

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**CASA DE SONHOS:
fantasmas e realismos no cinema contemporâneo**

IAN COSTA CAPILLÉ

Dissertação

Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Imagem em Movimento

Dissertação orientada pela Prof^ª Doutora Susana de Sousa Dias

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Ian Costa Capillé, declaro que a presente dissertação, intitulada *Casa de Sonhos: fantasmas e realismos no cinema contemporâneo*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou em outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O candidato

Lisboa, 30 de junho de 2023

RESUMO

Esta dissertação dedica-se a pensar a relação entre três problemas vitais: o medo da morte, a prática de registrar, e fantasmas, que é o nome que adotamos para aquilo que, apesar de não poder ser registrado, ainda assim, pulsa nos registros. A relação entre esses problemas, cada um desenvolvido num capítulo próprio, pretende colaborar na análise de questões políticas e estéticas atuais. No primeiro capítulo, apresenta-se uma reflexão sobre a passagem do tempo e a morte, tendo como objeto principal o poema babilônico *Ele que o abismo viu*, um dos registros ficcionais mais antigos que se tem até hoje. No segundo, analisamos o papel social do registro naquilo que Deleuze e Guattari chamaram "máquinas sociais". A elas vinculam-se modos de registro, que relacionamos com modos de realismo, em especial o Realismo Capitalista, de Mark Fisher. No terceiro capítulo, abordamos uma virada ontológica que percebemos no Realismo Fantasmagórico, de Cecília Mello, e como esta trajetória pode oferecer uma fresta no Realismo Capitalista. O quarto e último capítulo pretende desenhar conceitualmente este trajeto percorrido pelos capítulos anteriores e servir de fundamento filosófico das questões centrais deste mestrado, baseando-se amplamente na teoria da imagem e da percepção de Bergson. Pretendemos concluir, por fim, que é somente arriscando caminhar pelo limite da vida, que se pode ultrapassar os modos de desejo que o capitalismo disponibiliza em seu realismo, e que o cinema pode ser o veículo desses sonhos pós-capitalistas.

Palavras-chave: Realismo. Registros. Fantasma. Cinema contemporâneo. Morte.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to thinking about the relationship between three vital problems: the fear of death, the practice of registering, and ghosts, which is the name we adopted for that which, despite not being able to be registered, still pulsates in the records. The relationship between these problems, each one developed in its own chapter, intends to collaborate in the analysis of current political and aesthetic issues. In the first chapter, a reflection on the passage of time and death is presented, having as its main object the Babylonian poem *He who Saw the Abyss*, one of the oldest fictional records that exist until today. In the second, we analyze the social role of registering in what Deleuze and Guattari called "social machines". They are linked to modes of registration, which we relate to modes of realism, especially to the Capitalist Realism, by Mark Fisher. In the third chapter, we approach an ontological turn that we perceive in Cecília Mello's "Ghost Realism", and how this trajectory can offer a gap in Capitalist Realism. The fourth and final chapter intends to conceptually outline this path covered by the previous chapters and serve as a philosophical foundation for the central questions of this master's degree, based largely on Bergson's theory of image and perception. We intend to conclude, finally, that it is only by risking walking through the limits of life that one can go beyond the modes of desire that capitalism makes available in its realism, and that cinema can be the vehicle of these post-capitalist dreams.

Key-words: Realism. Record. Ghost. Contemporary cinema. Death.

dedico este trabalho

à luta dos povos indígenas brasileiros, invadidos há mais de 500 anos,
chacinados por um projeto colonial que, em atos, palavras, e modo de
pensamento, vigora até hoje, e os viola em sua própria terra,

à terra.

agradeço sinceramente,

a meus pais, que dedicam tanto de si para os outros, tanto de si para mim, e, nessa entrega, me ensinam muito;

aos meus amigos e irmãos, no Rio, em Lisboa, e nos grupos de whatsapp, pela febre da vida compartilhada, pela aventura, pelas lágrimas e ainda mais pelas risadas;

à banca, pelo olhar atento, pela generosidade;

às equipas e atores dos filmes que realizei durante o mestrado, pela confiança e alegria;

a Susana de Sousa Dias, pela orientação e carinho;

a Felipe Sut, Vítor Mussa, e Clarissa Mattos, pelas leituras, referências, e fofocas (não necessariamente nessa ordem);

a Yuri Firmeza, pela troca veloz e alegre, pela parceria, pelas piadas;

a Miguel Ribeiro, Nina Botkay, Bibi Dória, e Ana Carvalho Rocha com quem morei nos anos de escrita desse mestrado e que, direta ou indiretamente, contribuíram para a maturação das ideias e das palavras que se seguem – nessa conta também entram Bruno Moreno, Carolina Canteli, e Lucas Damiani; e, porque não, Luisa Jubilut, que não morou comigo mas quase;

a Gabriela Giffoni, pelo sonho;

à cidade de Lisboa, que não entrega tanto quanto tira, mas faz o tempo passar como uma carona;

e ao carnaval do Rio de Janeiro, que torna o presente o eterno retorno, e transforma a terra em corpo e seu corpo em terra.

*Não tenho medo da morte
Mas sim medo de morrer
Qual seria a diferença
Você há de perguntar
É que a morte já é depois
Que eu deixar de respirar
Morrer ainda é aqui
Na vida, no sol, no ar
Ainda pode haver dor, hein,
Ou vontade de mijar*

*A morte já é depois
Já não haverá ninguém
Como eu aqui agora
Pensando sobre o além
Já não haverá o além
O além já será então
Não terei pé nem cabeça,
Nem fígado, nem pulmão
Como poderei ter medo, hein,
Se não terei coração?*

*Não tenho medo da morte
Mas medo de morrer, sim
A morte é depois de mim
Mas quem vai morrer sou eu
Derradeiro ato meu
E eu terei de estar presente
Assim como um presidente
Dando posse ao sucessor
Terei de morrer vivendo, hein,
Sabendo que já me vou*

*Aí nesse instante então
Sentirei quem sabe um choque
Um piripaque, um baque
Um calafrio ou um toque
Coisas naturais da vida
Como comer, caminhar
Morrer de morte matada
Morrer de morte morrida
Quem sabe eu sinta saudade, hein,
Como em qualquer despedida*

Gilberto Gil, "Não tenho medo da morte"

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UM CONVITE	9
1. Diante do Abismo	18
2. Diante de registros	29
2.1 Máquinas sociais e desenhos do tempo	29
2.2 Máquina capitalista e crítica da informação	34
2.3 Hauntology e Realismo Capitalista	39
2.4 Realismo Cinematográfico	43
2.5 Revirar a imagem	50
3. Diante de fantasmas	54
3.1 Realismo Fantasmagórico	54
3.2 A hipótese aceleracionista	59
3.3 O passeio do fantasma	62
3.4 O passeio do espírito	70
3.5 Fantasma individual, fantasma de grupo	75
4. Diante do rosto	79
4.1 A imagem-afecção	79
4.2 Rosto e Close-up	84
4.3 O fantasma da intencionalidade	87
CONCLUSÃO: ADIANTE	90
BIBLIOGRAFIA	98

INTRODUÇÃO: UM CONVITE

Costumava não saber bem o que dizer naquelas apresentações de filme imediatamente anteriores à sessão, quando te chamam à frente para falar. Dizia o que via todos dizerem: agradecer a quem devia, falar poucas palavras mal escolhidas, e finalizar preferindo conversar mais após o filme. Uma vez comentei isso num bar. Foi Fred Benevides quem replicou com uma observação bem bacana: que talvez fosse interessante ver aquele breve momento como um *convite para o filme*. Vi-o logo em seguida demonstrar isso, quando foi a sua vez de apresentar *Revolver* (2019), filme que realizou junto com Tadeu Capistrano, em que filmam Didi-Huberman a ler um texto próprio no Parque Lage, sobreposto a sons espectrais de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. É um filme "cabeça", no sentido de que são textos mais ou menos complexos, ditos de uma vez, e falados em francês – o que para uma platéia média brasileira é algo no mínimo incomum, de pouco contato. Quando foi apresentar o curta, Fred, em poucas palavras, buscou mostrar que poderia ser bonito e potente assistir ao filme que iria passar. Penso que deu também um panorama de porque fazer aquele filme naquele momento, e mais ou menos sobre o que se tratava. Alguns podem achar tal gesto paternalista (o artista que pretende "explicar algo" para alguém que supostamente não o entende), mas achei o inverso. Paternalista seria *não ter feito* um tal filme porque ele é "difícil", subestimando os públicos e seus modos de conhecimento. Acho que entendi o que ele quis dizer com fazer um convite para o filme: é mostrar que, entre aquilo que será mostrado e as convenções do que normalmente se mostra, há uma diferença – mas essa diferença é boa, é potente, é bonita. Assim, o convite, sem ignorar as convenções (o que poderia ser hermético), mas tampouco se dobrando a elas, chama os espectadores para embarcar na viagem, e para percebermos juntos que também há prazer em filmes "cabeça".

Hoje penso que essa questão do convite é mesmo muito importante. Ela depende de uma generosidade comum, uma generosidade de quem convida, mas principalmente uma generosidade de quem recebe o convite, e o aceita. A generosidade é uma espécie de jogo performado por quem assiste e pelo filme

exibido, que tem como premissa um esforço deliberado de produção de um bem comum. Nesse sentido, é o exato oposto do cinismo.

O convite que quero fazer é da leitura de um texto que trabalha em fricção com certas práticas de coesão que são normalmente tidas como a melhor forma de encaminhar conhecimento, de fazer uma frase ou um parágrafo ou um capítulo fazerem sentido. Atenção então a esta expressão, que é realmente fulcral naquilo que pretendo escrever: *fazer sentido*. Particularmente, amo a polissemia da palavra “sentido” em português, simultaneamente

1. as portas de entrada da percepção, os 5 (ou 6) sentidos;
2. o particípio passado do verbo “sentir”;
3. a significação ou relação lógica racional de algo;
4. uma orientação de movimento.

Creio ser mais ou menos evidente que estes quatro sentidos da palavra “sentido” ressoam uns nos outros, pois as relações lógicas não estão longe dos sentidos do corpo, nem as direções estão longe daquilo que se sente. “Fazer sentido”, para mim, é uma expressão que soa como poesia concreta, pois reúne muito pragmaticamente um dos problemas fundamentais da minha prática artística, que envolve justamente a complicação da percepção no tecido do real e como se pode obter conhecimento a partir do prazer e da sensibilidade.

