

PEDRO DRUMOND

O CINEMA IRREALIZADO

experiência de incerteza
com um cinema brasileiro
contemporâneo

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Pedro Drumond

O CINEMA IRREALIZADO

experiência de incerteza com um cinema brasileiro contemporâneo

Niterói, RJ

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

PEDRO DRUMOND

O CINEMA IRREALIZADO

experiência de incerteza com um cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do cinema e do audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói,
2018

Pedro Drumond

O cinema irrealizado

experiência de incerteza com um cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do cinema e do audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin.

ANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Migliorin (Orientador
Universidade Federal Fluminense (UFF))

Prof. Dr. Benjamim Picado
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

D795c Drumond, Pedro Pereira
O cinema irrealizado: experiência de incerteza com um cinema brasileiro contemporâneo / Pedro Pereira Drumond ; Cezar Migliorin, orientador. Niterói, 2018.
123 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCOM.2018.m.12751056709>

1. Cinema brasileiro contemporâneo. 2. Experiência estética. 3. Teoria do documentário. 4. Filosofia da imagem. 5. Produção intelectual. I. Título II. Migliorin, Cezar, orientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

resumo

Para que servem os mundos irrealizados de uma Brasília destruída ou do edifício de uma ocupação social despejada? Parte significativa do cinema brasileiro contemporâneo parece expressar o desejo de produzir indiscernibilidades e habitar incertezas, fabricando imagens e histórias que querem do documentário aquilo que é menos que o documento e da ficção aquilo que é menos. A partir de realizações recentes como *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, DF, 2014), e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, SP, 2016), analisamos as consequências de uma ficção científica sucateada que vê o próprio presente como ucronia e de um edifício ocupado por um movimento social intercedido por um filme a ser feito. Como ver um cinema que se irrealiza em direção à certas formas mínimas? Para isso, a pesquisa propõe o conceito de experiência de incerteza para investigar os encontros e desencontros estéticos, de modo que serão analisadas as estratégias de fabricação desses mundos liminares, as condições lógicas para esses modos de aparição e as exigências pragmáticas que se impõem na experiência. Se as urgências do presente se mobilizam pela constante ameaça da crise, o que o cinema e o mundo das imagens permitem às capacidades de imaginação quando oferecem ainda mais profundas cisões?

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; experiência estética; teoria do documentário; filosofia da imagem

abstract

What could be the purposes of unrealized worlds like those of a destroyed Brasilia or a hotel occupied by a social movement under removal orders? A significant part of contemporary brazilian cinema seems to express the desire to produce undiscernibilities and to inhabit uncertainties, fabricating images and stories that wish to be less than fiction and less than documentaries. Taking recent films as *Branco sai, preto fica* (*White out, black in*, Adirley Queirós, DF, 2014) and *Era o Hotel Cambridge* (*The Cambridge Squatter*, Eliane Caffé, SP, 2016) we analyse the consequences of a scrapped science fiction that takes the present time as an uchrony and a building occupied by a social movement interceded by a film to be made. This study proposes the concept of an experience of uncertainty to investigate the aesthetic encounters and disencounters in a way to analyse the strategies of fabrication of these liminar worlds, the logical conditions to these modes of appearance and the pragmatic requirements that are imposed in experience. If the urgencies of the present are mobilized by a never-ending horizon of crisis, what cinema and the world of images can allow to capacities of imagination when offers even more unresolvable gaps?

Key-words: uncertainty; contemporary brazilian cinema; philosophies of image; aesthetic experience.

| AGRADECIMENTOS |

Ao professor Cezar Migliorin pela orientação dedicada, pela confiança e pela liberdade concedida para que eu perseguisse e encontrasse meu próprio lugar de pesquisa;

aos professores que me acolheram e me inspiraram à pesquisa em diferentes momentos da minha trajetória: Tunico Amâncio, Adalberto Müller, Júlia Scamparini, Alex Martoni;

ao professor Benjamim Picado pelos ensinamentos nas disciplinas, pelas considerações valiosas na etapa de qualificação e pela generosidade de fazer parte da banca examinadora;

ao professor César Guimarães pelos ensinamentos à distância através dos seus textos e pela disposição de ler ao trabalho e fazer parte da banca examinadora.

aos companheiros de pesquisa do laboratório Kumã: Érico Araújo Lima, Issac Pipano, Samuel Leal, Luiz Garcia;

aos professores e colegas de pesquisa do Grupo de estudos em Ritmo, Imagem e Pensamento: Hernán Ulm, Guilherme Foscolo, Paulo Custódio de Oliveria, Naiana Amorim, Elisa Duque, Baruc Martins, Sayd Mansur;

à Laís Ferreira pela partilha do desafio de ministrar uma disciplina para a graduação de Cinema & Audiovisual da UFF;

aos amigo Tulio Maia Franco e Guilherme Souza pelas longas discussões que multiplicaram minhas perspectivas;

às instituições que possibilitaram a pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

à Kamilla,
por ter dito, quantas vezes fosse necessário: “continue”

| Sumário

 apresentação	9
o desentrelaçamento dos mundos	12
oscilação e duplicidade	16
divisão de capítulos	19
 capítulo 1: lógicas da incerteza	23
sonho-documentário, fotografias heterocrônicas.....	23
ver nascer um monstro.....	34
filosofia da imagem quando fábrica de incertezas.....	42
estado de exceção: cinema apesar dos modos	47
 capítulo 2: estéticas da incerteza	55
distinção e indiscernibilidade.....	55
o próprio e o alheio.....	61
teoria do factício, prática da facção.....	66
mímica sem mimesis.....	77
 capítulo 3: pragmáticas da incerteza	83
a solução híbrida e o ângulo de visão impraticável	83
ver e perder	88
a simultaneidade sem lugar.....	93
reforma/demolição, reparação/destruição	98
 considerações finais: sustentar uma experiência de incerteza	115
 bibliografia	120

| apresentação |

[a experiência de incerteza e suas consequências]

Um encontro de orientação no laboratório Kumã¹ da UFF em 2016, período em este trabalho se encontrava ainda em sua fase de projeto, exigiu que a proposta de pesquisa fosse apresentada em suas premissas mais básicas. O que foi defendido naquela ocasião ainda se sustenta, de alguma forma, como fundamento para as questões que movem a dissertação: um desejo de pensar um certo cinema brasileiro recente a partir de como alguns filmes recolocam a problemática dos modos, ou seja, como se realizam sob novas formas de uma suposta indecidibilidade entre documentário e ficção. O objetivo era sustentar a partir desses filmes uma sensibilidade orientada às incertezas. Foi então que Isaac Pipano, um colega de pesquisa, ofereceu um questionamento crítico, ao perguntar: “Por que esses filmes não podem ser simplesmente considerados documentários?”. Isaac antecipava em sua colocação algo que de fato encontraríamos ao longo dos estudos, pois é verdade que o documentário é um espaço conceitual de liberdades no cinema, e tal suposição de uma indecidibilidade poderia se revelar uma resistência arbitrária ao reconhecimento da vocação aberta do documentarismo. Deveríamos insistir em ver uma problemática dos modos onde haveria apenas o potencial da inventividade documentária?

Longe de apontar uma arbitrariedade frágil nas nossas premissas, Isaac acabou revelando algo ainda mais inspirador na medida em que ele mesmo estava eliminando para si um horizonte de incerteza. Logo, uma resposta possível a essa inquietação era repetir a pergunta sob a forma insistente de sustentar uma incerteza ainda maior: “Por que, afinal, esses filmes não podem ser simplesmente considerados documentários?”. Essa conservação do incerto se converte em uma própria conduta metodológica: incerteza sobre o que pode ou não o documentário,

¹ Laboratório do Curso de Cinema e Audiovisual da UFF, coordenado pelo Prof. Cezar Migliorin.

sobre as possibilidades dos engajamentos afetivos às imagens, sobre as radicais incompatibilidades entre referencialidade e invenção.

“A experiência de incerteza e suas consequências.” Esse poderia ser um título alternativo e excessivamente direto sobre o que propomos. É verdade que ele oculta o cinema, as imagens e sons que nos guiam intensamente, mas isso reflete o fato de que nosso *corpus* é antes um disparador, no lugar de um objeto de análise ou caso exemplar. Nosso objeto é, antes, a própria experiência de incerteza, os filmes nos servem como plataformas para pensarmos uma espécie de fenomenologia da incerteza, que se torna uma espécie de anterioridade futura, a modalidade do que é tanto um ponto de origem quanto de chegada. Uma forma irrealizada do tempo, de uma “temporalidade negativa: não poder chegar ao fim e não poder sair do começo. Esse é o tempo da improvisação” (DA COSTA, 2001:99). Uma pesquisa que se ampara na poética de um falso-movimento², figura adequada a uma dialética das imagens que constantemente se fará presente através de alguns autores que orientam essa pesquisa.³

A extração das consequências dessa experiência é o que o que esse trabalho acredita produzir em suas premissas, sua analítica, seus apontamentos críticos e proposições conceituais. É tudo isso o que se reúne sob a evocação muito mais especulativa de um *cinema irrealizado*. A razão dessa afronta ao que é reconhecido como o puro gesto do cinema, a *realização*, será constantemente evocada ao longo do texto, mas eis uma primeira indicação: consideramos sim a realização como o gesto cinematográfico maior, mas no sentido específico que Jean-Paul Sartre estabelece:

Um ato torna-se gesto quando tocado pela ineficácia. Por exemplo, se estou trancado numa prisão e se bato na porta para sair, é um gesto. (...) Os gestos são atos incompletos. Um ato deve obter um fim. Se ele se define apenas como uma representação, uma espécie de dança, um balé, não é mais que um gesto.
(SARTRE in. MILLER, 2009:30-31)

O que Sartre, em sua espécie de axiologia da ação, desqualifica no gesto como expressão de uma ineficiência e insinceridade, se torna, aqui, a condição necessária para uma sensibilidade orientada às incertezas. O prisioneiro que bate na

² É assim que Deleuze desqualifica o movimento lógico da dialética Hegeliana em *Diferença e repetição*. (DELEUZE, 2005:16).

³ Porque se há ocasião que estabelecemos um pensamento assumidamente dialético é através de pensadores como Didi-Huberman, Jacques Rancière e Jean-Louis Comolli, que não vêem o trabalho do negativo e os quadros dialéticos como forma inadequada da diferença.

porta para sair não deve ser ridicularizado como um tolo que age por dispêndio, mas admirado como alguém que não recua diante do impossível, pois há um desejo que se sustenta ainda que impedido de se realizar. Ainda que o horizonte do possível negue por completo a sua libertação, ele bate a porta para sair sustentando um mínimo de incerteza que tende infinitamente ao impossível. Essa é a potência de irrealização, a afirmação de um impossível incondicionado pelo possível, livre de se justificar pela possibilidade de sua conversão em possível, uma espécie de “possível negativo”, como irá propor Catherine Malabou em *Ontologia do acidente* (2013)⁴. O cinema irrealizado é algo dessa natureza e não equivale, portanto, à um cinema melancolicamente frustrado com suas capacidades de realização, mas àquele que assume a força particular de uma ineficiência, de fazer “com um único e mesmo movimento o cinema do possível e do impossível”⁵ (RANCIÈRE, 2016:163).

Assumir um princípio de ineficiência não é tanto afirmar a limitação representacional das imagens, o que seria apostar nas correntes teóricas mais distantes daquelas corroboradas aqui, mas defender que irrealizar o cinema é uma práxis exigida para que as formas de um inacabamento sejam possíveis. Veremos, eventualmente, que a ideia de uma experiência de incerteza é contraintuitiva, pois desafia o próprio princípio de consumação do incerto que é compreendida como requerimento lógico de qualquer intelecção de uma experiência. Ao menos é isso que indica James Dewey em *Arte como experiência* (DEWEY, 1980). A experiência de incerteza é uma espécie de caso excêntrico no qual uma unidade experiencial se dá no próprio adiamento de sua consumação. Se, para Dewey, as experiências incompletas se referem às relações inestéticas de um cotidiano lasso, a experiência de incerteza se impõe como a concepção aberrante da incompletude quando uma unidade estética, uma unidade, portanto, não-toda. É extraíndo esse forro da teoria da experiência de Dewey, para quem experiência é sempre uma realização, que podemos chegar a uma estética da irrealização.

O cinema deve estar sempre pressuposto ao longo da dissertação, mas há ocasião na qual ele se perde de vista e a escrita não teme ceder partes extensas aos domínios da teoria e do conceitual. É necessário admitir que fazer as imagens habitarem ostensivamente o registro da escrita não garante que se estabeleçam

⁴ Esse conceito de um “possível negativo” será melhor detalhado no capítulo 1.

⁵ É assim que Jacques Rancière elogia a obra cinematográfica de Pedro Costa, cuja produção se aproxima bastante dos tratamentos que reconhecemos aqui em parte do cinema brasileiro contemporâneo.

correspondências entre as formas sensíveis e as ideias inteligíveis. Tampouco isso nos é desejável. Ainda assim, todo pensamento que comparece ao longo desse percurso é convocado para acionar, de forma ou de outra, uma imageria, e sua aparição não é outra coisa que não as ressonâncias mais próximas ou distantes dessa partida com o cinema. Foi preciso a humildade de um filósofo como Jacques Rancière, ao se colocar como um mero amador no pensamento do cinema, para que a afirmação das distâncias entre o engajamento com as imagens e as teorias surgisse como uma própria ética metodológica, de uma teoria cinematográfica enquanto fábula, na qual:

(...) o pensamento do cinema é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois “problemas do cinema”
(RANCIÈRE, 2016:16)

Logo, para Rancière, o pensamento do cinema é ele mesmo uma forma flutuante, que simultaneamente permite a comunicação entre o sensível e o inteligível mas também assegura a distância e a distinção entre tais dimensões. Portanto, é preciso partir dos afastamentos, afirmar distâncias como a premissa básica para a invenção dos vínculos. É essa a natureza de um espaço homonímico, das familiaridades sem parentesco, de relações sem correspondências. A fábula cinematográfica de Rancière não é uma técnica analítica que liga a experiência sensível com a hermenêutica, ou as formas materiais às supostas origens ideológicas, mas a afirmação da impossibilidade de uma compatibilidade plena desses mundos, que comparecem juntos apenas enquanto afirmam “eis os limites do que eu posso” (RANCIÈRE, 2016:25).

Essa pesquisa também possui seus limites. É preciso antecipar que não nos dedicamos à alguns procedimentos típicos da pesquisa em cinema e audiovisual, como o estabelecimento de uma etapa de reconstituição histórica ou de uma apresentação panorâmica de diferentes eixos teóricos nos quais nossas inquietações já foram tratadas. Investimos constantemente, por outro lado, em alguns debates metateóricos, principalmente porque buscamos disputar algumas tendências consolidadas sobre as formas desse cinema brasileiro contemporâneo em sua suposta vocação híbrida e das forças políticas da criação de espaços em comum entre realidade e invenção, posicionamentos com os quais divergimos pontualmente. Insistiremos em um desentrelaçamento dos mundos.

| o desentrelaçamento dos mundos |

Uma parcela significativa do cinema brasileiro recente parece movida por um desejo de aproximação da criação fílmica aos domínios da vida e é diante dessa tentativa de supressão das distâncias que se fazem aparecer os limites intransponíveis de uma dissimetria entre o vivido e o filmado, da referencialidade biográfica e a fabulação dramatúrgica, o designativo e o figurativo. Podemos nomear em ordem cronológica experiências como as de *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, RS, 2009), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, PE, 2010), *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, SP, 2011), *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, MG, 2015). Tais obras têm comparecido constantemente reunidas em estudos do cinema com abordagens tão diversas quanto a história do documentário brasileiro, as políticas do audiovisual, os estudos do cinema e a constituição de comunidades e as estéticas “híbridas” como traço da atualidade. Sobre este momento contemporâneo, Ilana Feldman sugere um panorama preliminar:

Nesse panorama em que, grosso modo, a ficção se documentariza e documentário se ficcionaliza, isto é, em que os protocolos documentais (o trabalho com não-atores, ou atores-amadores em seus ambientes reais) são atravessados por recursos expressivos da ficção (a reencenação e a decupagem das situações, a recriação de personagens, a montagem narrativa, por vezes o uso de trilha sonora não-diegética etc.) e vice-versa, os trânsitos entre a ficção e o documentário estão, de maneira inédita, tanto na pauta do audiovisual contemporâneo quanto no âmbito da própria vida cotidiana, atravessada por todo tipo de imagens, dispositivos e tecnologias. Em tal contexto de flagrante de indeterminação, em que, de um lado, se vive a realidade como artifício e o artifício como realidade, de outro, a ascensão das práticas documentais parece responder ao “espetáculo” generalizado, quando o que se mobiliza e disputa é a performance mais autêntica, a confissão surpreendente, a capacidade de empatia e espontaneidade de todo tipo de personagem, seja anônimo, seja celebridade.
(FELDMAN, 2015:15)

A elaboração proposta por Feldman nos interessa duplamente, a princípio porque observa a reparição dos impasses classificatórios entre documentarismo e ficcionalismo no contemporâneo, concedendo-lhe um ar de ineditismo. Evita, portanto, a postura de relegar o que chamaremos aqui de “problemática dos modos” à forma de um falso-problema que o cinema já teria superado historicamente, de formas do cinema não mais atravessadas por um antagonismo entre documentário e

ficção. Ainda que essa problemática seja, de fato, incômodamente insistente por se fazer premente em quase toda a história do cinema, não concordamos que ela seja um conteúdo esgotável e tampouco que as experiências fílmicas que a colocam em questão realizam a reaparição do problema como mera repetição de um impasse antiquado. Pensamos, ao contrário, que cada conjuntura ou ainda, cada filme, estabelece à sua própria maneira a reabertura dessa problemática, que se recoloca sempre em uma relação ativa com o seu entorno e retroativa com o passado com o qual mede distâncias. Ilana parece acreditar, assim como nós, que o pensamento do cinema orientado à uma problemática dos modos é uma tradição⁶ própria da teoria cinematográfica, tão válida quanto as abordagens ditas historiográficas, sociológicas, semiológicas ou tecnológicas. Essa pesquisa pode ser tomada como parte dessa tradição, de estudos do cinema orientados à problemática dos modos.

Feldman, no entanto, estabelece os termos de aparição dessa problemática a partir de figuras do entrelaçamento e filia-se à uma retórica relativamente consensual no campo teórico contemporâneo, na qual a ficção é passível de documentarismo e o documentarismo é passível de ficcionalismo. Uma retórica que vislumbra a possibilidade de uma indecidibilidade documentário-ficção como consequência do cruzamento de protocolos e das formas em trânsito, atravessamentos. A proposição desse espaço intensivo de trocas e transfigurações se coloca como causa primeira para estabelecer o problema da indeterminação, que, por sua vez, aparece enquanto resultado deste acirramento das zonas de contato e dos usos partilhados de códigos e modos de fabricação das imagens, em uma espécie de promiscuidade técnica.

Embora partilhe conosco a abordagem sobre a problemática dos modos, Feldman faz parte de uma espécie de linha metodológica que assume a aparição de uma forma-impasse enquanto consequência de uma compatibilidade radical entre o modo documentário e o modo ficção. Para essa linha, é por serem potencialmente compatíveis que os modos documentário e ficção podem se cruzar, criando as supostas zonas de indeterminação. O que propomos aqui não é necessariamente uma refutação dessas perspectivas orientada ao entrelaçamento, mas uma especulação que busca um outro vetor, uma outra forma de pensar a aparição problemática, forma esta que esteja à altura das consequências de uma afirmação

⁶ É verdade que essa problemática encontra constantemente um lugar próprio de aparição no que se entende por "teoria do documentário". Ainda assim, propomos aqui uma forma de se pensar o cinema através de uma abordagem que dá à esse impasse constitutivo uma centralidade particular que impede que a reflexão se converta ao fim em uma teoria do documentarismo.

como a de Rancière quando escreve que “O cinema não apresenta um mundo que tocaria a outros transformar” (RANCIÈRE, 2016:24). Que formas fílmicas fazem o próprio cinema cindir em relação a si mesmo, para além da cisão realizada entre o mundo filmado e o mundo vivido? Pensar a problemática dos modos não a partir da inauguração de uma zona indeterminada, mas da constituição de uma indiscernibilidade possibilitada justamente por uma profunda radicalização das distinções em seus movimentos cisionários.

Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, DF, 2014), e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, SP, 2016) não são filmes que oferecem resistência a serem pensados como narrativos. Não são pautados excessivamente por descontinuidades desorientadoras entre as imagens e sons, por um uso abundante de estratégias de simbolização ou por liberdades surrealistas, de antinaturalismos subversivos. Engendram dramaturgias particulares, geralmente orientadas as vistas de cotidianos íntimos de pessoas e espaços de convivência particulares: uma ocupação, uma região administrativa do distrito federal, uma vizinhança. Realizações fílmicas sob o registro de um certo realismo, de encenações que constantemente assumem uma forma de apropriação de um estado de coisas tais quais reconhecíveis na realidade. Mesmo *Branco sai, preto fica*, e sua proposta de se fabricar com o que há de mais especulativo dos traços de gênero das ficções científicas, ainda se dá a ver dentro de coordenadas intimistas e da encenação de cotidianos sob um registro que evoca os aspectos de autenticidade sobre as vidas reais dos recém-atores⁷ que se colocam em cena. Nem mesmo a bomba sonora do filme de Adirley Queirós e a participação dos atores profissionais José Dumont e Suely Franco no filme de Eliane Caffé são o bastante para dispensarmos os filmes aos domínios de uma pura ficção, assimétrica ao vivido.

Não há, portanto, como afastar da experiência a sensação de uma certa vocação documentária, afinal, são filmes compelidos por urgências do presente e se fabricam em jogo intenso com referencialidades. *Sócio-mise-en-scènes* e *auto-mise-en-scènes*, como escreveu Jean-Louis Comolli (2008:85). No entanto, se Comolli sugere que tais modos de encenação são as formas pelas quais o “cinema, ainda,

⁷ Há um debate sobre qual seria a melhor nomenclatura a ser usada em relação aos participantes dos filmes que desempenham papéis ficcionais sem serem previamente atores profissionais. Há ocorrências do uso de *não-atores*, *atores não profissionais*, ou, simplesmente, *atores*. Como aqui nos interessa ressaltar os modos de produção que buscam se realizar com participantes sem experiência e pela incorporação de suas histórias e cotidianos reais nas tramas, utilizaremos a forma *recém-ator*.

se entrelaça com o mundo” (COMOLLI, 2008:85), defendemos que talvez o que haja de mais revigorante nesse cinema brasileiro contemporâneo seja o modo pelo qual eles arrancam o que há de referencial nos mundos intercedidos pelo cinema para produzir um desentrelaçamento. Essa possibilidade de arrancar o referencial à uma não circularidade fez Cezar Migliorin pensar em uma operação cinematográfica orientada à dessemelhança e combinação, termos que para ele, se entrelaçam, é verdade, mas na produção de um desentrelaçamento posterior pela poética combinatória:

O estranhamento e a riqueza estão em algo tão próprio ao cinema; o entrelaçamento entre o registro maquínico, sobretudo quando este registro compartilha a intimidade e a realidade cotidiana, e uma poética combinatória que é produtora de dessemelhança entre a realidade e a imagem.
(MIGLIORIN, 2008:98-99)

Esses filmes parecem recusar em um só tempo a força de correspondência do documentarismo e o apelo à complementaridade do ficcionalismo. Modos de encenação enquanto graus de distância. Arriscam com os modos, em direção à suas formas irrealizadas, aquilo que no documentário é *menos* que documento e aquilo que na ficção é *menos* que ficção. Uma zona intersticial onde ficção e documentário estão em indiscernibilidade, mas sem que percam sua distinção. É esse espaço conceitual e especulativo que move essa dissertação, sob o ímpeto da seguinte pergunta: Como ver um cinema que se irrealiza em direção à certas formas mínimas? A chave, sugerimos é sustentar a incerteza.

| oscilação e duplicidade |

A pesquisa aceita que certos procedimentos de linguagem sugerem ou estimulam modalidades de leitura. Há, nos gestos de fabricação e apresentação da imagem, indícios materiais que firmam comprometimentos e traições aos modos fílmicos conhecidos⁸. No entanto, a correspondência dos gestos e seus efeitos nunca é garantida, de modo que os objetos de análise desse estudo são aqueles que expõem as fragilidades dos pactos firmados entre uma estrutura apelativa e uma resposta cognitiva. O que recusaremos, a partir disso, é a solução que convencionou que a vocação documentária, quando se fragiliza, peca por ficção, e que a vocação

⁸ Apesar de nos concentrarmos prioritariamente às categorias de documentário e ficção como modos do cinema, estes podem referir-se também aos gêneros narrativos.

ficcional, quando investida em uma discursividade referencial, peca por documentarismo. Não nos serviria, tampouco, uma expressão contrária como a de Jean-Luc Godard, quando toma esses “pecados” por “triunfos” ao defender que:

Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) Entre ética e estética, é preciso escolher. Isso é bem entendido. Mas não é menos entendido que cada palavra comporta uma parte da outra. E quem opta a fundo por um encontra o outro necessariamente no fim do caminho.

(GODARD apud OLIVIERI, 2007:45)

Tal quadro conceitual de reversão só pode existir, presumidamente, em um princípio lógico de compatibilidade. O problema, para nós, é a crença na conversão que se instaura a partir disso. Propomos uma dissidência, de uma abordagem que não se contenta em produzir um lugar meramente oscilatório, que assegura uma espécie de unidade informe que seria absolutamente distinta das formas às quais oscila. O cinema irrealizado não deve ser compreendido como uma forma “indiferenciada” ou “pré-individual” do cinema, que oscila entre as individualizações modais do documentarismo e do ficcionalismo, a irrealização estabelece uma forma inconsistente de duplicidade, uma dupla assunção de dois tipos distintos de exceção. Sustentamos com isso o desejo de ver um cinema de não-ficção e não-documentário que não se revelem como as reversões ao ficcionalismo e ao documentarismo. Por essa razão, também não nos satisfaz uma recorrente proposição do “híbrido”, que opta por expressar a problemática dos modos em certos filmes como derivada de um acúmulo de ficção e documentário, que se purificam como vetores genéticos que se misturam e criam um cinema “transbordado”.

É somente quando intuímos que a possibilidade de uma dupla-assunção traz consigo um problema de incompatibilidade que podemos assumir e preservar a incerteza. Esse esquema será importante para pensarmos na experiência de um cinema que não se caracteriza nem por uma “flutuação” gentil entre regime documentário e ficcional, nem por uma oscilação desorientadora, mas de uma duplicidade, uma simultaneidade impossível. É por essa razão que pensamentos orientados ao estabelecimento de figuras de “transição” entre os modos serão questionados. Partimos da proposição de que os limites da ficção não dão a ver o documentário e os limites do documentário não dão a ver a ficção. Os modos possuem em si a expressão do seu “fora”, seu estado de exceção, aparição que está

fora do seu próprio lugar. Ficar atento à isso é tornar-se sensível à um inacabamento constitutivo dos modos e ao cinema irrealizado.

Estudar esses filmes sob as especificades da problemática dos modos não é uma decisão metodológica arbitrária. É a própria arena discursiva contemporânea que assume o não esgotamento das tensões entre os modos fílmicos, como indica Eliane Caffé ao relatar que “Houve até comissões de festivais que não estavam seguras sobre como classificar o filme em qualquer das categorias” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017:242). Essa pesquisa propõe pensar como, para além de serem tomados como um novo modo de cinema que precisaria de um nome próprio, esses filmes impossibilitam a adequação plena aos modos tradicionais por uma plasticidade que permite satisfazer critérios que buscam tanto a determinação documentária quanto ficcional, o que não o torna um cinema “radicalmente outro”, mas um corpo fílmico em forma de fuga, em um processo constante de performance de semelhanças.

A ideia da produção/identificação de semelhança não pode estar ligada necessariamente ao mero reconhecimento de técnicas, ou de códigos imagéticos e seus respectivos pertencimentos aos modos. Tal conduta busca estabelecer uma verdade genética, na qual os protocolos de fabricação garantem a filiação do material produzido à um modo regente. O reconhecimento de semelhança equivale à atribuição de uma gramática audiovisual como previamente determinante de linguagem documentária ou ficcional. Na experiência, como aqui compreendida, a assunção de uma semelhança circunstancial reorganiza ativamente o corpo fílmico por inteiro. A incerteza desse cinema contemporâneo não se dá por uma suposta pluralidade de artifícios e técnicas, mas pela sua capacidade de ser experimentado como ficção e como documentário sem que isso resulte em uma experiência de oscilação. Não são filmes que poderiam ser contidos nas categorias seguras dos “docudramas” ou “etnoficções”, formatos tradicionalmente marcados por segmentações entre imagens de registro espontâneo e performance, entre arquivo e dramatização.

É preciso reconhecer que estabelecemos aqui uma forma pouco comum de pensar os modos do cinema. Para um cinema ser apenas *semelhante* à ficção ou ao documentário é preciso invalidar o senso comum que conecta a inteligência de uma modalidade fílmica aos procedimentos práticos de sua realização. Nesse modo mais

tradicional de pensar os modos, “documentário” é o nome dado ao produto da prática do documentarismo, o que vale também para a ficção. Ainda que existam perspectivas que enfatizem a recepção como momento privilegiado para o estabelecimento desses juízos, como propõe a *semiopragmática* de Roger Odin, a questão permanece na distinção entre o que seria uma *leitura documentarizante* (que poderia ser aplicada mesmo à filmes consensualmente considerados ficcionais), e o que seria *apresentação*, o filme que “se exhibe, que se mostra como documentário” (ODIN, 2012:13). Pra Odin, portanto, o espectador tem a liberdade performática de estabelecer leituras avessas aos “modos de apresentação”, subvertê-las. Essa inconformidade possível entre apresentação e leitura nos interessa para justificar a hipótese de que os modos fílmicos podem surgir como formas de exceção a si próprias para além de uma sobredeterminação performática de um interlocutor.

| divisão de capítulos |

A divisão de capítulos proposta nessa dissertação não corresponde à uma processualidade progressiva, de uma análise que realiza pontualmente as articulações necessárias para a derradeira comprovação de uma tese. As transições temáticas que propomos se aproximam da maneira pela qual Rancière organiza os dois livros que Gilles Deleuze escreveu sobre o cinema⁹:

A passagem de um livro a outro não define a passagem de um tipo e de uma era da imagem cinematográfica a um outro, mas a passagem a um outro ponto de vista sobre as mesmas imagens. (...) não passamos de uma família de imagens a uma outra, mas sobretudo de um lado a outro das mesmas imagens, da imagem como matéria à imagem como forma.¹⁰
(RANCIÈRE, 2001:152)

Os capítulos, portanto, estão organizados de modo a expressar um ponto de vista ou uma ênfase, eixos locais de perspectiva sobre o conteúdo que é comum a todo o trabalho. Para isso, propomos a constante interrogação da experiência de incerteza nas imagens a partir de três quadros: lógica, estética e pragmática. Não há investigação sobre um desses aspectos que não convoque ao pensamento o

⁹ A saber, *A imagem-movimento: Cinema 1* e *A imagem-tempo: Cinema 2*.

¹⁰ Tradução nossa, sendo o original: “Le passage d'un livre à l'autre ne définirait pas le passage d'un type et d'un âge de l'image cinématographique à un autre mais le passage à un autre point de vue sur les mêmes images. (...) nous ne passons pas d'une famille d'images à une autre, mais plutôt d'un bord à l'autre des mêmes images, de l'image comme matière à l'image comme forme.”

aparecimento imediato dos outros. Comolli escreveu que “mudar de lógica é mudar de prática” (COMOLLI, 2008:27), mas isso não deve ser lido como uma determinação direcional que parte da lógica, passa pela estética e chega à pragmática. Os termos se codeterminam, se põem de uma só vez, ainda que o pensamento não realize essa simultaneidade. Nossos problemas antepostos reaparecem constantemente ao longo do percurso, ora sob as orientações de uma intelecção das condições lógicas necessárias, outrora sob suas formas estéticas de aparição e uma última uma vez sob as pragmáticas das condutas e dos planos de ação. Para cada seção são acionados repertórios teóricos distintos. A pesquisa se reconhece partidária de uma orientação ao ecletismo, traço que tem se mostrado característico das filosofias da imagem a partir de uma virada pictórica¹¹ e também nos estudos do cinema.

Capítulo 1, lógicas da incerteza

Dedicamo-nos a pensar uma lógica de incerteza nas imagens, uma lógica que se confunde com o que pode ser reconhecido como, também, “gênese”. Como se diz a incerteza e como se dá seu nascedouro? O primeiro encontro com os filmes nos move à perguntas sobre a instauração de acontecimentos fílmicos profundamente incertos: quais as condições necessárias para o aparecimento de um sonho-documentário e de fotografias heterocrônicas? Tal território de incertezas instaura um problema de propriedade. Apropriações das imagens, das biografias, dos espaços geográficos e da história oficial, que reaparecem impróprias, fora de si mesmas. A não conformidade entre filmado e vivido se radicaliza em mundos incompatíveis e inconciliáveis. No lugar de um alargamento dos possíveis de um suprauniverso compartilhado e infinitamente potente, pensamos na proliferação de possíveis-negativos (MALABOU), um pluriverso de impossíveis, que multiplicam não-fatos.

Relacionamos uma cena literária (TAKAHASHI) e a teoria de um *cinemonstro* (COMOLLI). É com o *cinemonstro* de Comolli que estamos lidando, mas e se a monstruosidade não for o atributo de um dado cinema substancia mas, antes, um processo? O cinema irrealizado é como um devir-monstruoso do cinema.

¹¹ Cronotopo proposto por William John Thomas Mitchell que tenta atribuir especificidade à um intenso debate cultural a partir da década de 90 caracterizado pela centralidade de uma problemática das imagens.

