o espetáculo reservou para mim; invento laços, atribuo nomes, forjo narrativas. “Mas, mal são esboçados, todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável” (FOUCAULT: 1999, 14).

Nestas considerações finais, fazemos um último e polifônico cotejo teórico, e os conceitos de *fábula cinematográfica* e *heterotopia* nos ajudam a especular, diante das figuras de animais não humanos nas imagens de cinema, provocações que a cena com seus corpos oferecem à investida das palavras cortantes. O conjunto de práticas epistemológicas de duas tradições é posto em tensão, como se numa evasão substantiva das representações: as práticas próprias ao cinema ocidental e as próprias à ciência ocidental dos animais não humanos. Se elas se lançam a designar, categorizar, descrever, narrar aquilo que encontram no mundo, no entanto se defrontam com os seus segredos singulares e se afetam pelos caminhos simbólicos que eles podem abrir.

As cenas que iluminamos parecem sugerir a contrariedade simultânea de duas fábulas – uma, da aparição do cinema; a outra, da aparição dos bichos. Destinadas à representação, cada uma delas clama para si no entanto um destino estético: como apresentar um corpo singular, sendo justo à sua singularidade? Diante das imagens dos animais não humanos, estas cenas organizam, duplamente, a “contrariedade dos seus poderes” (RANCIÈRE, 2014: 27) – ao mesmo tempo, são feitas para escrever mas desejam a inscrição; feitas para apresentar corpos, todavia esperam que um corpo se auto-apresente; fecham o mundo visto, contudo no corte creem que algo se abre. Reivindicam, enquanto tentam as fábulas das imagens da arte, uma “fábula da vocação” (RANCIÈRE, 2014: 28) da arte cinematográfica.

Em seguida, enfim, perguntamos: seria possível fazer uma história do atravessamento entre essas duas contrariedades? Eis um projeto que se alarga no horizonte do debate.

3.1 *Fábula de uma epistemologia*

Tentemos circunscrever a noção de fábula. Elas são como suspensões imaginárias das ordens que instituem disposições e contiguidades, reservas de um pensamento livre para um exercício semântico com o “nó” e o “desenlace”¹⁵¹ (RANCIÈRE, 2014: 8). Bruno Latour diz que, por artifício da linguagem, induzem atores a “fazer coisas” (2012: 87), livremente. Para Michel Foucault, são *permissões das utopias*: “situam-se na linha reta da linguagem” (1999, 14) como um contraponto aos lugares sistematicamente ordenados em que habitamos; como

¹⁵¹ “É a ‘fábula’, no sentido aristotélico, o agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó e do desenlace, faz passar as personagens da felicidade ou da infelicidade para a felicidade” (RANCIÈRE, 2014: 8).

se um mundo desobrigado das disciplinas para que se viva à forma da ficção total, espaço “que contradiz todos os outros”. Passeio autoconfiante da representação.

Se o real se dá nos perigos da afecção, as fábulas são o habitat possível para conviverem, em pensamento e narrativa, o Pierre Perrault de *O ourimigam e o objetivo documentário* e o outro-fera. São produtos franqueados por um “amansamento” (DERRIDA, 2002: 70), *topos* livre para a atuação das narrativas. “As *utopias* consolam: é que, se elas não têm *lugar real*, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico”¹⁵² (FOUCAULT, 1999: 13, grifo nosso). Ainda no ambiente de afetos próprio aos modos da linguagem, lembremos, para um contraste, famosa passagem em que Jorge Luis Borges produz pequeno bestiário fantástico, ocultando o verbo possível de uma narrativa na pontuação que distancia as criaturas de que dispõe. Se as fábulas são regiões de acesso fácil – um lugar leva ao outro – aqui os integrantes do *topos* parecem não se relacionar tão harmonicamente. Coloca-se em evidência o corte vazio das distâncias. Tenha-se

(...) certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas. (BORGES, 2000: 92)

Diante da relação borgiana, Foucault elabora a noção de heretopia (que formula diferentemente em outro texto). As heterotopias são

a desordem que faz cintilar os fragmentos de um *grande número de ordens possíveis na dimensão*, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhe um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. (FOUCAULT, 1999: 6, grifo nosso)

algo como contra-sítios, espécies de *utopias realizadas* (...) Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua *posição geográfica na realidade*. (...) Julgo que entre as utopias e este tipo de sítios, estas heterotopias, poderá existir uma espécie de experiência de união ou de mistura análoga à do espelho. O espelho é, afinal de contas,

¹⁵² Mais uma vez as quimeras vêm se confundir com os foras. Akira Lippit diz que “o ser animal pode ser entendido como determinando o lugar de um pensamento alienígena” (LIPPIT, 2000: 7, tradução nossa).

uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. (...) Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e *exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo*. Do sítio em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. (FOUCAULT, 1998: sem paginação, grifos nossos)

Por um lado, então, as fábulas permitem “manter juntos”. Por outro, “a monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio *espaço comum dos encontros* se acha arruinado” (FOUCAULT, 1999: 5, grifo nosso). A relação de bichos borgiana, para além de ter substância heterogênea, corrói a lógica da justaposição: é um conjunto de *heteróclitos*, entes em um acúmulo profuso e incomensurável de desordens possíveis. A ficção deste pequeno bestiário implode “o quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças – lá onde, desde o fundo dos tempos, *a linguagem se entrecruza com o espaço*” (FOUCAULT, 1999: 5, grifo nosso).