No que tange a produção acadêmica, e suas convenções de coesão e coerência, penso que é mais ou menos esperado que o texto flua mais ou menos linearmente, isto é, que o autor seja capaz de conduzir o leitor por temas e problemas mantendo sempre um conjunto coeso de temas e problemas em foco. Ou seja, há mais ou menos uma técnica esperada, de trazer à tona somente aquilo que se pode levar adiante, e não tentar circunscrever uma área que ultrapassa a sua capacidade de fechar o círculo. Ora, é essa coesão que minha escrita tensiona – mas não por falta de rigor acadêmico, mas porque, justamente, aquilo que me interessa é o próprio nascimento ou não dos sentidos. Daí a importância do verbo “fazer”. Me interessa o labor do sentido, ou, em outras palavras, *o que é preciso fazer para*

fazer sentido? Qual o limite do que tem e do que não tem sentido? Do que é e do que não é sentido? O esforço é imaginar algo fora, algo aquém ou além do(s) sentido(s), mas que precisamente beira o coerente; quer dizer, um "quase-sentido". Em outras palavras, não estou procurando imaginar um "glob" amorfo prometéico sem qualquer sentido ou pretensão, uma massa primordial e não conformada. Não, ao contrário, busco algo que se aproxima de uma forma definida, mas ainda não chegou lá (o que quer dizer "chegar lá"?). Que linha marca essa passagem para o sentido? Esse nascimento? O mais difícil do que eu pretendo mostrar é que não posso dizê-lo sem destruí-lo, pois enunciar ou escrever é também dar forma e sentido. A coesão neste texto será então como a corda que prende um potro para mostrar sua velocidade: não é que não se pode de todo vê-la, mas será preciso algum método para observá-la. Algum macete com a tal corda. Como observar algo que não tem forma (ainda)? Como escrever algo cujo sentido não está ali, mas é quase sentido algures?

Meu trabalho, tanto o artístico quanto este texto, é, de uma maneira bem geral, sobre "*quases sentidos*". É sobre a beira de um limite, sobre a possibilidade ou não de atravessá-lo, e o que acontece quando se atravessa. É sobre proto-formas que quase se formam, e então desaparecem. É, principalmente, sobre fins e princípios, sobre morrer e nascer, sobre o que não morre e não está plenamente vivo, e, talvez, sobre renascimentos.

Em específico, este é um texto sobre fantasmas. Sobre fantasmas e cinema. Creio ser evidente que um fantasma é um "quase", entre a vida e a morte, ou entre o Ser e o nada.¹ Mas, dado que "fantasmas" é hoje uma expressão que aparece, de formas distintas, em muitas disciplinas, e, muitas vezes, sob aparências contraditórias, busco, de alguma maneira, definir uma noção própria de "fantasma". Como se verá, os fantasmas de que falo são subprodutos de práticas de registro. Estão vinculados a elas como um cheiro: quer dizer, algo mais ou menos intrusivo, e mais ou menos material.

¹ Fisher 2014, p.120

Mas daí, claro, faz-se necessário antes definir "registro". Nesta introdução, diria que me interessa menos o gesto de produzir um registro – bater uma foto, gravar um filme, escrever um relato etc – do que o de ver o registro. Ou melhor, de ver *como registro*. Nesse sentido, todo objeto é, potencialmente, registro. Pois todo objeto pode ser percebido como um registro, todo objeto é registro dos variados processos pelo qual teve de passar para que assumisse hoje a forma específica que possui. Uma mesa pode ser vista como registro dos seus processos, tanto os de carpintaria, quanto os de copos molhados deixados sobre seu tampo. Também o corpo pode ser percebido como registro: de uma hereditariedade, de uma alimentação, de uma linguagem, de uma biopolítica, de violências, de práticas sexuais, de uma história social etc. E, inversamente, uma fotografia ou um rolo de filme podem não ser vistos como registro, podem ser percebidos como papel, como plástico, ou como combustível para incêndios de museus, por exemplo. O registro é uma *operação cognitiva*, ou seja, um modo de atenção, que percebe um objeto como suporte de impressões de outros tempos, que convoca temporalidades indiciais a partir de marcas materiais.

Pensar o registro como uma operação cognitiva, ou seja, como algo de quem vê e não de quem produz, também nos afasta, por enquanto, do problema complexo da *intencionalidade*. Não importa muito se determinado objeto foi produzido para servir de registro ou não. Ou pelo menos, por enquanto, não importa. De partida, vamos pensar apenas no ato de sentir (ver, ouvir, cheirar, tocar, provar...) o registro das coisas. De sentir essas temporalidades pulsantes nos objetos.

Assim, o que é próprio desses registros é seu aspecto lacunar em relação àquilo que pretendem registrar. Isso é um ponto complexo, mas o centro da questão. Ainda procurando esquivar da intencionalidade, podemos dizer que um registro é sempre *menos* que aquilo que registra. É um recorte daqueles acontecimentos. Há algo (ou muito) que lhe falta. É como procurar em fotos alguém que sentimos saudade: elas nunca dão conta. Parece sempre que era preciso mais uma, e mais uma. Quando diante de um registro, inferimos temporalidades que não estão propriamente nele, embora sejam por

ele sugeridas. Elas são algo que falta ao registrado, e que, inversamente, lhe dá inteligibilidade. Ou seja, um registro necessariamente não trata apenas do registrado mas também (e talvez, principalmente) disso que lhe falta, dessas lacunas que convocam uma imaginação. *Perceber como registro é justamente perceber isso que não está lá.* Uma foto, por exemplo, pode registrar marcas de um rosto num determinado momento, mas esse momento precisa ser imaginado, esse tempo passado precisa ser inferido, atualizado, trazido das profundezas para fazer sentido. E não é só o momento do registro que precisa ser atualizado, diversos outros aspectos são também indiciais, mas não podem ser confirmados (no sentido exaustivo da palavra): como a autoria da foto, o local exato, o que o fotografado pensava ou sentia naquele instante etc.

A primeira definição que proponho de registro então é em tudo análoga ao trabalho de uma investigação. Diante da cena do crime, o investigador deverá primeiro recolher as pistas, ou seja, marcas deixadas no local, impressas nos materiais, que lhe *informam dados*. Este trabalho é normalmente realizado por um profissional especializado, por um perito forense. Ele recolhe e mede essas pistas: uma impressão digital, uma fechadura quebrada, o calibre de um projétil, a causa mortis etc. Cada pista informa um pequeno dado, um ponto específico, e é ainda o perito quem apresenta uma provável linha do tempo que inclui cada um dos pontos encontrados na cena. Esta linha do tempo é então passada para um segundo profissional, o detetive ou investigador, que deverá justamente preencher as lacunas entre cada um dos pontos. Em outras palavras, criar uma narrativa que atravessasse todos os pontos dados, e que encerre em si um sentido geral que, de certa forma, a confirme. Um registro convoca ambas as tarefas. É, portanto, uma visualização atual de temporalidades virtuais.² Essas temporalidades não são, necessariamente, passadas. Não dizem respeito apenas aos atos no momento do crime. Podem também ser futuras, pistas que apontam o paradeiro de um suspeito.

² o trabalho do coletivo Forensic Architecture é um belo exemplo de investigação de registros. Suas apresentações utilizam da recolha de dados de alta tecnologia para traçar narrativas possíveis para crimes ocorridos em diversos locais do planeta. Ver <https://forensic-architecture.org/> – acesso 16 de fevereiro de 2022.

São essas temporalidades, essas narrativas, que chamo de fantasmas. Perceba que quanto mais confirmáveis, menos fantasmagóricas elas são. Ou seja, os fantasmas são “quases”, são narrativas próximas de fazer sentido, mas ainda não plenamente sentidas, numa certa tensão entre a cognoscibilidade plena (ou seja, fazem sentido, não são fantasmas) e a completa ignorância (absolutamente irreal, isso nem existe). É, aliás, por esta “quasidade” que os fantasmas assombram. É interessante notar então que, visto de outra maneira, estes registros são sempre *mais* que aquilo que registram, pois das suas lacunas emergem diversas possibilidades de narrativas, uma nuvem de temporalidades latentes, que, em sua multiplicidade, superam a linha causal unívoca do processo que trouxe o registro até o presente.

As minhas práticas, então, sejam de escrita ou de cinema, buscam convocar estes fantasmas. Desejo encontrar essas narrativas, alcançar essas imagens que estão aquém ou além da cognoscibilidade, e, para isso, utilizo muito algo que a convenção da coesão de um modo geral rejeita: *elipses*. Me interessam as elipses justamente porque elas são essas lacunas, e podem então carregar estes problemas. Quer dizer, as elipses são distâncias, intervalos, espaços vazios, ou silêncios. São interrupções: um fim, uma pausa, um princípio. Elipses podem ser convites, um convite ao salto. Elipses podem ser enigmas, um segredo que só pode ser falado secretamente.

Mas também as elipses são uma questão de coesão: não são quaisquer duas coisas que produzem um intervalo significativo entre elas. Há um sentido nas distâncias e silêncios dos meus trabalhos. Não quer dizer que eu necessariamente sei (como quem entende mas não diz); quer dizer somente que eu sinto: faz sentido. É por isso que escolho a polissemia como forma de escrita, que não é só imensamente mais rica, mas também porque é mais justa (ajustada) para produção de elipses: a própria distância entre os vários sentidos de uma palavra, e os fantasmas dessas lacunas. Aqui, portanto, é pela ambiguidade que se atinge a precisão. É pelo paradoxo que se pode descrever; pela simultaneidade que se pode afirmar; pela sobreposição que se pode concluir; mas somente porque é só assim que se pode positivamente

trapacear a corda da coesão e criar vislumbres de velocidade em um potro preso. Quer dizer, não é a elipse, enquanto figura de linguagem, ou prática discursiva, que me interessa – mas o abismo de seu intervalo. Ou seja (para deixar bem claro), não será na letra do texto que aparecerá, conformado, o meu objeto; mas em lampejos breves produzidos pelas muitas elipses deste mestrado.