Descrevemos um modelo de encontro com um ato visível marcado por uma metamorfose, do relato de um encontro com um monstro indescritível. Cenário conceitual que será base para pensarmos um cinema que parece o tempo todo estimular e frustrar sua categorização sob os modos documentário e ficção. Surge um impasse: o monstro nasce por uma sobredeterminação ou é aquilo que resiste a toda? O que nos leva a chamar uma forma de imagem “monstruosa” e por que tais formas se associam à uma experiência de incerteza? Debates a vida, ou a falta de vida, das imagens. A monstruosidade é natureza ou perversão? A partir da filosofia da imagem, debates retóricas da certeza e da incerteza, um problema de gênese, afinal. Teorias que se assumem fábricas de incertezas. Os filmes nos movem à uma segunda tese: se o problema é de gênese, o nascedouro da incerteza só é possível em um estado de exceção. Festividade trágica. Diferenças entre um cinema apesar dos modos e a excentricidade do cinema marginal (DA COSTA). O problema de “esperar o acaso com certeza” (ROSSET). A política do cinema não pode se confundir com a reversão extraordinária já que o excepcional torna o extraordinário impossível. Caminhamos para a estética e para uma teoria dos modos. O cinemomostro de Comolli, sobre o qual escreveu tão vagamente, só pode se realizar esteticamente apesar dos modos.

Capítulo 2, estéticas da incerteza

Uma lógica da incerteza tornou impossível uma retórica da certeza. O que resta é a travessia sob as formas do julgar, reconhecer e sentir, próprias de uma experiência estética. Os filmes aparecem a partir de como engendram distinções e indiscernibilidades. Em um cinema que reposiciona uma problemática dos modos como se ressignificam os limites entre o que é próprio e alheio aos filmes? Como ver o indiscernível no cinema? Entre o imaginado e o vivido (BRASIL), mundos reunidos ou desencontrados? Mesmo assumida a ficção, há um “ainda mais ficcional”. O discurso dos realizadores defende uma ficção liberta de ser aquilo que faz o cinema trair o real. Distinção entre ficção e o fictício (ISER). Teoria do factício, prática da facção. Modos de cinema não mais como integridades genéticas, mas como semelhanças performadas. Se o cinema é também um objeto ele é passível de semelhanças. Objeto-documentário, objeto-ficção. Como ver e desver as semelhanças? Questão de uma mímica sem mimesis, de correlação sem

correspondência. Para que insistir no reconhecimento das semelhanças? É a semelhança que expressa o fracasso da inconformidade. Sensação (DELEUZE), Informe (DIDI-HUBERMAN), Arquissemelhança (RANCIÈRE): desmoronamento do chão da certeza.

Capítulo 3, pragmáticas da incerteza

Consequências da incerteza em seu direito de nascer e aparecer. Dada a incerteza, como agir? Questão pragmática. O contemporâneo convoca insistentemente a figura de um híbrido para lidar com essas produções contemporâneas. Seria o corpo híbrido também monstruoso? Há algo de incompatível entre o híbrido e o incerto. O diagnóstico do híbrido depende de um princípio de medição insustentável nesses filmes, um ângulo de visão impraticável. Antagonismo entre os modos de cinema: sexuação ou séries divergentes? Mais importante do que isso é o elemento paradoxal, a linha fronteira (DELEUZE) ou o litoral (LACAN). Formas de uma não-relação que não é a ausência de relação. Se é preciso a pragmática de uma teoria do documentário, apostamos em Cesar Guimarães, Ruben Caixeta e Comolli. O que nos pedem? Distinguir o documentário. O que propomos? Distinção para tornar possível a indiscernibilidade. Ver e perder. Um edifício entre a reforma e a demolição, uma cidade entre a reparação e a destruição. O que é preciso fazer com o tempo para que simultaneidades impossíveis ocorram? Procedimentos estéticos particulares: *Tableau vivant*, *mise-en-abyme*, estética da gambiarra e um futurismo ucrônico. Que são filmes socialmente engajados, não há dúvida, mas que tipo de atos de resistência parecem efetuar contra as políticas fascistas de um Estado que decide fácil demais por agir contra seu próprio povo? Conclusão: contentam-se em produzir narrativas do presente sob as urgências do presente, menos para registrá-las, mais para explicitar as distâncias. Vocação pra ser contrafato. Se o cinema está fadado a se encerrar assincrônico ao vivido, que sirva para irrealizar o mundo.

1 | lógicas da incerteza

[Como dizer as origens da incerteza?]

|sonho-documentário / fotografias heterocrônicas |

Ngandu sonha. Seu sonho aparece como um documentário de cinema. As imagens que vemos no íntimo do seu sono parecem expressar algo do seu passado, lembranças distantes de outro tempo e lugar. Nessas memórias, ouvimos o depoimento grave de um homem envolvido na mineração de cassiterita no Congo, exploração econômica diretamente ligada à uma violenta guerra civil dentro do país. As imagens surgem em tomadas típicas da urgência do registro documentário, com depoimento endereçado à um realizador participante, imagens trêmulas e intuitivas de uma câmera na mão. Se as sequências de sonho do cinema sempre foram um espaço de maior liberdade para as ficções oníricas, há aqui uma reversão que talvez nos lembre que todos os códigos de apresentação atrelados à uma honestidade realista é “Algo como o realismo sonhado” (COMOLLI, 2006:92). *Era o Hotel Cambridge* apresenta logo cedo a conduta de fazer surgir uma imagem onde não se espera que ela esteja¹².

Ngandu está em seu apartamento, que um dia foi um quarto do Cambridge, hotel de luxo no centro da cidade de São Paulo. O edifício abandonado foi reivindicado como moradia pela FLM (Frente de Luta por Moradia) e abriga famílias, trabalhadores e imigrantes refugiados em situação de vulnerabilidade social, impedidos do direito à moradia. Ngandu é um personagem de ficção, interpretado por Guylan Mukendi, um recém-ator em virtude do filme. Ngandu e Guylan não compartilham o mesmo nome, mas dividem uma história: nascidos no Congo, refugiaram-se no Brasil em busca de melhores condições de vida. Antes de sonhar, Ngandu vê fotografias da época de quando vivia em continente africano. As imagens fotográficas são originárias do mundo alheio à ficção do filme. São objetos pessoais de Guylan que foram arrancados ao filme para pertencerem ao passado de Ngandu.

¹² Esquema próximo de como Comolli descreve o jogo das cadeiras entre filme e espectador: “Estar onde o outro não espera que alguém esteja” (COMOLLI, 2006:91).

Nessa sequência, a montagem antecipa a voz de um homem que dá depoimento sobre os perigos dos conflitos armados nas disputas pela mineração. É essa justaposição fílmica entre a voz e as fotografias referenciais que nos movem à uma ordenação na qual esse depoimento documentário é também parte do passado de Ngandu. É essa articulação de montagem, de um personagem que se lembra do passado através de fotos e depois acorda após as imagens de um filme documentário que se articula com as fotografias que nos levam à concluir que a aparição desse segmento documentário é um sonho.

Nesse cinema que faz recém-atores interpretarem personagens virtualmente idênticos a si mesmos, toda a lacuna biográfica e subjetiva dos personagens ficcionais é preenchida por um vazamento do ator ao personagem, não no sentido de um método de atuação que faz apelo às experiências pessoais do ator, mas que, por sua vida e identidade ser a matéria que inspira o que se encena como filme, instaura-se uma máquina de refração que não tem restrições para além do que o filme determina como visível e audível. Em outras palavras, não sabemos com o quanto de Guylan nasce Ngandu. Para Rancière, essas operações que fabricam uma circularidade interrompida¹³ entre pessoa real e personagem performado faz a gênese de um “terceiro personagem”, que:

(...) já não é um personagem de documentário acompanhado em sua atividade cotidiana, nem um personagem de ficção, mas uma pura figura nascida da própria anulação dessa oposição que divide a humanidade em espécies diferentes
(RANCIÈRE, 2016:162)

Não há, em *Era o Hotel Cambridge*, um terceiro personagem. É Ngandu mesmo que é um mistério em sua relação coalescente com Guylan, ele já é fabricado sob uma lógica da incerteza. Rancière mira a “indiscernibilidade” de uma terceira figura a partir de um movimento de anulação dos antagonismos, cedendo à uma retórica do entrelaçamento que entra também em tensão com a importância que ele concede à fissura incomensurável entre cinema e vida. A questão é que para Rancière essa fissura é um estímulo ao contorno, e o terceiro personagem é uma espécie de figura heroica que “corre o risco da insipidez e o confronto da fissura (...)”, um ponto excêntrico de curto-circuito. A indiscernibilidade não pode ser atributo

¹³ Rancière dá como exemplo paradigmático dessa quebra de circularidade o momento no qual Lento, personagem de *Juventude em marcha* (Dir: Pedro Costa, 2006), que era associável à pessoa real que o encena, morre na narrativa do filme para então reaparecer, vivo, de modo que não se sustenta mais um engajamento retratista ou documentário, de justaposição entre o filmado e o vivido.

de um novo mundo que emerge do entrelaçamento, mas a consequência direta de um ato de distinção submetido à lógica da incerteza, aquilo que é completamente distinto, mas que não põe de antemão os aspectos aos quais se distingue. É essa a relação entre Ngandu e Guylan.

Marquim faz da sua transmissão de rádio uma regressão mnemônica. É assim que se inicia *Branco sai, Preto Fica*. Não uma sequência de sonho, mas a reaparição do passado traumático de um personagem de ficção através do uso de materiais referenciais, da história de vida do recém-ator que o encena. Em uma espécie de estação de rádio amadora subterrânea, de paredes azulejadas e iluminação azulada que remetem à um espaço laboratorial, vemos Marquim do Tropa em uma performance que reconstitui oralmente a batida policial no baile Quarentão, evento que o deixou paraplégico. O depoimento se dá na forma de uma fala constante, um depoimento que está no limite de se tornar um *rap*, na medida em que a voz compartilha o espaço sonoro com uma linha rítmica típica de *hip hop*. É assim que Marquim cria o dispositivo de uma regressão onde interpreta não apenas a si mesmo no passado, mas também as pessoas que encontrou naquela noite. Resgata os diálogos, rememora, ou fantasia, os últimos momentos antes de tudo mudar. A tragédia do Quarentão, assim como os conflitos no Congo de *Era o Hotel Cambridge*, corresponde ao mundo histórico alheio ao filme, e é memória duplicada e partilhada entre Marquim¹⁴, personagem do mundo das imagens e Marquim do Tropa, personagem do mundo vivido¹⁵.

Na reencenação radiofônica, chegam os policiais. Marquim vocaliza até mesmo suas palavras de ordem na invasão ao Quarentão: “Branco sai, preto fica”. É durante a fala que o filme convoca as fotografias da época para preencher todo o aspecto da tela, vindas do acervo pessoal dos participantes do filme para dar corpo ao fato histórico. Ainda não sabemos, mas essas fotografias não são intrusões do mundo vivido no mundo filmado, que seriam facilmente indetificados como “traços” documentais por um espectador catalográfico. As fotografias já estão incorporadas pela trama ficcional. Suas aparições antecipam o que veremos posteriormente como um grande “painel de pistas”, ou uma superfície memorial, de Dimas Cravalanças,

¹⁴ O filme estabelece essa distinção em seus créditos de encerramento: o personagem se chama Marquim e o ator que o encena é Marquim do Tropa.

¹⁵ Essa distinção entre um mundo imaginado e um mundo vivido foi realizada por Andre Brasil (2011).

um viajante no tempo, detetive temporal, agente à deriva. Por isso, as fotos não são heterocrônicas apenas porque pertencem à temporalidades distintas entre o mundo imaginado e o mundo vivido, mas também porque elas foram duplicadas no presente da própria trama ficcional, pois Dimas às traz do futuro à um presente no qual elas já existem. É essa estratégia de duplicação que atesta a impossibilidade de uma partilha do mesmo, o que sintetiza as estratégias que orientam toda a fabricação do filme de Adirley Queirós: *auto mise-en-scène*, transgressão do referencial, factualização do ficcional.

O mundo alheio, aquele sobre o qual a realização de cinema se intromete, se duplica numa zona de incertezas onde todo o material referencial é destituído de suas origens, dando origem à uma forma truncada, uma consequência que não encontra amparo em suas próprias premissas. Essa destituição só é possível porque é parte da natureza das imagens ser uma ideia que não pode exprimir sua própria causa. “A imagem não é mero fato cognitivo: é um estado, uma maneira de existir das formas (...) a imagem, faz existir as coisas, as formas, em uma modalidade particular, aquela da absoluta transmissibilidade e da infinita apropriabilidade” (COCCIA, 2013:68). Por isso o documentário e a fotografia podem ser pervertidos, podem falar o que não estava anteriormente previsto em sua gênese, fazer visto um jamais visto¹⁶. Quando aparecem apropriadas e duplicadas, são uma pura função-referencial que destitui a própria referencialidade, materialidades de uma retórica da autenticidade que pode ser cooptada por outras forças, inautênticas: “uma coisa enquanto imagem sensível é a mesma coisa enquanto capaz de existir para além do próprio lugar (...)” (COCCIA, 2013:68).

Não será surpresa descobriremos que o sonho de Ngandu não é apenas uma sequência realizada sob a aparência de um registro documentário, mas a reaparição de imagens que tiveram sua gênese em um outro filme. Eliane Caffé se apropriou de trechos do documentário *Blood in the mobile* (Frank Piasecki Poulsen, 2010), que denuncia a cumplicidade entre a indústria de eletrônicos e a guerra civil no Congo. Caffé fez essas imagens emergirem em seu filme como matéria de sonho e memória, imagens que não foram trocadas ou transferidas, mas arrancadas à uma duplicação. O que se entende por “documentário” na sequência, é, então, o que

¹⁶ Faço alusão aqui ao título que Andrea Tonacci deu ao seu último filme: *Já Visto Jamais Visto* (2014).

resta de um dado “modo de apresentação” na fabricação das imagens, um semblante, pois, em *Era o Hotel Cambridge*, as imagens são um sonho e nada mais. Destituído de sua origem, o documentário como enunciação garantida se perde, o vetor genético está perdido, restam as imagens feitas sob a forma de uma sensibilidade que se assemelha ao documentário, sob a fragilidade da incerteza do que se apresenta como um mero “aspecto”. Esta é a diferença entre a atribuição ao modo como causa daquela como semelhança. Esse “resto” de documentário no sonho faz com que ele apareça como uma espécie de vocação perdida, um documentário esquecido no sonho-lembrança. De certo modo, a origem documentária das imagens do sonho são o próprio “umbigo do sonho” de Ngandu, na medida em que o filme documentário é sua origem abandonada e esquecida: “O esquecimento é, por assim dizer, aquilo a partir do qual e em direção ao qual se desenha o umbigo do sonho – do mesmo modo que é o ponto de fuga da interpretação” (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2010b: 207). O documentário encontra sua forma de fuga.

A incerteza surge não como uma mera “inquietação” do espectador, mas como gesto de fabricação. A suspeita de que o documentário pode ser sonho só pode surgir em um espaço no qual ainda não se sabe o que pode o documentário. Embora o ato de Eliane Caffé ao estabelecer imagens documentárias como espaço do onírico só possa ser, por razões óbvias, cronologicamente posterior à produção dessas imagens de vocação referencial, ela restitui à elas uma forma sonhada que é, de certa maneira, logicamente anterior à qualquer documentário, ao menos se pensarmos com Bernard Stiegler para quem:

Uma tese antiga afirma que a origem das técnicas é o sonho e, enquanto tal, técnicas nunca podem ser definidas como o fator causal, já que a causa de qualquer invenção deve ser a ideia pela qual ela foi sonhada – alguns poderiam dizer pela fantasia ou pela protensão¹⁷
(STIEGLER, 2018:169)

O homem filmado por Frank Poulsen, aquele que no ato da tomada estava envolvido nas tensões de conflitos reais no Congo, se perde enquanto referencialidade quando surge duplicado para aterrorizar o sono de um homem

¹⁷ Tradução nossa a partir da seguinte versão em inglês: “An ancient thesis states that, in fact, the origin of technics is the dream, and that, as such, technics can never be defined as the causal factor, since the cause of any invention must be the idea through which it has been dreamed up – one could say the fantasy, or the protention.”

ficcional da qual tudo o que sabemos é o que se arranca daquele que o coloca em cena. Em *Era o Hotel Cambridge* ele pode ser um delírio, um amigo, um parente, um estranho. Sua identidade importa menos do que a fantasmática que faz figurar. Eliane Caffé diz que fez uso ficcional desse material documental, que “quando migraram para nosso filme, deixaram de existir como registro de realidade e se transformaram nas imagens oníricas dos personagens fictícios Ghandu e Rassam” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017:242). Dizer que imagens documentárias são passíveis de um uso ficcional é o mesmo que dizer que essas imagens reaparecem como ficção? As orientações dessa pesquisa implicam que a resposta à essa pergunta deve ser negativa. Um documentário compelido à aparecer fora do seu próprio lugar não corresponde à aparecer enquanto ficção e uma própria lógica dos sonhos nos permite a elaboração conceitual para essa contraintuição. E se Eliane Caffé realiza a encenação cinematográfica de que sonhar não é reviver algo que é seu¹⁸? Não é só Ngandu que se transindividua durante o sonho, mas o próprio documentário, quando um sonho. Essa aparição imprópria extrai do estereótipo de uma gramática documentária uma espécie de fundo traumático reprimido, ou, em outros termos, um impasse que a formalização dos modos frequentemente oculta. Um trauma-tipo do estereótipo documentário. São esses os termos postos por Stiegler em sua teoria do cinema enquanto organologia dos sonhos:

Durante um sonho eu transindividuo a mim mesmo de uma maneira que vai contra a transindividuação dominante – o sonho põe em movimento trauma-tipos que estão escondidos sob estereótipos – o que é exatamente o que acontece em qualquer bom filme –
(STIEGLER, 2018:167)

Apesar de se fazer aparecer através de fotografias, o evento contado por Marquim não pode ter sido mesmo que o vivido por Marquim do Tropa e, conseqüentemente, aquele das fotografias. O registro factual fotográfico é apropriado por Adirley Queirós para dar corpo ao passado de um personagem de sua ficção. Somos obrigados a reconhecer ainda nesses minutos iniciais que o momento presente do filme no qual a reconstituição de Marquim se dá não é

¹⁸ Para Vladimir Safatle essa é uma das mais preciosas lições de Freud: “Se tem uma coisa que Freud mostrou é que o sonho nunca é seu. O que muda muito radicalmente a ideia, o que deixa a ideia muito mais interessante. Significa que viver este sonho que ocorre em você não significa reviver algo que é seu.” Transcrição retirada da exposição oral *Freud hoje: repensar a liberdade depois do inconsciente* realizada por Safatle ao Instituto CPFL e passível de reprodução no seguinte endereço online: <https://www.youtube.com/watch?v=MZwBvKh4LVg> (acesso: 20/05/2018)

passível de uma justaposição ao mundo do ato da tomada, mesmo que personagem e ator compartilhem um nome, uma residência e um passado. O que sobram dessas imagens quando aparecem para tornar visíveis elementos completamente transversais à suas existências? As fotografias “originais”, aquelas reveladas em papel fotográfico, não são as mesmas que surgem como plano em um filme, são da ordem do impossível. Sua justaposição pode ser imaginada por analogia mas são incompatíveis, assim como Marquim e Marquim do Tropa, Ngandu e Guylan. O sonho-documentário e as fotografias heterocrônicas não aparecem como as âncoras que permitem a convergência do mundo dos filmes e o mundo alheio, do ato da tomada ou da recepção. É a própria noção de autenticidade que parece ser insustentável na máquina cinematográfica. Mesmo em todo seu índice referencial, esses materiais são usados para produzir um *efeito de irreal*:

Ou seja, ao contrário do *effet du réel* barthesiano, em que o texto nos leva a aceitar como “real” seu produto ficcional, neste caso o próprio Real, para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo.
(ŽIŽEK, 2003:36)

O que é a expressão de um efeito de irreal proposta por Žižek que não uma separação de mundos? Se no efeito de real Barthesiano há uma acoplagem entre substrato ficcional e assunção de realidade, o efeito de irreal é o real quando submetido ao regime de incerteza, quando o real só pode ser assumido sob a forma de um mundo inconsistente. Se as imagens referenciais são aquelas que conservam em si certo grau mínimo de autonomia do mundo em relação ao ato fílmico de tomada, ou seja, sustentando-se de alguma forma como um real alheio ao cinema, essas reaparições sob as formas do onírico e do irreal são as perversões de um cinema enquanto separador de mundos, da instauração de um “inteiramente distinto”.

Para Luiz Cláudio da Costa, “A arte só se realiza fora de sua própria esfera incluindo o que não é arte, justamente porque ela é uma “forma autônoma de vida”. Formas de arte e formas de vida interligam-se e operam trocas constantes” (DA COSTA, 2015:178). Podemos concordar com as premissas dessa afirmação mas não com suas direções, afinal, a apropriação da arte sobre uma “não-arte” não é aquela sem retorno? Se a arte devolve algo ao vivido é apenas a si mesma enquanto uma não correspondência. Os mundos em defasagem nos exigem algo, isso é certo, mas essa exigência não é de uma complementação ou da autenticação

de uma troca, mas uma reavaliação da vida diante de uma nova perspectiva de distância. Podemos reescrever a proposição de Luiz Cláudio da seguinte maneira: se a arte só se irrealiza (se realiza fora de sua própria esfera) ao incluir o que não é arte, a vida só se irrealiza ao incluir o que não é vida. Não é esse o incômodo de Rancière à retórica que insiste em conceder vida às imagens¹⁹, ao expressar a incerteza que interroga se *As imagens querem realmente viver?* (RANCIÈRE in. ALLOA, 2015)

Algo dessa coprodução bilateral se perde quando é reduzida à uma figura da troca. Precisamos concordar aqui com Deleuze quando escreve que a troca “tem por critério a exatidão, com a equivalência dos produtos trocados (...)” (DELEUZE, 2017:296). O que se opõe, então, à essa retórica do cambiável? Para ele, a *verdadeira repetição*, que “ao contrário, aparece como conduta singular que mantemos com relação ao que não pode ser trocado, nem substituído (...) ao invés de trocar o semelhante e de identificar o mesmo ela autentifica o diferente” (DELEUZE, 2017:296).

O problema é que a solução Deleuzeana é ainda certa demais de si mesma, especialmente quando colocada como uma conduta a ser assumida. Embora claramente exista uma ética da afirmação em jogo, precisamos recuar para sustentar a experiência incerteza, na qual a pura diferença aparece como uma forma impossível da diferença. A indiscernibilidade que pode aflorar com a distinção é essa pura diferença que se confunde com a indiferença. Em outras palavras, a consequência da pura diferença instaurada pela repetição deve ser a própria incerteza. No nosso exemplo, a aparição da referencialidade como a inclusão da não-arte na arte nos fornece uma perspectiva de distância, onde a não-correspondência afeta o vivido apenas na forma de exigir dele uma reavaliação do seu próprio horizonte de possibilidades. Mas essa reavaliação não se dá na forma que advoga por um “alargamento dos possíveis”, elogio recorrente do contemporâneo à uma finalidade revolucionária da estética. Veremos que a incerteza constantemente assume a forma de um “possível negativo” (MALABOU, 2014), uma conceitualização negativa que não poderíamos encontrar em Deleuze. Para ele, a defesa desse arrancamento de novos possíveis do que existe não é

¹⁹ “Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos” (RANCIÈRE in. ALLOA, 2015:200)

nunca um trabalho da negatividade, mas, no máximo, uma produtividade da denegação:

Pode-se achar que a denegação, em geral, é mais superficial que a negação ou mesmo que a destruição parcial. Mas não é assim; trata-se de uma operação totalmente diversa. Talvez se deva compreender a denegação como ponto de partida de uma operação que não consiste em negar nem mesmo em destruir, mas, sobretudo, em contestar a fundamentação do que é, em afetar o que é com uma espécie de suspensão e neutralização capazes de nos abrir, para além do que é dado, uma nova perspectiva não dada. (DELEUZE, 2009:32)

Defender que a arte ou a aparição referencial inaugura uma diferença que abre uma perspectiva não dada é percorrer linhas próximas demais com os elogios de um cinema íntimo do real enquanto uma “abertura dos possíveis” ou da reversão do ordinário ao extraordinário. Para Catherine Malabou, esse ímpeto de redenção é a própria armadilha da denegação, afinal, porque “permanece agarrada demais à salvação, ao resgate, a uma maneira de messianismo psíquico”²⁰ (MALABOU, 2014: 69). O possível negativo é justamente o modo de existência de uma possibilidade que não se sustenta como alternativa, sendo o que vêm a existir sem ter:

(...) nada a ver com o desejo tenaz, incurável, de transformar o que ocorreu, de reengajar na história o fantasma de uma outra história; não corresponde a nenhuma estratégia tática inconsciente de abertura, de recusa do que é em nome do que poderia ou teria podido ser. (MALABOU, 2014:70).

Foi antecipado na apresentação que o possível negativo é aquele inaugurado pelo princípio de ineficácia do gesto, o impossível que se arrisca para além de um desejo de se converter em possível. A aparição referencial na arte realiza um possível do vivido que não pode ser reencontrado nele mesmo, uma realidade não presentificável: “O possível negativo, que permanece negativo até o esgotamento de si mesmo, não se torna jamais real, tampouco se torna irreal, mas permanece suspenso (...)” (MALABOU, 2014:70). Essa é a lógica da incerteza, seu nascedouro enquanto o “enigma de um segundo nascimento que não é um renascimento”

²⁰ Rancière parece assumir postura semelhante em sua crítica à forma na qual Deleuze pareceu propor arbitrariamente uma crise da imagem-movimento para dar a ver a forma redentora da imagem-tempo. De certa maneira, Rancière assume o risco de dar às formulações de Deleuze um tratamento propriamente dialético, de modo que a “reconciliação” que resolve a crise não é uma superação do conflito, mas a descoberta retroativa de que nunca houve uma crise em primeiro lugar. (RANCIÈRE, 2001:145-163).

(MALABOU, 2014:70). O cinema irrealizado irrealiza o mundo vivido ao mostrar que ele é prenhe de possíveis negativos.

Fazer uma imagem aparecer novamente, sob outra condição, não é em nenhum aspecto o renascimento de um mesmo. É uma metamorfose radical, a “fabricação de uma pessoa nova, de uma forma de vida inédita, sem nenhum ponto comum com a forma que a precede” (MALABOU, 2014:22). Mas é a certeza que constata a ausência de ponto comum que pode mover à incerteza em relação às formas precisas do incomum. Afinal, temos que aceitar que desse “completamente novo” deduz-se, ainda assim, uma semelhança. A ocorrência das semelhanças é consequência natural das formas, e as formas não são em si um problema “mas o fato de a forma ser pensada independentemente da natureza do ser que se transforma” (MALABOU, 2014:21). Eliane Caffé não nos prova que a reaparição de imagens, alteradas apenas sob uma relação de montagem, já promovem uma diferença de natureza? Da imagem documentária ao sonho-documentário.

Ao se apropriar das imagens do documentário e destituí-las de sua origem, destituem-se também as identidades, imagens e discursos daqueles que falam, originalmente, ao filme de Poulsen, mas preservam-se seus aspectos. *Branco sai, preto fica* também interrompe a integridade das fotografias referenciais que utiliza, como veremos em momentos posteriores. O conteúdo referencial quando convocado para habitar a lacuna do personagem da ficção, tanto no sonho de Ngandu quanto na regressão mnemônica de Marquim, faz a gênese de um monstro. As imagens documentárias e fotográficas reaparecem, uma segunda vez, como:

Um personagem irreconhecível, cujo presente não provém de nenhum passado, cujo futuro não tem porvir, uma improvisação existencial absoluta. Uma forma nascida do acidente. Uma estranha raça. Um monstro cuja aparição nenhuma anomalia genética permite explicar. Um ser novo vem ao mundo uma segunda vez, vindo de uma vala profunda aberta na biografia. (MALABOU, 2014:11).

São essas formas de improvisação existencial que parecem interessar Eliane Caffé e Adirley Queirós, tanto nas operações cinematográficas que engendram quanto nas formas de vida com as quais fazem o cinema interceder (grupos marginalizados pelo racismo e classismo, vidas refugiadas sejam elas estrangeiras

ou em seu próprio país). As reaparições impróprias das imagens referenciais e das biografias encenadas fazem surgir diante de nós o que Rancière tratou, não por acaso, como uma potência metamórfica da imagem (RANCIÈRE, 2012). Se, comumente, se atribui ao documentário a pretensão às imagens nuas, aquelas do “rastros da história, do testemunho de uma realidade a qual comumente se admite que não tolera outra forma de apresentação” (RANCIÈRE, 2012:32), o sonho-documentário e as fotografias heterocrônicas são transgressões que não eliminam o que há de “documental” naquelas imagens, mas “joga com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, opera uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012:34). Se defendermos o “crer apesar de tudo” de Comolli (2006), e recusarmos a tônica de certeza de alguém que “sabe a imagem”²¹, entenderemos que o sonho de Ngandu estabelece relações de semelhança com a sequência de *Blood in the mobile* sem equivaler à ela. As fotografias que aparecem em *Branco sai, preto fica* se possuem aspectos semelhantes às aquelas do acervo pessoal de Marquim do Tropa, mas não são as mesmas. Isso só acontece porque se deixa de acreditar em transposições, ou de tratar o filme como mero documento do seu próprio processo de feitura. Recusar-se a pensar as recorrências das imagens como meras aparições do mesmo é o que caracteriza o metamórfico pra Rancière: “Deslocar as imagens da imageria mudando-as de suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as de outra forma” (RANCIÈRE, 2014:37).

Não foi isso que acabamos de apresentar, um cinema que pensa a si mesmo e que tenta fazer os próprios modos cinematográficos aparecerem “de outra forma”, renarrados? Não é isso que está em jogo no constante debate sobre esses filmes, enquanto inclassificáveis dentro das convenções? No nível dos regimes, *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* deslocam certas imagens e gestos cinematográficos vinculados à modos dominantes de suas respectivas imagerias e, por isso, fazem precipitar a aparição excepcional, uma insubordinação das formas (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Algo ressurgir conservando seus aspectos, mas sendo um totalmente “outro”, demonstra tanto uma lógica de exceção quanto de um excesso inesgotável das formas. Para Georges Didi-Huberman é também a

²¹ Posicionamento que Georges Didi-Huberman atribui à um lugar “especializado” da crítica da arte que se expressa na forma de quem diz “Sou consciente de *tudo* que faço quando vejo uma imagem da arte, porque a sei” (DIDI-HUBERMAN, 2013b: 186).

metamorfose o que permite que as imagens sobrevivam: “Sobrevivência e metamorfose acabam por caracterizar o próprio eterno retorno, no qual a repetição nunca se dá sem seu próprio excesso, e a forma, sem sua vocação irremediável para o informe.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a:140).

Que cinema é esse que aparece enquanto um puro instinto de sobrevivência, que é insubordinado e não sei deixa ser determinado por reduções ao do que é *feito* (sua ontologia) e nem ao que ele *faz* (sua semiótica)? Que tipo de lógica sustenta uma potência plástica das formas que não reabilita a retórica da indeterminação ou de uma “anterioridade” intensiva, da salvaguarda de um fundo indiferenciado como reserva privilegiada das formas individuais?

| ver nascer um monstro |

Em *Sayonara, Gangsters*, romance de Genichiro Takahashi lançado em 1982, somos introduzidos ao mundo confuso de um “futuro próximo” nunca localizado temporalmente com precisão, marcado por configurações sociais alucinadas. Conhecemos esse mundo através das vivências de um professor de poesia cujo nome²² dá título ao livro. Entre as diversas situações absurdas vividas pelo protagonista há um episódio de estranheza particular: entra em sua sala de aula uma mulher idosa carregando uma gaiola. Dentro dela está o MONSTRO DE GILA²³. A criatura havia surgido no dia de seu nascimento e passou a fazer parte da família desde então. O dilema colocado pela senhora é que, em dois momentos distintos de sua vida, a descrição da aparência²⁴ do MONSTRO DE GILA foi implorada por seus maridos em leito de morte, ambos desejosos de uma última recordação. A mulher foi incapaz de cumprir a tarefa: “Foi um completo fracasso. Por mais que eu me esforçasse não era capaz de encontrar as palavras que pudessem descrever ao meu marido a forma do MONSTRO DE GILA”. (TAKAHASHI, 2006:133). A aula de poesia serviria para solucionar o impasse e permitir expressar em palavras a forma do ser na gaiola. O professor arrisca, então, a solução mais óbvia: escreve no quadro uma poesia descritiva, expressando em palavra escrita exatamente aquilo

²² Apesar de inusitado, o nome do protagonista do livro é, de fato, Sayonara, Gangsters.

²³ Para preservar os elementos textuais da escrita do autor, será mantida aqui a grafia original, com o uso das letras maiúsculas.

²⁴ Importante destacar que “Monstro-de-gila” é nome dado à um tipo de lagarto venenoso existente na fauna norteamericana. Embora o autor pareça descrever o MONSTRO DE GILA com aspectos de lagarto, logo essa relação se complexifica na medida em que a criatura passa a manifestar asas, múltiplos olhos e outras excentricidades.

que vê quando olha para o monstro. Para o seu espanto, basta que cesse o exercício descritivo para que a criatura pareça a ele radicalmente diferente do que fora escrito sobre sua imagem. Essa é a cena de um professor de poesia diante de um ato monstruoso do visível, um objeto que resiste à sua autoridade com um instinto de sobrevivência contra a sobredeterminação.