Ao dar a ver o que se imagina – colocar o espelho no mundo –, a heterotopia não meramente designa o que se assemelha e se conjuga num fundo lícito. O contingente do denominável é atravessado pelo que se descola nele, diferencia-se apesar de suas disposições, contrapõe-se irresolutamente ao que se quer pensado. Que, posta a expectativa da ordem, ilumina (por meio das sombras de um lugar ainda não habitável pela palavra) a ausência imperadora da lógica. Por um lado, a vaca virando humana em *Animal político*. As biografias das várias espécies de ser animado se atravessando em *As quatro voltas*. O gato dividindo um espaço com o guardião em *In the dark*. Os bichos se libertando em *Bestiário*. Por outro, as aparências, mais ou menos puras, mais ou menos simples, mais ou menos devolvidas a si mesmas.

Em termos é mesmo o cinema em si, este artefato que faz confusão entre ação da linguagem e efeito de imanência, heterotopia: “*essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, num ecrã bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais*”¹⁵³ (FOUCAULT, 1998: sem paginação, grifo nosso). Sabemos que a história e a teoria do cinema se dedicam, de formas diversas, a entender o que se dá nesta defasagem entre um *topos* (o quadro e o fora de quadro) e outro *topos* (o campo e o fora de campo). Como Bazin, por exemplo, para quem tais imagens ao mesmo tempo mascaram e dão a ver: franqueiam as inscrições do mundo, e no entanto o olhar que, para apresentá-lo, age com seus códigos:

¹⁵³ Note-se quando Jacques Aumont descreve a “dupla realidade das imagens”, imagem plana e ao mesmo tempo arranjo espacial, como “fenômeno psicológico fundamental” (AUMONT, 2012: 61) ao cinema.

“paisagem mental a um só tempo objetiva como uma pura fotografia e subjetiva como uma pura consciência”¹⁵⁴ (BAZIN, 2014: 368). Para Perrault, ainda diante dos bois-almiscarados, nelas os efeitos do real são ao mesmo tempo concedidos e conturbados pela ação literária do olhar: “os deuses estão por todo lado nas escrituras como que para nos facilitar o real. O olhar, ele mesmo, por refração, provocaria uma distorção da coisa olhada” (PERRAULT, 2012: 43).

Jacques Rancière (2014: 10) revisita algumas das tantas e diversas tentativas de elaboração deste dilema entre pilares fenomenológicos do cinema, sob o qual dois regimes vêm se digladiar: o representativo e o estético. São descrições da máquina cinematográfica que vêm iluminar uma desejada dádiva das imagens de cinema para a partilha social. Poderíamos dizer, com Foucault, ser dádiva epistemológica de um espaço onde um *topos* se atravessa por outros. Com Mullarkey, dádiva expressiva do que se coloca no embate entre uma ação prescritiva essencial e a sua interdição perante algo que, fora dela, incide como fenômeno sobre ela para a constituir profundamente. Para Rancière, há um fundo similar entre as tantas reivindicações: a de Bazin ou ainda a de Deleuze quando cunhava a metáfora do cristal¹⁵⁵, mas já a de Jean Epstein, quando nos falava devotamente que o amor da tela “contém aquilo que nenhum amor até agora conteve: a sua quota-parte de ultravioleta” (EPSTEIN apud RANCIÈRE, 2014: 10). São os desafios de oferecer ao cinema sua fábula primeira: a “fábula da vocação” (RANCIÈRE, 2014: 28) de uma arte. De uma vocação no limite irremediável para a cinegênese: oferecendo o espetáculo à fábula cinematográfica, o cinema presenteia a fábula com os significados e a desafia a se fazer com a matéria em movimento. Artefato, mundo; tela, quadro; fora de quadro, fora de campo; geografia, geologia; extensão, profundidade; apresentação, auto-apresentação. Pragmática do olhar, pedagogia do olhar: fábula de uma epistemologia. Porque o cinema se aliança, ainda que o deseje evitar, ao projeto sensível de um fora de si, não é isso?; enfim *realiza* o pensamento, ofertando-o (não sem ciúmes) às incidências do mundo todo outro; deixa que, agora, a experiência da ficção seja tocada pelo movimento intermitente da luz.

¹⁵⁴ Aqui Bazin se refere à Nápoles filmada por Roberto Rossellini em *Romance na Itália* (1954).

¹⁵⁵ “É numa mesma operação que o cinema enfrenta seu pressuposto mais interno, o dinheiro, e que a imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo. O que o filme dentro do filme exprime é o circuito infernal entre a imagem e o dinheiro, a inflação que o tempo põe na troca, a ‘alta estonteante’. O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pão sobre sua ponta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro...” (DELEUZE, 2005: 98-99).