Ambiguidade, paradoxo, simultaneidade, sobreposição... São modos de trabalho que me atraem, como disse, pela produção destas elipses, de intervalos potentes, cujo sentido se forma algures. Os capítulos do mestrado formam, nesse sentido, elipses entre si. Cada um, posicionado diante de um problema, aprofunda-o, mas sempre em relação com os outros. Assim, embora não se dediquem a seguir na mesma direção, há zonas de interferência entre os capítulos, co-relações e co-dependências. O primeiro capítulo, por exemplo, trata do medo da morte e da passagem do tempo, que será o fundamento mítico para a invenção da escrita e dos registros pelos sumérios – assunto que também aparece no segundo capítulo. Nele, o foco está sobre os registros, seu papel social de um ponto de vista histórico, mas também na sua potência de produção de realidade, e os problemas que daí derivam. Estes problemas, os fantasmas destes registros, são o assunto do terceiro capítulo. Mas, como se verá, a questão da morte, como limite, assim como da percepção do tempo, são centrais nos efeitos de “assombração” destes fantasmas, o que retoma o primeiro capítulo. Estes três problemas, então, a morte, os registros, e os fantasmas, formam uma espécie de triângulo em cujo interior reverbera a questão dos realismos no cinema e fora dele. O quarto capítulo é talvez um “passo atrás” filosófico: busquei desenhar as premissas conceituais da discussão, posicionar melhor as noções apresentadas nos capítulos anteriores em um tipo de mapa ou diagrama. Em outras palavras, podemos dizer que é um recuo aos fundamentos dos objetos analisados – fundamentação explicitamente “bergso-deleuziana”, pois que remete ao sistema de imagens organizado por estes filósofos, para dele deduzir seus objetos. Assim, o quarto capítulo busca um “efeito estilingue”: que este recuo conceitual dê impulso para

ultrapassar os problemas do mestrado, superá-los, e dar um passo adiante na conclusão.

Meu objetivo com os textos que compõem este mestrado é principalmente o de descrever o complexo sistema temporal que os registros convocam, especialmente na sua relação com o cinema, e com problemas da vida cotidiana de um trabalhador precarizado em uma metrópole ocidental no raiar da terceira década do século XXI. Aliás, esse recorte é muito importante. Especialmente para se entender de que perspectiva se pode falar em "fantasmas". Quer dizer, esse modo com que certas imagens assombram diz respeito muito provavelmente apenas a pessoas que, como eu, tem um medo danado do tempo, e sofrem inscritas dentro de um regime de pensamento causal moderno que, em resumo, lida muito muito mal com a morte. Assim, aquilo que me aparece como "fantasma", seja ele mau ou bom, só tem um tal aspecto fantasmagórico quando visto de dentro dessa bolha neoliberal das grandes cidades.

Mas estes fantasmas, e essas temporalidades do cinema me interessam não apenas pela descrição que podem oferecer de uma certa dinâmica global das imagens, ou seja, por servir de boa narrativa para dizer “olha onde nós nos metemos”. Isso é verdade, é claro. Mas meu interesse mais sincero repousa na relação que estas temporalidades têm com *a sensação de estar vivo hoje* – e a descrição delas não serve somente para mais um diagnóstico do “estado atual do mundo”, mas também para pensar as dificuldades do que é ser (ainda) humano. Falo das emoções que estas sobreposições e estes fantasmas encarnam, que nos assombram, que nos fazem chorar ou rir, ter medo ou desejo, espanto ou alegria. Afinal, são mais estas emoções – estes amontoados complexos de sentimentos nunca plenamente terminados – que podem *fazer sentido*. São elas que fazem o sentido das coisas e do tempo das coisas.

Então acho que, mais do que pôr à prova meu conhecimento destas matérias, meu objetivo maior com este mestrado é *a criação de um método capaz de aproximar as práticas de cinema da vida*, de forma a quem sabe, nos liberar daquele pensamento moderno, que tem tanto medo da morte. Neste

sentido, o que quero aprender, e o aprendizado que quero contar, só faz sentido enquanto troca, enquanto corpo-a-corpo com o mundo e com as outras pessoas. A criação de um método pessoal de fazer filmes que nos lembre que podemos estar juntos, que possa ser "um antídoto contra a solidão"³. Isso é, claro, bué complexo. Não dá pra dizer: "pronto, tá feito". Mas tudo que escrevo aqui se relaciona muito diretamente com a criação continuada deste método – e penso que, conforme a leitura avança pelo labirinto destes textos, talvez esse tal método apareça fantasmagoricamente na visão periférica do leitor. Como um convite, ou como um enigma...

³ a citação é ao título de uma coletânea de entrevistas com David Foster Wallace, em muitas das quais o escritor descreve qual a sua visão de uma boa ficção: "Você não precisa pensar muito para entender que o nosso pavor tanto de relacionamentos quanto de solidão, sendo os dois sub-pavores do nosso pavor de ficarmos trancados dentro de um eu (um eu psíquico, não apenas um eu físico), tem a ver com a angústia da morte, o reconhecimento de que eu vou morrer, e morrer basicamente sozinho, e que o resto do mundo vai continuar feliz da vida sem mim. (...) Suspeito muito que grande parte da tarefa da verdadeira arte da ficção seja irritar essa sensação de confinamento e de solidão e morte nas pessoas, seja levar as pessoas a encarar isso, já que qualquer redenção humana possível requer que primeiro a gente encare o que é terrível, o que queremos negar". (Wallace 2021, pp.84-85).

1. Diante do Abismo

Chamo este trabalho de *Casa de Sonhos*. Talvez o sentido maior deste título só apareça mais para o final, mas há uma motivação primeira.

Este nome me apareceu numa história, no épico de Gilgámesh, quando o herói e seu companheiro Enkídu viajam em direção à Floresta de Cedros para enfrentar o monstro Humbaba, o guardião daquela mata.⁴ A tradução do acádio feita por Jacyntho Lins Brandão é a versão mais atualizada em português do poema babilônico, e inclui descobertas recentes que transformaram a compreensão até então vigente de certos versos e estrofes.⁵ Na passagem a que me refiro, Gilgámesh e Enkídu realizam uma espécie de ritual ou prece, primeiro para serem protegidos na empreitada, depois, para invocar sonhos benignos.

Em face de Shámash cavaram uma cisterna
Água ---- puseram em ----
Foi Gilgámesh ao topo da montanha,
Farinha ofertou aos montes:

Montanha, ordena-me um sonho, mensagem boa, eu veja!
E fez-lhe Enkídu, para ele, uma casa de sonhos,
Uma porta contra o vendaval fixou em sua entrada
E fê-lo dormir num círculo ---- desenhado,

E ele mesmo, como uma rede, ---- e deitou em sua entrada.
Gilgámesh nos joelhos apoiou o queixo,
O sonho que se derrama sobre as gentes nele caiu.⁶

Isso é, ao que parece, a “casa de sonhos”: um círculo traçado no chão, dentro do qual Gilgámesh irá dormir, e ao qual Enkídu acrescenta uma porta. Ao longo da tabuinha 4, a dupla repete essa operação cinco vezes, cinco vezes os mesmos versos se repetem, cinco vezes o herói dorme com o queixo nos joelhos (sentado? ou em posição fetal?), e cinco vezes ele acorda assustado com um sonho estranho que “viu”:

Na noite profunda, de sonhar terminou,

⁴ Sin-léqi-unnínni 2018, p.67

⁵ a saber, um manuscrito descoberto em Ugarit (litoral da Síria), publicado em 2007, e uma tabuinha (a tabuinha 5 do poema), identificada em 2011 no Museu de Suleimaniyah (Irã), conf. Brandão 2018, p.15

⁶ Sin-léqi-unnínni 2018, p.67, os trechos marcados com ---- representam partes perdidas do poema.

Levantou-se e disse a seu amigo:
Amigo meu, não me chamaste, por que estou desperto?
Não me tocaste, por que estou angustiado?
Não passou um deus, por que está atordoado meu corpo?

Amigo meu, vi um sonho,
E o sonho que vi, de todo atordoante:⁷

Curiosamente, os cinco sonhos narrados por Gilgámesh encontram-se em péssimo estado de conservação, quando não perdidos totalmente. Sabemos, pelo que restou, que os sonhos são "atordoantes", sabemos que Enkídu os interpreta como bons presságios da batalha que terão em seguida, mas não conhecemos muito de seus conteúdos, de suas imagens. Ainda assim, a casa de sonhos parece ter funcionado.

Este trabalho pretende, como o feitiço de Enkídu e Gilgámesh, invocar sonhos benignos, e deve seguir metodologias parecidas, ou seja: 1) uma escavação (de onde brota água fresca) – “Em face de Shámash cavaram uma cisterna / Água ---- puseram em ----”; 2) uma conversa com a terra – “Foi Gilgámesh ao topo da montanha, / Farinha ofertou aos montes: // Montanha, ordena-me um sonho, mensagem boa, eu veja!”; 3) um cinema ou uma tecnologia imagética – a construção da “casa de sonhos”; 4) e uma oniromancia, uma hermenêutica do tempo, uma história das imagens – as interpretações de Enkídu. Penso que as três primeiras tarefas talvez correspondam aos 3 primeiros capítulos, ficam a meu encargo executá-las, e faço-o com carinho, convido-os a essa empreitada; a quarta, contudo, cabe a vós, leitores, assim como os sonhos de Gilgámesh cabem a Enkídu, seu melhor amigo e parceiro de jornada.

Tudo começou com *Ele que o abismo viu*, que encontrei acidentalmente em alguma livraria de Lisboa. O livro ressoou de muitas maneiras com temas e problemas que atravessam minha trajetória como artista, como realizador e montador. Este título, já ele um jogo de sujeito e objeto, com o abismo como imagem e entidade, acendia fagulhas naquela zona da mente onde se encontram a imaginação e o entendimento. E, buscando agora ser o mais

⁷ *Ibidem*, p.67

honesto possível, estes problemas que pretendo tratar neste trabalho só me apareceram quando, finalmente, depois de folhear por longas horas o livro na livraria, me perguntei em silêncio a mais simples das questões: *mas afinal qual é a minha questão?*

O que estou fazendo aqui? É um problema existencial, cuja resposta parece exigir um esforço de escavação, uma arqueologia de si mesmo, a primeira parte do feitiço. É preciso cavar-se até achar qual força anima esta superfície, qual espírito habita este corpo, o que fundamenta este solo. Tal esforço é laborioso, envolve a criação de métodos, de análises, de testes. Depois de muito tempo e resultados mínimos, entende-se claro que não há fundo. Achava que este mestrado teria um fim bem determinado, uma conclusão conclusiva, mas não: neste tipo de trabalho nunca se atinge a profundidade final. Entretanto, o gesto de cavar *ensina*. Não uma resposta, mas uma direção, a direção que se segue cavando, e essa direção deduz-se de uma intuição do que deve estar lá no "fim". Em outras palavras, sente-se, sem ver ou tocar, a forma primeva que ecoa nas profundezas da sua terra espiritual, ela toda um oco que, dentro de ti, contém-te.