Jean-Louis Comolli foi aterrorizado por um devir monstruoso do cinema. Ao fazê-lo, não deixou de participar, intencionalmente ou não, de uma tradição discursiva do horror. Seu ensaio *Elogio ao cine-monstro* (COMOLLI, 2007:91) evoca uma dimensão elusiva, inquietante e indescritível do visível quando se revela uma alteridade radical. Lemos as consequências do encontro de um pensador do cinema com uma forma do seu objeto de estudo que desafia toda sua autoridade, aquilo que escapa incessantemente às determinações do seu saber e impossibilita a crença em um conhecimento adequado sobre as imagens. Comolli realiza em poucas páginas algo como uma brevíssima “teoria macabra do cinema”, onde estabelece a excêntrica origem do cinematográfico em uma “ciência-ficção” (COMOLLI, 2008:92), seu aparelhamento em um “sobrenatural maquínico” (COMOLLI, 2008:92) e na ontogênese de um sujeito espectador infante em posição de fascínio e terror.

Assim que nasce, porém, “esse espectador cresce, de repente” (COMOLLI, 2008:93). Há uma incompatibilidade entre o espectador maduro e o cinemonstro. O cinema dos espectadores e dos realizadores maduros oculta o monstruoso sob as formas de uma ficção espetacularizante ou de uma banalidade documentária. Embora o cinemonstro só possa ser descrito como uma forma irreduzível à modalização do cinema em eixos documentários e ficcionais, ele não pode ser o equivalente à lenda de um cinema primitivo anterior aos modos. O cinemonstro é sempre uma potência do presente, aterrorizante, ainda que oculta, e, no caso do imperativo de uma historicização, deve ser tomado como um imemorial. “O cinema foi sonhado antes de ser fabricado” (COMOLLI, 2008:91). Podemos encontrar um movimento parecido no que Bernard Stiegler defendeu como um arquicinema, uma forma-cinema primordial que aparece retroativamente após o cinema industrial, uma estrutura cinematográfica enquanto lógica extemporânea:

Em outras palavras, o arquicinema – que constitui as condições omnitemporais sob as quais, de forma geral, a forma de vida técnica (que é também a forma noética e onírica da vida, isso é, a forma de vida desejanse), se assenta em processos de projeção através da

montagem de retenções e potensões primárias, secundárias e terciárias – foi concretizado na forma de um sistema de retenção que projeta e especializa o movimento nas cavernas pré-históricas (nas paredes dessas cavernas) e isso levou, eventualmente, às salas de cinema e às telas de cinema como conhecemos hoje, um fenômeno típico do século vinte (no sentido afirmado por Godard).²⁵
(STIEGLER, 2018:160)

“A questão é saber se a monstruosidade cinematográfica não diz algo a respeito de uma verdade escondida do cinema.” (COMOLLI, 2008:91). É sendo esse imemorial originário que o cinemonstro se confunde com a própria lógica irracional das imagens, o cinemonstro não deve ser defendido como a identidade de um cinema substancial, é antes um processo.

A plasticidade do MONSTRO DE GILA não significa que ele varia entre formas já conhecidas, como, por exemplo, ora um “pato” ou um “coelho”²⁶. Assim, o talento do MONSTRO DE GILA para a metamorfose não é o mesmo que o da deusa da astúcia Métis, na mitologia grega, que “corresponde a uma paleta de identidades muito extensa, mas limitada. (...) Os volteios de Métis cessam com o esgotamento do registro das formas animais” (MALABOU, 2014:15). Ainda assim, o MONSTRO DE GILA tampouco é definível pela categoria de uma pura abstração, não pertence ao reino do informe. O MONSTRO DE GILA não é uma criatura indescritível mas senão infinitamente descritível. Partilha com Métis, portanto, uma mesma limitação:

As formas de travestimento estão todas contidas numa “gama dos possíveis” que pode ser repertoriada e para a qual sempre é possível propor um esquema tipológico, uma panóplia, ou uma amostragem.
(MALABOU, 2014:15)

Como saber se o MONSTRO DE GILA escapa às formas de sua representação ou se a tentativa de descrição de sua aparência se confunde com a

²⁵ Tradução nossa para a seguinte versão em inglês: “In other words, arché-cinema – which constitutes the omnitemporal conditions in which, in a general way, the technical form of life (which is also the noetic and oneiric form of life, that is, the form of life that desires), rests on processes of the projection through montages of primary, secondary and tertiary retentions and potentiation – was concretized in the form of retentional systems projecting and spatializing movement in prehistoric caves (on the walls of these caves), and this led, eventually, to movie theatres and movie screens as we know them today, as phenoma typical of the twentieth century (in the sense stated by Godard)” (STIEGLER, 2018:160).

²⁶ Referência aqui à conhecida ilustração de Joseph Jastrow “Kaninchen und Ente” (1892), cujo traçado estabelece uma forma ambígua que move o interlocutor a um jogo ótico de identificação de um pato e de um coelho na mesma imagem. O desenho se tornou objeto exemplar para as reflexões de Wittgenstein sobre os movimentos da percepção visual e sobre a relatividade da verdade científica no trabalho de Thomas Kuhn, para citar apenas alguns casos.

escrita de um catálogo extenso de múltiplas aparições, na forma de uma sucessão paratática infindável (XAVIER, 2012)? A poesia, quando palavra escrita em sucessão linear, parece sempre chegar tarde demais. Se há história a ser contada no vetor temporal da escrita, é aquela de um monstro em vias de escape. É quando a poesia captura sua imagem que se efetiva o fato de que é o próprio monstro o que falta ser visto. Por isso, a metamorfose do MONSTRO DE GILA é aquela que confirma que “a única saída possível para a impossibilidade de fugir parece ser a constituição de uma *forma de fuga*.” (MALABOU, 2014:17). A cena literária de Takahashi nos convoca à uma incerteza sobre os efeitos do desejo da mulher idosa sobre a descrição absoluta de sua criatura de estimação: a poesia irá prender o monstro em definitivo ou irá liberá-lo para além da condição maldita de “fugir pra se encontrar e de se encontrar fugindo”²⁷?

O que Comolli esboça é uma analítica do cinema que reconvoca o monstro à um mundo que o rejeitou, fazendo uma teoria ao modo de um ritual de invocação. Elogia, para isso, os modos de fabricação e os engajamentos da recepção que partem de um princípio de impureza necessária para fazer ver uma arte também impura. É por ser a aparição indesignável do cinema que o cinemonstro pode ser acionado pelas produções mais diversas do fazer cinematográfico, como o cinema de Kiarostami, Robert Kramer e de Jean Rouch, exemplos preferenciais de Comolli. É natural, então, que a monstruosidade se torne uma retórica fácil para lidar com toda e qualquer aparição “híbrida”, plural ou inconvenção das imagens em movimento. Quantas vezes pode um monstro aparecer sem que ele perca sua violência imposta ao normativo?

Comolli prefere ele mesmo mencionar a forma plural de “os cinemonstro”, como quando escreve “Como fazer resplandecer o mosaico desejante do espectador? É a essa pergunta que respondem, melhor que os outros, os cinemonstro” (COMOLLI, 2008:95). Comolli indica assim a possibilidade de um bestiário, o cinemonstro como uma grande espécie que englobaria as manifestações específicas de cada filme-monstro. É aqui que discordamos profundamente. Se o cinemonstro é uma mera resposta à um mosaico desejante do espectador ele é, então, inofensivo, já que se realiza da mesma maneira que qualquer cinema da

²⁷ Como canta José Mario Branco em FMI: “outro maldito que não sou senão este tempo que decorre entre fugir de me encontrar e de me encontrar fugindo.”

banalidade ou do espetáculo, ou seja, na formação e conformação de desejos. O cinemostro não pode ser a forma da satisfação de um princípio de coerência, mas o nome da própria frustração dos desejos, mesmo que seja um desejo de “mosaico”, contraditório, múltiplo. O cinemostro deve ser a força violenta de um obstáculo, de uma processualidade que faz o desejo se revelar uma coerção pulsional²⁸, marca de uma incorrespondência. Essa perda é em si mesma revertida em gozo, como Comolli atenta acertadamente: “E se o que (ainda) nos faz nos agarrar ao cinema fosse apenas um gozo da perda?” (COMOLLI, 2008:95).

A senhora idosa, que soube durante toda a vida as artimanhas do MONSTRO DE GILA, parece resignada. “Seria a poesia impotente?” (TAKAHASHI, 2006:137). O professor tem então uma ideia, nunca revelada ao leitor, que sussurra em segredo apenas à sua recém aluna. Ela caminha inspirada até o quadro negro e toma algum tempo. Escreve, finalmente, uma poesia em “letras claras e fáceis de ler” (TAKAHASHI, 2006:137). Surpreendentemente, assim que termina, ela percebe que o MONSTRO DE GILA aparece na exata forma expressa pela sua poesia. “- Nossa, que lindo!” (TAKAHASHI, 2006:137). O problema, revela-nos o narrador, é que o que fora escrito pela velha senhora era impossível de ser traduzido em palavras que nós, leitores, pudéssemos compreender. “Nem ninguém mais” (TAKAHASHI, 2006:137).

Como uma poesia escrita com letras tão claras não poderia ser traduzida em *palavras compreensíveis*? A própria descrição escrita à qual o MONSTRO DE GILA se acoplara, aquela formulada em letras claras e fáceis de ler, é, surpreendentemente, ilegível enquanto tal. Talvez resida aqui a ironia de Takahashi, de encenar a transição de um pensamento “estético” ao pensamento “lógico”, como na distinção proposta por Baumgarten, onde estética “Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro, mas ainda confuso, que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica” (RANCIÈRE, 2009:12). A ironia é, portanto, que a lógica do claro e distinto produza justamente um encantamento vago tão próprio da estética tal como é entendida no senso comum: “que lindo!”. A senhora idosa se dá por satisfeita no desencontro.

²⁸ Slavoj Žižek propõe tal forma paralática para a distinção lacaniana de desejo e pulsão em *The parallax of drive and desire* (ŽIŽEK, 2016:323).

Comolli corre perto demais de um segundo risco: ao elencar a pluralidade dos cinemonstro, defende perigosamente a mera descoberta de uma nova espécie de categoria fílmica. Nenhum filme, nenhum modo do cinema e nenhuma analítica devem ser um ou “o” cinemonstro. Para matar um monstro, basta incorporá-lo ao catálogo dos seres. Para impedir a sobrevivência das imagens, basta assumi-las como um modelo, mesmo que um modelo do informe. O cinemonstro de Comolli parece padecer da mesma miséria de outros monstros dos mundos da ficção, é um servo, escravo submetido à experiência confusa de um espectador sensível às contradições. Libertar o cinemonstro é reconhecer que ele não está submetido à nada além da lógica da qual é expressão. Se Comolli defende tão ostensivamente uma recusa da apatia e do contentamento diante das imagens, o sobrenatural maquiníco não pode se reduzir ao assombro falso e protocolar de um trem fantasma ou de uma casa dos horrores. Defenderemos em momentos posteriores que há uma pragmática da incerteza, um plano de ação de um desejo de ver e produzir o incerto, por uma afirmação do desamparo e não da satisfação do correspondente.

Se os monstros mais ameaçadores das mitologias e ficções são destruidores ou devoradores, aqui, o cinemonstro é um separador de mundos. É o cinema quando impedido de submeter o vivido ao filmado, o espectador quando impossibilitado de submeter o filme à uma confirmação das suas expectativas, a forma da ficção quando não já-contém o documentário em seus domínios e vice versa. A pesquisa força, então, todos esses limites para garantir ao monstro sua aparição. É isso nos coloca em constantes desacordos com as tendências de encontrar complementaridades ou suplementaridades nas relações entre imagem e realidade, nas apostas à comunidades sensíveis quando deixam de destacar a dissensualidade estética e a intelecção de “formas híbridas” que se orientam à identificação de cruzamentos entre os regimes documentários e ficcionais. Há toda uma literatura menor²⁹, dos romances *pulp* às ficções científicas, que nos ensinaram que não se criam monstros impunemente. Comolli não será tomado como exceção e tentaremos extrair as máximas consequências de sua criação.

²⁹ No sentido de uma literatura de menor prestígio cultural.

Nada nos informa que a mulher idosa finalmente *entende* o MONSTRO DE GILA. Tudo o que faz é reconhecê-lo, admirá-lo, e, mais importante, deixa de sentir-se iludida diante de sua plasticidade. Seria a lição do professor de poesia meramente o método cartesiano³⁰? As “letras claras e fáceis de ler” como a aparição literária da ideia “clara e distinta”, que é apenas “boa pra reconhecimento, mas incapaz de fornecer um verdadeiro princípio de conhecimento” (DELEUZE, 2011:105)? E se, ao invés de desqualificarmos o conhecimento confuso, aprendêssemos com o professor e a mulher idosa a sermos também capazes de exclamar a beleza desse não-saber? Não o conhecimento adequado, mas um desconhecimento adequado do inadequado³¹.

Ao final da aula de poesia, parecem ter sido arruinados qualquer “devir legível da imagem” ou “devir visível da linguagem” (ULM, 2017:25). Foi adicionada ao catálogo dos seres uma espécie descritível apenas sob a generalidade do “lindo”, no que poderia ser considerado um fracasso da ciência e da educação. Um enorme esforço dispendioso que não revela nenhum dado e não nos move à nenhuma certeza de um conhecimento verdadeiro. Desconhecimento e inadequação, a forma mais abjeta de um dom intelectual humano. O professor e a senhora idosa teriam cometido o grande equívoco de se darem por satisfeitos diante da produção de um incompreensível, e se contentaram em permanecer no equívoco da ideia inadequada, aquela que não é “nem privação absoluta, nem ignorância absoluta: ela envolve uma privação de conhecimento” (DELEUZE, 2011:101). Será que deveríamos sustentar essa cena como um “conto preventivo”? Com isso, o saber negativo aparece como um pecado filosófico maior, sustentado apenas por aqueles que “não sabem o que fazem: tomam a sombra pela realidade, nutrem os

³⁰ Nesse sentido, a crítica de Pascal à Descartes é ainda mais dura que a de Espinosa, mas é caracterizada por um mesmo desprezo ao incerto, como nos mostra Clement Rosset: “Descartes pode ser considerado por Pascal como “inútil e incerto”: inútil face ao acaso porque chega a leis gerais tão incertas (incertae) quanto os fatos sobre os quais elas não tomam senão aparente relevo.” (ROSSET, 1989:166).

³¹ Essa perfeita elaboração foi sugerida pelo amigo Tulio Maia Franco.

fantasmas³², separam a consequência das premissas, dão ao epifenômeno o valor do fenômeno e da essência”³³ (DELEUZE, 2005:78).

Muito diferente seria se pensássemos que o professor de poesia aprendeu, com consecutivos fracassos, que era preciso falhar, de novo, ainda mais radicalmente. Falhar em aprisionar o MONSTRO DE GILA, talvez lhe concedendo um cerceamento de uma generalidade tão ampla que ele não precise mais fugir, constituindo uma clausura que comporta nela mesma uma abertura. Ou ainda, fazer com que a poesia também fuja, se possível em uma direção oposta, no absurdo de uma perseguição sem fundamento na qual só se estabelecem distâncias cada vez maiores, até que o caçador perca de vista criatura, restando imaginar que variações inesperadas seu corpo estaria a assumir. Seja qual for o novo plano traçado, ele deve atestar um princípio de ineficiência. Voltamos ao gesto. O professor de poesia deve capturar o monstro na forma de um gesto, para estar à altura de uma forma de fuga. A lição se torna, então, uma outra, muito particular:

Isso significa que a ilusão é necessária, inerente à verdade: *la vérité surgit de la méprise* (“a verdade surge da equivocação”), como diz Lacan em sua expressão mais hegeliana, e é isso que o espinosiano não pode aceitar. O que este pode pensar e pensa é a necessidade do erro; o que não consegue aceitar é o erro ou a equivocação como imanente à verdade e anterior a ela – epistemológica e ontologicamente, o processo tem de começar com o erro, e a verdade só pode surgir depois, como um erro repetido, por assim dizer.

(ŽIŽEK, 2013:229)

O que faz um certo cinema brasileiro contemporâneo ser espaço fértil para o nascimento do monstro? *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* recolocam, à sua maneira, “a contradição ativa que está no cerne da mise-en-scène cinematográfica” (COMOLLI, 2007:77). Isso, no entanto, não basta. Tal contradição do cinema já se colocou tantas e tantas vezes que é questionável pensar que garanta qualquer experiência de incerteza. No entanto, não é justamente diante

³² Como Deleuze desqualifica a negatividade como “sombra” ou “ilusão” da afirmação, poderíamos deduzir que o “fantasma” nutrido por quem suporta o negativo é a contradição, a forma inferior da diferença. Curiosamente, em *Lógica do sentido*, Deleuze defenderá uma “ressonância como o processo do fantasma” (DELEUZE, 2017:233), sendo que “o essencial está na ressonância das duas séries independentes, temporalmente disjuntas” (DELEUZE, 2017:233), reabilitando tanto os fantasmas quanto seu valor de essência.

³³ “Ceux qui portent le négatif ne savent pas ce qu’ils font: ils prennent l’ombre pour la réalité, ils nourrissent les fantômes, ils coupent la conséquence des prémisses, ils donnent à l’épiphénomène la valeur du phénomène et de l’essence”.

dessa estafa que esse cinema contemporâneo pode fazer o monstro reencarnar? Afinal, não são filmes que buscam fazer meros jogos de cena³⁴. Ao contrário, se oferecem à vista com um claro e distinto. A incerteza mobilizada por esses filmes não está em uma dificuldade de identificação das partes pelas quais são compostos: Atores, não-atores, locações reais, cenários montados, biografias vividas, biografias imaginadas, flagrantes, encenações. Não é, tampouco, em relação ao que podem, com essas partes, produzir: filme documentário, filme de ficção, cinema narrativo, cinema estrutural, filme político, escapismo fantástico. A incerteza está naquilo que, diante de tamanha discretização não resulta em um mapeamento exato do que acontece. “Confusão do que é distinto e distinção do que é comum” (COMOLLI, 2007:95). Logo, o incerto não é aquilo que impede as certezas de aparecerem, mas o que aparece quando as certezas estão por todo lugar. É “aquilo que faz vacilar as referências, aquilo que mina as certezas, incluindo aquelas marcadas no instante anterior, só se faz para trazer novamente à tona a crença – imputando-lhe todas as dúvidas.” (COMOLLI, 2007:95).

A indecidibilidade da forma não corresponde à indecisão do espectador, mas é consequência da indiscernibilidade que se instaura a partir das distinções. O monstro é sempre o esgarçamento de um repertório de possíveis, uma vida estranha, mas não totalmente-outra, que ainda é capaz de satisfazer um critério mínimo de pertencimento à um esquema tipológico. É perante esses esquemas que a forma do monstro só pode ser assumida como uma forma de fuga, pois há sempre um excesso, a constatação de um escape. É sob essa curiosa imageria que pensaremos esses filmes, de certa maneira tão claros e distintos, mas que, exatamente por isso, instauram um regime de exceção. Se o cinemonstro é uma anterioridade imemorial, os filmes que o expressam devem ser movidos por aquele desejo de “menos”, um desejo de ser algo “apesar dos modos” que, justamente por isso, não pode ser realizado sem que se constituam os próprios regimes normativos a serem evitados.

³⁴ Faço referência aqui à *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, que é momento paradigmático para um reavivamento da problemática dos modos nos estudos do cinema e das teorias do documentário no Brasil. O argumento aqui é que o filme de Coutinho assume o dispositivo do jogo que envolve trucagens, ocultamentos, pistas falsas sobre o que é referencial, ficcional, biográfico e performático.

| filosofias da imagem quando fábrica de incertezas |

Georges Didi-Huberman talvez defenda que a lição dos estudos da imagem como os de Aby Warburg e Georges Bataille nos mostram que a monstruosidade não é atributo exclusivo do nascimento do cinema, mas do regime de imagens como tal. O monstro sempre ameaça uma norma, impõe uma exceção da qual não se pode fugir, torna o pacífico impossível. “O cinema não gosta da paz nem da indiferença” (COMOLLI, 2006: 95). Não é por acaso que a excentricidade de Aby Warburg tanto influencia a filosofia da imagem de Didi-Huberman. Filosofia da imagem quando uma dialética do monstro:

(...) o eterno conflito, portanto, com uma temível, soberana e inominável coisa. Temas onipresentes nos últimos anos de Warburg: a “luta com o monstro” [*Kampf mit dem Monstrum*] dentro de nós; o “drama psíquico” [*Seelendrama*] da cultura inteira; o nó “complexo dialético” [*Complex und Dialektik*] do sujeito com esse misterioso *Monstrum*, definido, em 1927, como uma “formal causal originária” [*Urkausalitätsform*]. Aos olhos de Warburg, é essa a fundamental e “inquietante dualidade” [*unheimliche Doppelheit*] de todos os fatos culturais: a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem; a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalcam; a liberdade que promovem deixa vivas as coerções pulsionais que tentam romper.
(DIDI-HUBERMAN, 2013a: 255)

A tensão que caracteriza a dialética do monstro se torna o operador reflexivo para pensar todo o encontro com o mundo das imagens na em sua filosofia. A ideia específica de uma experiência de incerteza proposta por esse trabalho é inspirada pelo pensamento do autor em *Diante da Imagem* (DIDI- HUBERMAN, 2013), livro no qual ele examina com cuidado os fundamentos que orientaram a disciplina da história da arte enquanto campo do saber que institucionaliza a relação com os objetos estéticos. Para Didi-Huberman, a história da arte realiza-se como o próprio processo do fechamento do *visível*¹² enquanto *legível*, o que estabeleceria a *certeza* como tônica discursiva do campo. Por ser *tônica*, a certeza caracteriza a própria disposição de quem se relaciona, uma conduta, que considera a incerteza ou uma circunstância temporária, ou um substrato de uma limitação da compreensão. A incerteza deve ser consumida para que um encontro adequado com a imagem se realize. O incerto desaparece sob a forma de uma *compreensão* que Didi-Huberman descreve como a crença de quem se acha capaz de afirmar “Sou consciente de *tudo*

que faço quando vejo uma imagem da arte, porque a sei” (DIDI-HUBERMAN, 2013b: 186). Didi-Huberman nos confirma que essa é a postura do historiador da arte sob a hegemonia de uma tônica da certeza, o especialista que se difere axiologicamente de um “espectador ingênuo”, mero apreciador de arte, e, portanto, privado de um horizonte de entendimento verdadeiro.

O que Didi-Huberman aponta é que tal tratamento do mundo das imagens só pode implicar em uma fatal posição de escolha alienante: saber sem ver ou ver sem saber. Qualquer tentativa de excluir a sombra de um não-saber na relação com as imagens é uma fantasia. Por isso, é preciso *contemplar*³⁵ outra lógica, longe de ser uma revolução do olhar ou uma prescrição corretiva de um “como ver”, mas uma conduta recuada, menos movida pela decifração e orientada à experimentação. Uma conduta inspirada nas metodologias dos excêntricos historiadores e pensadores da arte que o influenciaram e que, por sua vez, tentavam se colocar à altura dos acontecimentos estéticos elusivos. É isso que explica tamanho destaque dado por Didi-Huberman, em *Diante da Imagem*, à parte inferior do afresco *Madona das sombras* (1440-50) de Fra Angelico, pois é o próprio procedimento estético que motiva uma variação epistemológica, sem que a obra seja em si um exemplo de objeto “dissidente”, ou caso “transgressor” injustamente ignorado pela retórica da certeza, como sabemos que não é. Didi-Huberman estabelece ele mesmo um modo de relação que é sensível ao o que escava o visível e fere o legível (DIDI-HUBERMAN, 2013b) com um objeto de arte “canônico”. Evita, tanto quanto possível, uma aposta ingênua à finalidade aberta da estética, contentando-se em afirmar um não-saber que certas relações com as imagens instaurariam:

Não se trata de reestabelecer em estética a duvidosa generalidade do irrepresentável. Não se trata de reivindicar uma poética da irrazão, do pulsional, ou uma ética da muda contemplação, ou ainda uma apologia da ignorância diante da imagem. Trata-se apenas de lançar um olhar sobre o paradoxo, sobre a espécie de douda ignorância a que as imagens nos compelem.
(DIDI-HUBERMAN, 2013b: 190)

Diferenciaremos, portanto, a ignorância como limitação do conhecimento de uma ignorância como exercício ativo. Valorizaremos, dessa maneira, a própria

³⁵ Insisto nessa nomenclatura: Este outro tratamento possível não pode ser compreendido como uma nova metodologia posta em ação. É, antes, um recuo, uma prudência ou humildade. Em parte, a proposta desse trabalho em trabalhar com a Experiência de incerteza se dá no mesmo sentido: o que é estar inserido e o que permitem as propostas de permanecer *um pouco mais* na incerteza?

experiência que é descredenciada como saber pela retórica da certeza: o contato com o inconcebível, o misterioso, os efeitos de presença, o acidente, sem que estes elementos sejam os “invisíveis” codificados nas imagens. O invisível de uma imagem não é a sua verdade oculta, mas algo que surge a partir da complexidade do visual, em movimentos de aparição e desaparecimento. A experiência de incerteza pode ser compreendida, enfim, como um modo de relação que não pode ser intencional ou garantido, mas passível de ser assumido como horizonte lógico especulado nos gestos de fabricação das imagens e nos engajamentos da recepção. A incerteza pode ser desejável, mas é sempre um convidado imprevisto³⁶, aquele que se vale de uma abertura inicial, o convite, mas que nunca avisa quando, ou por onde, surgirá. Sob a retórica da certeza, certo contato com o incerto pode caracterizar alguma virtude da obra, mas a análise, ainda assim, tende a se orientar para a cessação ou à incorporação de tal incerteza a uma coesão resolvida. O convidado imprevisto é, dessa maneira, ou lançado para fora, ou devidamente incluído na hospitalidade de um sistema interpretativo.

Poderíamos dizer, por didática, que o gesto teórico de Didi-Huberman é um recuo à retórica da certeza que performa no nível da própria metodologia a ruptura entre o que Jacques Rancière cunhou como regime poético e o regime estético das artes. Rancière tem sua análise orientada à “historicidade própria a um regime das artes em geral” (RANCIÈRE, 2005:27) e como essa dimensão inevitavelmente efetua “decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime”. Se no regime poético é “a noção de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”, no estético:

A identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. (...) No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele

³⁶ Essa metáfora da incerteza como convidado imprevisto é inspirada pelo gesto do Eelco Runia ao descrever a “presença” histórica, que o filósofo Hans-Ulrich Gumbrecht reconceitualiza enquanto “latência”: “Runia ilustra seu conceito utilizando o passageiro clandestino como metáfora. Numa situação de latência e, sobretudo na presença de um clandestino, nós estamos certos de que existe algo lá que não conseguimos apreender – e que esse “algo” tem uma articulação material; e, portanto, requer espaço. Obviamente, nós não sabemos onde aquilo que está latente pode estar.” (GUMBRECHT, 2010:313).

próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do intencional etc.
(RANCIÈRE, 2005:32)

A diferença de abordagem entre o trabalho de Didi-Huberman e Rancière repousa nas ênfases. Em Rancière tudo parece remeter à uma “historicidade”, o que não significa uma historicização simplista, como ele mesmo diz (RANCIÈRE, 2005). Mas é curioso que mesmo o regime estético, caracterizado por “uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2005:37) deve se deduzir, pela mesma razão, ao que é “antes de tudo um novo regime da relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2005:36). Nesse olhar sempre orientado à regimes de historicidade em relação, será inevitável a valorização de mapeamentos de continuidades e rupturas de uma linha cronológica. Assim, em Rancière, é apenas a partir de um novo paradigma que se torna possível uma reavaliação retroativa sobre os regimes da arte do passado. Nasce, assim, uma narrativa da imagem, na qual o regime estético é período derradeiro, e a modernidade, o ponto célebre:

A ruptura com esse sistema não quer dizer que se pintem quadrados brancos ou pretos no lugar de guerreiros antigos. (...) Ela se dá quando as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível o invisível se relacionam uns aos outros segundo novos procedimentos. No regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam.
(RANCIÈRE, 2012:22).

Para Didi-Huberman, em oposição à cronotopos historicistas, o regime estético, se assim chamado, não pode se confundir tão facilmente com uma questão de época³⁷. O regime estético precisa ter sido um “sempre possível” da imagem,

³⁷ Didi-Huberman verbaliza com clareza esta diferença em entrevista concedida ao Journal de la Philosophie, da rádio France Culture, transmitida em 19/11/2012. “Penso que há uma coisa muito estranha na história da filosofia ou na filosofia tal como ensinada, por exemplo, na França. Estudamos Platão, Aristóteles e, num salto, já estamos em Descartes. Para um historiador da arte, um momento fundamental é o humanismo dos séculos XIV e XV. Portanto, penso que as coisas, essas histórias de regimes sobre as quais Rancière fala, que é o que me interessa menos nele e que, entretanto, interessa-me consideravelmente, mas, interessa-me menos, porque não se trata de época, é evidente. Por exemplo, cito longamente no livro a maneira como Leon Battista Alberti faz um elogio extraordinário do mendigo, o que tem uma relação evidente com certa filosofia antiga, com o cinismo, por exemplo. Mas, pouco importa. As coisas mudam constantemente. Eu não sou alguém que faz história colocando barreiras entre períodos.” Transliteração e tradução de Vinícius Nicastro Honesko disponível em <https://flanagens.blogspot.com.br/2013/01/povos-expostos-povosfigurantes.html> (Acesso: 01/06/2017), sendo o audio original passível de escuta em <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-laphilosophie/peuples-exposes-peuples-figurants>

sem a necessidade da abertura ser condicionada por uma ruptura histórico-paradigmática. A modalidade do “falar” e “calar”, essa interrupção de circularidades do regime estético é o que Didi-Huberman tratou como uma modalidade *sintomática* do visível, inalheável das imagens, mas passível de exclusão performativa:

(...) está claro, aliás, que essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. (...) Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína.

(DIDI-HUBERMAN, 2010b: 34)

Curiosamente, para um historiador da arte, Didi-Huberman se mostra bastante avesso às periodizações ou diagnósticos das dominâncias discursivas de cada tempo. Ao contrário, mergulha profundamente nas singularidades históricas, experiências sem fixidez nas premissas e sem garantias no porvir, como o *Atlas Warburgiano* e o *Documents* de Georges Bataille. Gestos teóricos nos quais as imagens se reúnem em montagens e desmontagens que disparam o tempo para diferentes direções. Da multiplicidade de saberes que compilam, a dedução de um “clima histórico” é o mais marginal deles, há um justo ímpeto do seu contrário, de “algo como uma contra-história, uma história escrita no forro dos acontecimentos oficiais” (DIDI-HUBERMAN, 2015:402). Essa perspectiva está mais alinhada com a vocação dessa pesquisa, que não busca apontar uma experiência de incerteza como mero “traço do contemporâneo”, impensável em momentos passados, mas como a forma de um encontro estético marcado pela Incerteza, que é em si mesmo sujeita às variáveis do momento histórico da recepção.

É uma tendência recente dos estudos da filosofia da imagem a recuperação do caráter sempre elusivo, de um “paradigma duplo da transparência e da opacidade” (ALLOA in. ALLOA, 2015:12), ou seja, do encontro com a imagem sempre como lugar de tensão e insegurança entre a possibilidade ou impossibilidade de representação. Essa pesquisa defende, por outro lado, que a incerteza enquanto experiência emerge não em conflitos sobre as expectativas da representação, mas de uma radicalização das possibilidades de relações de conhecimento.

Será importante pensarmos encontros com imagens fílmicas que não são enigmas insolucionáveis, encenações abstratas ou experimentais, mas inquietantemente claras e fáceis de ler. Um cinema que parece tão facilmente estabelecível como semelhante a realidades objetivas ou subjetivas, vocacionados aos naturalismos e atentos às pressões das realidades sociais do presente e que, ainda assim, inquietam na sua própria relação íntima com o real e nos movem constantemente à “suspeita de que algo falta ser visto” (DIDI- HUBERMAN, 2010:118). É assim, que Didi-Huberman descreve a desorientação surpreendente causada pelo claro e distinto, à ocasião de seu estudo, o objeto mais “simples” e “específico” na forma do cubo de aço preto da obra *Die* (1962), de Tony Smith. “(...) seria preciso admitir diante dessa forma perfeitamente fechada, e autorreferencial, que alguma outra coisa poderia de fato nela estar *encerrada*.” (DIDI- HUBERMAN, 2010:118), uma exceção.

| estado de exceção: cinema *apesar* dos modos |

Quando Didi-Huberman propõe pensar em imagens *apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2012), como aquelas que foram produzidas nos momentos mais cruéis da história humana, no complexo de Auschwitz, ele trata de um duplo sentido. Quer destacar a força dessas imagens produzidas *apesar* dos riscos, que sobreviveram diante do desejo de aniquilação do regime Nazista, mas também orientar o ato de olhar à uma insistência: apesar do horror à qual nos movem, devemos persistir em vê-las, pois são “apenas” imagens, afinal. O cinema *apesar* dos modos não é aquele que evita as categorias do documentário e ficção, mas que insiste em arrancar uma forma de fuga das determinações. É menos a pretensão à uma nova forma que foge dos modos como uma terceira via, mas quando os próprios modos encontram suas próprias forças de fuga. Do lado da recepção, o mesmo se impõe, o espectador que tentar se colocar no mesmo plano que os filmes precisa realizar e irrealizar os modos, coloca-los como expressões de uma incerteza e não como soluções para os impasses da experiência.