Nestas várias tentativas de destrinchar os itinerários simbólicos desta “escrita de luz”¹⁵⁶ (RANCIÈRE; 2014: 10), Jacques Rancière identifica o propósito maior de distinguir um destino estético próprio ao tempo histórico do cinema. Por um lado, “ao modificar o próprio estatuto do ‘real’, o automatismo cinematográfico regula a querela entre técnica e arte” (RANCIÈRE, 2014: 9), como se pudesse promover o “acesso aberto a uma verdade interior do sensível, que regula as querelas de prioridade entre as artes e os sentidos, porque regula, antes de mais, a grande querela entre o pensamento e o sensível” (RANCIÈRE, 2014: 9): real e imaginário em uma só textura, apresentada a mim como corpo de afetos capazes de transtornar os parlamentos. Por outro lado, medita o autor, se é assim é porque a fábula da vocação cinematográfica serve mesmo a um projeto anterior ao cinema – bem dizer, o programa do regime estético das artes em restituir, nas tramas amarradas da representação, a singularidade do mundo e daqueles que constituem seu contingente sensível, inalienável a si mesmos. Neste sentido, a atribuição de uma fenomenologia genética às imagens cinematográficas serve mesmo a encontrar, no que se tenta descrever como competência própria das imagens – conjunto de práticas inscritas na tradição representativa – aquilo que escapa aos ditames da representação. A fábula da crença no cinema (vide Bazin) é ela mesma da natureza de uma pragmática da fábula, cujo efeito é também epistemológico e, o sentido, de redistribuição política.

É a fábula de uma heterotopia própria ao cinema que é, por sua vez, uma “*fábula contrariada*”; fábula feita como “produto de operações em que a arte cinematográfica organiza a *contrariedade dos seus poderes*” (RANCIÈRE, 2014: 27, grifo nosso): fábula contra o destino representativo das imagens, ainda que seja no limite imprescindível. Aqueles que oferecem suas agências no interior das imagens, por sua vez, endereçando-se ou não às facilidades da descrição, dobram-se às suas possibilidades como horda de heteróclitos – nomes idênticos apenas a seu segredo –, frente aos quais o desejo de possibilidade da nova política – cosmopolítica – reside justo na maneira que suspendem a superfície que inscreve suas aparências.

Lembremos que também o gesto fundamental de Prévost, quando revisita Portmann, é mesmo restituir os bichos sinônimos, então dispostos nas categorias zoológicas, a uma ciência da singularidade. O postulado de que os animais não humanos se destinam à “elegância” (PRÉVOST, 2009: 2) justamente *contraria* uma epistemologia da ordem, que categoriza, para promover mesmo a ciência feita com a *representação* de seus corpos a uma envergadura

¹⁵⁶ Neste trecho, em tom de questionamento e num esforço de ponderação, Rancière chama esta retórica de “paracientífica”.

sensível: agora o sentido de suas existências é, de cada um deles, ao mesmo tempo orgânico e estético (PRÉVOST, 2014: 213); sua singularidade é irreduzível aos nomes que lhes atribuo. Perante os bichos, Prévost investiga também ele uma “aventura da matéria” (RANCIÈRE, 2014: 19). Se suas aparências negam o espetáculo, põem sob suspensão a retórica que procura em seus corpos evidências. Também as aparências tensionam uma narrativa científica que vem ceder a uma fábula das particularidades: como se uma fábula da epistemologia que, mediante o encontro com os corpos *reais*, é também esta contrariada.

Por outro lado, o que Vinciane Despret (2013) pode nos sugerir é que justo a atenção a este radical desendereço pode produzir, naquilo que ele oferece negativamente, a restituição positiva de uma fábula zoológica. Mas agora por meio de descrições e narrações que incorporam a produtividade das distâncias e se alimentam da evidência das aporias: é o laço que, com a fábula, se ata na libertação de cada corpo, sob cada efeito de presença. Eis as formigas. Mas, cada uma delas, contribuindo com o mundo para que meus olhos se vão. O cavalo em devir pedaço de cavalo, mancha de cavalo nas imagens. A bovinidade insubstituível de uma vaca única. No limite, é a apropriação literária do “não” que o corpo todo outro me oferta: “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA, 2002: 22). Política das tentativas poéticas... e, no abismo do verso por vir, da desapropriação de uma relação moderna entre sujeito e objeto.

Filmar o bicho implicaria então oferecer à fábula uma viagem à matéria para que o olhar possa se arriscar em duas contrariedades que se atravessam; defrontar a fábula com duas heterotopias sedimentadas uma sobre a outra, matizadas no segredo da substância filmica¹⁵⁷:

¹⁵⁷ Cabe notar ainda que fábula heterotópica do cinema deve lidar com dois princípios fundamentais. Por um lado, “uma função específica ligada ao espaço que sobra” (FOUCAULT, 1998: sem paginação): porque se as heterotopias se opõem ao espaço que as circunvizinha, espelham-no para fazer do reflexo “mais real” ou “mais ilusório”. Por outro, inscrevem-se na passagem do tempo: seja fugaz, efêmera, transitória – imagens coordenadas com os tempos de um corpo e do outro – ou, de outro modo, no tempo apreensível aos modos de um longo período que se sedimenta e se adensa e, histórico, “não para de se acumular e empilhar-se sobre si próprio” (FOUCAULT, 1998: sem paginação). As heterotopias são também *heterocrônicas*, implicando a “*ruptura do homem com a sua tradição temporal*”.