E a questão-resposta que subiu do meu buraco, como água fresca, foi simples, como água fresca: a verdade é que eu morro de medo da morte.

Posta assim, percebo que soa um pouco vulgar. Repete a mais velha das questões, já dezenas de vezes repetida. Mas que tempo é esse? Que repetição? Para mim, não faz mal que seja velha – torna-se nova (e primeira), porque novamente se pode afirmar o terrível paradoxo: o medo da morte é minha força vital. Ele me toma visceralmente e com frequência me domina, me assusta na sua simplicidade irreduzível, na sua ubiqüidade. Aquele calafrio de se imaginar em momentos próximos à morte, aquela dor da perda de entes queridos, e, mais comumente, aquele sentimento terrível quando se percebe que algo passou irremediavelmente. Esta última sensação, a realização súbita de que algo não mais vai se realizar, porque em verdade já acabou, é para mim a mais frequente. Tem a ver com uma certa conexão (ou talvez desconexão) com o tempo, ou, mais precisamente, com a passagem do tempo, com o tempo

enquanto passagem, enquanto contínuo avançar. Creio ser esta a minha questão primeira: a morte, a passagem do tempo, pura e simplesmente.

A morte é um limite irredutível. É o limite. "*Os eventos se propagam menos um*".⁸ Essa é uma das formas de contar a morte do monstro Gerião pela flecha do herói Hércules, a primeira vez que o assassinato aparece em *Autobiografia do Vermelho*, de Anne Carson. Gerião é como o monstro Humbaba, e Hércules é como o herói Gilgámesh⁹. Ela nos conta que o pacato monstro vermelho Gerião vivia numa ilha chamada Erítia (que quer dizer exatamente O Lugar Vermelho) onde havia um vulcão vermelho e ele cuidava de seu gado vermelho com seu cachorro vermelho até que um dia chega Hércules e mata Gerião com uma seta no pescoço, e mata seu cãozinho esmagado com sua maça, e lhe rouba o rebanho. É um dos famosos doze trabalhos do herói grego.¹⁰ "Há muitas formas de contar uma história como esta." ela nos lembra. E há muitas formas de contar a morte – "os eventos se propagam menos um" sendo uma das mais certas, uma flechada.

Pois o evento-morte é, por definição, o que não se propaga, e que então interrompe essa variação das formas. E por isso, porque há um fim, é preciso escolher. Qual forma? Não apenas aquela questão sisífica¹¹, mas cada decisão. É preciso eleger uma forma agora – essa escolha não é indiferente, porque toda escolha se torna, diante da morte, não uma possibilidade, mas uma fatalidade. É pela morte que o livre-arbítrio devém destino. Em outras palavras, é porque há um fim, um limite temporal para a variação de um determinado conjunto de formas, que se pode separar então todas as formas em dois grupos: aquelas que foram, e aquelas que não foram. As que se realizaram, e as que permaneceram potenciais, virtualidades nunca atualizadas que, por qualquer circunstância ou contingência, não podem mais atualizar-se sem tornarem-se outra.

⁸ Carson [1998] 2017, p.18

⁹ Gilgámesh é frequentemente tido como versão etiológica de outros heróis "matadores de monstros", como os gregos Hércules e Perseu; assim como Humbaba, cuja face paralisava de medo quem o olhasse, recorda Medusa. De fato, como Perseu, Gilgámesh e Enkidu cortam a cabeça de Humbaba e retornam com ela para Úruk. (conf. Brandão, in: Sin-léqi-unnínni 2018, pp.187-189)

¹⁰ Carson [1998] 2017, pp.11 e 12.

¹¹ "Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia". In: Camus [1942] 2019, p19

No conto "O Imortal"¹², Jorge Luis Borges nos apresenta o relato de um Joseph Cartaphilus, antiquário, relato encontrado entre as páginas do último tomo da *Ilíada* adquirida pela princesa de Lucinge das mãos do mesmo. A aquisição do livro ocorreu "em princípios do mês de junho de 1929". Mas o relato em primeira pessoa do antiquário narra como ele, um soldado da Roma antiga, encontrou a Cidade dos Imortais perdida num deserto, como atravessou seu rio e bebeu de sua água, percorreu os labirintos do palácio e das masmorras, e tornou-se também um imortal. A narrativa surpreende, não apenas pela longevidade do seu narrador, mas também porque a tal Cidade dos Imortais não apresenta nada de suntuosa, e seus habitantes são, de início, confundidos pelo narrador com trogloditas, "homens de pele cinzenta, de barba desleixada, nus". Eles são continuamente mal-falados pelo narrador, que os trata como sub-humanos, seres inferiores, até o momento em que ele finalmente entende quem são. É assim: ele decide ensinar um deles, que apelidara Argos em referência ao cão de mesmo nome da Odisséia, a falar (grego). Mas todo esforço é inútil, o homem recusa-se, fica "imóvel, com os olhos inertes". É então que uma chuva cai sobre a cidade no deserto:

Argos, olhos postos na abóbada celeste, gemia; torrentes rolavam-lhe pelo rosto, não só de água, mas (soube-o depois) de lágrimas. Argos, gritei, Argos.

Então, com mansa admiração, como se descobrisse uma coisa perdida e esquecida há muito tempo, Argos balbuciou estas palavras: "*Argos, cão de Ulisses*". E depois, também sem olhar-me: "*Este cão atirado no esterco*".

Facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real. Perguntei-lhe o que sabia da Odisséia. A prática do grego lhe era penosa; tive de repetir a pergunta.

"*Muito pouco*" — disse. "*Menos que o rapsodo mais pobre. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei.*"¹³

Assim o narrador descobre que estava acompanhado de Homero, e que os "trogloditas" nus amontoados pela terra à sombra das ruínas de uma cidade-labirinto perdida no deserto são os imortais que ele tanto procurou, e que ele mesmo tornara-se imortal quando bebeu da água de um arroio sujo. E,

¹² In: Borges 1999.

¹³ *Ibidem*, p.32.

aos poucos, ele percebe e explica como os imortais, que à princípio parecem soar como a classe mais elevada dos humanos, os mais sábios e poderosos, são estas pobres pessoas quase mudas. É que os imortais não escolhem, porque não morrem. Eles sabem que "em um prazo infinito ocorrem a todo homem todas as coisas", e portanto, "encarados assim, todos os nossos atos são justos, mas também são indiferentes". É assim que o narrador conclui:

"Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a Odisséia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a Odisséia. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agripa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou."¹⁴

A questão da escolha é existencial justamente porque só pode ser colocada da perspectiva de um ser mortal, de alguém que é, e pra quem a escolha *faz diferença*. Aliás, a própria noção de "perspectiva", de "ponto-de-vista", encerra em si a limitação existencial de ser apenas um corpo e durar apenas uma vida. Assim, se, como nos lembra Anne Carson, "há muitas formas de contar uma história", cabe aos mortais (e para os mortais) escolher qual.

O medo da morte, claro, não é só meu. Também Gilgámesh teme morrer, e, também ele, procura, quando seu melhor amigo Enkídu morre, como tornar-se imortal. Sua aventura o leva à Terra dos Mortos, além do último rio, até os limites mágicos do cosmos. Apenas para descobrir que não há maneira. Não há modo de vencer a morte. É no seu retorno derrotado que Gilgámesh decide então escrever a sua história. A analogia é, claro, conhecida por todos: pela escrita, o herói imortaliza-se; e o poema então vira meta-poema, ao tornar-se espécie de mito de origem da escrita. O registro escrito pode o que os humanos não podem, que é preservar a vida por um tempo a princípio infinito. Essa mesma analogia parece estar também no conto de Borges, embora de modo irônico e pessimista: a imortalidade dos escritores (o próprio narrador, um

¹⁴ *Ibidem*, pp. 35 e 36

Imortal) é, a princípio, desprovida de sentido – e só passa a tê-lo quando o narrador torna-se novamente mortal ao entregar sua história à princesa de Lucinge. Agora, acabada e lida, sua história *faz sentido*.

Não surpreende que tal analogia – do registro como modo de ultrapassar a morte – tenha sobrevivido até nós e nos seja um quase senso comum. É que o épico de Gilgámesh é uma das histórias mais antigas da qual temos registro¹⁵, e traz em seus versos as primeiras versões de narrativas fundamentais daquilo que hoje chamamos Ocidente, como o Dilúvio e o homem que construiu um barco para suportá-lo; a descida à Terra dos Mortos; o enfrentamento de monstros pela civilização humana, e muitas outras. Em outras palavras, se aquele Homero (seja ele nobre e vetusto ou moribundo e torto) é chamado de pai da literatura ocidental, talvez o épico de Gilgámesh seja o avô... E há algo de significativo que uma das primeiras histórias escrita (que temos registro) trate, justamente, da escrita como fundamento da imortalidade da civilização (da civilização letrada, é claro).

Mas não para por aí. A história do poema, isto é, a história de como o poema de Gilgámesh chega até nós hoje, também tem algo de significativo, ou de evocativo. Porque, apesar de hoje sabermos que este épico tinha grande circulação entre os séculos XXII e II a.C. e que suas histórias, em variadas versões desde os sumérios, foram traduzidas para diversas línguas daquela região¹⁶, também se sabe que, a partir do século I a.C. o poema parece sair de circulação, até seu quase desaparecimento. Ele chega a ser mencionado aqui e ali em listas posteriores, por alguns historiadores gregos e romanos, mas ninguém mais o referencia. Esta queda na circulação do poema relaciona-se, segundo Brandão, com a mudança do suporte da escrita para o papiro, e não

¹⁵ O título de “primeira obra assinada que se tem registro” deve recair sobre o poema sumério “Exaltação de Inana” (Inana é a deusa equivalente a Ishtar dos babilônicos) escrito pela sacerdotisa Enheduana no século XXIV ou XXIII a.C, recentemente publicada em português [Enheduana, *Inana – antes da poesia ser palavra era mulher*, trad. Guilherme Gontijo Flores e Adriano Scandolara, São Paulo: sobinfluência, 2022]. Já as primeiras versões das histórias de Gilgámesh (Bilgames, em sumério) aparecem em fragmentos de registros datando dos séculos XXII/XXI a.C, atribuídas ao rei Shúlgí de Ur. Mas, se recuarmos à primeira produção literária conhecida, ainda que anônima, chegamos até as “Instruções de Shurúppak” (atribuídas a Shurúppak, rei mítico; em *Ele que o abismo viu*, seu nome é o de uma cidade), que datam de XXIX/XXVIII a.C. (conf. Brandão 2018, pp. 21-22) A versão em acádio de *Ele que o abismo viu*, de Sin-léqi-unínni, remonta a 1300 a.C.