Quando se coloca “contra todo e qualquer unimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2012), Didi-Huberman rejeita a solução de desqualificar quatro fotografias de Agosto de 1944 em Auschwitz como meras expressões deficitárias em relação à incomensurabilidade do terror nazista. Didi-Huberman rejeita a ilusão de um

binarismo que pensa as imagens ou como ineficientes enquanto índices de realidade da escala do horror histórico, ou excessivamente alçadas à possibilidade de aparição sintomática do trauma, que exclui da análise os traços materiais muito menos prepotentes de suas fabricações. Da mesma forma, pensar um cinema apesar dos modos não pode implicar na fantasia de um cinema inimaginável, aquele antes de ser “corrompido” pelos estabelecimentos dos modos, das técnicas, dos gêneros. O cinema apesar dos modos, é um exercício *senão do imaginável*.

Em *Branco sai, preto fica* há um momento particular no qual se inaugura uma segunda tela, sob a forma de vídeos projetados em uma parede onde são apresentadas imagens realizadas sob um protocolo documental estranho às estratégias que haviam sido realizadas até então. Na sequência, vemos Dimas Cravalanças, o viajante do tempo, assistindo em sua nave-máquina do tempo depoimentos de Marquim e Sartana filmados sob a estratégia documentária das *talking heads*, planos próximos que registram depoimentos endereçados à um realizador implícito. Embora exista ocasião na qual essas imagens-depoimento tomem todo o aspecto da tela, é interessante como elas são primeiramente apresentadas como uma segunda tela, estabelecendo uma distância interna ao próprio filme de incompatibilidade entre essas imagens. Que essa aparição “documentária” seja oferecida para o personagem mais associado à uma pura ficção (o viajante do tempo) e dentro de um espaço fantasioso de uma nave-contêiner só fortalece a impressão de uma forma de fuga, as imagens documentárias não irrompem como intrusões do mundo vivido ao filmado, mas já estão incorporadas pela trama ficcional, o documentário aparece como um efeito de semelhança.

Ao tratar de semelhança nas imagens, não me refiro somente ao que se faz visível nestes filmes contemporâneos, no sentido de que contemplamos personagens semelhantes a seus atores (não apenas na aparência, o que é pressuposto, mas nos dados de vida), ou cenários semelhantes a lugares reconhecíveis no mundo alheio ao filme. Tampouco dramaturgias semelhantes a acontecimentos assumidos como histórias pessoais, suas biografias. Somam-se a essas, na experiência, aparições de semelhança ao objeto filme de ficção e ao objeto, filme documentário.

Um cinema que repete *objetos-problema* do próprio cinema em sua tessitura fílmica, que tematiza não apenas o mundo, as pessoas, histórias e memórias, mas o próprio exercício de filmar. É, portanto, um cinema que parece não pretender fundar a si em “saídas messiânicas”, ou tampouco assegurar “horizontes” definidos, como nos diz Didi-Huberman sobre os riscos que correm as imagens, mas que se contenta em ser a fissura, “um regime empírico de abordagem e aproximações locais” (DIDI-HUBERMAN, 2011:87). Instaure, assim, uma espécie de *estado permanente de exceção*, não aquele que existe como tática de governo nefasta dos regimes fascistas, explorada por Giorgio Agamben, mas a suspensão jurídica quando convocada ao contrário, à abertura ao desgoverno, como cogitou Walter Benjamin: “Descobriremos, então, que nossa tarefa consiste em instaurar o verdadeiro estado de exceção; e assim consolidaremos nossa posição na luta contra o fascismo.” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2011:92). Propor que há um cinema que se realiza apesar dos modos do fazer e que adia, o tanto quanto possível, sua incorporação à um modo específico de recepção, se relaciona com uma espécie de “suspensão jurídica” exatamente porque a fabricação de um domínio de incertezas implica em uma multiplicação das formas do juízo.

Em sua tese *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (FELDMAN, 2012), Ilana Feldman também relaciona modos recentes de produção de imagens à um estado de exceção, que “não se afigura como uma metáfora ou como uma analogia, sendo antes a forma política por meio da qual a indeterminação opera social e - porque não? - Culturalmente” (FELDMAN, 2012:62). Ao colocar a indeterminação sob suspeita, Feldman questiona que formas orientadas à dispositivos de indeterminação ou descontrole não apenas podem realizar um fortalecimento de potências criativas, mas também serem cúmplices de um mecanismo de controle e captura, utilizando como exemplo os *reality shows*. Concordamos e discordamos dessa posição. Objetamos tão cedo quanto possível a equivalência da incerteza com a indeterminação. A potência de indeterminação se estabelece como uma forma de liberdade em contraparte à uma força de determinação externa, se contentando com a forma de um livre jogo entre captura e resistência, governo e desgoverno:

(...) em nome de toda sorte de indistinção e descontrole nos processos de criação estética e plasticidade subjetiva, o princípio da indeterminação acaba muitas vezes por pré-determinar, roteirizar e

agenciar estrategicamente as ambiguidades que derivam desse caráter supostamente indeterminado.
(FELDMAN, 2012:60)

Discordamos, no entanto, que o regime de exceção seja a figura operacional desse quadro. Seguiremos no pensamento da exceção com Rosset, e não com Agamben ou Benjamin, porque a distinção ontológica Rossetiana entre acaso e generalidade é útil para pensar o nascedouro das imagens ou a fábrica do sensível. No que consiste tal afirmação? Se lembrarmos de nossa inspiração em Didi-Huberman, do seu olhar que faz surgir uma metodologia da incerteza mesmo no encontro com objetos estéticos “não extraordinários” da história da arte, é porque o surgimento da força de exceção não deve se converter no extraordinário, mas torná-lo impossível. É por isso que recusaremos veementemente a concepção comum de uma política do cinema que se realizaria ao permitir que o “ordinário apareça como extraordinário”³⁸. Isso é ligeiramente diferente de propor que uma estética do ordinário se confunde com um elogio do cotidiano. Não pode ser esse o destino das imagens, como especula Rancière (2012). As imagens e o cinema não produzem fluxos de conversão, equivalência, compensação ou acréscimo, mas estabelecem distâncias. É essa, para Rancière, a grandeza do cinema de Pedro Costa, quando “Lento”, personagem de *No quarto de Vanda* (2001) é o herói trágico que a realiza. “Lento” não é o nome dado ao corpo que surge da reunião dos diferentes mundos da vida, do filme, do documentário e da ficção, porque esses mundos são separados por distâncias insuperáveis, eles correm “o risco da fuga infinita” (RANCIÈRE, 2016: 163). A tragédia de “Lento” é ser a fissura que divide a experiência em uma partilha sem compartilhamento. É essa partilha, que separa sem nunca reunir, que é o Trágico no mais puro sentido Rossetiano:

O pensamento trágico, que afirma acaso e não-ser, é pois, também, pensamento de festa. O que acontece, o que existe, é dotado de todas as características da festa: irrupções inesperadas, excepcionais, não sobrevivendo senão uma vez e que não se pode apreender senão uma vez; ocasiões que não existem senão em um tempo, em um lugar, para uma pessoa, e cujo sabor único, não localizável e não repetível, dota cada instante da vida das características da festa, do jogo e do júbilo.
(ROSSET, 1989:129)

³⁸ Para Deleuze isso é uma das forças da dramaturgia cinematográfica da obra de Ozu: “O esplendor da Natureza, de uma montanha coberta de neve, só nos diz uma coisa: tudo é ordinário e regular. Tudo é cotidiano!” (DELEUZE, 1990:26).

Talvez ainda reste a dúvida sobre a seleção de *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* como representantes de um “cinema brasileiro contemporâneo” e tais temáticas do incerto, do oblíquo. Por ser uma pesquisa inserida nos estudos do cinema e do audiovisual, tais orientações talvez devessem nos levar às experiências de desestabilização mais radicais da imagem em movimento, como o cinema experimental, a vídeoarte, a poesia visual e todo este universo de imagens caracterizadas por uma “confusão de aparências” e da crise hermenêutica a qual costumam compelir. Tais radicalidades do visível e do narrável são aquelas comumente compreendidas como expressões próprias de uma matéria de incerteza, as formas mais potentes de desestabilização e enfrentamento das passividades e confortos da recepção.

Não deveria ser, então, o cinema do improvisado, do caos, do “informe da sensação” (DA COSTA, 2000) a expressão máxima de um estado permanente de exceção? Se for o caso, esse cinema brasileiro contemporâneo não é aquele que deveria nos instigar, já que ele é caracterizado pela recorrência de inúmeros exemplos do contrário: a elaboração do roteiro dramaturgico, a repetição encenada dos flagrantes do cotidiano, as performances coreografadas dos corpos não anteriormente cênicos. Muito mais potentes, nesse sentido, seriam as imagens-inação do Cinema Marginal, que “vai se descobrir errando entre os estilos e gêneros cinematográficos (o policial, o horror o filme B, o musical, a chanchada), (...) desautorizando totalmente a crença num sentido único, num *telos*.” (DA COSTA, 2000:106). Para responder a essa objeção, precisamos insistir em nossa premissa: incerteza não corresponde à indeterminação.

O cinema marginal e seu constante desencontro excessivo de si mesmo acaba por estabelecer o desejo de “querer o disforme a um tal nível de radicalidade que forma e conteúdo tornam-se uma massa plástica indiferenciada, um “mundo-sem-limite” (...)” (DA COSTA, 2000:106). A pluralidade do cinema marginal tal qual revelada por Luiz Cláudio da Costa leva à um transbordamento³⁹ do cinema no

³⁹ É interessante pensar como um “transbordamento do cinema” é justamente um horizonte proposto por Érico Araújo Lima, pesquisador e colega de PPGCOM-UFF ao lidar com o mesmo cenário que tratamos aqui. Para Érico, tais filmes produzem, como também defendemos, “uma zona momentânea para aproximar, sem aglutinar, esses mundos separados.” (LIMA, 2017:157). É então que vemos que nossas diferenças com Érico se reduzem à uma retórica dos vetores, já que ele propõe que as imagens aproximam e expressam a inclusão disjuntiva de “uma região de acolhida de sujeitos e de relação entre eles, efetuando passagens, ligações e separações entre as posições de cada um” (LIMA, 2017:158).

sentido mais preciso do termo, as bordas se misturam e os mundos díspares dão lugar à um mundo ilimitado. Em termos imagéticos, instaura-se o informe da abstração, que encontra na falta de limites sua regra fundamental, o que, eis nossa crítica, nos faz “esperar o acaso *com certeza*” (ROSSET, 1989:129). Ou seja, não basta o elogio do acaso, pois há ocasião em que ele efetua justamente a eliminação da incerteza, o que, para Rosset, leva à indiferença do tédio, algo na esteira da “muda contemplação” denunciada por Didi-Huberman. Talvez, por isso, Luiz Cláudio da Costa defenda, tomando como exemplo o emblemático encerramento de *O anjo nasceu* (Julio Bressane, RJ, 1969), que a radicalidade do cinema marginal é perseguir uma autonomia da imagem que atinge um paroxismo no qual “produz apenas movimentos gratuitos e absolutamente sem função” (DA COSTA, 2000:92). Há uma estreita relação entre a inventividade do cinema marginal e as práticas do dito cinema experimental ou de um cinema estrutural, que é justamente essa forma de dispêndio, da imagem sem emprego. Não é isso que reconhecemos no cinema brasileiro contemporâneo aqui convocado. Não é também, para tanto, dizer que esse cinema brasileiro contemporâneo para nós representado por *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* se recusa a ser posto em relação ao cinema marginal. Para Ivana Bentes, por exemplo, o filme de Queirós é:

Ficção científica na favela, conectando Ceilândia com seres intergalácticos de forma derrisória (como em *Alphaville* de Godard, como em *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla), o filme inventa um cinema "marginal" contemporâneo sem cinefilia, sem glamour, sem ares "cult"
(BENTES, 2015:164)

Ainda assim, para nós, esses filmes não apontam para nenhum desejo de mirada à uma massa plástica indiferenciada. Não parecem querer fazer surgir as formas e os modos para transgredi-los em paródias metarreflexivas, mas usá-los em jogo com a determinação e com o impossível da determinação. As modulações do documentário e da ficção estão lá em suas forças normativas e configurantes, mas o que esses filmes permitem é um cinema que sobrevive *apesar* das capturas, não como uma suposta forma pré-individual de uma imagem livre de qualquer determinação, mas uma imagem que só pode ser reconhecida a partir das suas aparições capturadas. Portanto, não podemos dizer que as produções são avessas aos regimes estabelecidos, na forma de uma pretensão ingênua à pureza de uma imagem cinematográfica, mas que assumem que a distinção dos modos não está em

uma ontologia pura ou numa semiótica dos gêneros, mas numa fenomenologia (GUIMARÃES, CAIXETA in. COMOLLI, 2006:36). A pergunta se torna, então, como dar visibilidade à forma de fuga e à incerteza? É que tentaremos fazer comparecer aqui a todo tempo como o desafio de uma estética.

Nesses filmes, a atribuição dos modos, a identificação de semelhanças, nunca se dá plenamente, apenas sob a forma fraca de uma exceção. Se assumidos como documentários, são aqueles “excepcionalmente próximos dos contornos da ficção” e se tomados por ficções são aquelas “excepcionalmente vocacionadas ao documentário”, mas nunca as duas coisas simultaneamente e nunca uma série oscilatória. O pensamento que se acomoda na oscilação confunde variedade com variação, pois advoga que existe um “algo” que oscila que é ele mesmo distinto das formas entre as quais oscila. O que esse cinema realiza, portanto, é a fabricação da incerteza a partir de um acaso tão permanente que pode produzir, inclusive, os semblantes da ordem e da necessidade. Essa potência do acaso de poder fazer surgir até mesmo a aparência de sua própria suspensão é, muitas vezes, a vocação própria das imagens:

A potência do acaso na relação com o real é o que permite surgir imagens que, ao mesmo tempo, reafirmam o mundo e a potência criativa e inventiva dos seres e objetos que as formam e são também imagens propositivas que estabelecem relações indiciais e linhas de conexão com outras imagens e eventos.
(MIGLIORIN, 2008:31)

2 | estéticas da incerteza

[sensibilidade orientada à incerteza e a indiscernibilidade como modo de aparição]

/ distinção e indiscernibilidade |

No primeiro capítulo, tratamos intensamente sobre a aparição referencial enquanto uma apropriação que instaura um princípio de inconformidade entre o filmado e o vivido. Sugerimos, também, que a mesma separação deve ser assumida em relação ao regime performativo dos recém-atores que encenam personagens que existem em defasagem à suas próprias biografias. Essa posição nos coloca em atrito com algumas ideias sugeridas por Andre Brasil em *A performance: entre o vivido e o imaginado* (2011), artigo que já tentava traçar as consequências ao pensamento de um cenário brasileiro contemporâneo que só se intensificaria desde então. Há duas razões para esse capítulo investir em um diálogo intenso com o texto de Brasil. Primeiramente, é para garantir à ele um espaço que seja compatível com o valor que ele teve como inspiração para as principais inquietações que nos movem aqui. Por muito tempo essa dissertação reconhecia a si mesma enquanto uma tentativa de ampliação das questões que Brasil evocou: particularidades intensivas do cinema brasileiro contemporâneo à problemática dos modos, a reaparição da vida quando performance, a instauração de espaços de “indistinção”. A segunda razão é consequência de uma ruptura, já que eventualmente, os tratamentos próprios que a pesquisa passou a dar aos modos fílmicos, aos regimes da vida encenada e da vida vivida e às condições da indiscernibilidade passaram a marcar uma incompatibilidade conceitual entre o que se começou a produzir na forma do cinema irrealizado e as reflexões de Brasil. Deve haver aí uma didática própria, de expor nessa seção esse contraste, com o pedido de que ele nunca seja lido sob os tons de uma ambição “corretiva” do trabalho de Brasil ou de uma refutação objetiva dos seus argumentos, sendo simplesmente a exposição dos

critérios pelos quais propomos quadros dissonantes sobre um conjunto muito similar de questões.

Andre Brasil sugere que os personagens desse cinema que se realiza em um intervalo cambial com a vida, diferentemente das ficções tradicionais, continuariam a viver para além das cenas finais dos filmes em que participam, inaugurando um espaço especulativo entre o vivido e o imaginado próprio de uma finalidade do performativo. Essa seria a força própria desse modo engajado de fabricação de imagens, uma dissolução de fronteiras não só entre os modos fílmicos, mas entre os próprios regimes de vida: a performance. Sobre o encerramento de *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, SP, 2010), filme que se realiza sob estratégias próximas àquelas dos filmes que trabalhamos aqui, Brasil escreve:

Se estas cenas finais não encerram o filme, é porque, ao contrário, abrem a ficção ao mundo, fazem atravessar o mundo das imagens pelo mundo da vida: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele.
(BRASIL, 2011:1)

Nas premissas dessa dissertação, no entanto, o filme se encerra, radicalmente. Marcar essa diferença pode parecer uma tecnicidade, mas há nisso um impacto severo em como se pensa uma experiência estética de incerteza. Sabemos bem da incompatibilidade entre essa pesquisa e o pensamento de um mundo da vida que se transforma ativamente pelo cinema. Trocamos a retórica das passagens pelas interrupções. Isso não implica nem em uma inexistência de mudança nem que as imagens não afetem o mundo, mas que isso não é uma questão de transfiguração, como Brasil aponta em “A passagem, transfiguração e transformação do mundo vivido em mundo imaginado, do real em ficção é a contraface do apelo realista que marca fortemente nossas ficções.” (BRASIL, 2011:02). A experiência estética marcada pelas interrupções opera, na verdade, a desfiguração. Enquanto a transfiguração supera a rigidez do figurativo por extensão e adiamento da figuração, a desfiguração se opõe à ele no princípio.

Deleuze, autor que também orienta frequentemente as reflexões de Brasil em sua trajetória, também precisou lidar, à sua maneira, com uma forma cinema materialmente envolvida em uma relação entre o vivido e o imaginado/filmado: o neorrealismo do cinema moderno. É a partir dele que irá pensar em uma relação de mundos sem passagem, se utilizando da descrição de Robbe-Grillet sobre o *nouveau*

roman e sua nova modalidade de descrição realista, singular porque “substitui seu próprio objeto, por um lado apaga ou destrói a realidade dele que entra no imaginário, mas, por outro, faz surgir toda a realidade que o imaginário ou o mental criam pela palavra e pela visão” (DELEUZE, 1990:16). O que Deleuze encontra nessa teoria da descrição de Robbe-Grillet é uma estética do indiscernível sem abrir mão da distinção entre os termos.

Brasil toma como exemplo o emblemático encerramento de *Salve o cinema* (*Salaam cinema*, 1995) de Mohson Makhmalbaf, em que “os personagens - pessoas comuns que fazem o teste para um filme – seguram a claquete de encerramento: ao invés do habitual “fim”, o texto nos diz “continua”.” (BRASIL, 2011:1). Parece mirar, com isso, para alguma dimensão da incerteza, afinal, o que continua? O filme, ou o filme enquanto mundo vivido? Ou, ainda, o filme continua em uma dimensão não mais acessível? Algo continua, sim, para nós, mas não o filme. Não é essa a força do corte seco à tela preta que precede os créditos? Que efeito essa imagem teria se ela apenas comprovasse o que se promete, ou seja, se continuasse?

É claro que Brasil lê essa sequência como caso exemplar de um transbordamento do cinema, de uma abertura, mas para nós o encerramento marca aquele possível negativo, algo que se inaugura num esgotamento (o término do filme) mas que não é designável, experienciável ou reencontrável no mundo vivido. Nesse mesmo sentido, dessa vez sobre os momentos finais de *O céu sobre os ombros*, Brasil propõe: “Novamente, o vento (que vem do cinema e que vem do mundo): bate no rosto do personagem, rebate no rosto do espectador” (BRASIL, 2011:15). Sabemos que ele escreve tal frase com ênfase em uma força afetiva das imagens, de como elas se reatualizam compondo uma espécie de fluxo performático, mas isso não elimina o risco desse vento que atravessa vida-filme-vida aparecer como o movimento que converge para um só mundo, ainda que ele seja um “multiverso” (na medida em que ele aponta “mundo das imagens” e o “mundo da vida”). A experiência estética aqui, a relação entre os oferecimentos sensíveis e uma conduta afetiva do espectador, parece caminhar na análise rumo à um grande espaço correlacional, e se é verdade que Brasil chega também em uma espécie de estética da indiscernibilidade no seio do performativo, é a própria distinção como premissa necessária que se atrofia em sua construção conceitual. Brasil é consciente disso e a estabelece como intuição primária que: “Entre um e outro – o vivido e o imaginado – não há total distinção” (BRASIL, 2011:1).

A tese defendida por Brasil no artigo é de um regime performático como princípio ontológico de atualização “por meio do corpo, deste trabalho de duplicação do mundo, deste processo de proliferação dos signos (proliferação de simulacros, diriam alguns).” (BRASIL, 2011:08). Esse cinema seria orientado, então, por uma intensificação do performativo, imagens que se fabricam como produtos de uma correlação intensiva entre a função referencial e a invenção. É assim que ele pode conceber um indiscernível no cinema, no “contexto de intenso entrelaçamento entre formas de vida e formas da imagem, o que as tornaria, no limite, indiscerníveis. Um estado de indistinção⁴⁰ parece já existir habitualmente para todos, antes do filme, no próprio mundo vivido” (BRASIL, 2011:03). Assim, o performático se torna uma espécie de mundo emergente que transborda e nubla as distinções entre o imaginado e o vivido, funcionando ao modo de um “circuito vasto”, um conjunto englobante que pode ser espaço próprio de coabitação da “percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental (...)” (DELEUZE, 1990:88). Mas o que Deleuze irá sugerir é que o ponto de indiscernibilidade não depende dessas intuições da emergência de um mundo “vasto”, mas “precisamente o menor circuito” (DELEUZE, 1990:88). É por isso que não é necessário para a estética da indiscernibilidade sugerir que o vivido e o imaginado não são completamente distintos, ao contrário, eles precisam ser completamente distintos, duas faces que não se confundem em si mesmas. Já dissemos anteriormente que o problema não está na distinção, mas na designação.

O “menor circuito”, no entanto, não deve ser equiparada com a figura conceitual do curto-circuito. Enquanto o menor circuito implica um grau mínima de distância, intransponível, o curto-circuito se estabelece a partir da possibilidade do encontro e da troca, da invenção de uma zona de contato. É típico que a imageria do curto-circuito apareça como a anulação do desencontro que termina por eliminar ou atrofiar qualquer incerteza, sendo essa justamente a crítica que Rancière faz à maneira pela qual Barthes pensava certas imagens, como, por exemplo, *Portrait of Lewis Payne* (Alexander Gardner, 1865):

Ora, esse curto-circuito apaga os traços característicos da fotografia apresentada por ele, que são traços de indeterminação (...) ao contrário do que diz Barthes, essa pensatividade consiste aí na impossibilidade de criar coincidência entre duas imagens, a imagem

⁴⁰ Apesar de acreditarmos que é algo já estabelecido na pesquisa, lembramos que nós não nos orientamos à uma equivalência entre o indiscernível e o indistinto.

socialmente determinada do condenado à morte e a imagem de um jovem com uma curiosidade um tanto negligente, a fixar um ponto que não vemos.
(RANCIÈRE, 2012:110)

Embora Rancière fale de indeterminação, é explícito que sua crítica é em defesa da conservação de uma experiência de incerteza, da sustentação de um não-saber que Barthes sacrificaria ao promover um curto-circuito entre o visível e legível. Será então que a indiscernibilidade alcançada por Andre Brasil no “circuito amplo” do performativo não é a forma particular de uma indiscernibilidade “sem incerteza”? É o que parece ser quando a indiscernibilidade é tomada apenas como uma espécie de atributo próprio de um “imperativo da performance” (BRASIL, 2011:10), o mundo que surge como solução, o espaço de coligações onde os impasses se justificam.

É curioso pensar que, quando convoca Deleuze, Brasil quer trazer justamente uma leitura sobre o ponto de vista em Leibniz: “sujeito é aquele que se instala no ponto de vista, aquele que agencia um ponto de vista, e ao fazê-lo, torna-se *agente*, faz funcionar um mundo” (DELEUZE apud BRASIL, 2011:09). Mas, se estamos dispostos a pensar com Deleuze, devemos lembrar que ele se opõe frontalmente à ideia de um ponto de vista Leibniziano, que só pode acontecer como expressão acontecimental de uma convergência de séries compossíveis (DELEUZE, 2017). É então que podemos entender que a possibilidade de uma indiscernibilidade no regime performático de Brasil precisa ser a consequência prática de um mundo como reunião dos compossíveis, uma forma próxima da que Deleuze atribui à “concordância fálica”, uma série que embora heterogênea se dá enquanto “síntese de coexistência e de coordenação”. (DELEUZE, 2017:232). A distinção incompleta entre vivido e imaginado parece a forma pela qual Brasil antecipou essa coexistência e coordenação operada pelo regime performático.

O problema, nos diz Deleuze, é que estabelecer a compossibilidade como condição privilegiada da relação implica necessariamente relegar os impossíveis à um princípio de exclusão mútua na qual a divergência não produz nada. Em outras palavras, Deleuze quer extrair as consequências da impossibilidade e das séries divergentes, que é afirmar ao mesmo tempo os impossíveis *por sua diferença* (DELEUZE, 2017:178). Daí, em oposição à essa “concordância fálica”, Deleuze irá propor a série fálica que “não assegura mais, em absoluto, um papel de convergência, mas ao contrário, enquanto excesso-falta, um papel de ressonância

para séries divergentes enquanto tais.” (DELEUZE, 2017:237). É por isso que, nesse sentido, seria preciso recusar as figuras de passagem, transferência e transfiguração. A questão se torna menos sobre um ponto de vista e mais sobre a perspectiva, menos sobre o correlacionismo e mais sobre a comunicação:

A perspectiva – o perspectivismo de Nietzsche é uma arte mais profunda que o ponto de vista de Leibniz; pois a divergência cessa de ser um princípio de exclusão, a disjunção deixa de ser um meio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação.
(DELEUZE, 2017:180)

O cinemonstro é o separador de mundos da mesma forma que a monstruosidade da diferença entre as séries, que “não se comunicam mais porque convergem para um único mundo, e sim porque divergem para constituir mundos incompatíveis entre si.” (LAPOUJADE, 2015:165) É preciso reconhecer que, apesar da diferença de tratamento, Andre Brasil não parece propor algo muito distante disso. O próprio apelo ao “vento” que circula entre os mundos valeria, aqui, se a sua travessia for compreendida como a aparição poética da distância que separa os mundos⁴¹. Também não é verdade que Brasil dá preferência plena às continuidades e possibilidades no lugar do descontínuo. Para ele as formas da incompatibilidade são a maneira própria de preservar o sentido político da performance: “Como a performance pode ser um processo menos moderado (aquele que se produz em aderência a um consenso) do que dissensual (aquele que, diante do consenso, provoca uma espécie de dano a nos solicitar outra cena)?” (BRASIL, 2011:12).

Seja a política a conduta que leva o dissensual à performance ou o nome que se dá para a própria impossibilidade do consenso *na* performance, talvez a política já devesse estar dada desde o princípio no texto, de um modo de pensar a indiscernibilidade do vivido e do imaginado já como a consequência da distinção e divergência. Assim não é mais preciso encenar a falsa coesão para que a política apareça, redentora. É a política que surge primeiro como consensualidade

⁴¹ Algo próximo da função da luz no esquema trípico Deleuzeano apresentado em *Lógica da Sensação*: “Afim de contas o trípico: é a separação dos corpos na luz universal, na cor universal, que devém o fato comum das Figuras, seu ser rítmico, segundo “matter of fact” ou Reunião que separa. Existe uma reunião que separa as Figuras, separa as cores, é a luz. (...) É um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, mas ao introduzir entre elas as distâncias de um Saára, os séculos de um Aiôn: o trípico e seus painéis separados. (...) não mais à unidade limitante de cada um, mas a uma unidade distributiva dos três. (DELEUZE, 2007:44)

impossível e as tentativas de coesão, convergência e complementaridade surgem depois, como suspensão da política.

Apesar das diferenças vetoriais que parecem distanciar a abordagem de Brasil da nossa, seu texto sempre apontará para o ponto preciso que fez essa pesquisa existir, afinal: “Antes de qualquer possível “tratamento” do dano, de qualquer possível reatamento da fractura, trata-se de nos colocar diante do “não-permutável” e do “irreparável.” (BRASIL, 2011:13). De certa maneira, essa pesquisa é uma tentativa de responder à esse chamado.

| o próprio e o alheio |

O que é digno de ser fato? Partindo dos filmes que movem esse estudo, podemos pensar: na década de 80, na região administrativa da Ceilândia no Distrito Federal, o baile de música *black* “Quarentão” sofre uma batida policial criminosa que fere e marca os corpos de Marquim do Tropa e Cláudio Irineu Shokito. É também em Ceilândia que é inventada uma poderosa bomba sonora lançada ao Congresso Nacional em Brasília como ato de enfrentamento ao governo opressor da vanguarda cristã. Em 2012, a Frente nacional de luta por moradia ocupa o hotel Cambridge, até então abandonado, no centro de São Paulo. Um dos moradores da ocupação, Apolo, é responsável por coordenar atividades artísticas do Cambridge, onde organiza um jornal interno, performances de dança e música. Mais surpreendente do que a vida secreta do edifício Cambridge é ninguém notar a inacreditável semelhança entre Apolo e o ator profissional José Dumont.

Esses fatos podem ser encontrados, como bem sabemos, em *Branco sai, preto fica*, e *Era o hotel Cambridge*. Alguns desafiam a lógica do *verídico*: nunca se ouviu falar em uma bomba sonora em Brasília a não ser no filme de Adirley Queirós. No Cambridge, insisto: não só Apolo é semelhante demais a José Dumont, Gilda, sua tia, parece uma duplicação exata da reconhecida atriz Suely Franco. Voltamos ao problema da semelhança. No corpo da imagem do cinema, na medida em que tudo aparece através de uma mesma questão direito, parece digna do juízo de fato apenas a semelhança que remete a um dado exterior ao filme, o que chamamos de referencialidade. Aquilo que aconteceria, ou o que aconteceu, independentemente da realização cinematográfica. Mas como reestabelecer esse fio perdido cuja extremidade é entregue já pelo cinema mesmo? Na improbabilidade de uma

experiência que exceda os filmes e parta para um cruzamento investigativo que verifique o que é próprio ou alheio à produção, se estabelece, no lugar, pactos de confiança. A história do documentário começa com um acordo possível a partir do reconhecimento de uma voz própria, a asserção documentária (NICHOLS, 2005). Tal acordo pode ser compreendido como a construção de um saber que, no caso do documentário, dependeria de constatar, segundo Fernão Pessoa Ramos:

(...) uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico: "assim vive Nanook", "assim entrega-se cartas na Inglaterra nos anos 30", "assim Randall Adams viu-se envolvido no assassinato de um policial", "assim encontrei, nos anos 80, Elizabeth Teixeira e os camponeses que filmaram, em 64, 'Cabra Marcado para Morrer'", "assim Picasso compõe seus quadros".
(RAMOS, 2005:06)

Por mundo histórico podemos entender simplesmente qualquer acontecimento alheio ao cinema, tudo aquilo que se deu ou se daria independentemente da circunstância de existir um filme. É isso que permite que as reelaborações documentárias do cinema moderno, como Rouch e Perrault, e as pluralidades expressivas do filme-diário e do cinema ensaio não sejam atrevimentos que quebram irremediavelmente o pacto de uma vocação documentária. Conserva-se, no ato de tomada, "uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda." (RAMOS, 2005:02). A sinceridade do documentário não está, portanto, apenas na enunciação de que ele tenta ser mais disposição ao alheio que fabricação do próprio, ou seja, que é mais flagrante que invenção, mas, precisamente, que a fabricação do seu próprio se dá pela disposição ao alheio. Disposição ao alheio não é apenas incorporar imprevistos, roteiros abertos ou improvisos, porque ficção se fez e se faz constantemente com tais aberturas. É forçar o cinema a habitar um lugar no qual ele não está pressuposto. Essa concepção está em um entrelugar de ser uma repetição e uma difamação do gesto de arrancar ao mundo a razão para que haja filme, como descrito por Comolli:

Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo 'realista' da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo de 'como filmar', central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme.
(COMOLLI, 2008:169).

Há, porém, uma bomba sonora em curso de atingir Brasília. Atingirá Brasília infinitas vezes. Há uma Brasília que esteve alheia a essa bomba antes do filme e permanece alheia após seu término. A bomba destrói a capital brasileira infinitas vezes somente porque não o faz nenhuma vez no mundo vivido. Se visitarmos, hoje, a ocupação do edifício Cambridge, descobriremos que não existem e, nunca existiram, Apolo⁴² e Gilda. No máximo, nos dirão que estiveram por lá José Dumont, Suely Franco e um filme. O mundo antes alheio ao cinema parece voltar a sê-lo, mas é porque nunca deixou verdadeiramente de ser um alheio. É o cinema que se põe no gesto, insuficiente, de convergência, fadado a instaurar um outro mundo, separar sem reunir. Se nos filmes não há distinção de dignidade entre os fatos verídicos e os fatos inverídicos, se a bomba tem o mesmo direito de possível que Marquim ou Shokito é preciso radicalizar: não pode haver também conjunção entre Marquim e Marquim do Tropa ou entre Sartana e Shokito. Assumir que os personagens que se criam a partir das encenações semibiográficas são mais “reais” do que a bomba sonora ou o viajante do tempo apenas porque eles se fazem sob um princípio maior de referencialidade é insistir em mapear o filme como ocasiões determinadas de trucagem ou flagrante, de depoimento verdadeiro ou subjetividade encenada. Esse inquérito só se justifica sob um horizonte de certezas que desejamos afastar o tanto quanto possível.