Não é em torno destes dois princípios, fundo da heterotopia, que se funda o desafio do encontro filmado, afinal?: expor o nome ao fora (COMOLLI, 2008: 176) e à múmia da mutação do dentro? (BAZIN, 2014: 33). Inscrever a aura de um olhar (COMOLLI, 2008: 233) e, ao mesmo tempo, deixar que se extravie no movimento autêntico dos fenômenos que o tocam? (MULLARKEY, 2012: 46) Enquadrar o que se vê e se designa para que algo da natureza do selvagem, movendo-se, enquadre o olhar mesmo, tornando-o menos humano? Inscrever as visões de filme numa imageria e reescrevê-la em si mesmo, colocando-se singularmente, diante e através dela, num regime estético? Ora, não seriam estes princípios centrais também ao projeto de coabitar o espaço com um bicho?, fazer imagens com ele? Aproximar-se e deixar-se cruzar pela sua presença, que ao mesmo tempo é, misteriosa, completamente outra (DERRIDA, 2002: 30), e portanto prestando ao seu corpo a atenção não mais que possível àquilo que nos faz mutuamente sensíveis; àquilo que eu, que o vejo, carrego em nós (LESTEL, 2011: 42); ao que me toma diante deles, atrás e na frente deles, ao redor de mim? Dar continuidade a um jogo ao mesmo tempo ontológico e cronológico com as histórias colocadas, no ato do presente, entre nós? (DESPRET, 2013: 14) Jogar

vulnerabilidade ao real e ao animal; relativa passibilidade do animante perante o animado. Agora, não é o pensamento desencarnado, mas o próprio corpo oferecido aos pensamentos que, no encontro desmedido da cena, torna-se quimérico, confunde-se (e no entanto nunca se funde) em uma só criatura: corpo despedaçado, estilhaçado, das imagens filmadas, que lança seus cacos sobre mim, rasgando meu verbo. Corpo “para-sentir” (PRÉVOST, 2014: 220) que o cinema inscreve e, a seus modos próprios, transforma em sintoma.

Mise en égalité da cena e, na radicalidade por vir do encontro, *mise en soi* da cena; posta justa de mim perante os outros (cinema, bicho) para a perda de mim na metamorfose com os outros; “aquilo que transgride toda substanciação do sujeito” (MONDZAIN, 2010: 179). O movimento sensível, se é agora o corpo de dois (mundo e animal), numa só sintonia de expressão onde me meti – à beira do abismo da não biografia¹⁵⁸ –, é agenciado por uma pragmática da cena que se lança a prescrever uma expressão para a “escrita muda das coisas” (RANCIÈRE, 2014: 19); que acorda um corpo capaz de crescer no monstro¹⁵⁹ filme, corpo bicho-mundo-cinema:

O cineasta pode desdobrar, melhor do que qualquer ilustrador de histórias inventadas, a polivalência das imagens e dos signos, as diferenças de potencial entre os *valores de expressão* – entre *a imagem que fala* e *a que se cala*, entre *a palavra geradora de imagens* e *a geradora de enigmas* – que constituem, de facto, face às peripécias de outrora, as formas novas da ficção na era estética (RANCIÈRE, 2014: 37, grifos nossos).

No limite da fábula (im)possível ao cinema, “tudo escorre e se mistura; tudo se transforma e volta a viver, *tudo fala na natureza, menos o homem*¹⁶⁰” (MODZAIN, 2010: 179, grifo nosso).

então com a História, suspendendo-lhe a maiúscula, instalando seus possíveis nas limitrofias (DERRIDA, 2002: 57)? Filmar o(s) fora(s), o(s) movimento(s), a(s) história(s).

¹⁵⁸ Como se destinando-se a instaurar uma “topologia do *Outside*, isto é, de um cosmos em que não há nenhuma vida que possa justificar a percepção do mundo ou dar um sentido à existência desse último a partir da necessidade da evolução rumo à vida” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012: 54).

¹⁵⁹ Como o “cine-monstro” a que Jean-Louis Comolli presta elogio: “O cinema nasceu monstruoso. Uma arte impura, dizia Bazin. Era dizer pouco. Compósita até o improvável, a figura da quimera seria a mais adequada. O cinematógrafo nascendo como colagem divergente de uma cabeça de Méliès sobre um corpo de Lumière? E para cumprir esse destino contrariado, se entrelaçam a se combatem, sem nunca se excluir totalmente nesse ser abertamente bastardo, energias que movem o espetáculo e tensões da escritura” (COMOLLI, 2008: 90).

¹⁶⁰ Marie-José Mondzain trata aqui da noção de metamorfose, em análise de *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2014).

3.2 Uma história das contrariedades

Se as imagens de cinema são um *traço* do olhar humano (AUMONT, 2012: 158), nas paisagens que abre com os animais não humanos as contrariedades assumem um risco na espessura de um traço, marcam um traço na fissura de um risco. A inscrição do bicho é, por um lado, risco ao cinema, frente ao qual ele deve tomar uma escolha: deixar-se arriscar ou recolher-se e, confortavelmente, escrever. Mas é também, neste sentido, um risco *no* cinema: traço na imagem, traço no olhar. Deixar-se arriscar é também deixar-se riscar, em vez de apagar os rastros do traço para que assim se escreva.