¹⁶ *Ibidem* pp.15, 18-19

mais nas tabuinhas de argila da escrita cuneiforme original.¹⁷ Ou seja, com a mudança do modo de registro, aquela imortalidade sofre um grande baque, e o épico de Gilgámesh morre. É somente no final do século XIX (ou seja, quase vinte séculos depois) que o poema é parcialmente (re)descoberto em escavações arqueológicas.¹⁸ As tabuinhas de argila são achadas, retornam da Terra dos Mortos; suas letras são traduzidas, e Gilgámesh volta à vida. Ao longo do século XX e XXI, mais tabuinhas são encontradas, outras cópias e versões do poema; e, como dissemos, até hoje continuam a ser descobertos mais fragmentos perdidos. A versão atual, embora ainda bastante fragmentada, já dá conta de praticamente todas as partes da história.

Estas diversas temporalidades de Gilgámesh impressionam, lançam-nos numa vertigem: é difícil imaginar tantos séculos, é difícil conceber um desaparecimento tão longo, e um reaparecimento tão improvável – ainda mais difícil acreditar que permanecemos a encontrar restos desse poema que, até pouco, era totalmente desconhecido e que, ainda assim, sempre foi fundamental. Quer dizer, Gilgámesh sempre esteve lá, mesmo quando não estava: nas histórias da Bíblia e das Mil e Uma Noites, e nas epopéias gregas, e no imaginário ocidental. Depois de vinte e um séculos de ampla circulação, o poema desaparece totalmente, para ressurgir vinte séculos depois! São cifras impressionantes. Uma escala sobre-humana. Entretanto, é curioso que, pensado hoje, este desaparecimento parece praticamente não ter existido. Quer dizer, quando diante do poema, hoje, este intervalo imenso de tempo

¹⁷ “Nada mais adequado que definir o tempo de Gilgámesh como da escrita cuneiforme. (...) criada, em cerca de 3200 a.C. para registrar o sumério, a escrita cuneiforme serviu também a outras línguas de outros povos que cultivaram entre si níveis variados de interação, a saber, aqueles que falavam acádio, eblaíta, elamita, persa antigo, hurrita, hitita, palaíta, luvita, urartiano e ugarítico. (...) A importância disso está em ajudar a compreender como uma matéria poética em circulação desde o século XXII até o século I a.C., em pelo menos três línguas muito difundidas (sumério, acádio e hitita), pode depois ter desaparecido tão completamente. Vale então repetir: o mundo de Gilgámesh supõe e depende inteiramente da escrita cuneiforme.” (*ibidem*, pp.18-19)

¹⁸ “(...) em 1872, (...) quando o assiriólogo inglês George Smith, em conferência na Society of Biblical Archaeology, em Londres, apresentou a narrativa do dilúvio que integra *Ele que o abismo viu*, lida por ele em tabuinha procedente da biblioteca de Assurbanípal, descoberta em 1846 pela expedição conduzida por Henry Austen Layard na colina de Quyunjik, perto de Mosul, no Iraque, onde foi encontrado o ‘palácio sem igual’ construído por Senaqueribe na antiga Nínive. (...) Consta que, ao ler a tabuinha do dilúvio, George Smith, ‘homem ordinariamente reservado’, como um bom britânico, teria gritado: ‘Sou o primeiro a ler este texto após dois mil anos de esquecimento!’” (*ibidem*, p.16)

surge apenas como dado anedótico, porque é difícil imaginar a ausência quando diante da presença.

A não ser, justamente, nos versos fragmentados. Como no trecho citado acima dos sonhos de Gilgámesh, há longas partes do poema que ainda estão desaparecidas. Elas podem ser sugeridas, inferidas, imaginadas. A lacuna, em sua mudez, ressoa os sentidos próximos, como uma caverna escura. Ou um abismo. Assim, embora o intervalo de desaparecimento possa ser medido em séculos, a intensidade dessa ausência não acompanha a mesma precisão. Ela modula com a nossa capacidade de absorvê-la, de imaginá-la, de dimensionar uma temporalidade que ultrapassa em muitas vezes a nossa escala humana.

Em outras palavras, a ausência faz um curioso paradoxo. Porque só pode ser sentida em relação a algo que já esteve, e que agora falta – mas não totalmente! Algo daquilo que falta permanece, e funciona como gatilho de imaginação de um todo mais completo perdido. Quer dizer, enquanto nenhuma tabuinha do épico de Gilgámesh é encontrada (e, digamos, não houvesse referência ao poema) então nem podemos dizer que esteja ausente: ele quase que praticamente não existe. Quase. Mas, quando há fragmentos que, ainda que parciais, falam de uma existência inteira, então o poema cresce, talvez até para além dos seus limites originais. A caixa de ressonância dessas lacunas dá ar ao fogo da imaginação. É assim que penso que os registros, sejam de qualquer natureza, de argila ou de papel, escritos ou filmados, carregam, além daquilo que mais objetivamente registram (os versos encontrados) também essas ausências, essas lacunas, essas faltas que fazem imaginar um inteiro.

Percebemos que o registro está à beira de mais de um "abismo". De um lado, na direção do passado, ele faz remontar às mais antigas e profundas temporalidades, às primeiras histórias, e as que vieram antes destas. Um cavar sem fim até o princípio dos tempos: um "princípio". E do outro, na direção do futuro, o registro promete alcançar o fim das coisas, a imortalidade, num abismo que ascende até depois do tempo. O registro é o ponto onde estas temporalidades se encontram, onde uma se transforma na outra: o presente.

Assim, *Ele que o abismo viu* é um título sinistramente poderoso para a “primeira história de sempre”.¹⁹

Mais ainda, se, como dissemos, podemos pensar “registro” como uma *operação cognitiva*, ou seja, se podemos perceber em toda matéria, e em especial nos corpos vivos, sua tendência de registro, então, no limite, nada desaparece totalmente. Nada morre, no sentido radical do termo. Mesmo antes da sua redescoberta, Gilgámesh habitava as histórias e o imaginário ocidental – com outros nomes, outras formas, outros rostos. Walter Benjamin tem razão quando diz que na imagem os tempos tornam-se visíveis.²⁰ Isto porque o presente, instalado nos seres vivos, é a simultaneidade de diversos tempos.²¹ É uma sobreposição, em diferentes graus de opacidade, de uma infinidade de temporalidades. Mas apenas somente se este presente, esta fotografia, *dura um certo tempo*. Quer dizer, toda exposição precisa de um intervalo para que a película registre seu contato com a luz. Todo registro é uma espera, e percebê-lo é justamente observar essa espera. É só lembrar dos primeiros retratos, cujas exposições poderiam durar vários minutos. O mundo, visto assim, aparece como uma floresta fotográfica em movimento, uma floresta cinematográfica, repleta de fusões, de cortes, de sobreposições, e tem, no olhar dos seres vivos, os enquadramentos e as montagens, a criação de pequenas narrativas, de pequenos sentidos, elaborados dessas durações impressas e sobre-impressas do abismo do tempo na película sensível do presente. A natureza não se esquece, ainda que não se preocupe em

¹⁹ refiro-me a seu aspecto etiológico de origem mítica da escrita, não a ser, de fato, a primeira, *vide* nota 15. Os títulos dos poemas em acádio costumam ser o primeiro verso que o abre (conf. comentário de Brandão em *ibidem*, p.138). Este título, entretanto, não parece datar das versões babilônicas antigas (1700-1600 a.C.), mas das versões babilônicas médias (1600-1300 a.C.), ou seja, é mais recente. (conf. *ibidem*, pp.22-23)

²⁰ *apud* Didi-Huberman [2009] 2011, p.46

²¹ Estou deliberadamente a aproximar “ser vivo” de duas capacidades: a de ser registros e a de perceber registros. De um ponto de vista bergsoniano, de fato, este é o percurso da imagem-movimento quando relacionada com corpos vivos. E, em Bergson, tais capacidades têm uma pressuposição recíproca: é porque funda um intervalo de reação aos movimentos absorvidos que o ser vivo tem consciência e memória; a mesma memória que se instala na percepção e pode reconhecer outras formas como registros. E, como nada pode surgir do nada, no limite, esta tendência vital está em todas as coisas, por toda a matéria. Tudo é, potencialmente, registro; então tudo é, potencialmente, ser vivo. (Bergson [1907] 2010, pp.271-274) Assim, entre o ser vivo, em sentido estrito, e a matéria inanimada, só há uma diferença de grau, e, portanto, do nosso ponto de vista, uma diferença de escala: se as pedras e os rios não nos parecem seres vivos é apenas se não pudermos nos instalar nas suas temporalidades telúricas, nos seus devires moleculares.

lembrar-se de nada. Um corte transversal pode revelar a estratificação das histórias, uma narrativa em abismo. Como veremos, este tipo de memória profunda é como que o lençol freático das formas, a lava da Vida, num jogo cósmico de fluxos e refluxos, de acúmulos e erupções, que funda o Tempo em suas vertigens, e funde o novo em seus devires. Perceber algo como um registro é instalar-se na pele dessa dinâmica dos acontecimentos: uma película sensível, que torna a profundidade, superfície.