Conceder aos filmes sua irreduzibilidade à uma correspondência ao mundo alheio não significa, como já estabelecemos, condenar o reconhecimento de semelhanças ou de referencialidades como um desejo de representação ou de uma busca por um real perdido. Filmes como *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* não nos exigem nem que sejam tomados por autênticos nem como avessos ao mundo com o qual estabelecem distância. Os filmes são feitos de amostras, não só amostras sensíveis de cores, formas e sons, mas também de amostras inteligíveis, estados de ânimo de personagens, suas relações e afetos. Quando, em *Era o Hotel Cambridge*, vemos a assembleia realizada pela ocupação para decidir direcionamentos do movimento em relação às questões locais, ou quando assistimos em *Branco sai, preto fica* a rotina de Marquim ao se locomover

⁴² Sobre isso, é curioso o depoimento de Carmem Ferreira, líder da Frente nacional de luta por moradia e atriz não-profissional atuante no filme, sobre o personagem Apolo. Segundo a entrevista dada ao portal Sul21 “Carmem diz que, apesar de não ser fidedigno a ninguém real, é uma pessoa que “gostaríamos de ter”. A entrevista pode ser encontrada no seguinte endereço: <http://www.sul21.com.br/jornal/com-moradores-como-atores-filme-conta-historia-de-ocupacao-de-antigo-hotel-de-luxo-em-sp/> (Acesso: 05/07/2017).

com o auxílio da cadeira de rodas e de elevadores de acessibilidade, não temos qualquer garantia de autenticidade sobre esses fatos serem passíveis de justaposição respectiva à ocupação do Cambridge no mundo vivido ou da vida cotidiana de Marquim do Tropa.

É por definição que as amostras são parciais, citam indiretamente “apenas algumas das suas propriedades, que as propriedades para as quais ela apresenta esta relação de exemplificação variam com as circunstâncias (...)” (GOODMAN, 1995:111). Essa teoria da amostra proposta por Nelson Goodman em *Modos de fazer mundos* é sua tentativa de reelaborar os impasses da citação entre meios, como quando pergunta “poderia um quadro citar o som, ou o som citar um quadro?” (GOODMAN, 1995:100). Essa inquietação excêntrica sobre as possibilidades da intermedialidade ecoam o mesmo dilema que surge para nós quando assumimos que o vivido não se transporta ao filmado pelo ato da tomada, logo, como o filmado pode citar o vivido?

Goodman se colocou diretamente diante desse problema: como defender a autonomia das expressões artísticas sem cair necessariamente em um purismo formal para o qual as obras não se relacionam diretamente com nenhuma dimensão extrínseca? Ao defender a separação dos mundos, aqui, nós caímos inescapavelmente no formalismo estético? Goodman propõe uma interessante solução, movida por “reconhecer a posição purista como inteiramente certa e inteiramente errada” (GOODMAN, 1995:106). Goodman aceita que o caráter representacionalista de um sistema expressivo não implica em absoluto na representação de algo externo à obra, mas defenderá, ainda, que não há expressão fabricada que não seja codeterminada por fatos externos, ainda que esses fatos não se convertam em propriedades internas: “difícilmente seriam consideradas propriedades internas o facto de um quadro estar no Metropolitan Museum, de ter sido pintado em Duluth, de ser mais recente que Matusalém” (GOODMAN, 1995:108). Essa parece ser a formulação de Goodman para lidar justamente com a comunicação tornada possível pelas distâncias, como temos colocado aqui. Uma obra não contém em si mesma a propriedade que assegura o local no qual ela foi produzida, mas é por isso que ela não se põe sem fazer distância com um horizonte de possibilidades de locais de fabricação e passa a conter, conseqüentemente, relações comunicacionais. É a partir disso que Goodman vai investigar como há

ocasiões nas quais as propriedades internas e propriedades externas, embora distintas, possam se nublar:

(...) se uma propriedade externa é uma propriedade que relaciona o quadro ou objeto com outra coisa, então as cores e formas devem obviamente ser consideradas como externas; porque a cor ou forma de um objeto não apenas podem ser compartilhadas por outros objetos, como também relacionam o objeto com outros objetos que tenham as mesmas ou diferentes cores ou formas.
(GOODMAN, 1995:108-109)

Tal categoria de “propriedade externa” é, de certa maneira, inconsistente, já que a composição de distâncias de um objeto que se põe em relação com outros não se converte em uma propriedade, ele não as possui. Por isso a externalidade desse tipo de propriedade é preciso ser tomada *literalmente*: o objeto possui uma propriedade que está ela mesma *fora* dele. A experiência de incerteza pode decorrer justamente dos pontos que resistem a serem designados às propriedades internas ou externas. Logo, é quando os filmes concedem o amplo direito de tanto a bomba sonora ou os duplos do Cambridge serem propriedades internas sem distinção de veracidade, é no campo das relações extrínsecas que as problemáticas do verídico e do inverídico irrompem. É simples estabelecer a bomba sonora e Apolo como fatos inverídicos e os aspectos de rotina de Marquim e o edifício Cambridge como locação enquanto fatos verídicos, mas o que dizer sobre a tensão entre os “refugiados” brasileiros e os refugiados estrangeiros na assembleia do Cambridge, ou dos depoimentos de Marquim e Sartana sobre o episódio do Quarentão?

Essas questões são mais estéticas do que pragmáticas, porque mesmo que um *plano de ação* ou um sistema de crenças possa definir critérios que estabeleçam esses fatos como mais ou menos verídicos, simbólicos ou autênticos, é sua própria força de uma indiscernibilidade no nível da estética que colocará as exigências dessas pragmáticas de investigação. “A questão - e a resposta – devem ter um som familiar” (GOODMAN, 1995:190). Goodman pode ser considerado um pensador da incerteza, de como os sistemas de expressão, modos de notação e formas do conhecimento se viram com ela, ora enfraquecendo-a, ora intensificando-a, mas frequentemente conservando-a. Não é surpreendente, então, que ele eventualmente dê como exemplo de uma “resposta esclarecedora” a afirmação irônica de que “isso depende...” (GOODMAN, 1995: 141).

Que esses filmes consigam preservar em si as forças de uma vocação documentária, de um investimento direto com o presente e com os fatos

sociopolíticos contemporâneos no Brasil, mesmo quando se abrem às intensidades da ficção e da invenção de histórias inverídicas, é fato que só pode ser explicado por um reconhecimento de que a ficção e o real deixam de se sobrepor às formas do verdadeiro e do falso. Documentário e ficção são formas distintas de engendramentos do verdadeiro e do falso, e é isso que permite que uma certa configuração sensível os coloque em um intervalo de indiscernibilidade.

|Teoria do factício, prática da facção|

O factício não equivale à ficção. É isso que propõe Wolfgang Iser, importante nome da teoria da literatura do século XX e um dos fundadores da chamada Estéticas da Recepção. Seu livro *O factício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária* (2013) definirá coordenadas importantes para livrar a ficção dos domínios do falso e da dissimulação. A ambição do autor alemão é combater um pressuposto de certeza que equivale o antagonismo entre realidade e ficção com aquele do verdadeiro e do falso, um “saber tácito” que sustenta uma retórica da certeza:

A determinação nitidamente ontológica atuante neste tipo de “saber tácito” caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade. Nesta certeza irrefletida, recalca-se também o problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui caráter de realidade?
(ISER, 2013:33)

Iser redefine o esquema opositivo entre ficção e realidade a partir de um circuito triádico: real – factício – imaginário. Para Iser há realidade em qualquer texto ficcional, que deve ser identificada enquanto realidade social, sentimental e emocional (ISER, 2013). Essas “realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais.” (ISER, 2013:33). Ou seja, Iser não abole a necessidade de distinção entre ficção e realidade, mas a ficção não se caracteriza mais por ser meramente o discurso ao qual falta o atributo de realidade. O texto ficcional enquanto objeto de expressão está plenamente ligado à constituição de realidade sem se esgotar como mera referencialidade. Ficção gera realidade, ou, como preferimos colocar, cria mundos, mas a realidade que se instaura não é indistinta do que se entende por operações de ficção. O ato de fingir consegue algo como uma categoria mais ampla

do esquema deleuzeano atribuído à imagem do neorealismo, da substituição do objeto por destruição, pois é:

(...) irrealização do real e realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão para a reformulação do mundo formulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado.
(ISER, 2013:34)

A força da ficção como instauradora de realidade parece interessar especialmente os realizadores com os quais lidamos aqui. Em uma sequência enigmática de *Era o Hotel Cambridge*, Gilda, personagem interpretada por Suely Franco, chama por Kalil, personagem interpretado pelo recém-ator Qades Khaled Abu Taha, no meio da madrugada, para um espaço que parece ser aquele que será posteriormente utilizado como palco uma grande celebração artística da ocupação, organizada por Apolo, o agitador cultural. Gilda demonstra inúmeras vezes ao longo do filme uma atração especial por Kalil. Nesse encontro entre os dois, durante a madrugada, Gilda mostra para Kalil uma reportagem de jornal e conta a curiosa história da elefante Babás.

Supostamente, Gilda trabalhou em sua juventude como artista de circo e se aproximou afetivamente de uma elefante, animal para o qual ela passou a cuidar como cria. Houve, então, ocasião na qual ela não pôde ir ao circo por conta de uma doença e precisaram substituir a cuidadora da elefanta Babás, que “ficou furiosa e saiu correndo desesperada. Pegaram minha Babás e condenaram ela à morte. Uma morte horrível” (ERA, *o Hotel Cambridge*. Dir: Eliane Caffé, 2017). Kalil, com o pouco que entende da língua portuguesa, escuta a trágica história. O que parecia ser meramente a partilha de uma lembrança dolorosa se revela algo mais complexo quando Gilda explica para Kalil a razão do encontro: “você veio aqui para fazer um filho neste ventre que vai dar à luz a reencarnação da minha Babás”. (ERA, *o Hotel Cambridge*. Dir: Eliane Caffé, 2017).

A história da elefanta Babás e o contexto no qual é contada guarda similaridades demais com o clássico livro infantil *A história de Babar*, escrito por Jean de Brunhoff e lançado originalmente no ano de 1931, na França. Na história, Babar é um elefante que precisa fugir da floresta à cidade para escapar de caçadores. No mundo urbano, é acolhido por uma senhora idosa, que o educa, o

ensina a andar sob duas patas e a se vestir como um humano. Como sabemos, Kalil é um refugiado de guerra no Brasil e foi acolhido por Gilda na ocupação Cambridge, que prometeu ensinar-lhe o idioma e a cultura do país. A sequência se realiza, então, como uma metanarrativa complexa, onde o passado de uma personagem de ficção parece ser uma releitura de uma história infantil que, por sua vez, tem em sua estrutura pontos que reaparecem no momento presente encenado no Cambridge no qual essa lembrança se performa. Essa espécie de acúmulo de ficção, uma estrutura de cópia de cópia, parece resultar em um paroxismo que leva à uma irrealidade: não há suspensão de descrença em *Era o Hotel Cambridge* capaz de nos fazer aceitar que Kalil pode fazer a elefante babás renascer a partir de um encontro íntimo com Gilda. É essa aparição irreal, no entanto, que nos revela uma realidade maior sobre essa personagem, uma realidade sentimental e emocional. Eliane Caffé parece ter realizado a aparição de um factício, aquilo que tem dignidade de fato e se afasta do que é mero exercício de imaginação, mas que, ainda assim, se estabelece sob a produtividade do fictício, de um ato de fingir (ISER, 2013).

Seria, talvez, um excesso hermenêutico ler a elefante babás como símbolo de uma relação impossível, e não é sem cautela que esboçaremos um gesto interpretativo nesse sentido. É inegável que *Era o Hotel Cambridge* fabrica sua dramaturgia de modo à tematizar seu próprio fazer enquanto um cinema apesar dos modos. Logo, é curioso que essa sequência seja uma singularidade narrativa que coloca em cena personagens que marcam duras distâncias entre si: a atriz profissional e o recém-ator, a senhora idosa brasileira e o jovem palestino. O nascimento da elefante babás, o híbrido gerado pela relação desses mundos é um horizonte impossível de realização. É como se *Era o Hotel Cambridge* reconhecesse a si mesmo como esse elefante inascível, um cinema que no limite de uma realização adiada, irrealizado. É nesse ponto crítico de uma não-relação entre Gilda e Kalil que eles se comunicam e se afetam: Resta à Gilda chorar e à Kalil consolá-la. Solidariedade e acolhimento não dependem de uma supressão das distâncias.

É assim que *Era o Hotel Cambridge* complexifica ainda mais suas zonas de indiscernibilidade: ao estabelecer dentro de si mesmo uma dimensão que é “ainda mais ficcional”, um instante de fabulação e metanarrativa que é inconvertível em facticidade. Que essa sequência tenha início com a apresentação de uma reportagem de jornal, suporte comunicacional que marca um pacto de referencialidade, que tenha entre seus elementos textuais uma fotografia real de

Suely Franco quando jovem, só confirma uma encenação detalhada para pôr em tensão as correspondências entre pressupostos de verdade ou falsidade. É sob esse contraste que qualquer outra encenação do filme que seja menos fantástica do que essa se torna mais facilmente passível de veracidade, como se o filme criasse um ponto crítico de distinção, um limite do verossímil que implica uma reavaliação de outros aspectos da obra à uma força maior de resistência às designações. A atribuição de valor de verdade aos fatos ficcionais previamente apontados nos filmes (a bomba da Ceilândia e o viajante do tempo, os duplos do Cambridge e a elefante babás) podem somente enunciar como referencialidade as decisões criativas no curso de uma realização cinematográfica, uma leitura documentarizante (pois torna o filme documento de sua própria origem fabricada) que deixa de fora o próprio mundo ficcional como uma realidade. Mesmo em filmes de vocação documentária que se fazem sensíveis e abertos à reserva de ficção⁴³ das pessoas e do mundo, a instauração de factícios se submete constantemente à uma hipertrofia do mundo vivido, de modo que o fictício corresponde à um entre os vários gestos documentais de operar sua disposição ao alheio. Acreditamos que esses filmes contemporâneos, diferentemente disso, buscam formas de fuga que resistam à essa hipertrofia, tentando garantir à criação de ficções a sua distinção irrestrita, que é o que chamamos aqui de factício, a ficção garantida do direito de ser fato de seu próprio mundo.

É a teoria da ficção de Iser que nos permite dar dignidade à dimensão intensamente ficcional sem que isso se justifique apenas como força suplementar do vivido. O fictício não tem valor de empréstimo, revelação ou adição enriquecedora do real. É por essa razão que a ficção é despotencializada quando pensada sob os termos de fato verídico ou inverídico. Para além de soar como uma combinação por vezes tola, como “docudrama” ou *mockumentary*⁴⁴, factício é palavra com significação própria para uma produção artificial que não se deixa relegar aos domínios do falso, sem também depender imediatamente de uma natureza narrativa, como ocorre constantemente com a ideia de ficção. Isso não impediu que Deleuze, com quem, é bom lembrar, esse escrito preserva intensas afinidades eletivas, a

⁴³ “As pessoas que nós filmamos são todas portadoras de uma reserva de ficção – singularidade dos sujeitos e de suas vidas – que encontra seu desenvolvimento no decorrer da filmagem.” (COMOLLI apud GUIMARÃES, 2017:20)

⁴⁴ Termo que em inglês designa “falso-documentário”, filmes que reproduzem a gramática audiovisual estabelecida como documentária em narrativas assumidamente falsas ou absurdas. Um exemplo brasileiro desse recurso é *Recife frio* (2009) de Kleber Mendonça Filho.

desqualificasse como um movimento incompleto, o que não será admitido plenamente por nós:

O factício e o simulacro não são a mesma coisa. Até mesmo se opõem. O factício é sempre uma cópia de cópia, que deve ser levada até ao ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro (momento da Pop'Art). O factício e o simulacro se opõem no coração da modernidade, no ponto em que esta acerta todas as suas contas assim como se opõem dois modos de destruição: os dois nihilismos. Pois há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem reestabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma - a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo. (DELEUZE: 2017:271)

Para Deleuze, o factício enquanto gesto de invenção deliberada do falso sobre um pressuposto de veracidade só pode ser admitido como destruição até o limite de preservar a lógica dos modelos e cópias. É preciso sua reversão em simulacro para que se produza, de fato, a diferença não representativa. É claro que Deleuze fala em reversão e não conversão, pois a diferença entre o factício e o simulacro já deveria ser colocada no ponto de partida: o primeiro sempre partindo em relação a uma suposta verdade exterior e o segundo já a elimina de um horizonte. Deleuze repete essa mesma lógica nos seus escritos sobre Cinema, onde não admitirá confusão entre a ficção e o que chamará, a partir de Bergson, de fabulação: “a fabulação nada tem a ver com a ficção, se por ficção entendermos uma narração submetida, em sua própria verossimilhança, a um modelo de verdade preestabelecido” (LAPOUJADE, 2015:283). Lapoujade parece movido a destacar essa questão: a objeção deleuzeana à ficção se dá a partir de uma definição arbitrária sobre o ficcional. Deleuze parece escrever a partir de uma distinção utilitária entre o “cinema de ficção”, tal qual se convencionou chamar aquele de Orson Welles, Pasolini, Godard, e a ficção como a disposição que é “inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira” (DELEUZE, 2005:182), uma citação indireta do realizador Quebequense Pierre Perrault.

É difícil medir com precisão a verdadeira posição de Deleuze no que diz respeito à ficção e sua relação com as “potências do falso”, mas se pensarmos na importância que a função fabuladora ganha em seus escritos sobre cinema, tudo indica que ele assume, por contraste, uma posição que relega a ficção como pertencente à lógica da representação, como o fez com o factício. A fabulação é

para a ficção o que o simulacro é para o factício, uma correção conceitual orientada à reversão do platonismo. É por isso que na história do cinema pensada por Deleuze, a função fabuladora se opõe à ficção. A ficção que comparece aos escritos de Deleuze é objeto de desprezo, servindo apenas como um espantalho para os novos esquemas que ele irá propor.

No entanto, a ficção como modo de expressão submetido a um modelo de verdade preestabelecido e factício como cópia de cópia que conserva o original são conceitualizações que parecem não levar em conta esforços como os de Iser, sendo ele mesmo apenas um ponto no longo percurso da teoria da ficção no século XX. Ainda em *O fictício e o imaginário*, Iser dedica todo um segmento aos estudos sobre a ficção tematizada no discurso filosófico, onde fica claro como a ideia de ficção compareceu diferentemente nos trabalhos de Francis Bacon, Jeremy Bentham, Hans Vaihinger e Nelson Goodman.

Deleuze, portanto, parece nunca ter se disposto a buscar filiações que pudessem leva-lo a afirmar as potências da ficção no lugar de estabelecer sua própria preferência nominal e seu próprio regime de potências do falso que tomarão a ficção como um regime do falso sem potência, a invenção que se destina a se tornar modelo de verdade. Existe uma pretensão da “filosofia épica”⁴⁵ de Deleuze em classificar os gestos que libertariam a ficção desses princípios territorializantes, mas se ele a “liberta” é somente para lhe atribuir um novo nome, como se reivindicasse um território a seu aliado, Henri Bergson, e sua função fabuladora. Esse território reivindicado em *A imagem-tempo* (2005) é o cinema moderno, sua preferência assumida. Para Wolfgang Iser e Nelson Goodman, a ficção já está livre de um caráter suplementar da realidade, de mediadora entre realidade e conhecimento. Iser indica essa liberdade através da própria narrativa histórica que nos apresenta, de modo que a própria plasticidade da ideia de ficção deve ser tomada como índice de uma verdade sobre o que ela é: ela mesma uma plasticidade, o próprio “mundo por fazer” de forma imanente: “não há mais realidade sem ficção: a ficção se torna, enquanto reestruturação do mundo, o pressuposto básico de toda facticidade” (ISER, 2013:212). É por isso que, para Iser, é Nelson

⁴⁵ Segundo Lapoujade: “Este estudo poderia chamar-se: Deleuze, filosofia épica. Em Deleuze há sempre um combate em curso. Mas tal combate é de várias ordens. É preciso distinguir entre o combate como consequência de uma tese – um sistema de ataque/defesa que implica posições e argumentos – e aquele dos aliados, com os quais se abraça uma causa (é o caso de Hume, Bergson, Espinosa ou Nietzsche)” (LAPOUJADE, 2015:15).

Goodman quem expressa a ficção sob a forma mais potente, enquanto “diferença deslizando”. Em uma sistematização didática, podemos compreender a ficção proposta por Goodman da seguinte maneira:

As ficções, pois, não são para Goodman conceitos, estruturas ou entidades, mas sim “modos” de fazer mundos a partir de outras versões de mundo. Esses “modos” não correm o risco de serem objetivados, pois apenas incorporam um *modus operandi* que, na melhor das hipóteses, é marcado por procedimentos. Os “modos” podem ser tão pouco determinados enquanto objetos quanto plenamente acessíveis, por exemplo, à consciência. Embora conheçam uma direção, esbocem um caminho, sejam os meios e o método de ação para transformar versões de mundo em outras versões de mundo, seu feixe de características não é redutível a um mesmo substrato, que lhes serviria de base.
(ISER, 2013:210)

É assim que a ficção reaparece livre de ser conceito de *uma* filosofia quanto de qualquer *função*, sendo isso o que precisamos para questionar as análises que se orientam à tomar o mundo ficcional de *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* como consequência de um artifício local de um documentarismo que reconhece a si mesmo como dispositivo de ficcionalizações. Ficção para Goodman é, portanto, uma ação sem modelo, um contorno de problemas, assim como será o documentário para Cesar Guimarães e Ruben Caixeta em *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente* (GUIMARÃES; CAIXETA in. COMOLLI, 2006:32-49), como veremos em detalhes no capítulo três. Mas, quais são esses problemas cujos contornos se dizem ficção? Precisamente:

A ficção como extensão do homem, permite que ele opere além de suas limitações. (...) a ficção não medeia entre a realidade e o conhecimento, mas age como transgressão do que é dado, afim de fazer valer o imaginário – processo que se fecha ao conhecimento e não pode ser alcançado pela referencialidade.
(ISER, 2013:226)

O imaginário é um dado do mundo a ser investigado e expresso, um aspecto inteligível do real. Se ele não pode ser alcançado pela referencialidade, tampouco é avesso à ela. É essa a verdadeira vocação desse cinema brasileiro contemporâneo, interrogar como fabricar as imagens daquilo que não é nem referencial e nem ficção assimétrica ao vivido. Como filmar as realidades emotivas, sensíveis, poéticas e políticas que tão frequentemente aparecem quando pessoas ou grupos se apresentam em defasagem em relação a si mesmos? É isso que pode o fictício, “a destruição e a construção caracterizam as interações das versões de mundo, a

decomposição se torna o pressuposto para a produção das versões (...) o conector entre as versões poderia ser designado como fictício” (ISER, 2013:208). A ficção não cria apenas “mundos possíveis”, dos regimes especulativos do “como se”, do modo em que algumas análises repetem ostensivamente pela vontade de dotar a arte de algum triunfo. A ficção é a própria forma de se expressar que não há mundo principal à qual se remeter, representar, suplementar.

Os mundos produzidos não constituem alternativas possíveis para o mundo; ao invés, todos possuem o mesmo estatuto e não são possíveis, nem impossíveis quanto a um mundo que se pressupõe real. A teoria de mundos possíveis é inaceitável para Goodman, sobretudo porque assim um mundo físico real se converteria em referência para outros mundos, fisicamente possíveis, ou impossíveis. Independente do fato de que não se podem negar os atributos de ser mundo a um mundo fisicamente impossível, a correlação real/possível se baseia em um padrão normativo para avaliação de mundos. (...) Por isso, há para Goodman apenas versões sem “algo impossível por debaixo”. Os mundos são feitos de mundos: fazer significa refazer.
(ISER, 2013:208)

É por isso que, em Goodman, só existem fatos, verídicos ou inverídicos, a partir de ficções. Assim, qualquer visão tradicionalista do cinema documentário que se realize sob a alegação de serem filmes que expõem fatos é inconsistente quando é assumido um modelo no qual fatos não podem ser revelados, mas criados. A adversidade momentânea com Gilles Deleuze não deve nos impedir de lembrar que ele defende postura similar, ao apontar que “O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada, nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 2005: 178). Goodman é parte de uma tradição que antecipa em muito as ambições de Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia*, de explicitar como a ciência, a arte e a filosofia operam, com a mesma dignidade, em diferentes mundos:

A ficção, pois, quer escrita, pintada ou representada (acted), não se aplica de modo verdadeiro a diáfanos mundos possíveis nem a nada, mas sim, ainda que de modo metafórico, a mundos reais. Um pouco como argumentei algures que o meramente possível – na medida em que seja de todo admissível – reside dentro do real, assim podemos dizer aqui, novamente, num contexto diferente, que os chamados mundos possíveis da ficção residem dentro dos mundos reais. A ficção opera nos mundos reais de modo muito semelhante à não-ficção.
(GOODMAN, 1995:155-156)

Se essa pesquisa parece exageradamente dedicada a afirmar e justificar a permanência da ficção na análise é para poder se colocar à altura de um cinema que parece expressar a si mesmo a partir dessa via afirmativa da criação de mundos como alinhada às exigências da busca de uma verdade ou de um conhecimento:

No começo, a ideia era fazer um documentário clássico sobre o baile do Quarentão. Tudo mudou quando propus o projeto ao Marquim. Ele disse que não, que não queria um filme contando a vida dele, mas, sim, um filme de aventura.⁴⁶

*

Minha opinião, como diretora e espectadora, é que o filme é pura ficção.

(CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017:212)

Tais depoimentos são reunidos aqui não como apelo à autoridade dos realizadores, mas para mobilizar um questionamento sobre o que é essa ficção que, longe de aceitar o pressuposto de inverdade do cinema ficcional, é “ficção que não encobre o quê de real se inscreve no corpo dos atores quando eles atuam em seus papéis.” (GUIMARÃES, 2017:20). Uma defesa afirmativa da ficção sem o medo de que o fictício seja aquilo que organiza as tensões da realização fílmica sob uma lógica do controle, ou o que submeteria o encontro com oferecimentos do real a um pressuposto de coerência representativa e homogeneizante. Perde-se o receio do argumento, da elaboração da dramaturgia, do afastamento do autêntico. Uma ficção finalmente liberta de ser aquilo que faria o cinema trair o real. O risco, agora, é de fazer documentário⁴⁷, da ambição do retrato fiel, do apego à denúncia, ou da supervalorização de uma retórica do “descontrole” e do “flagrante”, um certo fetiche pelo registro da “interação com o aparato”. Um cinema que não se contenta mais em ser o estranho, o elemento perturbador ou a máquina de alteridade. Valorizam, ao invés disso, o gesto de ceder o controle da máquina e a criação de mundos sem temer que isso seja um afastamento incontrolável do mundo que se pressupõe real. O que se oferece, conseqüentemente, não é a aparição de um mundo distante e assimétrico, das fórmulas especulativas do “como se...”, mas um deslize a um

⁴⁶ Entrevista de Adirley Queirós ao portal Vice, disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse (Acesso: 05/07/2017)

⁴⁷ Como afirma José Dumont: “Aqui em Era o Hotel Cambridge, a realidade puxa o filme pra si e é tarefa de Apolo representar a cultura, a arte e impedir que o longa vire um documentário sobre os sem teto”. O depoimento pode ser encontrado na seguinte matéria do portal Omelete: <https://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/era-o-hotel-cambridge-aqui-a-realidade-puxa-o-filme-parasi-diz-jose-dumont/> (Acessado em 10/05/2017)

mundo autônomo em “menor circuito”, que frequentemente oculta o maquinário do qual se origina, para impedir a possibilidade de reversão ou conversão à um mundo “original”, da submissão de um mundo à outro.

Por que, então, temos a impressão de que *Era o Hotel Cambridge* e *Branco sai, preto fica* são muito menos assimétricos ao mundo vivido do que, por exemplo, *Nosso lar* (Wagner de Assis, 2010), ficção que especula amplamente sobre a configuração de uma colônia espiritual na vida após a morte? A resposta que nos interessa pode parecer contraintuitiva: os mundos filmados de *Era o Hotel Cambridge* e *Branco sai, preto fica* não são comumente considerados como mais simétricos ao mundo vivido por uma questão de manutenção de semelhança, mas justamente por uma proliferação de pequenas diferenças sob o critério da semelhança. Em outras palavras, esses filmes que aproximam o mundo filmado do mundo vivido promovem muito mais pontos de comparação, movem à suspeita de muito mais zonas de contato e por isso o espaço de proliferação das diferenças se agiganta. É essa a consequência da repetição: “repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (ISER, 2013:33). Esse “não pertencimento” não deve ser lido apenas no sentido de que aparecem elementos “novos”, imprevistos, mas que a diferença é literalmente não reincorporável à realidade repetida, porque não pertence à ela.

Nos importa menos se isso deve ser tomado como sendo ainda uma forma possível da liberdade do documentário. O que propomos é o documentário como em um gesto de despossessão, à mirada de um cinema irrealizado e irrealizante, no qual os atributos mais próprios dos indivíduos participantes se destituem, seus nomes, memórias, espaços de convivência, hábitos cotidianos. Achar em si mesmo o fora de si próprio. “o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir à irrealidade do mundo do texto a possibilidade de sua manifestação (...) (ISER, 2013:48). Vidas arrancadas do presente, ao presente. Por isso não há como esse processo ser associado com qualquer valor de documento, da criação de qualquer dado dotado de um privilégio de referencialidade. Não é preciso chamar a ficção de outra coisa.

A ficção e o cinema, o mundo imaginado, não podem pretender tornar presentes aspectos dados como ausente no mundo “vivido”. Não é tornar visível um antes-invisível, mas visíveis inteiramente novos em um novo mundo. Esse novo mundo afeta profundamente todos os outros, mas não porque, principalmente nesse

cinema que aparenta confundir “vida” e “imaginação”, eles se assemelham. “Comunidade mas não semelhança. Temos coisas em comum, mas não somos semelhantes. Temos propriedades em comum, e não qualidades que se assemelham” (LAPOUJADE, 2017:106). Não é por acaso que os três filmes aqui colocados tematizam em sua própria tessitura as dinâmicas das estratificações sociais, espaciais, políticas. Realizar cinema para além dos pressupostos da verdade não é destruir qualquer pressuposto, mas habitar um princípio de incerteza que inaugura uma estética.

Nesse sentido proponho: se a teoria do factício se dá a partir de um desnudamento da ficção (ISER, 2013), à qual é garantida o direito de verdade. A partir de um fictício que estabelece mundos comunicáveis pela disjunção, essa prática deve ser compreendida como facção. A facção não é aquilo que contesta qualquer corpo universal? Não é a aparição da própria disjunção? Para aqueles que afirmam que as facções, em sua aplicação sociológica das dinâmicas da disputa, sempre lutam pela imposição de uma supremacia, ou seja, uma pretensão universalista, lembramos que a facção deixa de sê-la no exato momento em que a força da disjunção migra à pretensão da conjunção. A facção sempre se cria como ato de dar dignidade a seu próprio direito de aparecer⁴⁸.

Por que insistir na práxis da facção e se orientar à um pluriverso de mundos em conflito? Não é mais adequado a invenção das condições necessárias para um único mundo possível para as multiplicidades? O performativo, o híbrido, o cinema transbordado não conseguem conservar um pluralismo existencial sem um isolacionismo das coisas? Essa é a tentação do isomorfismo, assunto que Nelson Goodman precisou lidar ao reconhecer que dado os “modos de fazer mundos” devem ser possíveis também os mundos mais amplos que reúnem as multiplicidades. O problema é que o que temos nesses mundos abrangentes são “nada a não ser versões sem coisas, factos ou mundos” (GOODMAN, 1995:172). Criar um mundo amplo de possíveis é o avesso da facção, a forma de um princípio de coligação. O que se sacrifica nisso é a própria incerteza.

Essa prática da facção é que o Rancière toma como próprio da “crítica” enquanto “a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no

⁴⁸ Nesse ponto, a distância circunstancial estabelecida com Deleuze não nos impede de admitir que a facção expressa algo muito próximo do “fender a mônada” de um “devir-minoritário” de Deleuze e Guattari.

tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado (...)” (RANCIÈRE, 2012:75). Defender a cisão e a separação não é compactuar com os ímpetos perversos de estratificação das lógicas classistas, racistas e patriarcais, mas separar em relação ao consensual, reinstaurar incertezas, resseparar a separação consolidada. É por isso que um princípio de igualdade, tão caro para a política de Rancière, pode ser atualizado por um movimento de cisão. Não é outra coisa que defendemos quando mencionamos a indiscernibilidade aflorada com a distinção.

| mímica sem mimesis |

Deleuze estava certo ao atribuir o factício como cópia da cópia, como mímica, mas o factício é justamente o nome dado para aquilo que a própria imitação produz como excesso. Por onde irrompem as incertezas através das semelhanças, então? A tônica da certeza que move a história da arte hegemônica à qual Didi-Huberman se opõe é a busca incessante pela conformidade da semelhança, supostamente possível através de uma *analítica*. É precisamente daí que ele nos traz a explícita relação de um “desmoronamento do chão das certezas”, a partir de uma abordagem que não desconsidera as relações de semelhança, mas as afirmam ainda mais intensamente. Para descrever esse processo, toma como base os estudos Freudianos sobre o sonho, que para o autor francês são também reflexões importantes sobre toda a categoria do visível:

O bom-senso nos dizia que o ato de assemelhar consistia em exhibir a unidade formal e ideal de dois objetos, de duas pessoas ou de dois substratos materiais separados; o trabalho do sonho, ao contrário, dá a Freud a ocasião de insistir no vetor de contato, material e não formal (*Berührung*), que engendra na imagem onírica os processos ou as vias de semelhança. Assemelhar não implicará mais, então, um estado de fato, mas um processo, uma figuração em ato que vem, aos poucos ou de repente, fazer se tocarem dois elementos até então separados (ou separados segundo a ordem do discurso). Daí por diante a semelhança não é mais uma característica inteligível, mas um movimento surdo que se propaga e inventa o contato imperioso de uma infecção, de uma colisão ou então de um disparo. O bom-senso nos dizia, por outro lado, que o ato de assemelhar supunha que houvesse dois: dois sujeitos separados entre os quais a semelhança construiria uma junção ideal, como uma ponte sutil suspensa entre duas montanhas; o trabalho do sonho nos demonstra, ao contrário, que a semelhança sabe aqui se precipitar, formar um nó ou um conglomerado, sabe destruir a dualidade

sutil e arruinar toda a possibilidade de comparar, portanto de representar-se, portanto de conhecer distintamente algo dessa semelhança que se apresenta aí.
(DIDI-HUBERMAN, 2013b: 198-199)

Não é a dessemelhança que desmonta a certeza, mas a própria semelhança. Transgredir não significa necessariamente recusar (DIDI-HUBERMAN, 2015), essa é a nossa principal operação para pensar as imagens produzidas nesse cinema brasileiro recente. Como nunca negamos o fato de que o lugar de recepção de um material fílmico é orientado por instruções e expectativas, e considerando que, além disso, todo produto audiovisual é mais que um ser de linguagem; é um objeto (assim como todo objeto de arte é, antes de tudo, um objeto)” (GUIMARÃES, CAIXETA in. COMOLLI, 2006:38), tais engajamentos de recepção se dão pelas atribuições de semelhança ao objeto, ao reconhecimento de suas evidências sensíveis e à cessão às suas influências. Mas, no que consistem esses processos? Reconhecer a modalidade discursiva de um filme é mais do que se adequar à uma diretriz explícita. Não bastam as cartelas que indicam “baseado em fatos reais”, ou “isso é um filme de ficção”, nem mesmo, “nada acontece nesse filme”⁴⁹. Tampouco o que diz a curadoria de um festival, ou o folheto informativo do circuito exibidor, ou a crítica de um veículo de comunicação. A afirmação de Arlindo Machado de que “Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas” (MACHADO, 2011:08) também não é suficiente.