É o risco na imagens que me fazem sujeito, nas imagens em que a retórica encontra um destino. O risco é um signo parte traço biográfico – porque, uma vez na imagem como corpos, estes corpos ganham um papel na história das vidas –, parte um resto de agência secreta, que vem de um lugar sabe qual para tornar a representação mais imperfeita, a imagem mais amável. O risco é a possibilidade da rasura. E cada rasura na escrita das imagens inscreve o traço de uma metafísica outra, na qual a expressão, soberana expressão, deixa suas tintas.

A rasura garrancha a retórica moderna das imagens. Reescreve, em ato, a história (como transformando política em cosmopolítica, nos termos de Vinciane Despret, Bruno Latour ou Isabelle Stengers). Akira Lippit diz que “uma história da filosofia poderia ser escrita com o que se diz sobre animais” (LIPPIT, 2000: 12, tradução nossa). Pensamos se uma história do cinema também não poderia ser escrita com as imagens feitas diante de seus corpos – se, escrevendo essa história, tanto o cinema quanto a modernidade recente não seriam iluminados por um gesto historiográfico inventivo e revelador. Jonathan Burt já veio reivindicar que se faça uma história da figuração dos bichos nos filmes, na publicação que permanece central aos debates cinematográficos sobre a questão¹⁶¹, *Animals in film* (BURT, 2002). Em seu percurso, o autor reitera (em referência a John Berger) que a modernidade,

¹⁶¹ Nos últimos anos, uma bibliografia extensa tem dado pareceres sobre fragmentos do que nos parece uma história emergente. Além de Lippit (2000) e Raymond Bellour (2009), cujas publicações têm caráter mais sistemático e já são bastante referenciadas – infelizmente não traduzidas para o português –, dossiês sobre a questão têm se proliferado nos últimos anos: de forma transdisciplinar, surgem em números de periódicos como a revista chilena *Paralaje* (2013) e da britânica *Angelaki* (2013) e, mais detidamente circunscritos ao campo do cinema e das imagens, na revista *Devires* (2014), na escocesa *Screen* (2015) e na chilena *La Fuga* (2015)¹⁶¹. Revela-se um crescente debate do tema no cruzamento entre estética e política, que no último ano rendeu em pelo menos duas novas publicações em português: o inédito *Eu animal: argumentos para uma mudança de paradigma – cinema e ecologia* (2015), de Ilda Teresa de Castro, e o recentemente traduzido *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica* (2016), de Gabriel Giorgi. No Brasil, lembramos ainda da fundamental contribuição ao debate promovida por mostras dedicadas ao encontro entre bichos e filmes, como a acurada “O Animal e a Câmera”, realizada pelo forumdoc.bh (2011), em Belo Horizonte.

como fenômeno histórico promotor de imagens, poderia ter instituído a celebração do animal como signo, e não mais como corpo. Mas que a suficiência em si de tal juízo, no entanto, viria trancafiar o destino da figuração dos bichos no cinema a uma proposição teleológica (BURT, 2002: 27) de contornos, pode-se dizer, notadamente marxistas.

Dada a carência de bibliografias sistemáticas¹⁶² e a proliferação de indagações atravessadas pelos mais diversos domínios, tradições e perspectivas, Burt propõe que se realize um esforço historiográfico atento às particularidades semióticas, contextuais e também recepcionais dos tão diversos filmes em questão, interessado em investigar o que tais signos, “animais”, uma vez vistos, implicam cultural e politicamente em cada filme, em dadas sociedades e em contextos históricos específicos. Sua discussão se vincula notadamente aos debates sobre cinema e ética, interessada em entender os impactos da recepção humana às imagens sobre a sobrevivência perene e saudável dos bichos. Neste sentido, o autor afirma que a crítica à modernidade nos faria perder de vista filmes que, ainda que operando nos territórios clássicos da representação, poderiam surtir em pedagogias positivas, capazes de sensibilizar e emocionar o humano para a chamada “questão animal” – notadamente uma questão sobretudo de “bem estar” (BURT, 2002: 86). Poderíamos, representando suas existências em narrativas filmadas e, ao mesmo tempo, representando bandeiras que lhes atribuímos, protegê-los, aos animais não humanos, de um suposto mal externo, a ser resolvido adequadamente no campo dos direitos. Como se o cão preto de Bassano, apresentado na imagem enquanto nos olha, pudesse talvez despertar nossa compaixão face aos caninos do mundo – e aí se revelasse, contextualmente, uma vocação política do olhar.

Imaginamos uma outra empreitada. Parece-nos pertinente, por um lado, apontar a carência de um exercício historiográfico continuado. Por outro, como nos sugere Derrida, a heterogeneidade dos problemas políticos que rodeiam a existência contemporânea dos animais não humanos só poderia denotar a falência de um olhar que pretenda, confortavelmente, vislumbrá-la sob os permanentes filtros das instituições dadas com a própria modernidade; instituições que fundaram mesmo, por meio de processos históricos múltiplos e mistos, condições materiais e epistemológicas para que se efetive o olhar. Talvez a negação política dos bichos esteja já inscrita como sintoma, mais amplamente, nas políticas estéticas do espetáculo moderno; a questão dos direitos não humanos não caiba, justamente e sem inadequações, em parlamentos instituídos pelas epistemologias humanas do Ocidente; a “questão animal”, em tais termos parlamentares, seja, no fundo do espelho invertido, a

¹⁶² Outros autores também apontam a carência de bibliografia de fôlego dedicada à figuração de animais no cinema, como Raymond Bellour (2009).

reafirmação das competências de dada “questão humana” constituinte *a priori*, necessária à sua própria sustentação ontológica e, sob as diretrizes de tal constituição, irrevogável; a constituição histórica de uma forma de olhar, afinal, tenha trancafiado o que se vê em seus próprios horizontes de visão.