2. Diante de registros²²

*Naqueles dias, naqueles remotos dias,
naquelas noites, naquelas distantes noites,
naqueles anos, naqueles remotíssimos anos*

*(primeiros versos das Instruções de Shurúppak, obra
literária mais antiga que se tem registro)²³*

2.1 Máquinas sociais e desenhos do tempo

É certo que os registros desempenham papel fundamental na construção daquilo que chamamos “civilização”: não à toa o épico de Gilgámesh é sobre, entre outras coisas, a edificação da primeira cidade, os combates com a natureza monstruosa dos primórdios, e tem nessas imagens – a cidade, a escrita, os modos, a agricultura – os elementos daquilo que, desde então, marca a prática cultural que, justamente, funda a diferença primordial entre “cultura” e “natureza”. Estes elementos estão presentes em uma série de histórias fundadoras do Ocidente, e podem ser reencontrados nas narrativas de Abraão, Édipo, Jasão, e diversas outras. Esta diferenciação entre a “cultura humana” e a “natureza monstruosa”, este modo de pensar (e as críticas a ele), atravessa os muitos séculos que nos separam do reinado mítico de Gilgámesh em Úruk, até chegar às cidades de hoje. Longe de querer dar conta deste problema imenso, desejo apenas fazer notar como estas práticas (o sedentarismo, a edificação de cidades e reinos, a escrita e as leis) são marcas históricas de uma certa civilização, são seu aparato tecnológico primordial. Um aparato que também pode ser percebido como *uma certa noção de registro*, uma determinada maneira de inscrever-se no tempo. As tabuinhas do poema de Gilgámesh são colocadas no coração de Úruk, no centro de suas muralhas, e guardadas num cofre – os versos que descrevem este trabalho final estão (mais uma vez numa apreciação metalinguística) presentes no próprio poema.

²² Uma versão anterior deste capítulo apareceu nas revistas ARGUMENTO e Transit sob o título “Os fantasmas do cinema contra o loop capitalista”. A forma atual do texto expande e aprofunda aquelas ideias.

²³ a tradução é também de Jacyntho Lins Brandão, presente ainda na introdução de *Ele que o abismo viu* (Brandão 2018, p.21-22). Impressionante notar que estes primeiríssimos versos refiram-se igualmente ao abismo do passado, a dias ainda muito anteriores, o que enfatiza, mais uma vez, o vínculo do registro com a vertigem do tempo.

Busca o cofre de cedro,
Rompe o ferrolho de bronze,
Abre a tampa do tesouro,
Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê
O que Gilgámesh passou, todos os seus trabalhos.²⁴

Há assim uma sobreposição: Gilgámesh é como o poema, que é como a cidade de Úruk, que é como a civilização humana. É neste sentido que “registrar” – produzir e perceber registros – pode também ser compreendido como uma prática típica de certas culturas, em especial da nossa cultura ocidental. O registro dentro dessa “nossa” civilização cria (e assegura), como vimos, uma compreensão temporal que confirma a linearidade do tempo, ou seja, que atesta a sua passagem, e sua progressão em passado, presente, futuro. Ele descreve a história “até aqui”, e sugere a história que virá, encarnando a própria torção temporal do presente. Uma flecha em pleno vôo, de cuja parábola infinita podemos deduzir, de um lado, o arqueiro, e do outro, o alvo. Mas, se encararmos esse modo de registro como idiossincrático de uma certa civilização, como contingente, ventila-se a possibilidade de haver outras formas de pensar a própria inscrição no tempo, outras maneiras que não se relacionam com estes mesmos processos pelo paradigma deste registro e das suas temporalidades.

Será preciso então ampliar a categoria de registro e perceber este “registro” que falamos até aqui como apenas um dos casos possíveis, o caso típico do nosso modo moderno (europeu, ocidental etc) de pensar. Deleuze e Guattari (pensadores modernos, europeus, ocidentais) fazem do “registrar” uma etapa central (o “corte”, o “intervalo”) daquilo que chamam “máquinas sociais”. Cada uma das três máquinas por eles descritas – a máquina territorial primitiva, a máquina despótica bárbara, e a máquina capitalista civilizada –

²⁴ SIN-LÉQI-UNNÍNNI 2018:45, versos 24-28. Jacyntho Lins Brandão comenta sobre este trecho: “Um dado digno de nota é que, logo após fazer referência a tabuinha de lápis-lazúli onde se encontram registrados os feitos de Gilgámesh, o poeta introduza em seu relato o que parece ser o próêmio da versão babilônica antiga da saga [os versos a partir do 29] (...), num procedimento intertextual de grande efeito. Ao introduzir no relato esta camada de ordem textual, tanto se empresta ao poema uma dimensão temporal condizente com a longa tradição escrita com que se trabalha (há um texto de primeiro nível, que transmite, em segundo plano, o texto mais antigo)[abismos], quanto se dá a entender que o poema mais novo vem a ser o próprio cofre de cedro que contém a estela onde se lê o mais antigo. Todos esses efeitos ressaltam (e celebram) o caráter concreto (e duradouro) que tem a escrita, enquanto palavras perenizadas em suportes de argila ou de pedra.” (comentários de Jacyntho Lins Brandão, pp.148-149)

registra a seu modo: a primeira, por “grafismo”; a segunda, pela escrita; e a terceira faz do registro meio comunicante, mídia. (Deleuze & Guattari 2010) O caso que estamos a tratar desde o início remete a esta segunda máquina social, a “máquina despótica bárbara”, que, como os autores comentam, relaciona-se com a fundação de impérios, como a Úruk de Gilgámesh.

Para os autores, o “problema do *socius* tem sido sempre este: codificar os fluxos do desejo, inscrevê-los, *registrar-los* [grifo meu], fazer com que nenhum fluxo corra sem ser tamponado, canalizado, regulado.” (*ibidem*, p.51) A máquina despótica sobrepõe-se à máquina territorial por um processo que eles chamam de “sobrecodificação”. Isso porque, grosso modo, o registro nas sociedades territoriais são códigos precisos. Eles podem ser orais, vocais – “mas não por carecerem de um sistema gráfico: *uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca no corpo*, são um sistema gráfico, um geografismo, uma geografia” (*ibidem*, p.249) [grifo meu] Os registros nessas sociedades são inscritos *na terra*. A terra é “o grande suporte”, daí que chamem de “máquina territorial”. Os corpos (humanos e não-humanos) são codificados, grafados, para a ela sempre (re)tornarem. Os registros então, fica claro, são ritualísticos, performáticos, são gestos feitos em coletivo e justamente para a formação da coletividade, do *socius*. Pois, o que os autores chamam “grafismos”, ocorre numa relação entre a mão que grafa, o corpo que recebe, e os olhos que assistem o grafar. Ou seja, num certo sentido, aquilo que é grafado, a letra ou runa, não está ali para ser lido, no sentido moderno do termo – é um vínculo “concreto” do corpo. “A significação dos ideogramas nunca é ensinada às jovens durante a sua iniciação. O signo age pela sua inscrição no corpo... Aqui, a inscrição de uma marca no corpo *não tem apenas valor de mensagem, mas é um instrumento de ação que age sobre o próprio corpo...*” [grifo meu] (Leroi-Gourhan *apud ibidem*, p.250)

Será que podemos dizer, a partir deste esquema de Deleuze e Guattari, que os registros nestas sociedades territoriais primitivas têm o efeito temporal de *inscrever o agora (os corpos) no sempre (a terra)*? Arriscaria então, sem excessivo rigor, chamar o tempo renderizado por estes registros de *cósmico*, pois que reúne todos os elementos singulares num movimento universal.

Já a máquina despótica bárbara, aquela que funda impérios, surge, para Deleuze e Guattari, sobreposta às máquinas territoriais. Para narrar esta transformação, eles fazem uma longa (e belíssima) citação a Nietzsche, em *Genealogia da moral*, que repito aqui:

Eles chegam como o destino, sem causa, sem razão, sem consideração, sem pretexto, surgem com a rapidez do raio, demasiado terríveis, muito repentinos, muito convincentes, demasiadamente *outros* para serem sequer odiados. Sua obra consiste em criar instintivamente formas, cunhar marcas; são os artistas mais involuntários e inconscientes que existem: aí onde aparecem há em pouco tempo algo novo, uma engrenagem soberana que está viva, na qual cada parte, cada função está delimitada e determinada, na qual nada encontra lugar que não tenha previamente sua significação em relação ao conjunto. Eles, esses organizadores natos, não sabem o que é a culpa, a responsabilidade, a deferência; neles reina este espantoso egoísmo do artista de olhar de bronze, que se crê antecipadamente justificado por toda a eternidade na sua obra, como a mãe no seu filho. Adivinha-se que não foi neles que germinou a má consciência – mas, sem eles, esta planta horrível não teria crescido; ela não existiria se, sob o choque dos seus golpes de martelo, da sua tirania de artistas, uma prodigiosa quantidade de liberdade não tivesse desaparecido do mundo, ou pelo menos desaparecido da vista de todos, constrangida a passar ao estado latente. (Nietzsche *apud ibidem*, pp.253-254)

Mas quem são *eles*? Estes que Nietzsche depois descreve como “uma horda qualquer de apesadoras bestas louras, uma raça de conquistadores e senhores...” (*ibidem*, p.254)? São os fundadores de Estados. O embate entre estas máquinas, as territoriais e as despóticas, é aquele que conhecemos de histórias como a de Medéia e Jasão, ou de Ishtar e Gilgámesh. As primeiras, entidades femininas, chamadas de feiticeiras e bruxas, conectam-se com a terra de onde vêm, e tiram desse vínculo o seu poder. Os últimos, homens mortais, depois de recusarem matrimônio com as primeiras, e então sob a ira delas, protegem-se atrás de muros e torres. Os Estados que estes fundam fazem então com que os antigos códigos das sociedades territoriais remetam-se sempre a eles (o roubo do Velocino de Ouro, a morte do Touro do Céu), um gesto que os autores chamam de *sobrecodificação*. Uma Unidade Superior, que se coloca acima, um deus, um déspota, de forma que os registros não se inscrevem mais sobre a terra, mais justamente no Estado. Não

que as formas territoriais desapareçam, e que seus efeitos não se possam sentir (a morte da noiva, do sogro e dos filhos de Jasão por Medeia, a morte de Enkídu por Ishtar), mas elas estão agora recobertas por uma “megamáquina”: o Estado e suas leis. Surge assim o modo de registro que viemos tratando: a escrita, que, para todos os fins, funda (como o Estado que representa) a cisão entre o objeto que registra e aquilo que é registrado.²⁵

O registro na máquina despótica bárbara produz uma abertura, cria um intervalo, afasta o significado do significante, agora sempre ausente, sempre antes ou depois. Em que tipo de tempo esta máquina nos inscreve? Ou que tempo ela produz? Ora, parece-me que esta cisão cria dois intervalos: um primeiro, o intervalo de inscrição, ou seja, o tempo que demora para a produção do registro; o segundo, o intervalo de leitura, ou seja, a expectativa de durabilidade do registro, por quanto tempo ele estará disponível. Se estes intervalos já existiam nos grafismos da máquina territorial primitiva, eles coincidiam, e só virtualmente poderíamos pensar neles. Agora, separadas estas durações, também o tempo se separa. É o registro, no presente, a apontar para trás e para frente, que cria assim o passado e o futuro. Os dois abismos do tempo são fundados pelo registro no presente, despencando de um lado, ascendendo do outro.