Não basta, também, a vontade de ver, que se contenta em estabelecer a referência do que se quer ver como semelhança a ser atingida, o que resulta em uma autonomia hipertrofiada da leitura. O encontro com as imagens assume a forma de uma mímica, uma coreografia entre a mostraçãõ e a percepção. A mímica é o ato que precede toda semelhança, pois a semelhança é produzida, não o estado de fato. A mímica das imagens é um jogo que tem sua própria arena, “uma geometria fundamental” (DIDI-HUBERMAN, 2010b), um ritual da percepção (ULM; MARTONI, 2016) que está para além de um modo antropológico da conduta, quando se afirma que “a percepção sempre se encontra produzida no interior de algum aparelho, dentro do qual o mundo e o próprio corpo “se fazem aparecer”

⁴⁹ Cartela que aparece como intertítulo ocasionalmente em *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (2000) de Jonas Mekas.

(ULM; MARTONI, 2016:175). Por isso temos que concluir que qualquer leitura que se ampara em um dado princípio de legibilidade e as formas de uma experiência estética são aquelas do jogo entre adequações e transgressões de limites (ISER, 2013). Por isso, “concluir” documentário a partir de um material diverso é menos uma descoberta que uma mímica, de tentar repetir no entendimento o que se supõe do oferecimento estético, como aponta Ernst Gombrich:

Na interpretação de imagens como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir o que nos é dado daquilo que nós mesmos oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia. “Reconhecimento”, porém, talvez seja um termo enganador nesse contexto. Era o “palpite” do monitor de rádio, estamos bem lembrados disso, que transformava a miscelânea de palavras num discurso: é o palpite do observador que sonda a miscelânea de cores e formas em busca de um sentido coerente, cristalizando-o em uma forma quando uma interpretação consistente é encontrada.
(GOMBRICH,1995:25)

Confiar em um palpite é a maneira gombrichiana de recusar a retórica da certeza. Assim, confirmar ou deduzir à adequação de um filme à um regime documentário ou ficcional é estabelecer uma interpretação consistente a partir do reconhecimento de semelhanças dentro de um repertório estabelecido, nada menos ou mais. Se o artifício da entrevista e do depoimento endereçado à câmera são comumente associados à vocação documentária é porque essas estratégias são especialmente compatíveis com a pretensão de um evento do cinema no qual a fabricação da imagem do “outro” é realizada de modo a permitir que o filmado se coloque sob seus próprios termos, por mais que, como bem sabemos, a forma-entrevista possa estar também a serviço de um avesso desse desejo. A questão é que essas associações entre estratégias de fabricação e a assunção dos modos não são arbitrárias, mesmo que passíveis de transgressões. A fenomenologia da semelhança é uma espécie de mímica sem mímesis, correlação sem correspondência, um esquema disjuntivo que podemos encontrar em conceitos tão distintos quanto os de *correlatos de consciência*⁵⁰ de Iser (1999) e *agenciamento*⁵¹

⁵⁰ “(...) o leitor reage a algo que ele mesmo produzira, e este modo de reação explica por que somos capazes de experimentar o texto como evento real. Não o compreendemos como objeto dado, nem como estrutura determinada por predicados; é antes de mais nada por nossas reações que o texto se faz presente. Dessa maneira, o sentido da obra ganha o caráter de evento, e, já que produzimos o evento como correlato de consciência do texto, experimentamos o sentido do texto como realidade.” (ISER, 1999:46)

de Deleuze (2012). Deveríamos insistir no reconhecimento de semelhanças visto que a filosofia de Deleuze e Guattari nos abre aos “duplos sem semelhança” que nos salvam do falso-movimento subordinado à lógica da representação?

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. E o material é tão diverso em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a corno tubo), que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço do pelo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso.
(DELEUZE, GUATTARI, 2010:215)

A semelhança, de fato, *acontece* no objeto da arte, mas ela aponta invariavelmente para a própria materialidade diversa da qual deriva, não remetente de um objeto da qual ela é efeito. Em outras palavras, basta um olhar atento para que a semelhança se revele como o impossível da conformidade. O sorriso que se repete na tela é a diferença singular de ser sorriso enquanto aparição do heterogêneo de cores, traços e sombras. Essa pequena “ressalva” de Deleuze e Guattari sobre a semelhança também é encontrada sob as formas da abordagem dialética em outros autores, pela naturalidade de se explorar a condição excêntrica da semelhança que se revela dessemelhante como a expressão de uma contradição. Em Rancière essa aparição se parece com aquela da *arquissemelhança*⁵², “a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012:17), ainda que falte à arquissemelhança a dimensão “produzida” que não deixaremos de destacar. O caráter “originário” da

⁵¹ Acreditamos que Deleuze defende uma correlação sem correspondência no conceito de agenciamento quando propõe exemplos como o seguinte: “É a dupla articulação rosto-mão, gesto-fala, e a pressuposição recíproca entre ambos” (DELEUZE, 2012:233)

⁵² É preciso lembrar, no entanto, que Rancière evoca a arquissemelhança para criticar a conduta pela qual uma analítica contemporânea despreza os “cálculos dos pintores” e os “jogos linguageiros da significação” (RANCIÈRE, 2012). Ou seja, para ele, a hipertrofia da arquissemelhança busca a “materialidade sem frase”, um elogio vazio da sensação em detrimento da significação, que concede vida e verdade imanente das imagens sem atentar aos gestos enunciativos da fabricação, uma celebração do mutismo das imagens que frequentemente esquece que elas falam também quando se calam.

arquissemelhança, para nós, deve ser tomado como uma retroatividade. Já em Didi-Huberman, a quebra da conformidade é o momento da *semelhança informe* (DIDI-HUBERMAN, 2015). É assim que podemos ver nascer uma mímica sem mimesis, a imitação quando perde um princípio de equivalência, tornando-se o que já era desde o princípio, uma singularidade imitativa. O ato de imitação, a performance das semelhanças, não faz aparecer aquilo que é imitado, mas uma pura forma de imitação, uma vida secreta das formas, “o mimetismo é, antes de tudo, um efeito secundário do poder das formas serem *veiculadas*” (COCCIA, 2010:58). A mesma lição foi aprendida por Deleuze e Guattari no encontro com os pensamentos de Mallarmé sobre o mímico que

(...) não reproduz o estado de coisas, como também não imita o vivido, não dá uma imagem, mas constrói um conceito. Ele não procura a função do que acontece, mas extrai acontecimento ou a parte do que não se deixa atualizar, a realidade do conceito.
(DELEUZE; GUATTARI, 2010:205)

Deleuze e Guattari se valem dessa aproximação para descrever o próprio papel de uma filosofia livre da lógica da representação, na qual propõem a conhecida imagem de um plano de consistência que é a recusa de toda mimese e de toda ordem analógica (LAPOUJADE, 2015). Não tarda para que esse projeto filosófico se associe especificamente às imagens que “se fazem vir diante de nós” (DELEUZE; GUATTARI, 2010:217). Para além dos interesses particulares de Deleuze e Guattari ao mundo da arte, como apreciadores, é nela enquanto disciplina que as formas do pensamento dos autores aparecem constantemente debatidas e tensionadas. Afinal, a história da arte parece se realizar na forma de um constante debate sobre a possibilidade da representação, sobre a autonomia da obra em relação à intenção criadora do artista, a circularidade entre visíveis e invisíveis.

Nesse sentido, apesar das diferentes matrizes conceituais, Deleuze, Didi-Huberman, Rancière e muitos outros parecem atentos ao instante, seja ele histórico ou anacrônico, que desmonta a circularidade no encontro estético. Nesse momento decisivo, os oferecimentos sensíveis das imagens, suas materialidades, não são funções expressivas ou códigos em passagem de compensação entre presença e sentido como mutuamente complementares. Deixam de haver trocas entre

sistemas, mas movimentos anadiômenos⁵³. Nisso parecem concordar todos, sendo os distanciamentos entre os autores as próprias consequências do que é inconciliável entre o expressionismo de Deleuze e Guattari e as propostas dialéticas em Didi-Huberman e Rancière. Para eles, a aparição da arte é autônoma, ou seja, não implica circularidade, justamente porque apresenta o fracasso da remetência, e isso aparece como uma potência de irrealização, própria do trabalho do negativo. Rancière, por exemplo, descreve tal abordagem dialética pensando no escultor grego do classicismo que busca exprimir o “divino”.

Assim como a sensação Deleuzeana, o divino como universalidade não poderia ser expresso pela aparição específica de uma figura de semelhança, mas apenas pela complexidade da escritura material. No trecho que segue, Rancière presta referência ao modelo Hegeliano e demonstra sua capacidade de descrever como algo pode vir a ser justamente pela sua negação efetiva: a arte exprime a vida coletiva ao falhar em realiza-la, assim como a escultura grega exprime precisamente a divindade imperfeita por falhar em exprimir a perfeição:

A estátua é autônoma na mesma medida em que ela é e não é ao mesmo tempo a expressão de um modo da vida coletiva. A heterogeneidade ou a dissensualidade estética agora toma a forma desta diferença em si, pela qual a estátua ou falha em exprimir uma vida coletiva, ou exprime aquilo que lhe falta. Reconhecemos aqui o esquema hegeliano: a estátua grega é autônoma menos porque ela exprime uma liberdade coletiva e sim porque ela exprime, sem o saber, a limitação. Ela é a obra de um artista que ao mesmo tempo sabe e não sabe o que faz. Ele deseja exprimir o divino em uma figura de pedra; de fato, ele exprime o que pode sentir e o traduz no mármore. Ele exprime definitivamente a divindade tal como os gregos a podem conceber: uma divindade sem interioridade, que não é “perfeita” para a arte – na medida do cinzel do escultor – porque ela é imperfeita como divindade.

(RANCIÈRE, 2011:179)

⁵³ Segundo Didi-Huberman: “movimento pelo qual o que havia mergulhado ressurgiu por um instante, nasce antes de mergulhar de novo em seguida: é a *matéria informis* quando aflora da forma, é a *apresentação* quando aflora da *representação*, é a opacidade quando aflora da *transparência*, é o visual quando aflora do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013b: 189).

3 | pragmáticas da incerteza

[Concedemos à incerteza o direito de nascer e de aparecer. Diante dela, como agir?]

| a solução híbrida e o ângulo de visão impraticável |

O cinema apesar dos modos e seu convite às incertezas que se manifestam nos impasses de seu reconhecimento deve ser compreendido como uma forma singular emergente de um processo de hibridação? A que serve uma intelecção dos híbridos? O elogio ao cinemonstro de Comolli é a glorificação de um corpo híbrido sob o elogio do monstruoso ou de uma forma tão única que nenhum hibridismo é capaz de fazer nascer? Não temos uma resposta definitiva, na medida em que Comolli opera tanto em formulações com as quais concordamos, “Ziguezague na tela mental, (...) ziguezague entre os modos antagônicos da participação do espectador no filme” (COMOLLI, 2006: 94), quanto à que resistimos, “passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e o da ficção” (COMOLLI, 2006: 95). Nessa expressão da trama como tecido narrativo, o cruzamento dos fios não é o gesto que diz a hibridação? A trama como cruzamento de fios distintos, como vetores genéticos? Não partilhamos dessa visão. Documentário e ficção não são fios a serem entrelaçados, mas já são eles mesmos *mafuás* (MIGLIORIN, 2015), pontas, retalhos, sobras, uma bagunça. A imageria de um *mafuá* proposta por Migliorin pode fazer montagem com a visão delirante e monstruosa de Aby Warburg e seu “amontoado de cobras vivas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Que o amontado de cobras realize distinções visíveis, isso é natural, já que ora predominam os torsos, outrora os dorsos, uma vez as cabeças, em outra as caudas e todas as variações possíveis dessas dominâncias. Mas tais aparições desses movimentos anadiômenos não são produtos de nenhuma hibridação, não produzem nenhuma forma de vida inédita que totalize o amontoado sob um novo corpo.

O que o híbrido nos exige é um sacrifício que não podemos aceitar: o do movimento da incerteza próprio de partes que entram em relação sem nunca se co-determinarem em definitivo. O corpo híbrido não aparece sem trazer consigo a morte de qualquer forma de fuga, é um objeto adequado ao conhecimento, por mais que assumidamente complexo. Não há irrealização no corpo híbrido, a não ser quando ele é julgado moralmente, ao ser considerado como uma forma impura em relação às suas origens, o que estabelece uma retórica da pureza que nos interessa ainda menos. A incerteza, portanto, volta a ser descredenciada como privação de um verdadeiro conhecimento sobre os desafios de um corpo fechado e complexo, que pode ser totalmente conhecido se analisado parte por parte, à luz das determinações dos termos “originais” deformados por hibridação. Assim, para superar as ilusões da metamorfose, bastaria um mapa. É essa a pretensão da solução do híbrido imposta às imagens do cinema:

O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação.
(MACHADO, 2011:10)

É verdade que faz sentido, especialmente didático, invocar o híbrido à filmes que segmentam suas estruturas em lugares bem marcados, entre o registro autêntico do referencial e a “reconstituição dramatúrgica”, como é o caso de alguns documentários científicos, docudramas ou mesmo etnoficções. Mas não é sobre isso que Machado está escrevendo, já que “o melhor exemplo de documentário híbrido que temos no Brasil talvez seja *Jogo de Cena* (2006), de Eduardo Coutinho” (MACHADO, 2011:11). Mas o que mais caracteriza *Jogo de Cena* não é, justamente, a sua não fragmentação? Quando as histórias íntimas se repetem em depoimentos de pessoas distintas a incerteza surge irrestrita, não só sobre quem diz a verdade sobre si mesmo mas, também, se há qualquer referencialidade em primeiro lugar. Não é esse, afinal, o grande objetivo de Coutinho? Um realizador que sabia muito bem da distinção entre quem representa um depoimento memorialista e quem conta a história como gesto de lembrança, mas buscava os lampejos de indiscernibilidade, que irrompe ao se manter para os dois cenários de enunciação uma mesma estratégia de tomada, o dispositivo da entrevista.

Para Machado, o filme deve ser considerado um documentário por uma mera razão tautológica: “(...) unicamente porque Eduardo Coutinho é considerado, no

Brasil, um documentarista” (MACHADO, 2011:12), o que nos obriga a intuir que ele concorda que documentário, se assumido, pode aparecer como forma inconsistente, inclusive como impossibilitado de se realizar. Mas por que esses cenários são considerados uma ocasião híbrida? Híbrido com o que? Seriam os depoimentos memorialistas os segmentos de “documentário” e os depoimentos interpretados por atrizes os segmentos da “ficção”? Se sim, o “não dar-se conta da transição” é apenas o resultado de uma artimanha de Coutinho, que uma vez desmascarada, faz o corpo híbrido aparecer, devidamente mapeado. Não pode ser esse o caso, visto que Arlindo completa: “Se o realizador fosse Godard (por que não? A estrutura do filme lembra muito a do primeiro episódio de *Six fois deux*, 1976), a classificação ficaria muito mais difícil” (MACHADO, 2011:11). Arlindo Machado parece ter encontrado nosso cenário de dupla assunção, mas decide toma-la como atributo de um corpo fílmico reconciliado enquanto “híbrido”.

Ainda assim, podemos concordar com Machado ao assumirmos que mesmo uma indexação documentária do dispositivo de entrevista e da estrutura de depoimentos referenciais não é o suficiente para garantir uma determinação. Veremos um pouco mais adiante como diferentes funções no cinema podem ser arranjadas em funcionamentos distintos, o que é diferente de assumir um relativismo modal no qual qualquer espectador pode submeter qualquer filme às suas expectativas sem encontrar resistências ou contradições. Ainda assim, é nesse mesmo texto que Machado defende outras categorias diferenciais, como *documentário-falso*, *metadocumentário*, *documentário sonoro*, *animação documental* e *documentário machinima* (MACAHDO, 2011). Que o nome do artigo seja *Novos territórios do documentário* não é uma surpresa, dada a vocação catalográfica do estudo. Por que insistir que o documentário quando testa seus próprios limites está em cruzamento com alguma outra coisa? E se o documentário for livre para realizar, inclusive, a exceção de si mesmo? É o que nos lembra Cezar Migliorin quando escreve que:

O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema. Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome documentário não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que certamente não é o caso da produção contemporânea.
(MIGLIORIN, 2010:21)

Migliorin reconhece que não há como falar de documentário sem estabelecer contatos com uma história, uma técnica e uma retórica do autêntico. Nota, também, que a indiscernibilidade nos move a um impasse de classificação, ao desejo de um novo nome, mas, diante disso, orientar-se à uma hipertrofia do gesto de determinação é apenas uma entre várias condutas possíveis. No lugar de pensar um cinema inteiramente novo, defende, ao contrário, “O *documentário, urgentemente*” (MIGLIORIN, 2010:10). Nesse contexto onde o híbrido parece apelar para algum tipo de superação, Cezar sabe que equiparar diretamente documentário e ficção traz consequências. Por isso, tenta afastar as formas do senso comum no qual o fictício trai o documentarismo, “O documentário não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe. Retocar o real com o real”, como dizia Bresson” (MIGLIORIN, 2010:10). Em geral, o pensamento que se orienta à inteligência do híbrido aposta em uma formulação cuja base é da equação “documentário *mais* outra coisa”. Ou seja, o híbrido como resultado de um processo de soma entre duas partes. Curiosamente, quando pensamos no documentário *acrescido* de outra coisa, como supostamente a ficção, acabamos nos deparando com *menos* do que já tínhamos, com “apenas” documentário. É essa a diferença entre uma conduta que assume a multiplicidade constitutiva do documentário como um não-todo.

É surpreendente constatar que experiências como as de *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge*, que não são caracterizadas por uma fragmentação entre segmentos explicitamente documentarizantes ou ficcionalizantes, ainda tem inspirado diagnósticos do híbrido quando analisadas. Sobre *Era o Hotel Cambridge*, Lucia Santaella escreve que “Trata-se de um híbrido de documentário e ficção em que a dose de ficção é apenas aquela necessária para que uma narrativa se teça.” (SANTAELLA in. CAFFÉ, 2016:247). A solução híbrida pressupõe essa quantificação, do acréscimo de uma dose, uma análise orientada à aferições que julgamos impossível de ser feita com esses filmes. Não há medida estipulável entre os segmentos de dominância de uma forma documentária ou ficcional porque, obviamente, tais atribuições não são realizadas por critérios de uma aferição estável e determinada. Sobre *Branco sai, preto fica*, o diagnóstico de híbrido proposto por Alfredo Suppia também se dá a partir de um critério de quantificação, na qual uma suposta “base” documental é acrescida de componentes de ficção científica:

nesse sentido, BSPF é um filme de fronteira também por se tratar de um híbrido documentário + ficção científica, viabilizado a partir da reconfiguração e tensionamento de um esforço de produção a princípio focado em cinema documentário daí nossa lembrança da estratégia do circuit bending, pois Adirley Queirós de fato “reconfigurou o circuito” com essa produção.
(SUPPIA, 2017:13)

A resistência declarada aqui às assunções do híbrido não se dá por nenhuma pretensão ao apontamento de equívocos ou de uma falta de rigor de análise nos estudos citados, mas sim uma necessidade metodológica para justificar a razão pela qual a proposta dessa dissertação precisa evitar tais soluções. A partir de um engajamento com a experiência de incerteza, que defendemos aqui como encontro afetivo maior com esses filmes, a figura do híbrido não goza de que qualquer valor privilegiado de entendimento sobre esse cinema contemporâneo em relação às determinações do documentário ou ficção, sendo, ao contrário, uma perspectiva ainda menos compatível com a exploração de incertezas pois tenta justificá-la sob a alegação de uma mera complexidade formal, o que, pelo menos em nossa perspectiva, também não encontra respaldo seguro na materialidade dos filmes, que como já dito, não parecem ser facilmente compreendidos como corpos fragmentados, que parecem descrever melhor outros filmes dos últimos anos como *Olympia* (Rodrigo Mac Niven, São Paulo, 2016) ou *Trágicas* (Aída Marques, Rio de Janeiro, 2018).

Diríamos que a evocação do “híbrido” não deve ser feita para resolver os impasses da experiência de incerteza, mas uma ocorrência a mais dos múltiplos engajamentos em jogo com esses filmes. Se há uma herança explícita de um pensamento biológico na origem da ideia do híbrido, por ser formulação que tenta dar conta do cruzamento e da miscigenação. O híbrido só é possível se dois termos já são anteriormente “passíveis de cruzamento”, uma premissa que insistimos em recusar aqui, em relação aos modos fílmicos. Quão diferente é pensar a reversão desse modelo, de modo que as espécies que precederiam o híbrido são uma gênese não anterior, mas emergente, de processos tão distintos que não compartilham nem a mesma natureza, que dirá potências de cruzamento. Ainda assim, podem objetar que forçamos uma teoria do cinema à um ponto sem saída, de um desejo de isolacionismo que impede a criatividade de quem busca as articulações possíveis e inventivas entre o documentário e a ficção. Se documentário e ficção são emergências distintas que não coexistem, por que aparecem tanto ao

pensamento como relacionáveis? Seria esse um pensamento iludido pela possibilidade de um ângulo de visão impraticável, que fantasia um cenário relacional que inexistente enquanto tal? Pelo contrário, o reconhecimento do antagonismo não é a invenção ingênua de uma relação diametral, mas a forma própria do pensamento alcançar a impossibilidade da relação. O verdadeiro ângulo de visão impraticável em qualquer antagonismo é o cenário de conciliação, que a solução híbrida insiste em produzir. O que é defendido aqui é que documentário e ficção são, sim, necessariamente pensados em conjunto, mas em um pensamento que só consegue estabelecer a impossibilidade de uma complementaridade mútua entre os modos.

| ver e perder |

“Para nós, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma práxis que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário.”. (GUIMARÃES, CAIXETA in. COMOLLI, 2006:36). Guimarães e Caixeta escrevem acionados pelo lançamento de *Ver e poder*, livro no qual selecionam textos de Jean-Louis Comolli e que se torna fonte preciosa para qualquer da teoria do documentário contemporâneo. Se é chamado de “ver e poder” é porque o livro interroga a todo tempo as potências: o que pode o espectador, e quando? O que pode o documentário, e como? Condições do poder de mostrar e de se acreditar ou desacreditar no que é mostrado. Comolli aceita que “a relação cinematográfica anula ou suspende qualquer distinção estável entre “dentro” e “fora”, “verdadeiro” e “falso”, “documentário” e “ficção”, “objetivo” e “subjetivo” (...)” (COMOLLI, 2006:29), mas é precisamente por isso que operar a distinção é uma pragmática, ela precisa vir depois. Guimarães e Caixeta serão considerados, aqui como referências, porque a distinção nunca foi problema para as ambições dessa dissertação, ela é necessária para a mirada do indiscernível. Ver e perder.

É crucial para as questões dessa pesquisa o fato de Guimarães e Caixeta assumirem como práxis o que fundamenta o desejo de ver e fazer. A práxis proposta por eles, tal como a entendemos, é o próprio ato de distinção, de pressupor documentário para que ele venha a ser. Para isso, é fundamental que ele surja necessariamente sem modelo. Nesse sentido, é obrigatório compreendermos que a práxis não se confunde com o estabelecimento de regras do fazer, da elaboração de uma gramática audiovisual que garanta a aparição do documentário

enquanto tal. Práxis na qual o único plano de ação é operar distinções. É preciso, para eles, acreditar no documentário, tema pragmático por excelência. O modo documentário parece, ao mesmo tempo, causa e consequência do que se encarna na efetuação de um estado de coisas que os autores descrevem sob a forma de:

(...) um encontro com o outro e com o desejo de que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não numa dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua hecceidade, em suma, sem que isso implique uma visão ingênua que crê “dar voz ao outro”.

(GUIMARÃES, CAIXETA in. COMOLLI, 2006:36).

É curioso notar como o documentário descrito por Guimarães e Caixeta se define pela colocação de problemas, e não pelo desenho de métodos que visam antecipadamente um fim. Podemos compilar esses problemas a partir das seguintes premissas do cinema como exercício: se há encontro no fazer fílmico, é possível que esse encontro “se dê com”, ou “crie o outro”. Se o cinema realiza apreensão de imagem, é concebível uma apreensão da imagem-realidade do outro em seus próprios termos ou sob os termos de uma autoridade realizadora. Essa apreensão da imagem-realidade pode se dar em dimensão abstrata e conceitual ou material, gestual, corporal. Ou seja, o documentário *aparece* como o próprio *contorno* de uma problemática e não a sua solução. Para aqueles que insistem que “documentário”, ainda que como conceito, é um apelo à uma universalidade ingênua, pode-se responder que é essa a forma possível de qualquer universalidade, de ser “o lugar de um Impasse-Problema, uma Questão premente, e os Particulares são tentativas fracassadas de Respostas a esse Problema.” (ŽIŽEK, 2013:470). Em parte, é isso que também está em jogo em Deleuze, não um abandono completo dos universais, mas sua aparição problemática, “pois não estando relacionado a nenhuma unidade transcendente e originária, o universal não pode ser o fundamento, não pode explicar nada, mas deve ser explicado” (CHEDIAK, 2007:164).

Logo, se não existe modo do fazer que garanta o encontro-documentário é porque ele já é a forma de um impasse. É somente quando o impasse se coloca, na sua tentativa de resolução, que o documentário se diz enquanto tal. Por ser contorno, é possível antevê-lo na forma de um desejo do fazer, como defendem os autores, mas, se é preciso dar-lhe um nome, não é por qualquer ambição de um juízo catalográfico, mas porque, ao acontecer, é o sensível que se reorganiza na

forma de um modo de aparição que não se confunde com um modelo de identidade, mas, se muito, como um modelo de sensibilidade⁵⁴. O nome realiza um regime de atenção que está materialmente antecipado. Na medida em que existiria algo como a “grande ficção”, quando “realizada ou fruída apenas sob o emblema do espetacular, do comércio, da diversão.” (GUIMARÃES, CAIXETA in. COMOLLI, 2006:35), é preciso apostar em um cinema que combate esse modelo no princípio e não no fim, como uma mera atribuição arbitrária do juízo. O posicionamento dos autores se aproxima do difícil compromisso de defender o documentário como conceito e não como proposição, pela recusa em indicarem qualquer tipo de prescrição do fazer. Sobre a distinção entre conceito e proposição, Deleuze e Guattari são categóricos:

O conceito não é, de forma alguma, uma proposição, não é proposicional, e a proposição não é nunca uma intensão. As proposições definem-se por sua referência, e a referência não concerne ao Acontecimento, mas a uma relação com o estado de coisas ou de corpos, bem como as condições desta relação. (...) Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam. Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem. (DELEUZE, GUATTARI, 2010:34)

Apesar da típica retórica Deleuzeana e a especificidade de sua ideia de conceito depender das noções particulares de “intensão” e “extensão”, o que nos serve aqui especificamente ao pensamento do documentário enquanto conceito são os valores de inconsistência e singularidade que são evocadas nos gestos descritivos de Deleuze e Guattari. Como “centro de vibração”, o conceito é sempre uma forma inconsistente⁵⁵, e como os centros “ressoam”, mas não “se seguem” ou “correspondem”, não há passagens *entre* os conceitos. Conceitos não são, portanto, atributos, que podem ser postos ou despostos sobre a cadeira do ser (MALABOU,

⁵⁴ “Modelo de sensibilidade’ aparece, aqui, a partir de conceituação proposta por Benjamim Picado e Consuelo Lins ao investigarem as relações entre as fotografias de Cao Guimarães da série *Paisagens reais – homenagem a Guignard* (2012) e a série de pinturas *Paisagens Imaginantes* de Alberto Guignard. Para eles, a relação entre as fotografias e as pinturas não devem ser compreendidas pelas vias de uma tradução intermídia, ou da emulação direta de um estilo, mas sim da expressão de um modelo de sensibilidade, da forma como um regime de atenção é congênito à uma experiência estética. Para mais detalhes, ver *Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães* (PICADO; LINS, 2017)

⁵⁵ Deleuze, muito provavelmente, recusaria associar esse “centramento vibrante” com uma inconsistência. Ainda assim, a retórica em jogo é explícita, Deleuze busca se afastar de valores de fixidez e estaticidade, que identificamos aqui como traços de uma inconsistência.

2014). Esse modelo sustenta perfeitamente nossa insistência em interromper as passagens ou correspondências entre os conceitos de documentário e ficção. Pensar desse modo nos permite alguma clareza ao lidar com a experiência confusa que é ter ficção e documentário como fenômenos reconhecíveis, por vezes facilmente, mas impassíveis, ou ao menos resistentes, a uma dedução de pureza ontológica. É claro, justamente porque o conceito é, ainda “agenciamentos concretos como configurações de uma máquina”, não preexistem como essência, mas como *funcionamento*. A máquina-cinema é produtiva mas não produz diretamente ficção ou documentário como uma configuração intercambiável, mas realiza aparições, visíveis, dizíveis, sensíveis através da montagem⁵⁶. É a pragmática que fará com que essas funções apareçam como funcionamento, mas isso não é um construtivismo ingênuo, mas uma exploração das capacidades do cinema.

Filme de ficção e filme documentário já são figuras que impõem suas próprias pragmáticas relacionais, o que não implica em nenhuma hierarquização nesses modos de produção de saberes ou, tampouco, releva o debate sobre a ficção e documentário no cinema a um jogo de retórica vazio e arbitrário, como convenções arbitrárias. Ao contrário, são circuitos que povoam a terra com conjuntos de possibilidades de conhecer. Em *Proust e os signos* (2003) Deleuze nos mostra como *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust é, em um só tempo, a encenação literária de uma trama ficcional memorialista e uma teoria dos signos, sem que essa teoria seja um “significado oculto”, descoberto por um gesto hermenêutico. O que compreendemos como “capacidades” não precisa se reduzir aos limites do que é um “passado eterno” ou uma conferência arbitrária. A escrita Proustiana é *ela mesma* uma teoria dos signos *quando* intercedida pela filosofia de Deleuze, o que é completamente diferente de dizer que ela “sempre foi” ou que “nunca será”, “por que projetar num passado eterno um pensamento recente?” (LAPOUJADE, 2017:57). O que a práxis de Guimarães e Caixeta propõe é, justamente, interceder no cinema para que haja uma capacidade documentária, como distinção.

⁵⁶ Lembrando que o plano cinematográfico, ainda que isolado, implica, necessariamente, uma “montagem de frames”, o que é facilmente compreensível quando experimentamos a diferença entre imagens em movimento exibidas a 24, 30, 48 ou 60 fotogramas por segundo. Além disso, um plano cinematográfico, em sua relação de enquadramento, é a invenção de um dentro e de um fora do visível que não pode furtar-se de estabelecer uma relação de montagem.

O que esse cinema contemporâneo supostamente “híbrido” parece realizar, no entanto, é um recuo dos modos, para que eles apareçam depois como forças emergentes e não táticas de fabricação. É necessário pensar, portanto, o que ocorre nesses filmes contemporâneos que, aparentemente, realiza tamanho desafio ao princípio de discernibilidade proposto por Cesar Guimarães e o farão pensar, quase dez anos depois, na “escritura fílmica de *A vizinhança do tigre* (Afonso Uchoa, 2014), que se vale da combinação e também da indiscernibilidade entre os registros ficcionais e documentais pelos quais transitam seus personagens.”. (GUIMARÃES, 2017). Cesar permanece fiel à sua intuição sobre a distinção pragmática do documentário e é justamente essa conduta que possibilita uma mirada ao indiscernível. Não é outra coisa que proponho sob a forma da experiência de incerteza. A indiscernibilidade é uma constatação inseparável de uma sensibilidade à incerteza e o cinema que nos inspira é aquele que responde de forma elusiva aos nossos desejos de “ver”. É assim que “ver e poder” inclui em si a possibilidade de “poder ver e perder”:

(...) ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

(DIDI-HUBERMAN, 2010b: 34)

Distinção e indiscernibilidade se tornam valências de uma espécie de economia estética. Desejamos ver documentário porque com isso, *ganhamos* alguma coisa, e *perdemos* outra. Essa é a tese de tons pragmatistas de Guimarães e Caixeta, onde ganho e prejuízo são menos expressões de sucesso ou fracasso (no caso de interpretação da imagem, ou de reconhecimento), mas de estar “entre salvação ou perda” (LAPOUJADE, 2017). É assim que a “perda” se distancia de uma lamentação melancólica, mas um engajamento desejável caracterizado pela necessidade de deixar algo para trás: no caso de “ver o documentário”, a perda do espetacular, da objetividade jornalística, do controle e roteirização da vida.