Neste sentido, talvez a história tivesse que ser vislumbrada de um lugar – a ser inventado enquanto se descobre – de “limitrofia” da história (DERRIDA, 2002: 57), lugar de onde sua falência poderia produzir novos aportes políticos; contada, talvez, por intermédio dos traços de um gesto que, buscando brechas, poderia abrir fissuras nas diversas estratégias de figuração não humana na história recente das visões. História escrita com atenção a “o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se alimenta, e mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite”. Se os animais não humanos não são capazes de, no âmbito do que preveem nossos estatutos humanos, expressar-se ou agir politicamente, talvez sua emergência em políticas limítrofes pudesse se dar à medida em que desbravamos e nos deixamos contagiar por afecções de um pensamento outro – que poderíamos especular, transbordando a formulação de Derrida, como um *pensamento positivo das imagens*:

Não se trataria de ‘restituir a palavra’ aos animais mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação. (DERRIDA, 2002: 89)

A historiografia que Burt reivindica para a análise das imagens de cinema poderia ganhar então uma formulação mais problemática do que aquela que as deliberações de uma ética moderna enfrentariam: seria, mais radicalmente, a investigação histórica da fatura de uma epistemologia – fundada na distância entre humanos e não humanos – pelos filmes. A história de como epistemes se constituíram, na história do olho da máquina e de suas promoções sensíveis, por efeito de inscrições, figurações, poéticas, fabulações, narrativas das imagens e nas imagens – e, reversamente, de como tais epistemes afetam e transformam o estatuto de competências e potências expressivas das imagerias.

História então das contrariedades. História do traços de expressão. História para a qual o espectador de cinema fosse convidado “a ser também participante transitório de uma cerimônia secreta na qual ele será ao mesmo tempo o predador e a presa, a fera tenebrosa e a vaca imaculada” (MONDZAIN, 2010: 187). Ao ser reinscrito nas histórias, o cão preto de Bassano volta ao quadro para reimaginar seu longo percurso por vir: percurso que vem, para arriscar e riscar.



Fig. 66 Multidão vê *Mona Lisa* em sala dos renascentistas. Museu do Louvre, Paris. Junho de 2015



Fig. 67 Jacumã, Paraíba. Janeiro de 2016

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- 8 ½* (Federico Fellini, 1963)
A chinesa (Jean-Luc Godard, 1967)
A grande testemunha (Robert Bresson, 1966)
A noite americana (François Truffaut, 1973)
A levada da breca (Howard Hawks, 1938)
A regra do jogo (Jean Renoir, 1939)
Adeus à linguagem (Jean-Luc Godard, 2015)
Animal político (Tião, 2016)
As quatro estações (Artavazd Pelechian, 1975)
As quatro voltas (Michelangelo Frammartino, 2010)
Bestiário (Denis Côté, 2012)
Bread day (Sergei Dvortsevov, 1998)
Cidadão Kane (Orson Welles, 1941)
Five dedicate to Ozu (Abbas Kiarostami, 2003)
Highway (Sergei Dvortsevov, 1999)
Histórias de Mawary (Ruben Caixeta, 2009)
In the dark (Sergei Dvortsevov, 2004)
Índia: Matri Bhumi (Roberto Rossellini, 1959)
Leviathan (Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, 2012)
Mal dos trópicos (Apichatpong Weerasethakul, 2014)
Manakamana (Stephanie Spray e Pacho Velez, 2013)
Mogambo (John Ford, 1953)
O balão vermelho (Albert Lamorisse, 1956)
O anjo exterminador (Luis Buñuel, 1962)
O mistério de Picasso (Henri-Georges Clouzot, 1955)
O oumigmag ou o objetivo documentário (Pierre Perrault e Martin Leclerc, 1993)
O urso (Jean-Jacques Annaud, 1988)
Os pássaros (Alfred Hitchcock, 1963)
Paradise (Sergei Dvortsevov, 1996)
Pour la suite du monde (Michel Brault e Pierre Perrault, 1963)
Pour le mistral (Joris Ivens, 1965)

Quarta-feira de cinzas (Cao Guimarães, 2006)
Romance na Itália (Roberto Rossellini, 1954)
Sweetgrass (Ilisa Barbash e Lucien Castaing-Taylor, 2009)
The big sleep (Howard Hawks, 1946)
The river (Frank Borzage, 1929)
Tulpan (Sergei Dvortsevovoy, 2008)
Umberto D. (Vittorio De Sica, 1952)
Where no vultures fly (Harry Watt, 1951)
White dog (Samuel Fuller, 1982)
Wind across the everglades (Nicholas Ray, 1958)
Word/world (Cao Guimarães, 2001)