Mas para onde ou para quê aponta o registro? O que estava lá atrás ou estará lá na frente? Para Deleuze e Guattari, é o próprio Estado, em uma forma “perdida”, ou “eminente”. “Horizonte comum do que vem antes e do que vem depois, ele só condiciona a história universal com a condição de estar, não fora dela, mas sempre ao lado, o monstro frio que representa a maneira como a história está na ‘cabeça’, no ‘cérebro’, o *Urstaat*.” (*ibidem*, p.292) Podemos então chamar o tempo produzido por estes registros de *histórico*, ou talvez *teleológico*.

²⁵ Deleuze e Guattari vão ainda descrever, numa argumentação complexa que mistura psicanálise lacaniana com etnologia, de que maneira o surgimento da escrita relaciona-se com a cisão do significante-significado, e como esta cisão repete a cisão de dominação de uma classe senhorial e outra classe de escravos. Dito de outra forma, como a invenção da escrita é necessariamente uma forma de dominação. Esta passagem é digna de nota pois usa como exemplo, justamente, os sumérios e os acadianos, os mesmos que preservaram em seus registros a saga de Gilgámesh. (*ibidem*, pp.274-279)

Menos que criar termos ou conceitos, interessa-me a comparação entre estes tempos – cósmico de um lado, histórico de outro. A diferença entre eles, os sentidos que eles sugerem para estar no mundo. É fácil representar este tempo histórico como uma seta que aponta “para frente”. Direcional, causal, é o tempo que estamos mais habituados a habitar. Mas como seria a representação de um tempo cósmico? Muitos diriam um círculo, vendo naqueles modos de registro uma espécie de repetição infinita. Parece-me, entretanto, que este círculo é como vêm os modernos, como nós encaramos a ideia de um tempo cósmico (pois é demasiado evidente que as coisas não se repetem *literalmente*). Será que não seria uma *série de voltas*? Uma espiral de espirais? Cada registro que se fecha marca uma volta, mas segue adiante, para outra volta. Às vezes, muitas dessas voltas fazem parte de uma volta maior: uma volta que, se ampliarmos, notamos diversas voltinhas que a compõem. E assim sucessivamente, numa espécie de fractal imenso, em que a energia que sobra de uma volta é lançada para a seguinte... Ainda que talvez esta especulação seja demasiado imprecisa, imaginar como se comporta o tempo, os desenhos que cada modo de registro faz dele, a diferença entre um tempo cósmico e um tempo histórico, ajuda a perceber como estes registros distribuem modos de vida radicalmente distintos.

2.2 Máquina capitalista e crítica da informação

Mas há ainda uma terceira máquina social. Interessa-me pensar com mais detalhes essa outra transformação do registro, que integra a terceira máquina social descrita por Deleuze e Guattari: a máquina capitalista civilizada. Sabemos, claro, que esta máquina recobre hoje todo o planeta – ainda que isso não queira dizer o desaparecimento das máquinas anteriores. Mas ela opera uma mudança sensível, uma certa história de como os registros como marca da fundação das cidades e profecia de seu desenvolvimento, tornam-se estranhas armadilhas temporais, onde o tempo parece aprisionado em repetições e sobreposições. Um tempo sem passado ou futuro. Um tempo que não é cósmico nem histórico, mas *chato*.

É notável que hoje, mesmo em ficções científicas ditas futuristas, muitos filmes parecem apenas reviver e requestrar cenas do passado. Repetem tramas e temas já exploradas em blockbusters ou filmes de arte, ou são justamente remakes e continuações de franquias de sucesso: *Blade Runner*, *Star Wars*, *Star Trek*, *Akira*, *Godzilla*, *Mad Max*, *Ghost in the Shell*, *Robocop*, *Tron*, *Duna*, *Ghostbusters*, *Planeta dos macacos* vêm sem esforço à mente. Há remakes de todo tipo de filmes, claro, mas na ficção científica chama-me mais a atenção, pois, uma vez que imaginar como será o futuro soa como essencial ao gênero, parece-me algo um pouco contraditório que o futurismo de hoje seja a repetição de um futuro de outrora. Este revivalismo (ou “retrofuturismo”) de décadas passadas aparece também na replicação de técnicas antigas, de trilhas sonoras feitas em sintetizadores dos anos 80 ou batidas dos anos 2000, de looks para simular película ou VHS, de cartelas com determinada tipografia ou desfoque. O que é muito chocante é que, se no passado o aparecimento de novas tecnologias e novas técnicas acompanhava (ou era acompanhado) de novas formas culturais, novos estilos de música, e de moda, e de gêneros, hoje em dia, apesar do alcance imenso de efeitos que o digital proporciona, estes filmes não parecem criar nada de novo. Na verdade, evidentemente nem se interessam por isso, nem pretendem tentar imaginar um futuro. É como se reviver essas vibes passadas, esses tempos tornados objetos de consumo, fosse mais prazeroso e garantido. Como se o tempo que antes avançava estivesse agora preso numa bolha, um loop inescapável, repetições de repetições de espectros do passado.

Peguemos o exemplo de *Ready Player One* (2018), de Steven Spielberg. Na realidade virtual Oasis, por mais impressionante que sejam os efeitos digitais que criam suas paisagens, tudo são réplicas de ícones de cultura pop do passado: o King Kong, o DeLorean de *Back to the Future* ou a motocicleta do já mencionado *Akira*, o Gigante de Ferro e o Mechagodzilla... Até a trilha sonora, muitas vezes, repete os temas musicais desses clássicos. O prazer do filme é, em grande parte, habitar este mundo de artefatos pop recolhidos de diversos tempos, agora retirados de contexto, descomplicados, e replicados. Nada mais sintomático que a cena em que os personagens

revisitam o Hotel Overlook, do filme *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick. A trama do terror de Kubrick é justamente sobre um espaço assombrado por um passado que tenta repetir-se, que usa da família que o habita para ser revivido incessantemente. A visita dos jogadores de *Ready Player One* a este cenário é então assombrada em dobro.²⁶ E que as sequências clássicas de terror de *The Shining* tornem-se no filme de Spielberg uma repetição pastiche e sem graça é também sintoma do loop zumbificado a que buscamos referir.

Talvez o autor que melhor descreva o despertar dessa nova forma de registro, aquela que marca a máquina capitalista, seja Walter Benjamin, no ensaio *O narrador*, de 1936. Sua crítica da informação é muito conhecida, em que ele associa a emergência da escrita informativa ao declínio da arte do narrador, da narrativa²⁷. A caracterização que Benjamin faz de uma e de outra, e sua descrição desse processo de emergência e declínio são análises assustadoramente atuais.

Para Benjamin, a diferença primeira entre a informação e a narrativa é *uma relação de distâncias*: enquanto a narrativa provém de um saber trazido de longe (seja espacialmente, de "terras distantes", seja temporalmente, de "antigamente"), a informação "aspira a uma verificação imediata" (Benjamin [1936] 1985, p.203). E essa verificação é incompatível com a narrativa, que, por sua vez, evita explicações. Enquanto a informação "só tem valor no momento em que é nova (...), precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele", a narrativa "não se entrega (...), conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver" (*ibidem*, p.204). É por isso que a ascensão da primeira, com o crescimento de jornais e notícias nas cidades europeias na virada do século XX, é o declínio da última, um mesmo processo. A narrativa parece-nos ser uma espécie de elasticidade do que é compartilhado, uma capacidade de

²⁶ Repito aqui a análise de Jonas Čeika em seu canal no YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg&list=LLItmvRk0eg9oqCuATa4ESGw&index=57> – acesso 10 de junho de 2019

²⁷ "(...) verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. (...) Essa nova forma de comunicação é a informação." (Benjamin [1936] 1985, p.202)

distender-se no tempo e no espaço; a informação, ao contrário, valoriza sua dureza atual.

Talvez se possa aproximar esta tensão entre informação e narrativa daquela definição de registro na máquina despótica bárbara – aquela da “cena do crime”. Dissemos que “ver como registro” é em tudo análogo a uma investigação, oscilando entre a recolha de informações pelo perito forense, e a criação de narrativas pelo detetive ou investigador. O trabalho do primeiro consiste numa *leitura da matéria*, na sua *atualidade imediata*, enquanto o segundo, a partir dessas informações, *projeta visões de passado e futuro*, cria temporalidades. Assim, o primeiro trabalha com informações, o segundo, com narrativas. E, embora pareça que existe um tipo de equilíbrio entre uma tarefa e outra, ou uma co-dependência para se atingir um bom resultado, a verdade é que o detetive certamente depende do perito, mas, como Benjamin já apontava, cada vez mais, os peritos dispensam o trabalho do detetive. Quer dizer, o pensador alemão identifica um processo, relacionado ao desenvolvimento do capitalismo, em que a *informação devém uma forma de comunicação*.

É também assim que Deleuze e Guattari descrevem o modo de registro da máquina capitalista civilizada: “A escrita nunca foi o forte do capitalismo. (...) [Ela] não deixa de desempenhar tipicamente o papel de um arcaísmo no capitalismo (...) [O] uso capitalista da linguagem é de outra natureza: realiza-se (...) quando aparecem os meios técnicos de expressão que, em vez de remeterem ainda de forma direta ou indireta à sobrecodificação despótica, correspondem à descodificação generalizada dos fluxos.” (Deleuze & Guattari 2010, pp.318-319) Conhecemos hoje, mais do que nunca, esse lado descodificado da informação: uma informação é uma informação é uma informação. Não há significante, nem mesmo um ausente. O que é um bit? Um pulso? Apenas o meio comunicante. Uma informação remete-se apenas a outra, que por sua vez remete a outra, ausentes de qualquer lastro de sentido que possa redirecioná-las “à terra”. Assim, “tudo serve para a linguagem não-significante: não há fluxo algum, fônico, gráfico, gestual etc., que seja

privilegiado nessa linguagem que permanece indiferente à sua substância ou ao seu suporte”. (*ibidem*, p.319)

Esta forma dispensa a narrativa, e o faz por assumir que as projeções de temporalidades da narrativa são *menos reais* que a atualidade da informação. Vejam: este *realismo informacional* tem então na “atualidade” a sua medida do real. Para Benjamin, a informação *como forma de comunicação* pretende ser “mais real” apelando para seu aspecto imediato, para sua agressiva atualidade.²⁸ O real, assim, é visto como uma imensa piscina de dados: o mundo poderia ser descrito por uma infinidade de informações. Este é, evidentemente, o mundo que a máquina capitalista nos propõe, e não é coincidência que as empresas mais ricas e poderosas da atualidade sejam produtoras de informação. E, vale lembrar, o sonho do computador e o pensamento digital vêm de muito antes que a máquina computador como a pensamos hoje tivesse sido criada e desenvolvida, como o testemunho de Benjamin ainda na década de 30 deixa claro. A ascensão da máquina capitalista do ponto de vista das suas formas de registro é o crescimento de um modo de pensamento em que a informação é privilegiada em relação às narrativas.