Transformaremos a afirmação feita por Guimarães e Caixeta: a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma práxis que fundamenta um desejo de produzir indiscernibilidades e habitar incertezas. É essa a resposta necessária para concluir que é preciso assumir o incerto para dar lugar ao indiscernível, sem que essa incerteza seja a forma de uma resignação ou de uma inacessibilidade à um

“em si” da imagem. Ao contrário, a incerteza é o próprio resultado da mirada à coisa em si, um inconformismo à afirmação de que só existem leituras arbitrárias, parciais ou falsificantes. Sob uma tônica de certeza o indiscernível é apenas confusão da mente e não “caráter objetivo de certas imagens, duplas por natureza” (DELEUZE, 1990:89). O cinema apesar dos modos é, portanto, menos uma categoria e mais uma forma desejante, que quer cinema documentário e cinema de ficção apesar das suas incompatibilidades, busca encontrar a própria simultaneidade sem lugar. Vontade de chance, como escreveu Georges Bataille⁵⁷, traçar as formas de um encontro capaz de se realizar em algum espaço que não o da confirmação dos possíveis de um “anteriormente dado”. Aparentemente para César Guimarães é esse um aspecto distinto das imagens que se fabricam atualmente: “(...) as imagens do presente, cada vez mais fugazes, abandonam o passado sem deixar rastros e se precipitam num futuro incerto” (GUIMARÃES, 2017:18).

| A simultaneidade sem lugar |

Insistir que documentário e ficção são divergências passíveis de uma ordenação na forma de um antagonismo não é, necessariamente, cometer a imprudência de forçar uma relação onde ela é ausente. Falar de uma impossibilidade da relação não é o mesmo que defender a ausência de relação, e é essa a força da propositiva de uma *não-relação*. Esse pensamento contraintuitivo foi um esforço de Jacques Lacan para refinar sua polêmica e contestada afirmação de que “a relação sexual não existe” (LACAN, 2008). É interessante como essa proposição faz surgir exatamente o esquema necessário para o enfrentamento da figura do híbrido, que depende completamente de uma possibilidade relação. Na não-relação, o antagonismo é assumido como ocorrência posterior, não temporalmente, mas logicamente, produzida a partir de um impasse constitutivo. Que esse impasse, para Žižek, tenha características de um monstro e não de um híbrido, é uma coincidência que não deixaremos de citar:

Existe uma “não-relação” implica algo mais radical: a posituação dessa impossibilidade da relação sexual em um objeto “transfinito” paradoxal que se sobrepõe à própria falta ou está em excesso com relação a si próprio. Isso significa que masculino e feminino não são apenas dois entes fora de sincronia, mas que a diferença sexual antecede de certa forma os dois sexos (a diferença do que

⁵⁷ Que Didi-Huberman traduziu como *vontade de acaso*, afinal. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

ela é), de modo que os dois sexos de algum modo vêm (logicamente) depois do impasse da Diferença e reagem a ele, esforçam-se para resolvê-lo ou simbolizá-lo, e esse impasse é materializado no pseudo-objeto chamado *objeto a*. É por isso que não devemos dizer que o *objeto a* simplesmente não é sexual: ele é não-sexual exatamente no mesmo sentido em que os vampiros são não mortos: o “não morto” não está nem vivo nem morto, ele é um monstruoso morto-vivo; da mesma maneira, o *objeto a* não é nem sexual nem não sexual, mas “sexualmente assexual”, uma monstruosidade que não corresponde às coordenadas de nenhum dos dois sexos, mas ainda é sexual. Como aponta Lacan, o que está em jogo aqui é nada menos que uma mudança no “princípio de todos os princípios”, do princípio ontológico da não contradição para o princípio de que não existe relação sexual. (ŽIŽEK, 2013:485)

Para além das particularidades das nomenclaturas lacanianas em sua fórmula da sexuação, o que nos interessa é o quadro conceitual que se coloca: uma divergência dissimétrica que emerge a partir de um impasse que, por conta dos termos que faz aparecer, só pode ser tomado como uma forma paradoxal ou “monstruosa”. Já havíamos feito esse quadro aparecer anteriormente, sob as formas específicas da filosofia deleuzeana quando propõe a figura de um elemento paradoxal⁵⁸, na medida em que é algo como uma quase-causa, o que não preexiste como lugar de origem, mas que “pré-insiste” (DELEUZE, 2017). É essa a maneira pela qual Deleuze expressa sua própria forma de uma “anterioridade lógica”. Esse elemento paradoxal é realizado a partir da circulação de uma “linha fronteira” que:

Faz pois convergir as séries divergentes; mas assim ela não suprime nem corrige sua divergência. Pois as faz convergir não nelas mesmas, o que seria impossível, mas em torno de um elemento paradoxal, ponto que percorre a linha ou circula através das séries, centro sempre deslocado que não constitui um círculo de convergência senão para o que diverge enquanto tal (potência de afirmar a disjunção). Este elemento, este ponto é a quase-causa à qual os efeitos de superfície se prendem, enquanto precisamente diferem em natureza de suas causas corporais. (DELEUZE, 2017:188-189)

A linha fronteira de Deleuze, que estabelece uma zona de convergência sem corrigir a divergência das séries, é uma proposição inquietantemente similar ao que Lacan evocou à sua maneira como o “litoral”, o elemento de separação enquanto a fronteira de uma relação impossível: “o litoral é aquilo que instaura um

⁵⁸ Não é por acaso que Deleuze escreve em *Lógica do Sentido*, em diálogo com Kant, que o elemento paradoxal é o objeto = x que faz ressoar as series, em uma explícita tentativa de disputar os domínios clamados pelo pensamento laciano e até, de certa maneira, readequá-los.

domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.” (LACAN, 2009:109). O que irrompe como diferença marcante entre as duas formulações é que Lacan parece não sentir a necessidade de encontrar nada por trás da incompatibilidade da relação, enquanto, para Deleuze, divergência e incompatibilidade não são conceitos passíveis de uma justaposição, já que “o incompatível não nasce senão com os indivíduos, as pessoas os mundos em que os acontecimentos se efetuam, mas não entre os próprios acontecimentos ou suas singularidades acósmicas, impessoais e pré-individuais” (DELEUZE, 2017:183).

Em sua cruzada para desqualificar qualquer antagonismo, contrariedade e negatividade como ilusões dos espaços fenomênicos do indivíduo e do mundo, será que ele defende que a contraefetuação é justamente o que permite reestabelecer essas divergências à um grande híbrido “original”? Bastaria para a redenção do corpo híbrido o seu reposicionamento como origem e não como consequência de uma relação? Não podemos aceitar essa suspeita porque não há como se pensar em hibridação sem uma matéria já formada, e mesmo que o “caosmos” como afirmação unívoca do múltiplo e do divergente seja dado como corpo, é seguro cogitar que Deleuze diria que é um corpo intensivo, não só sem órgãos, mas propriamente inorgânico. Ainda assim, não devemos ser particularmente cativados por essa eliminação irrestrita dos antagonismos, fato que nos exigiria uma ética que entra em conflito frontal com a ampla maioria dos pensadores que nos afiliamos aqui. Se a aproximação do antagonismo com uma “ressonância dos disparates” (DELEUZE, 2017:181) é se contentar com um mundano que não alcança a riqueza do sem-fundo ou do pré-individual, aceitamos que, por ora, é importante permanecer um pouco mais nesse mundo.

O antagonismo documentário-ficção não é uma contrariedade simétrica, como costuma insistir uma má interpretação dos antagonismos. Em um pensamento também eclético, Luiz Cláudio da Costa aposta no resgate da noção de *dissimetria*, que tenta expressar a forma de uma presença puramente inconsistente, uma certa ocorrência que conserva em si uma certa força de impossível, que é o que para ele se traduz na forma da ressonância, a positividade de um objeto negativo:

A dissimetria instaura a impossibilidade da identidade do mesmo como condição para pensar o configurável. (...) Ela é o configurável, o duplo virtual de qualquer imagem que imiscui nela aos poucos e imperceptivelmente, desautenticando a sua própria identidade, burlando a estrutura que aprisiona a imagem no mundo e que o coloca nela, constituindo aí uma fissura onde duas realidades simultâneas – o positivo e o negativo, o mais e o menos – passam a conviver. A imagem dissimétrica presentifica essa fissura, é a escrita desse espaçamento e troca infinita entre realidades distantes que, devido a circulação sem fim, tornaram-se íntimas, ainda que distantes.
(DA COSTA, 2000:141)

Podemos concordar que os modos documentário e ficção são essas emergências do configurável, o ímpeto de determinação que não oculta o impasse da dissimetria, mas a torna pensável em retrospecto. Sejam as determinações tomadas como formas da sexuação, séries, ou os regimes do configurável, são todas figurações *logicamente* posteriores à um impasse constitutivo da inconformidade, um horizonte fundamental de irrealização. Reunir essas abordagens não é apostar que diferentes pensamentos expressam uma mesma coisa, mas que se projetam a partir de uma mesma inquietação, que é conhecida enquanto tal sob as tradições do pensamento da diferença e do problema do um e do múltiplo. Com isso, podemos compreender melhor a razão pela qual o nascimento monstruoso do cinema como visto por Comolli só pode ser assumido em retrospecto, na medida em que a história manifesta o antagonismo entre documentário e ficção. Se no antagonismo da diferença sexual o *objeto a* é o “sexualmente assexual” e a convergência das séries se dá no elemento paradoxal, que aspecto do cinema manifesta esse impasse constitutivo do antagonismo/divergência dos modos, que teria a característica dessa força libidinal de aparição “não-sexual”? Ou, ainda, o elemento quase-causa de onde se prendem os efeitos de superfície? Se lembrarmos de dois casos exemplares de *objeto a* em Lacan, o “olhar” e a “voz”, a questão se esclarece consideravelmente:

Lacan encontrou o que podemos chamar de dois novos objetos na psicanálise: o objeto vocal e o objeto escópico, a voz e o olhar, que generalizam o status do objeto na medida em que não são situáveis em nenhum estágio. Não existe nem estágio vocal, nem estágio escópico.
(MILLER, 2013:03)

A não existência do estágio vocal ou escópico faz Žižek formular que “o objeto-olhar é um ponto cego dentro do campo do visível, ao passo que o objeto-voz

por excelência é o silêncio, naturalmente.” (ŽIŽEK, 2013:362). O que é que, no cinema, aparece como essa forma de fuga que quando pensável em seus próprios termos dá a ver uma impossibilidade? É também em Comolli que podemos tentar encontrar uma resposta, no curioso tratamento que ele dá sobre o que é fundante da concepção cinematográfica, o que já é cinema antes de qualquer modo ou de qualquer gramática audiovisual: a projeção. De que forma a ideia cinematográfica de projeção se diz como um impasse e por que documentário e ficção são formas divergentes desse problema? É preciso, primeiro, desvincular a ideia de projeção de sua técnica, do funcionamento de um aparelho compreendido como “projeto”. Comolli defende uma irreducibilidade do cinema à técnica que o faz possível:

O sonho e seus avatares tecnológicos são mensageiros do cinema, mais do que a ciência e mais do que a tecnologia das ferramentas. É a ideia de que o sonho possa passar pela máquina que domina absolutamente todo o resto. O cinema, por essa razão, não é uma invenção técnica.
(COMOLLI, 2006:96)

Não há uma “pura projeção” da mesma forma que não há o puro “olhar” ou a pura “voz”, a projeção sempre pressupõe um objeto suplementar. Por ser uma cisão originária, a projeção realiza em si séries de outras cisões: “No cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando no meu olhar. Tudo está suspenso (...) nesse entre-dois que é transporte de um no outro: projeção.” (COMOLLI, 2006: 96). Projeção, portanto, nunca é apenas um ato, como um fato previsto em uma estrutura formal, mas também uma experiência. Para nós, preferencialmente, uma experiência de incerteza, na medida em que uma estrutura puramente formal só se materializa em um objeto impossível, que só pode aparecer diante da tentativa exaustiva de sua superação. É isso que acreditamos que surge com força maior no cinema que tratamos aqui, que nos move constantemente aos modos determinados e nos fazem falhar quando tentamos superar os antagonismos. Cinema que, com e apesar dos modos, “impõe o seu espectador a prova de passar por uma escritura. De sacrificar a transparência, a ilusão, a imediatidade. De tudo aquilo que o virtual torna possível. De não renegar aquilo que chamamos de experiência.” (COMOLLI, 2008: 107).

| reforma / demolição | reparação / destruição |

1. Abertura

Imagens do interior de um edifício antigo visto apenas pelos fragmentos de cantos de parede, curvas de corredores, colunas, fiação exposta, vão de escada, sobreposição de tapumes, sarrafos, forros etc. Não sabemos se o espaço está em reforma ou em demolição. (CAFFÉ, 2017:88)

O trecho acima é a transcrição do que vemos nos momentos iniciais de *Era o Hotel Cambridge*, como antecipado no roteiro. Para além de uma sequência de tomadas que explicitam as condições estruturais do edifício, a própria sequência tem algo de cinema estrutural: vemos recortes estilizados dos aspectos materiais de prédio, como suas escadas formam visualidades angulares, as texturas das paredes deterioradas, os cromatismos dos vidros coloridos das janelas. Soma-se ao visível um audível hiperrealista que a forma cinema é capaz de expressar: ouvimos as águas nos canos e os mínimos ruídos da fiação elétrica. O edifício é, nesse momento, um bloco de sensação, de modo que Eliane Caffé parece atenta à riqueza sensível que se conserva mesmo na deterioração, já que “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. (...) O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.” (DELEUZE, 2010:212).

A passagem exhibe claramente uma sensibilidade orientada à fabricação de incertezas. Sabemos que a locação do filme, o edifício abandonado do Hotel Cambridge esteve em condições deterioradas. Sabemos, também, que a ocupação que reivindica a função social à propriedade abandonada realiza constantes manutenções. Reforma ou demolição? Termos absolutamente distintos, que disparam redes de entendimento e expectativas divergentes. Se filmados de uma certa maneira, se apresentados em determinada sensibilidade, as formas do inacabamento de um prédio nos movem à distinção entre reforma e demolição e a incerteza é o resultado dessa simultaneidade sem lugar. Um cano exposto em uma parede inacabada pode mover ao pânico de uma fraqueza estrutural ou à esperança de um lar a ser erguido. Reconhecer-se diante de um indiscernível implica uma suspensão do juízo. O estado do prédio não é indeterminado, mas é

não designável⁵⁹. É claro que é sempre possível que um evento reordene a superfície e interrompa a indiscernibilidade. Há prédios que caem e lares que resistem. Sobrevivem, no entanto, os espaços em que essa resolução derradeira se adia indefinidamente, porque são constitutivamente incertos. Diante da estética da incerteza, como agir? As imagens e os filmes inauguram espaços dessa natureza. *Era o Hotel Cambridge* é um filme que tenta instaurá-los.

A premissa dramática de *Branco sai, preto fica* é típica do gênero de ficção científica: é preciso voltar no tempo para reparar uma grande catástrofe. O que esse dispositivo narrativo estabelece como retórica é que há sempre um passado que se arrasta com o presente, em contiguidade. O drama político definitivo das histórias sobre uma viagem ao passado é a constatação de que não há possibilidades de um presente romper com o passado que o gerou, não há linhas de fuga, interrupções, reformas ou superações, já que recorrentemente se descobre que o retorno ao passado sempre “já ocorreu” e que o presente que fantasia com a possibilidade de mudança já é sempre o resultado de uma viagem ao passado que “já e ainda não” ocorreu. A catástrofe maior é, então, o passado quando implica o imobilismo, fundando um presente amplo (GUMBRECHT, 2015), estagnado e impedido de romper consigo mesmo. O que se perde aí é a própria ideia de uma historicidade do tempo: não há mais futuro para o qual chegar, ou passado com o qual romper. Que isso seja a causa de uma profunda anomia ou um estímulo às capacidades de imaginação é o próprio debate que se coloca quando é assumido que o que está sendo posto em cheque é a própria ideia de ação. A vitória de qualquer máquina fascista é separar os sujeitos de sua capacidade de agir. Não por acaso, a sedimentação de um poder totalitário sempre se confunde com um fim e um recomeço.

Adaptando a experiência do passado às condições do presente e do futuro, o sujeito costumava escolher, no presente próximo, dentre as muitas oportunidades que o futuro parecia lhe oferecer. Escolher entre as múltiplas possibilidades do futuro, com base na experiência do passado, é o que chamamos de ação. Hoje sentimos cada vez mais que o nosso presente foi expandido, pois agora está rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás.

⁵⁹ É assim que, interessadamente para nossas premissas, Deleuze define o incerto a partir dos estoícos: “incertus não significa indeterminado, mas não designável” (DELEUZE, 2017:276).

(GUMBRECHT, 2015:48)

Essa forma de um passado perene que origina um presente aprisionado se aproxima do que Hans-Ulrich Gumbrecht tratou como *latência*, uma das múltiplas ocorrências de conceitos inexatos e de tons afetivos em sua filosofia, que inclui também *presença* e *stimmung*. Latência é como a figuração fantasmática da história, aparição de um dado tempo sem a objetividade de um diagnóstico de conjuntura, muito mais próximo de uma semiologia assignificante (DELEUZE, 2011), ou de uma intelecção dos afetos. (SAFATLE, 2015). Por isso, Gumbrecht a descreve como a sensação de “uma presença, entendida como uma espécie de passageiro clandestino, que pode produzir efeitos e irradiar energia ao mesmo tempo que escapa à possibilidade de ser identificada e apreendida.” (GUMBRECHT, 2015:11). Adirley Queirós afirma constantemente ser mobilizado por essas questões, o passado latente e as formas de vida tornadas clandestinas pelo estado, mas que encontrarão nisso a possibilidade de uma ação:

porque, por mais que o tempo tenha passado, a cidade tem uma série de condições [ou condicionamentos] que continuam presentes mesmo que a cidade tenha se transformado: a condição plástica, a condição racial, a condição do apartheid.
(QUEIROS, A. in. MENA, REIS, IMANISHI, 2013: 66)

Eliane Caffé afirma constantemente que a gênese do seu filme parte de um argumento sobre imigrantes refugiados no Brasil. O universo dos movimentos sociais pelo direito à moradia foi uma urgência do presente que se impôs ainda no período de pesquisa, na forma contingente de uma “reportagem sobre a dramática reintegração de posse de um edifício ocupado por trabalhadores sem-teto no centro de São Paulo” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017:236). O refugiado como objeto de estudo se multiplica em uma figura muito mais complexa e abrangente, capaz de incluir uma aparição excepcional, de vidas refugiadas em seus próprios países. É nesse movimento que surge um prédio imaginário, que cria as condições para o encontro com o Hotel Cambridge:

Ao escolhermos o tema da moradia, a narrativa encontrou seu território, sua geografia específica para criar corpo e forma. Logo apareceu o contexto de um prédio imaginário onde poderiam conviver todos os tipos de refugiados (estrangeiros ou brasileiros) alienados dos seus direitos.
(CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017:236)

O que dizer sobre a formulação que dá título ao filme: *Era o Hotel Cambridge*? Podemos lê-la sob a objetividade que nos lembra do passado perdido do edifício, a história pregressa de um hotel. O Cambridge seria então afirmado como um espaço fantasmático, uma forma que sobrevive em uma nova atualização que não se estabelece sem afirmar uma distância, o edifício que só pode dizer a si mesmo como “outrora um hotel”. Dizer “Era o Hotel Cambridge” nunca será o mesmo que dizer “É a ocupação do Cambridge”, ou mesmo “Foi o Hotel Cambridge”. Embora a ocupação dê uma nova natureza ao prédio abandonado, parece existir o desejo de preservar o que ele é enquanto marca de um impróprio: o Hotel Cambridge, abandonado e ocupado, símbolo paradoxal de uma profunda injustiça social e da luta por moradia. Afirmar o “era” é assumir e prolongar uma problemática da propriedade, estabelecendo a ética de um filme que lida diretamente com um impasse entre a propriedade privada improdutiva e sua reivindicação social que precisa se orientar à invenção de uma posse sem propriedade. Para isso, o Hotel precisa se tornar um inapropriável. É assim que Deleuze, curiosamente, descreve o objeto virtual: “Ele não é possuído por aqueles que o têm, mas, ao mesmo tempo, é tido por aqueles que não o possuem. Ele é sempre um "era"⁶⁰ (DELEUZE, 2015:134).

Os principais personagens de *Branco sai, preto fica* estão sempre obrigados ao confronto com o que foram e o que poderiam ter sido. O contrafactual está à espreita. Carregam no corpo as consequências de um crime irreparável que o ligam à um passado que se presentifica na forma das consequências permanentes de uma violência estatal destinada à sua própria população. Marquim perdeu os movimentos das pernas e Sartana teve uma das suas amputada. É a partir de um diálogo no qual Sartana menciona ainda sentir a perna e o pé perdidos que Ivana Bentes escreve sobre o quadro clínico dos “membros fantasmas”, “pessoas que tiveram pernas, braços, membros amputados e que os sentem perfeitamente como se ainda existissem (...) uma dor que dói onde falta o corpo” (BENTES, 2016:164). Em *Branco sai, preto fica* não são apenas os povos e os poemas que são “máquinas fantasmas” (DELEUZE, 2015:75), mas os próprios indivíduos arrancados à um fora da nação, destituídos de lugar em uma política higienista. Refugiados e

⁶⁰ “A la fois il n'est pas possédé par ceux qui l'ont, mais il est eu par ceux qui ne le possèdent pas. Il est toujours um “était”

clandestinos, tornados figurações fantasmáticas, Marquim do Tropa e Sartana farão o que fantasmas fazem de melhor: assombrarão o presente.

Assim como o edifício de *Era o Hotel Cambridge* nos lança à uma forma de um passado puro, *Branco sai, preto fica* estabelece uma ucronia²⁸ no qual a o imperativo racista policial, aquele que localmente dividiu o baile Quarentão, se tornou um princípio regulador da vida social e política à nível estatal. O presente do filme é de uma Brasília segregada oficialmente, por ordem do Estado. Seu futuro é de um controle total da “vanguarda cristã”, que assume o poder federal. O Baile se torna assim um episódio simbólico de uma derrota histórica para as pautas progressistas. Para reatualizar essa partilha, é preciso um ato com a força de metamorfosear o próprio passado. É daí que surge o viajante do tempo como um herói, o agente capaz de tornar inconsistente a teleologia histórica. Para ele, a temporalidade é concreta, um processo das coisas efetivas (SAFATLE, 2015), passível de reversões, interrupções, acelerações. Ele não está fora do tempo, mas profundamente imerso em sua dimensão mais intensa e concreta. “Diabo de muita sensação de tempo.” (BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. DF. 2014).

A arquitetura e a heterogeneidade do Hotel Cambridge estabelece uma certa geometria de distâncias que nos fazem generalizar o “já passado” a todos que conhecemos no filme. Eram Ngandu, Rassam, Apolo, Gilda, Carmen. Eles pertencem somente a esse intervalo que chamamos de filme, ausentes mesmo no momento da realização. Permanecem irrealizados em tudo que é anterior à “caverna da montagem onde tudo vem à tona” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017:243). Afinal, é a montagem e seu ímpeto de sutura das imagens heterocrônicas que pode evidenciar ou ocultar as disjunções. Em seu depoimento sobre o árduo processo de montagem do filme, Eliane Caffé acabou revelando ter se perdido na própria incerteza sobre a qual o filme se construiu: “Foi com mais dúvidas do que certezas que decidimos que já era hora de abrir mão do corpo do filme e deixa-lo livre para concluir-se sozinho, mundo afora, na vida de cada espectador disposto a jogar com ele” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017:245). Esse desprendimento foi a forma de encerrar os conflitos de uma montagem que, até então, insistia em reestabelecer as circularidades entre filme e vida, o que, como sabemos, o próprio filme estabelece como impossível, logo de antemão:

Imaginem o grau de ansiedade de montar o quebra-cabeças de um filme e, ao mesmo tempo, ver os personagens desse mesmo filme correndo soltos e livres no mundo real e provocando novas situações que podem ir melhorando, amadurecendo e intensificando ainda mais a narrativa inicial. Foi isso o que ocorreu e que acabou estendendo tanto o processo da montagem. (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017:244)

Existir no mundo vivido uma ocupação que, na busca por fazer valer o direito à moradia de refugiados e trabalhadores sem teto, transforme o espaço abandonado de um antigo hotel construído para acolher viajantes, estrangeiros e imigrantes é a surpresa de um profundo acaso que faz surgir as próprias aparências da necessidade. “Foi surpreendente perceber como nossa ficção ia ganhando respaldo no mundo real” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017:236). Eventualmente a produção chega ao momento de decidir que “Se tivéssemos que eleger um grande protagonista para Era o Hotel Cambridge, talvez este fosse o próprio edifício” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017:237). O filme, no entanto, não se interessa em flagrar a ocupação do Cambridge como ela já era. Parte do cinema contemporâneo brasileiro parece defender que mostrar não é o suficiente, multiplicar as imagens não basta. Fazer um filme, ali, não significava oferecer a dádiva da imagem à um mundo carente do cinema, mas inventar um mundo dissidente que, para se fazer aparecer, precisava mobilizar ações para a sua fabricação. Uma pragmática orientada à realização e irrealização de mundos. A ocupação do Cambridge tal como vista no filme precisou ser imaginada, com suas iniciativas culturais coordenadas por Apolo, seu vídeo jornal de circulação interna, e muitos dos seus habitantes, são registros não de um mundo anterior ao filme, mas de um mundo a partir do filme.

O encontro entre equipe de cinema e movimento social se deu em negociações que buscavam uma troca comum, de contrapartidas, da construção e reforma do espaço de ocupação. O filme se intromete a habitar um espaço em processo e não entra como a parte que falta, mas como um processo a mais. Como sugerem Érico Araújo e Cezar Migliorin (2017), um cinema que se aventura a ocupar o inacabado, entre a reforma e a demolição, “de intervenção em uma espécie de ruínas já criadas no presente.” (MIGLIORIN; ARAÚJO LIMA, 2017:205). Se a ruína, como um espaço do convívio quando não mais “habitável”, clama para ser revitalizada, é na urgência do esboço de uma comunidade fundada no único acordo possível do dissenso, o do vínculo sensível:

A aposta entre o estético e a comunidade é dupla. Por um lado, em uma comunidade sensível algo se faz, algo se troca, algo se conecta, ela opera por extensão e unidade por outro, se a experiência sensível se constrói sem uma relação de causas e efeitos ou de antecipação de seus fins, é a própria comunidade como unidade e extensão que entra em crise. Uma crise que permite que a comunidade não perca seu vínculo com o que fundamenta o sensível, ou seja, o sem fundamento – nem o sujeito, nem o capital, nem a própria comunidade.
(MIGLIORIN; ARAÚJO LIMA, 2017:211)

As paisagens sucateadas, dos materiais oxidados, dos corredores estreitos no ferro-velho, são menos uma estetização da Ceilândia imaginada-flagrada do que a constatação de um espaço de ruína. Sartana trabalha produzindo e consertando próteses a partir dos materiais de um ferro velho, porque, como vemos em uma sequência que aborda sua interação com o cliente “o grande problema é a manutenção”. A reparação, a compensação provisória é sempre insuficiente. As paisagens da Ceilândia não podem ser simplesmente o retrato de uma abundância, dos materiais necessários para uma reparação criativa, mas também os destroços de uma destruição, um paralelo que encerramento do filme aparentemente tentará confirmar. Ainda assim, sabemos que Queirós está muito longe da posição de desqualificar a região onde vive como mera aparição de um descaso estatal:

(...) você começa a ver como a cidade é totalmente estranha, os prédios estão quebrados, você vê a ausência do estado, tem toda uma atmosfera estranha que tá ali por trás. O que eu acho lindo. Não acho ruim essa atmosfera. Não acho ruim ela ser assim. É ruim no sentido de que são pessoas que tem menos que as outras.⁶¹

Adirley Queirós vocaliza uma posição muito próxima da defesa que foi esboçada por Rancière sobre o rigor fotográfico e a beleza decorativas das residências humildes nos filmes de Pedro Costa: “A atenção a todas as formas de beleza que podem apresentar as casas dos pobres (...) não decorrem portanto do formalismo estético nem da deferência populista, Inscrevem-se em uma política da arte” (RANCIÈRE, 2016:157). Opta por colocar seus personagens em espaços precários, sucateados, improvisados. Há uma estética da gambiarra de se pensar os limites da “capacidade de produzir soluções e objetos a partir da precariedade de

⁶¹ Adirley Queirós, em entrevista concedida à Amanda Seraphico, para a Revista Beira em outubro de 2015. Disponível em <https://medium.com/revista-beira> (Acesso em 25/03/2018).

recursos.” (BRUNO, 2017: 138). Longe de glorificar como a periferia sobrevive e se reinventa diante da adversidade, há um inconformismo. Não há grande celebração da inventividade. Mesmo a tecnologia de salvação da resistência, a máquina do tempo-contêiner, é denunciada em seu mau funcionamento que, supomos, é também responsável pelas sequelas psicológicas que o agente sofre: “(...) a licitação da nave é ruim. Uma praga. Uma bosta. Contenção de gastos? Enfiou a sobra onde?” (BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. DF. 2014). Talvez por isso, sempre que Dimas viaja no tempo o vemos através de uma imagem trêmula, nauseante. Nem elogio à gambiarra nem desprezo aos espaços periféricos. Quando Marquim utiliza um elevador instável e barulhento para chegar até sua casa, o vemos sempre em planos longos, que tomam o tempo vagaroso desse deslocamento. A tragédia não foi capaz de condená-lo ao imobilismo, mas não se perde de vista que os espaços precários afetam e limitam profundamente as vidas.

Os personagens passam a maior parte do filme com expressões de seriedade. São em suas derivas nostálgicas ou imaginárias os momentos nos quais expressam alguma satisfação ou serenidade: Marquim em suas transmissões de rádio, Sartana com seus desenhos e no seu retorno ao baile. São recorrentes os planos de Sartana em estado contemplativo, olhando as estradas ao lado de sua casa, os carros em movimento. Sabemos que a livre circulação pelo Distrito Federal é impedida por lei. Ele observa as estrelas e parece antecipar a chegada de alguém. Em seus desenhos, intuímos que é Dimas Cravalanças, o viajante do tempo, um herói de cinema.

Apolo é o personagem que encarna a vida artística do Cambridge. Tão logo o conhecemos, o vemos declamar Calderón de la Barca: “o maior bem é tristonho / porque toda vida é sonho / e os sonhos, sonhos são.” Interpretado pelo ator profissional José Dumont, é uma figura à serviço da ficção, que não firma compromissos com nenhuma biografia do mundo vivido, embora partilhe com aquele que o põe em cena o ofício de ator. É o que conta aos amigos enquanto fazem uma manutenção na casa de máquinas do edifício, “Se me der o “zé povinho” eu faço e faço também o nerd virtual, o andy warhol (...) eu faço qualquer coisa (...) homem aranha, faço o homem boi, qualquer coisa eu faço” (ERA, o Hotel Cambridge. Dir: Eliane Caffé, 2017). É ele que coordenará um ato artístico que será

a última expressão do Cambridge depois que é imposta uma ordem de despejo. Em uma reunião deliberativa, decidem que a iniciativa “Me ocupa” envolverá música, desfiles, e a composição de quadros vivos⁶².

Mesmo que a produção do filme *Era o Hotel Cambridge* não esteja incorporada à trama no recurso de uma metalinguagem, é uma ideia cinematográfica que surge sob a urgência do despejo e do fim da ocupação Cambridge. Através de Apolo é o cinema que aparece como inevitabilidade, dentro de um filme que exclui a si próprio da trama que faz aparecer. É como se o roteiro produzisse um ato falho e denunciasse a si mesmo. Que isso ocorra na forma dos quadros vivos é emblemático, porque essa é tanto uma forma associada à uma “infância do cinema” (COMOLLI, 2008), de um período anterior às duras distinções modais, quanto das tentativas mais radicais de uma indiscernibilidade no cinema: fazer a imagem em movimento expressar o imóvel. Sob o instante decisivo marcado pela ordem do despejo e da desapropriação, Apolo parece querer manifestar a poética de uma pura resistência, uma resistência fotográfica dentro do cinema, como quando Raymond Bellour escreve que no “Fotográfico as propriedades do apreender o “instante quase sempre único, fugidio, mas talvez determinante, no qual o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio, se o definirmos como imagem-movimento” (BELLOUR, 1997:128). Se o aparato fílmico é a máquina de captura do movimento, Apolo e a ocupação fabricarão, a partir dele, imagens congeladas de seus corpos. A criação de disjunções no cinema como expressão lógica de uma resistência é o que Deleuze atribui como força determinante do cinema de Straub-Huillet, e o que ele aponta sobre o “ato de fala” nos inspira para discutir o “ato de suspensão” do *tableau vivant*:

Tomem o caso, por exemplo, dos Straub quando operam essa disjunção entre voz sonora e imagem visual, que eles tomam da seguinte maneira: a voz se ergue, se ergue mais e mais, e aquilo de que ela nos fala baixa sob a terra nua, deserta, que a imagem visual estava nos mostrando, imagem visual que não tinha nenhuma relação direta com a imagem sonora. Ora, qual é esse ato de fala que se ergue no ar enquanto seu objeto afunda na terra? Resistência. Ato de resistência. E em toda a obra dos Straub, o ato de fala é um ato de resistência.
(DELEUZE, 1987)⁶³

⁶² Tradicionalmente conhecido como *tableau-vivant*, denominação da língua francesa.