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: <i>Dois cães de caça amarrados a um tronco</i>	16
Figura 2: O cão em <i>Adeus à linguagem</i>	21
Figuras 3, 4 e 5: O cão e as ovelhas em <i>Sweetgrass</i>	36
Figura 6: O boi-almiscarado em <i>O ousadagem ou o objetivo documentário</i>	39
Figura 7: Os veados em <i>Bestiário</i>	51
Figura 8: Os cabritos em <i>As quatro voltas</i>	52
Figura 9: A vaca na rua em <i>Animal político</i>	63
Figuras 10, 11, 12, 13, 14 e 15: A vida da vaca em <i>Animal político</i>	65
Figuras 16 e 17: A chaminé em <i>As quatro voltas</i>	81
Figuras 18 e 19: A vila repartida em <i>As quatro voltas</i>	81
Figuras 20, 21 e 22: A espera do homem, do cabrito e da árvore em <i>As quatro voltas</i>	82
Figura 23: O jogo dos cabritos em <i>As quatro voltas</i>	84
Figuras 24, 25 e 26: A libertação das cabras em <i>As quatro voltas</i>	86
Figuras 27, 28 e 29: A invasão das cabras em <i>As quatro voltas</i>	87
Figura 29: As formigas em <i>Word/world</i>	91
Figura 30: As formigas em <i>Quarta-feira de cinzas</i>	91
Figura 31: As formigas em <i>As quatro voltas</i>	91
Figura 32: O homem e a cabra espiã em <i>As quatro voltas</i>	95
Figuras 33, 34, 35 e 36: O contracampo do gato em <i>In the dark</i>	108
Figura 37 e 38: A subjetiva do gato em <i>In the dark</i>	109
Figura 39: O gato e a janela em <i>In the dark</i>	110
Figuras 40 e 41: O sismo do gato em <i>In the dark</i>	114
Figuras 42, 43, 44 e 45: A reparação do estrago em <i>In the dark</i>	116
Figuras 46 e 47: O veado na sala de desenho em <i>Bestiário</i>	120
Figura 48: O cavalo nos estudos de Eadweard Muybridge.....	120
Figuras 49, 50 e 51: O cavalo e os pedaços de cavalo em <i>Bestiário</i>	122
Figuras 52 e 53: Os chifres em <i>Bestiário</i>	122
Figuras 54, 55 e 56: Corpos e cativos em <i>Bestiário</i>	126
Figuras 57, 58 e 59: A avestruz, o espelho e a jaula em <i>Bestiário</i>	128
Figuras 60 e 61: Os humanos no teleférico em <i>Manakamana</i>	129
Figura 62: As cabras no teleférico em <i>Manakamana</i>	129

Figuras 63, 64 e 65: Restos de <i>Bestiário</i>	131
Figura 66: A sala de Jacopo Bassano (e de <i>Mona Lisa</i>) no Museu do Louvre	145
Figura 67: Os cães na praia de Jacumã.....	146

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ANDRADE, Fábio. “Meta-existência”. In: **Cinética**, 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/as-quatro-voltas-le-quattro-volte-de-michelangelo-frammartino-italiaalemanhasuica-2010/>>. Acesso em: 27 abril 2016.

ANGELAKI: *Journal of the Theoretical Humanities*. Londres, v. 18, n. 1, 2013.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas (SP): Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. Campinas (SP): Papirus, 2012.

AVELAR, Idelber. “Amerindian perspectivism and non-human rights”. In: **alter/nativas**. Ohio, v. 1, n. 1, set./dez. 2013.

BAILLY, Anatole. **Dictionnaire grec français**. Paris: Hachette, 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. “Les films d’animaux nous révèlent le cinéma”. In: **Radio, Cinéma, Télévision**. Paris, n. 285, 3 julho 1955.

_____. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. “From hypnosis to animals”. In: **Cinema Journal**. Austin (EUA), v. 53, n. 3, mar 2014.

_____. “L’animal comme corps du cinema”. In: **Contemporary French and Francophone Studies**. Londres, Routledge, v. 16, n. 5, dez 2012, 593-601.

_____. **Le corps du cinema: hypnoses, émotions, animalités**. Paris: P.O.L., 2009.

BURT, Jonathan. **Animals in film**. Londres: Reaktion, 2002.

BERGER, John. Why look at animals? In: **About looking**. Nova York: Pantheon, 1980.

BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarida. **Manual de zoologia fantástica**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

BORGES, Jorge Luís. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Outras inquisições**. Obras completas. v. 2. São Paulo: Globo, 2000.

BRASIL, André. “O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary”. In: **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, set./dez. 2012.

BRENEZ, Nicole. “Um fotograma de *Índia: Matri Bhumi*, Roberto Rossellini, 1959” In: **Devires: Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 180-193, jul./dez. 2014.