⁶³ Esse trecho se encontra na emblemática palestra “O que é um ato de criação” realizada por Gilles Deleuze em 1987 para a Fundação Européia de Imagem e Som. A tradução para o português é de José Marcos Macedo em matéria realizada para o jornal A Folha de São Paulo em 1999.

É a resistência política do futuro que envia Dimas, o viajante do tempo. Ele é o único que pode desfazer o acontecido, contraefetuar uma história. Seu fardo é não pertencer a nenhum dos mundos além do seu presente absoluto. A maioria das narrativas sobre viagens ao passado ou futuro resulta em desencontros trágicos e em *Branco sai, preto fica* não será diferente. É o preço que se paga quando o sujeito se retira da história para se arremessar à temporalidade. Vemos Dimas pela primeira vez no interior da sua máquina-nave, de aparência muito semelhante à um contêiner de carga. Ele fala para um aparelho, como se registrasse um depoimento à um gravador:

Sequelas da viagem: transtornos psicológicos, cabeça, náuseas, contração de vômito. Tô lombrado. (...) língua bamba, dificuldade contato. Segunda observação: passagem me deixou melancólico. Dilatou demais. Sentimento que empata aqui. Diabo de muita sensação de tempo. Nóia lá de casa. Saudade de mãe, pai, talvez a mulher com meus filhos. Não esqueça de por o dinheiro na conta, dia dez. Agradecido. Encerro Central, desligo.

(BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. DF, 2014)

O viajante do tempo é, portanto, o herói da retroatividade. Se ele é recrutado pela catástrofe do futuro e é enviado para remodelar o passado, retroativamente ele é, também, expressão própria desse passado traumático. Surge o paradoxo: é a catástrofe do passado que gera a necessidade do viajante para impedi-la. Essa tomada de consciência é o que Deleuze admirava nos escritos de Joe Bousquet, do momento em que o acidental se transformava em necessidade, “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la” (BOUSQUET apud DELEUZE, 2017:151). No fim, se o viajante cumprir sua missão, a catástrofe passa a não ter existido em primeiro lugar. Mas como pode ser possível uma encarnação da ferida culminar em seu próprio desaparecimento? Simpatizantes da filosofia hegeliana encontrariam aí a encenação perfeita de como “É só em uma totalidade pensada como processualidade em plasticidade formal contínua que o acontecido pode ser desfeito e que as feridas do Espírito podem ser curadas sem deixar cicatrizes” (SAFATLE, 2015:166). O viajante do tempo surge como uma forma de vida que faz o passado operar contra si mesmo, um herói típico que está sempre no risco de se sacrificar, pois alterar o passado é destruir as premissas que fizeram o herói existir enquanto tal. Essa força generalizada de autodestruição como necessária às aberturas de novos horizontes não surpreenderia pensadores da negatividade como Catherine

Malabou, para quem “A destruição tem seus cinzéis de escultor” (MALABOU, 2014:13).

Dimas Cravalaças tem como missão inicial reunir provas no passado sobre o crime cometido pelo Estado brasileiro contra populações periféricas. É preciso que Dimas encontre Sartana, peça ausente no mecanismo de incriminação do Estado que está desaparecido no futuro. Veremos depois como Dimas e Sartana partilham uma ligação muito mais estreita do que pensamos em um primeiro momento. Nesse plano da resistência, a catástrofe do racismo e do classismo institucionalizado será combatida nas formas da lei, o estado deve ser processado. O método de combate é jurídico, deseja-se vencer a injustiça dentro das próprias regras do poder. A resistência do futuro não busca a destruição, mas a reparação. Se é possível enviar um agente de volta para o passado, por que não o orientam a impedir a tomada do poder racista e autoritário? A resistência, por mais que constate a crueldade do seu mundo, não parece capaz de arriscar sua própria desapareição, de assumir uma incerteza. Prefere a segurança de reparar os danos, de uma correção futura do equívoco histórico. A ambição da resistência pela reparação através da astúcia de usar um viajante do tempo revela um grande ímpeto reconciliatório. É através do viajante do tempo que a catástrofe do passado se reconcilia consigo mesma. *Branco sai, preto fica* parece interrogar constantemente essa possibilidade. A reparação fracassará. A reconciliação não virá.

Diante da demolição iminente da ocupação do Cambridge, quadros vivos. É o momento de maior artificialidade do filme, onde se performam jogos de luzes, danças e comandos de congelamento dos corpos, criando silhuetas paralisadas na contraluz. Há uma espécie de “montagem” de planos teatralizados, através do apagar e ligar das luzes. Vemos tudo isso frontalmente, em um quadro estático proporcionado por uma câmera fixa, logo atrás de Apolo, que coordena tudo, sentado. Como sabemos, *Era o Hotel Cambridge*, o filme, não está incorporado à trama. Não há metalinguagem onde o próprio filme coexiste à história. A trama oculta sua própria premissa, faz a história aparecer prescindindo da produção de um filme, uma operação protocolar da ficção. Nesse momento performático, no entanto, vemos uma atividade da ocupação que parece apontar para uma certa consciência cinematográfica, algo que parece só fazer sentido se um filme estivesse

sendo rodado. Apolo, personagem de ficção sem contraparte no real, acaba sendo quem faz surgir no filme o cinema que estava excluído da trama. Seu nome é mesmo um simbolismo rasteiro, Apolo como deus das artes, da poesia, da música, mas também, da profecia. É logo nesse momento onde a ficção parece se reconciliar consigo mesma, onde tudo converge ao ponto performático da pura encenação que irrompe, em seguida, o momento de maior apelo realista do filme.

Apolo está vendo em uma tela de computador as imagens que ajudou a produzir. Alimenta a página online da ocupação com as fotografias dos moradores do Cambridge, que, no filme, serão despejados. É nesse espaço virtual que a hostilidade que veremos na violência policial se antecipa. Nos comentários das fotografias estão escritas mensagens de ódio. Uma visão sobre os pobres e os refugiados que fornece a legitima a truculência do estado. A montagem alterna paralelamente fotografias das pessoas com as quais convivemos durante o filme e as mensagens intoleráveis de um mundo dividido pelo ódio: “ninguém quer essa negrada aqui. Tem que matar tudo / Fora haitianos, africanos, bolivianos, colombianos / até a hora que esses imigrantes começarem a roubar, matar, estuprar o povo brasileiro / matem todos e joguem no caminhão de lixo / tem que usar bala de verdade e não de borracha”. O filme faz questão de lembrar, por último, quem são essas pessoas que tanto ameaçam a população protofascista brasileira: são crianças, estudantes, trabalhadores.

Do *tableau vivant*, das formas posadas, vamos aos registros de uma operação policial de remoção. Misturam-se, na sequência, imagens feitas pela produção do filme e aquelas retiradas do midiativismo e do jornalismo alternativo. Elas se reúnem porque se pautam por uma mesma condição de produção: imagens imersas no momento da captura, sofrendo as mesmas consequências dos corpos presentes, que tremem, correm, fogem, atacam. Vemos a polícia contra o movimento social, a fumaça das ruas interditadas por fogo, o gás lacrimogêneo. Crianças e bebês choram no caos de um cenário de guerra de um povo contra si mesmo. Para nós, é o fim do Cambridge, seus ocupantes foram obrigados a encontrar outro refúgio. É assim que o filme nos lembra que ainda existe luta, na medida em que seus planos de encerramento exibem as fachadas de diversas outras ocupações em São Paulo, onde penduram suas bandeiras: MMM, MSTs, UST, CMP, FLM, siglas expostas nas janelas dos prédios abandonados e

reivindicados. É verdade que o filme se encerra como uma abertura ao mundo vivido, onde a imagem aponta aos prédios que podem ser encontrados referencialmente, os pontos de resistência na cidade. Esse gesto, no entanto, parece buscar não apenas uma convergência entre o que se passou no filme e o que permanece no mundo após ele, mas uma não correspondência. A história do Cambridge acaba com um despejo. As ocupações que existem fora dele, são outras, o que inclui, ainda, um “outro” Hotel Cambridge.

Paralelamente à missão reparadora de Dimas, Marquim arquiteta uma destruição. Em seu laboratório sonoro, desenvolve o protótipo de uma bomba sônica, feita a partir das expressões musicais e das paisagens sonoras da Ceilândia. Para Marquim não há esperança de reparação, seu objetivo é atentar contra o futuro. A bomba é capaz de se lançar para fora da história e atingir uma Brasília ainda por vir. Há também, aqui, um desencanto profundo com o presente e sua possibilidade de transformação. Marquim vive a experiência de um esgotamento que motiva à destruição de um futuro dado como certo. É um personagem no centro de um dilema como o evidenciado por Malabou:

Ora como conceber esse para além dos limites da transformação senão como a obra da plasticidade destrutiva, que esculpe por aniquilação lá aonde o repertório de formas viáveis chegou ao esgotamento e não tem mais nada a propor?
(MALABOU, 2014:45)

Seríamos injustos, no entanto, se reduzíssemos a descrença no presente de Marquim e seu ódio pelo futuro como expressão de renúncia ou dolorismo. Marquim impõe a catástrofe na esperança de que ela seja plataforma para uma redistribuição. A bomba serve para criar uma ruptura, impor um evento e inventar uma história. Antes, depois. Adirley Queirós, fabricando imagens e Marquim, produzindo uma bomba, parecem intuir a mesma pergunta “Acaso isso quer dizer que o problema da ação política também implica as forças do tempo? Na criação de novos espaços-tempos?” (LAPOUJADE, 2015:263) Marquim descobre que explodir o futuro é a única forma de reparar a possibilidade de agir. “Para se tornar capaz de ação é preciso, paradoxalmente, renunciar à ideia de porvir” (LAPOUJADE, 2015:270). Por isso, Dimas é o herói, o personagem com o qual Sartana parece fantasiar, pois é ele que está condenado a viver um tempo sem expectativas. Primeiro, é ordenado a reparar a história, depois, a impedir a destruição do futuro,

missão sobre a qual ele seria muito bem recompensado, como promete a resistência. Todas as missões fadadas ao fracasso, “Não é em nome do porvir que os combates do nomadismo e das minorias são perdidos de saída?” (LAPOUJADE, 2015: 270). Seu clímax é um embate, o icônico plano fixo no qual Dimas está em uma troca de tiros com adversários que nunca vemos. Tudo indica que ele voltou clandestinamente ao futuro, onde é caçado. Dimas luta com uma arma invisível. Para cada tiro, um inimigo:

Toma aí paga pau do progresso, toma aí duzentos e vinte cinco prestação, toma aí ferro retorcido do “carai”, aí, aí, vai vim aqui não, vai ficar aí no futuro casa do carai, o progresso é o futuro mermo, ninguém tem moral pra cair pra dentro do bagulho não, “prá”, racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mermo, toma europa do inferno, toma todo mundo, toma última pintura do inferno, toma grafite paga pau da porra, toma falta de posse, toma falta de fazer as coisas, toma aí boca aberta, olha o monte de mosca aí na boca, “prá”, “prá”!
(BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. DF, 2014)

Há, ainda, uma segunda maneira de ler a afirmação “Era” o Hotel Cambridge. Ela se faz aparecer após o encerramento do filme, com o fim da experiência fílmica que impõe um evento que reorganiza o todo, retroativamente, e marca. A demolição de uma ocupação e a reforma de uma política de desigualdades. A trama que acompanhamos, as vidas que assistimos em suas aparições mais íntimas e cotidianas revelam-se a história interrompida de uma ocupação. A ocupação do “verdadeiro” Hotel Cambridge não foi despejada. As imagens utilizadas para representar o desmantelamento da ocupação foram realizadas através do registro de uma outra operação policial, o despejo de um outro edifício. É mais um momento de trucagem, apropriação, ou perversão do real realizado por Eliane Caffé, correndo todos os riscos que essas operações carregam. Essas imagens reais, aquelas produzidas pelo midiativismo justamente para dar visibilidade aos excluídos da cobertura jornalística hegemônica, aparece no filme como clímax dramático de uma ocupação ficcional. Se Caffé corre esse risco da apropriação da luta e de outras ocupações é por acreditar que fazê-las reaparecerem, criar distâncias para conta-las mais uma vez, implica em metamorfosear os pontos de vista. Que forças reúnem o mundo vivido e o mundo

filmado? Quais separam? Acredita em uma ficção que não cria engodos, mas estruturas inteligíveis (RANCIÈRE, 2009:53).

Tudo que vemos ao redor anuncia algum tipo de organização, concreta ou abstrata: gente, bicho, arte, história, natureza e cosmos. Organizar também é separar, é reunir partículas ou sentidos retirados momentaneamente do caos físico ou mental. (...) Dentro ou fora dos filmes, nós só existimos se somos narrados pelo outro; assim como o outro só existe se encontrar lugar em nossa narrativa.

(CAFFE, E.in. CAFFE, C. 2017:245)

No passado, Marquim, Sartana, Jamaica, completam os últimos passos de envio da bomba ao Congresso Nacional do futuro. A importância maior de Sartana não era ser a peça que faltava para a incriminação do Estado brasileiro, mas a mente brilhante para tornar a criação de Marquim, possível. É ele que coordena a sabotagem das antenas para a “ampliação do sinal” da potência sônica da bomba. É ele que executa o desvio da energia que move o sistema de metrô que circulam no Distrito para alimentar o míssil sonoro. Está tudo pronto para que tudo mude. O filme realiza então uma montagem paralela dos rituais finais de Marquim e Sartana. Sabem que nada mais será como antes, pois desafiar a história é assumir os riscos do viajante do tempo, do desencontro absoluto, da deriva. Marquim vê um antigo álbum de fotografias, enquanto transmite músicas melancólicas, de “dor de cotovelo mesmo”, como ele diz. A música diegética se expande e reúne na montagem também o quarto distante de Sartana, que se prepara para dormir, retirando sua prótese. Cabe a ele, através de seu esquema de sabotagem, suspender a energia da cidade, para que nada impeça a bomba de seguir seu curso.

A música escolhida por Marquim não deixa de enumerar curiosos impasses entre distinções e indiscernibilidades, entre a destruição e a sobrevivência do mundo: “estar voando é aquela antiga arte de manter um pé no solo / morrer é aquela antiga arte de manter o mundo girando / morrer é aquela antiga arte de crescer flores no chão”⁶⁴. A destruição de Brasília é apresentada em tela através de desenhos à lápis e sonoplastias. É claro que pode ser imputado a este fato um dado econômico: uma representação verossímil da destruição de Brasília exigiria um custo de produção incompatível com orçamento do filme. Mas será essa a

⁶⁴ A música é *Flying*, de Chris de Burgh lançada em 74. Os versos são traduções nossas para as seguintes linhas originais: “*flying is that ancient art of keeping one foot on the ground / dying is that ancient art of keeping one world turning round / Dying is that ancient art of growing flowers in the ground*”.

leitura que busca se abrir ao filme enquanto mundo autônomo? Os traços esboçados nos desenhos parecem os mesmos que vemos Sartana rascunhar durante o filme e o que poderia surgir como força de fragmentação do filme já estava devidamente integrado à narrativa em uma informação diegética. Ouvimos juntos das imagens desenhadas os alarmes, gritos desesperados e explosões. Vemos o Congresso Nacional ser atingido, fogo, fumaça, rostos expressando o pavor. Mesmo o Museu Nacional não será poupado. Tudo isso musicado pelos versos de “Bomba explode na cabeça” de Mc Dodô, em um clímax apocalíptico. Sobrevoando a destruição, podemos notar a máquina-nave de Dimas, talvez partindo ainda mais ao futuro, para fugir do ataque generalizado.

O plano final é um grande quadro, de um espaço repleto de ferros retorcidos que cobrem todo o campo de visão, no que podemos entender como as ferragens de uma construção abandonada, ou um grande ferro velho, mas perceber como um cenário de destruição do futuro. Ali está também a silhueta de Dimas, em contraluz, com uma expressão corporal abatida, sua cabeça baixa, balançando-se de um lado a outro. Seguem a isso, alguns segundos de tela preta e silêncio. O encerramento é duro, incerto. O que foi que aconteceu? Há história a partir dali ou é o fim? Esse é o desencontro final de Dimas, tanto anunciado pelos mitos dos viajantes do tempo, estar em um espaço indeterminado, de um futuro nascido de uma explosão. Não sabemos mais nada sobre Marquim, Sartana, Jamaica e os outros. Desapegaram-se do presente, trocaram tudo por uma incerteza. De onde surge a confiança para tal arremesso, de um gesto sem garantias?

A confiança se exerce paradoxalmente em um mundo de indeterminação, o que James chama de “zona de processos formativos”, a correia de transmissão de incerteza trêmula, a linha em que passado e futuro se encontram. É a indeterminação que faz com que precisemos de confiança, mas é igualmente porque temos confiança que nos arriscamos no indeterminado.

(LAPOUJADE, 2017:86-87)

É comum que filmes terminem com alguma abertura às incertezas, afinal, raramente as histórias terminam com narrativas que impõem o fim de seus próprios mundos. A verdade é que essas vidas não continuam no mundo filmado ou no vivido, se sobrevivem, é na forma de uma especulação imaginativa, algo na esteira de uma *consciência de inatualidade* (HUSSERL apud ISER, 2014), a intelecção de uma não-presença. Essa descontinuidade que aponta para a intelecção do que é inatual é o movimento próprio do caráter fantasmático da figuração, para Iser: “estar

presente e não ser tomado por presente; o fantasma é alguma coisa, mas não é em si mesmo; o fantasma torna-se meio para a aparição daquilo que não é” (ISER, 2013:400).

No entanto, por serem produções que, ocasionalmente, firmam distâncias que parecem tão mínimas entre esses mundos, os menores circuitos, essa interrupção é sentida de forma particular. Quanto menor a distância entre um mundo e outro mais radical precisa ser a cisão que os tornam inconciliáveis. Nessa aparente invenção de um espaço indiscernível onde vivido e imaginado se tocam, nascem as esperanças de uma passagem ou transfiguração do real pelos filmes. Se insistirmos em dialogarmos com as figurações fantasmáticas, é como a impressão de que fantasmas se manifestam no mundo dos vivos criando eventos absurdos, dos objetos mudam de lugar sem razão, sons sem origem que se fazem ouvir, mas todo o impacto desses eventos depende de uma incerteza. O horror maior não é a certeza de que fantasmas existem, mas que podem, ou não, existir. As histórias de fantasmas não devem ser lidas apenas como a invenção de um espaço dramático onde o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos se cruzam, mas sim quando, mesmo sendo mundos impossíveis de coexistirem, se afetam.

As temporalidades suspensas de *Branco sai, preto fica* e *Era o Hotel Cambridge* são antes “um tempo para sentir perder o tempo (...) um tempo, enfim, para perder-se a si mesmo” (DIDI-HUBERMAN, 2010:255). Filmes que se entregam à irrealização. Mas para que serve um mundo irrealizado, uma Brasília destruída, um edifício arruinado, com sua vida despejada? Imagens que querem ser fictícias mas menos que ficção e menos que imaginário, querem ser documentárias, mas menos que o documentário e a referencialidade. A forma de uma existência mínima, como aquelas que David Lapoujade sugere em seu estudo sobre Étienne Souriau: “Esses seres são começos, esboços, monumentos que não existem e que talvez nunca existam. Talvez a ponte nunca seja restaurada, o esboço nunca seja concluído, a narrativa não tenha continuação...” (LAPOUJADE, 2017:36).

| considerações finais: sustentar uma experiência de incerteza |

O subtítulo dessa pesquisa mudou, eventualmente, de “a experiência de incerteza no cinema brasileiro contemporâneo” para “uma experiência de incerteza com o cinema brasileiro contemporâneo”. Essa passagem reflete a natural constatação de que a defesa de um engajamento à incerteza não pode se reverter em uma pretensão de certeza. Acreditamos que esse princípio, em sua força de irrealização, perturba um lugar próprio dos estudos do cinema brasileiro recente e não foi por outra razão o texto apresentou frequentes desacordos, proposições e questionamentos à algumas tendências e lugares relativamente pacíficos nos estudos do cinema. As “rupturas” aqui realizadas sempre foram orientadas à instauração de um incerto e nunca à reversão corretiva. Ainda que essa pesquisa venha a ser historicamente um ponto isolado, como exemplo de um pensamento dissidente sobre o cinema de seu tempo, por recusar as figuras de passagem, as políticas de compensação, as retóricas do híbrido e a superação dos modos fílmicos, acreditamos ser esse um papel possível e digno para uma produção intelectual que tenta se fazer coetânea aos seus objetos de análise. Espera-se que essas recusas e as novas figuras de proposição tenham movido a leitura à intelecção de uma unidade de experiência de incerteza que possa, inclusive, ser plataforma à uma reafirmação fortalecida das convicções que foram postas aqui sob suspeita. Ser contraexemplo é, também, um destino adequado para esse trabalho.

As consequências da experiência de incerteza não foram poucas, mas a paralisia não foi uma delas. A incerteza quando experiência é justamente sua afirmação enquanto necessidade de pertencer a um *plano de ação*. É assim que David Lapoujade (2017) define a construção da experiência no pragmatismo de William James. É a necessidade de um plano de ação que não se coloca como estrutura já dada, a vontade de pertencimento a um espaço que não preexiste.

Aquilo que se faz enquanto se faz. Essa é a pura incerteza, não aquela de um senso comum que a trata como indecisão, mas da vontade que não depende de uma garantia pregressa ou porvir.

O cinema irrealizado é um disparador de experiências incompletas. Mas as experiências incompletas não são aquelas que, justamente, não satisfazem o critério de serem “uma experiência”? Essa é, supostamente, a posição de John Dewey, para quem com frequência a experiência que se tem é incompleta, “As coisas são experienciadas, mas não de modo tal que se componham em *uma* experiência.”⁶⁵ (DEWEY, 1980:35). Nesse sentido, é a própria incerteza que deve ser consumida, ela é o obstáculo da unidade: “A experiência é constituída de um material carregado de incertezas, movendo-se em direção à sua consumação através de uma série de variados incidentes”⁶⁶ (DEWEY, 1980:43). Mas não há maneira pela qual a incerteza possa ser ela mesma uma experiência “completa”? Acreditamos ter fortalecido essa possibilidade ao longo de todo esse trabalho. A escolha de Dewey por termos que produzem variância, como “material de incertezas” e “variados incidentes”, afasta o conceito de experiência de um caráter estrutural, o que pode nos sugerir uma saída. Toda experiência possível está contida na proposição geral de Dewey, mas a proposição em si não expressa a infinidade de experiências possíveis no processo da vida. Se uma experiência completa é dizível apenas a partir do seu fechamento, de uma unidade que faz se destacar de uma série indistinta, a formulação geral da estrutura tal qual apontada por Dewey se aproxima muito mais de uma condição lógica. A incerteza aparece retroativamente quando ela já foi consumida. Por isso produzimos um capítulo orientado à algumas lógicas da incerteza. Em *Arte como experiência* (2016), Dewey defende que:

Uma experiência possui uma unidade que lhe confere seu nome, aquela comida, aquela tempestade, aquela ruptura de amizade. A existência dessa unidade está constituída por uma qualidade única que penetra toda a experiência, apesar da diferença de suas partes constitutivas. Unidade que não é nem emocional, nem prática, nem intelectual, porque esses termos denominam distinções que a reflexão pode estabelecer no interior dela.⁶⁷
(DEWEY, 1980:37)

⁶⁵ “Things are experienced but not in such a way that they are composed into na experience”

⁶⁶ “The experience is of material fraught with suspense and moving toward its own consummation through a connected series of varied incidents”

⁶⁷ “An experience has a unity that gives it its name, that meal, that sotrm, that rupture of friendship. The existence of this unity is constituted by a single quality that pervades the entire experience in spite of the varation of its constituent parts. This unity is neither emotional practical, nor intelectual, for these terms name distinctions that reflection can make within it.”

A experiência, em Dewey, é, portanto, algo que se apresenta sem ser a conferência de forma unitária dos heterogêneos por um sujeito que apreende. Temos contato aqui com o pressuposto basilar para o pragmatismo, ser a “filosofia do homem que se produz num mundo que está ele mesmo se produzindo” (LAPOUJADE, 2017:11). É por isso que a experiência singular, completa, é necessariamente estética, não sendo o estético uma qualidade que se faz intrusa, mas “o desenvolvimento clarificado e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa”⁶⁸ (DEWEY, 1980:46). A qualidade estética não é conferida arbitrariamente, ela é constitutiva. Se pensarmos, via Rancière (2005a), que o estético é a distribuição do sensível em que são postos os possíveis do espaço e do tempo, da palavra e do ruído, dos visíveis e invisíveis, e, sendo o acontecimento uma redistribuição das potências, a experiência singular não é outra coisa que não a distribuição dos acontecimentos (LAPOUJADE, 2017). Nesse raciocínio, é curioso constatar que o dissenso⁶⁹ de Rancière passa a soar como a aparição sociológica da descrição que Lapoujade faz do pensamento do *Todo* em William James, como “(...) uma coleção, nada mais que uma pluralidade de termos, de singularidades anárquicas e disjuntas” (LAPOUJADE, 2017:63).

Que formas conservam em seus modos de aparição as lógicas da incerteza, às sustentam sem consumi-las, levando a unidade experiencial à sua forma mais desafiadora, irrealizada? Essa é a exigência de uma estética da incerteza, que precisa encontrar as formas de consistência na fragmentação para fazer sobreviver a experiência. O desafio da continuidade no descontínuo, que não deve ser tomado a partir da criação de um todo onde há separação. Por isso nossa teoria do cinema e das imagens precisou romper com uma série de recorrências das análises contemporâneas: o abandono das distinções, as figuras de transbordamento, as intelecções do híbrido, o privilégio do correlacionismo. William James lidou diretamente com essa questão ao propor seu modelo de um “fluxo de pensamento”, no qual um fluxo, “como em um rio que flui, não há partes a serem juntadas, a fluidez

⁶⁸ “the clarified and intensified development of traits that belong to every normally complete experience”.

⁶⁹ Curiosamente, a defesa de Rancière sobre o dissenso é perfeitamente “pragmatista”: “Não se pode renunciar a uma razão senão em favor de uma outra capaz de fazer melhor o que a anterior fazia. Esse não é o caso da proposição consensual. Eis porque, fora de toda nostalgia, penso que não devemos nos decidir pelo desaparecimento dessa razão política que resumi na palavra *dissenso*.” (RANCIÈRE in. NOVAES, 1996:367)

sendo assim, a base de todas as suas outras características” (GUTMAN, 2015:143). Mas isso significa que ele diz que o fluxo é a figura de uma unidade que não se confunde com partes juntadas ou que tudo que existe são partes que nunca se juntam? A opção deve ser a segunda, a matéria de James é aquela descrita como um pluriverso de retalhos. James tem um espírito realista e distingue *coisa* e *pensamento*, não na forma de um dualismo que separa mente e matéria⁷⁰, mas como um contraste entre o real do pensamento e o real da matéria. Como pensar esse fluxo ininterrupto de pluralidades?

Na consciência do trovão, a consciência do silêncio prévio se arrasta e se prolonga; o que nós ouvimos, quando o trovão eclode, não é o trovão puro, mas o trovão-quebrando-o-silêncio-e-contrastando-se-com-ele. (...) Nós acreditamos que o trovão abole e exclui o silêncio; mas o sentimento do trovão é também um sentimento do silêncio que acaba de desaparecer.

(JAMES apud GUTNAM, 2015:146)

É essa forma de uma separação radical dos mundos que orientou constantemente nossos encontros com os filmes e as imagens. A indiscernibilidade desse cinema irrealizado enfraquece a hipertrofia à um mero juízo associativo, de uma autonomia da mente ou do privilégio das relações. Nesse exemplo do trovão, vemos essa exata formulação: não há um “trovão original” que é performaticamente associado a um estado anterior de silêncio puro, mas o trovão contém nele mesmo o sentimento do silêncio interrompido. Isso nos introduz a um cenário complexo onde há continuidade de termos, mas não transições. Esse silêncio contido no sentimento do trovão não é uma “sobra” do sentimento do silêncio que é suposto como anterior, ele é o silêncio “do trovão”, singular, que gera um sentido de uniformidade do silêncio que se prolonga a partir de silêncios descontínuos. É tal pensamento que nos permite deixar ver as imagens como prolongamentos ou reminiscências de um princípio original, elas não revelam nem ocultam. Ou como os modos do cinema não passam de um a outro, mas possuem em si mesmos os impasses que superam e os limites aos quais fracassam. O cinema irrealizado é algo que se diz diante dessa descontinuidade, um cinema que não se descreve satisfatoriamente nem como um incompleto, nem como um inacabado, na medida em que isso seria conceber a unidade “como sendo por direito superior à multiplicidade” (LAPOUJADE, 2017:71).

⁷⁰ Falo em um espírito realista porque, como nos lembra Guilherme Gutman “James não chega a afirmar que as coisas são distintas dos pensamentos no que diz respeito à substância da qual são feitos umas e outros; ele também não diz que o material do qual os pensamentos são feitos é etéreo e inextenso, ou, então que as coisas do mundo são reais e extensas.” (GUTMAN, 2015:147).

Um cinema que não é forma ou categoria, mas um ato, que se faz no encontro entre as sensibilidades da fabricação e da recepção quando abertas ao incerto, um cinema que arrisca um impossível e um senão imaginável.

| bibliografia |

ARAÚJO LIMA, Érico. *Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e formas moradoras*. In. Vazantes – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC, Fortaleza, v.1 n.2, UFC, 2017. p. 152-168.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens – fotografia, cinema e vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

BENTES, Ivana. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BRUNO, Fernanda. *Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade*. In. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, V.20, n.1, UFRJ, 2017. p. 136-149.

CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge. Arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

CHEDIAK, Karla. *O universal na filosofia de Deleuze*. in: O que nos faz pensar: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 16, n. 21, PUC-Rio, 2007. p. 157-168

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DA COSTA, Luiz Cádio. *Cinema Brasileiro (Anos 60-70): Dissimetria oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000,

_____. *A fábrica do sensível: as imagens contraditórias da arte*. in. VIS - Revista do Programa de Pós Graduação em Arte da UNB, Brasília, v.14 n.2, UNB, 2015. p. 171-186.

DEWEY, James. *Art as experience*. Nova Iorque: Perigee Books, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou gaio saber visual Segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010a.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010b.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

_____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

_____. GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. Volume 2.

_____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012. Volume 5.

FOSCOLO, Guilherme. *A fúria do Comentário: hipertrofia hermenêutica na era da mimesis*. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2015.

GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.

GUIMARÃES, Cesar. *Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira*. In. Revista Eco-pós. Rio de Janeiro, v.20 n. 2, UFRJ, 2017. p. 17-31

GUIMARÃES, Cesar, CAIXETA, Ruben. *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*. In COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 32-49.

_____. *As formas da vida (em) comum em A vizinhança do tigre*. Texto apresentado ao 21º Encontro anual da Socine, 2017.

GUTMAN, Guilherme. *William James & Henry James: filosofia, literatura e vida*. Rio de Janeiro: Subversos, 2015.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético Vol.2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

LACAN, Jacques. (1972-1973). *Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAPOUJADE, Davi. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

_____. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MACHADO, Arlindo. *Novos territórios do documentário*. Doc On-Line Revista Digital de Cinema Documentário, Campinas, n.11, UNICAMP, 2011, p. 6-24.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

MILLER, Jacques-Alain. *Um início na vida: de Sartre a Lacan*. Rio de Janeiro: Subversos, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. *Jacques Lacan e a voz*. Opção Lacaniana online, São Paulo, Ano 4, n.11, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. *Eu sou aquele que está de saída. Dispositivo, Experiência e Biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas/Escola de Comunicação, 2008

_____. *Documentário recente brasileiro e a política das imagens*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.) *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 9-25.

_____. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015

_____; ARAÚJO LIMA, Érico. *Estética e comunidade: ocupar o inacabado*. O que nos faz pensar: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC- Rio, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, PUC-Rio, 2017. p. 203-221

ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. In. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v.39, n.37, USP, 2012. p. 10-30.

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. *Quando o cinema vira urbanismo: O documentário como ferramenta de abordagem da Cidade*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 2007.

PICADO, Benjamim; LINS, Consuelo. *Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães*. In. Significação, São Paulo, v.44, n.47, 2017. p. 278-297.

PRYSTHON, Angela. *Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*. In. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, V.18, n.3, UFRJ, 2015. p. 66-74.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A Cicatriz da Tomada* in Ramos, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional. Vol II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O dissenso*. in. A crise da razão. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

_____. *A comunidade estética*. In. Revista Poiésis. Nº 17. Universidade Federal Fluminense, 2011 p. 169-187.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

_____. *As imagens querem realmente viver?* In. ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. 2ª Edição.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STIEGLER, Bernard. *The Neganthropocene*. Londres: Open Humanity Press, 2018.

TAKAHASHI, Genichiro. *Sayonara, Gangsters*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006,

ULM, Hernan. *A cisão do presente: a experiência entre palavras e imagens*. In. Revista Raído, Mato Grosso do Sul, v.11, n28, UFGD, 2017. p. 22-32.

_____. MARTONI, Alex. *O gesto de ouvir música em Vilém Flusser: tecnologias de áudio e os rituais da percepção*. In. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v.19, n.1, UFRJ, 2016. p. 170-189.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Disparities*. Norfolk: Bloomsbury, 2016.