- BURROUGHS, William S. **O gato por dentro**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CASTRO, Ilda Teresa. **Eu animal**: argumentos para uma mudança de paradigma - cinema e ecologia. Sintra (Portugal): Zéfiro, 2015.
- COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. Notes sur l'être ensemble. In: **Corps et cadre**: cinéma, éthique, politique. Lagrasse: Verdier, 2012.
- _____. O desvio pelo direto. In: **Catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico** – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH), 2010.
- _____. **Ver e poder**: a inocência perdida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CHION, Michel. **The voice in cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1999.
- COY, Jennie. Animals attitudes to people. In: **What is an animal?** INGOLD, Tim (Org.). Londres: Routledge, 1988.
- CUNNEEN, Joseph. **Robert Bresson**: a spiritual style in film. Londres: Bloomsbury Publishing, 2003.
- DANEY, Serge. A tela do fantasma: Bazin e as feras. In: **A rampa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- _____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.
- DESPRET, Vinciane. Que diraient les animaux si... In: CADRE DES GRANDES CONFÉRENCES LIÉGEOISES. 17 jan. 2013.
- DEVIRE: Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, v. 11, n. 2, jul./dez. 2014.
- EL FISIÓLOGO**: bestiario medieval. REDÍN, Marino Ayerra; GUGLIELMI; Nilda (Org.). Rivadavia (Argentina): Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. “De outros espaços”. In: **Virose**, Porto, 1998. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 27 abril 2016.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. “Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

INGOLD, Tim. The animal in the study of humanity. In: INGOLD, Tim (Org.). **What is an animal?** Londres: Routledge, 1988.

JAY, Martin. Scopic regimes of visibility. In: **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988.

LA FUGA. Chile, mar./mai 2015.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Bauru (SP): Edusc, 2004.

_____. Como retomar a tarefa de descobrir associações. In: **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru (SP): Edusc, 2012.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011.

_____. **As origens animais da cultura**. São Paulo: Piaget, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LIPPIT, Akira Mizuta. **Electric animal**: toward a rhetoric of wildlife. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. **Para além do princípio antrópico**: por uma filosofia do *Outside*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

MACIEL, Maria Esther. “Zoopoéticas contemporâneas”. In: **Remate de Males**, Campinas (SP), v. 27, n. 2, p. 197-206, jul./dez. 2007.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Compilado por Roberto B. Cappelletti. Setembro, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. “A perseguição no cinema: um ensaio sobre *Tropical malady*, de Apichatpong Weerasethakul”. In: **Devires**: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 180-197, jul./dez. 2010.

MORTON, Stephen. Troubling resemblances, anthropological machines and the fear of wild animals: following Derrida after Agamben. In: TURNER, Lynn (Org.). **The animal question in deconstruction**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.

MULLARKEY, John. “The tragedy of the object: democracy of vision and the terrorism of things in Bazin's cinematic realism”. In: **Angelaki**: Journal of the Theoretical Humanities, Londres, v. 17, n. 4, p. 39-59, dez. 2012.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011.

PARALAJE. Valparaíso (Chile), n. 9, jan./jul. 2013.

PARAVEL, Véréna. Heavy metal: an interview with “Leviathan” co-director Véréna Paravel: depoimento. [28 de agosto, 2012]. **Mubi**. Entrevista concedida a Adam Cook. Disponível em: <<https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>>. Acesso em: 27 abril 2016.

PÉREZ, Daniel Omar. “Os significados dos conceitos de hospitalidade em Kant e a problemática do estrangeiro”. In: **Revista Philosophica**, Valparaíso (Chile), v. 31, p. 43-53, jan./jun. 2007.

PERRAULT, Pierre. O objetivo documentário. In: MARIE, Michel; ARAÚJO, Juliana (Org.). **Pierre Perrault**: o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

PRÉVOST, Bertrand. “As aparências não-endereçadas: usos de Portmann (dúvidas sobre o espectador)”. In: **Devires**: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 210-229, jul./dez. 2014.

_____. “L’élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann”. In: **Images Re-vues**. Paris, n. 6, jun 2009.

_____. “Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur)”. In: **L'adresse. XVIe colloque du Cicada**. Pau (França): Presses Universitaires de Pau, 2011.

_____. **Peindre sous la lumière**: Leon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence. Rennes (França): Presses Universitaires de Rennes, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Bazin Espectador e a Intensidade na Circunstância da Tomada”. In: **Recensio** - Revista de Comunicações e Cultura, Covilhã, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. Uma fábula contrariada. In: **A fábula cinematográfica**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema”. In: **Intermédias**, Serras (ES), ano 4, ed. 8, 2008.

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

RIVETTE, Jacques. The genius of Howard Hawks. In: **Cahiers du Cinéma**: the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

SCREEN. Glasgow, v. 56, n. 1, mar./mai. 2015.

SEBEEK, Thomas A. “Animal” in biological and semiotic perspective. In: INGOLD, Tim (Org.). **What is an animal?** Londres: Routledge, 1988.

SÉGUR, Sophie de. **Memórias de um burro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

STENGERS, Isabelle. The cosmopolitical proposal. In: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. **Making things public**: atmospheres of democracy. Cambridge: MIT Press, 2005.

TOLEDO, Rita; LISSOVSKY, Maurício. O bestiário metafísico de Kiarostami. In: **Devires**: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 16-49, jul./dez. 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: **A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996.

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: SIMPSON, Philip; UTTERSON, Andrew; SHEPHERDSON, K. J. (Org.). **Film theory**: critical concepts in media and cultural studies. Vol. IV. London: Routledge, 2004.