Não estou com isso a posicionar-me contrário ao desenvolvimento tecnológico e da internet, mas a uma certa *forma de comunicação* que dominou este desenvolvimento, e que ocupou tanto os seus algoritmos quanto sua sensibilidade. Pois no momento em que releva-se a narrativa, e eleva-se a informação (e sua atualidade) ao *mais realista*, então muda-se, como está evidente, a relação com o mundo e com o tempo. Perde-se algo que Benjamin chama “o lado épico da verdade”, diretamente relacionado à capacidade de trocar experiências, e de dar conselhos. (Benjamin [1936] 1985, p.199)

²⁸ a pretensão de que a atualidade da informação é mais próxima do real é algo radicalmente difícil de desfundar. De certa maneira, é também no que se baseia o pensamento científico moderno, que não é avesso ao método investigativo proposto. Ainda assim, gostava de deixar registrado (sem trocadilho) uma intuição a esse respeito: que esta pretensão de coincidência entre “quantidade de informação” e “real” tem por base uma noção: a de que toda informação é igual a outra informação. Isso quer dizer que uma informação “é feita” da mesma matéria que uma outra, que elas são então contáveis e comensuráveis, têm uma mesma medida: digamos um bit, um byte, um petabyte. Elas se equivalem, e podem ser somadas. Ou seja, digitalizar os materiais tem por pressuposto a “quantificabilidade” daquela matéria; que essa quantificação coincida com a verdade daquele material é dizer que a matéria é apenas o que é contável, o que, portanto, prende a matéria dentro dos números. É o que Deleuze e Guattari chamam a “axiomática capitalista” (em oposição à codificação e sobrecodificação) (Deleuze & Guattari 2010, pp.325-333)

Dissemos que a projeção de narrativas é o que recobre de sentido as informações recolhidas. É aquela distensão temporal que falta à informação, que permite que uma história "cole" com outras, de outras pessoas, de outros lugares, e de outros tempos. É o que permite saltar o intervalo entre cada informação, e fazê-las ultrapassar sua objetiva verificabilidade. Como diz Benjamin, a narrativa é *necessariamente* não-atual, e é justamente desse atraso que se pode preencher de sentido aquilo que se sente. O real sintetizado apenas pelo acúmulo de informações, para Benjamin, é por isso carente de experiências.

2.3 *Hauntology* e Realismo Capitalista

Mark Fisher, em *Ghosts of my Life* (2014), relaciona essa temporalidade encapsulada do capitalismo com o modo de vida típico do neoliberalismo, com sua exigência de respostas rápidas e produtividade, com seu individualismo empreendedor.²⁹ O autor descreve a contemporaneidade como esta bolha temporal, "onde a vida continua, mas o tempo, de alguma maneira, parou" (*ibidem*, p.6). O autor usa o termo *hauntology*³⁰ para se referir a um "povoamento de fantasmas" que caracteriza a produção cultural contemporânea, como em *Ready Player One*, ou em outras tantas ficções científicas atuais. O que é patente para Fisher é *a radical impotência destas ficções futuristas em convocar um futuro novo, de verdadeiramente propor uma transformação.*

Como dissemos, tudo se passa como se nem mesmo se desejasse qualquer mudança. Requentar essas formas "antigas" não exige interpretação,

²⁹ Fisher apenas sugere as possíveis causas desse "cancelamento do futuro" (a expressão é de "Bifo" Berardi em *After the Future*, [2009] 2011) pela cultura neoliberal. A primeira se relaciona com o consumo: "Será que a destruição da solidariedade e seguridade do capitalismo neoliberal trouxe consigo uma fome pelo bem-estabelecido e familiar?" (Fisher 2014, p.14); a segunda, com a produção: "Apesar de toda a sua retórica de novidade e inovação, o capitalismo neoliberal gradativa mas sistematicamente priva artistas dos recursos necessários para a produção do novo." (*ibidem*, p.15).

³⁰ o termo deriva de *hauntologie*, de Derrida, conceito que busca dar conta do aspecto "assombrado" de todo ser, sempre marcado por impressões daquilo que o precede, e intuições daquilo que o sucede: "Tudo o que existe é apenas possível graças a uma série de ausências, que o precede e o circunda, permitindo que possua a consistência e inteligibilidade determinadas que possui." (Fisher 2014, pp.17-18) [todas as citações do inglês foram traduzidas pelo autor]. Neste sentido, ressoa com a nossa primeira definição de registro. O uso de Fisher, porém, é mais direcionado para um fenômeno cultural contemporâneo, e, por isso, preferimos utilizar *hauntology* em sua grafia em inglês.

não exige criação de narrativas: já está lá, pronta para ser consumida. Ainda que, individualmente, essas formas percam toda a sua força e seu sentido, que se tornem coisas ocas, o que se oferece é sempre *uma torrente de formas*. O que se oferece é o fluxo (controlado) de formas (mortas). Tente contar a quantidade de referências, piadinhas, *easter eggs*, e “acenos ao público” em *Ready Player One*, ou em outros filmes semelhantes, e note como o suposto debate sobre esses filmes normalmente se reduz a isso, à numeração destes *links*, à criação de uma teia de *hyperlinks* que não tem qualquer propósito ou sentido (ou que o sentido é tão unívoco que dispensa o pensamento), teia sobre a qual serão conectados mais *links* em filmes futuros etc.

Nota-se então que há algo de perfeitamente balanceado nesta terrível impotência a que nos vemos sujeitados: por um lado, um *niilismo passivo*, de quando já não se acredita em nada, quando o estado das coisas ultrapassa a escala humana demasiada humana da vida, quando toda luta parece perdida de partida³¹; e, por outro lado, os *desejos maquínicos* de modos de subjetivação que atravessam os corpos para extrair deles continuamente sua reserva de vida, desejos capturados, modos de desejar que teimam em anunciar novidades infinitamente, sem que de fato nada mude³². De um lado, o fantasma melancólico de um futuro que não veio; do outro, o zumbi histriônico que não sabe que foi mordido. A máquina capitalista é de toda forma um morto-vivo, um cadáver onde insistimos habitar. Este cenário bipartido é, aliás, o de *Ready Player One*, onde o planeta em que as personagens vivem está totalmente destruído, e seu refúgio libidinal é a realidade virtual Oasis, em sua cacofonia de possibilidades paradas no tempo.

Assim, nossa impotência atual parece muito bem balanceada justamente porque, na tentativa de combater uma dessas tendências mortificantes, terminamos por nos lançar na outra, alternadamente. Quer dizer, estes dois

³¹ a terrível sensação de que “O mundo não termina com uma explosão, ele vai se apagando, se desfazendo, desmoronando lentamente. Quem causou a catástrofe por vir? Não se sabe. Sua causa está distante, em algum lugar do passado, tão desconectada do presente que parece o capricho de algum ser maligno: um milagre negativo, uma maldição que penitência alguma é capaz de afastar. (...) Qualquer ação é inútil; só a esperança sem sentido faz sentido.” (Fisher 2020, pp.10-11) Mark Fisher está a comentar o cenário futurista de *Children of Men*, (2006) de Alfonso Cuarón [“Filhos da Esperança”, no Brasil, ou “Os Filhos do Homem”, em Portugal].

³² “agora, o fato de o capitalismo ter colonizado até os sonhos da população é tão amplamente aceito que nem vale a pena comentar” (*ibidem*, p.18)

lados funcionam coordenadamente, complementarmente: a afirmação de desejos que poderia derrotar a passividade daquele niilismo nos arremessa em sonhos maquínicos; e a “descrença esclarecida” que poderia nos retirar desses sonhos apenas nos devolve àquele niilismo. Como escapar? *Como se tornar capaz de agir?*

Como perfurar esse programa tão equilibrado, cuja a afinação modula com seus gostos, cujos algoritmos aprendem suas preferências, re-inserem seus desejos na máquina, limitam suas possibilidades de escolha, cujo desenvolvimento precariza suas forças, impede sua desconexão, deslegitima sua fala quando fora do seu meio (apenas um meio ensimesmado que lhe foi autorizado – e apenas este meio), um programa onde o mundo devém imagem, e cuja imagem devém informação? Como se tornar capaz de ação quando tudo é dado?

Mark Fisher, como dissemos, atualiza estes problemas no campo cultural, e suas análises do que chama “realismo capitalista” dão a atmosfera melancólica e ansiosa da impotência a que a produção artística parece estar sujeitada. Pois, para Fisher, “não estamos lidando agora, como antes, com a incorporação de materiais dotados de potencial subversivo, mas sim com sua “*precorporação*”: a formatação e a moldagem prévia dos desejos, aspirações e esperanças pela cultura capitalista” (Fisher 2020, p.18). A expressão *realismo capitalista* é usada para descrever esse condicionamento atual da produção cultural³³, que se relaciona também com a regulação do trabalho, com a educação, e se espalha pelo campo social na forma de uma “barreira invisível” que limita o desejo. Essa barreira nos ensina a “rebaixar nossas expectativas”, sugerindo que acreditar numa transformação verdadeira da sociedade é algo ingênuo, tolo, romântico. “O realismo capitalista apresenta a si mesmo como um escudo que nos protege dos perigos resultantes de acreditar demais” (*ibidem*, p.13), o que então produz um cinismo generalizado em relação a tudo que se anuncia como transformação.

³³ a expressão, entretanto, é atribuída aos artistas alemães Gerhard Richter, Konrad Lueg, Sigmar Polke e Manfred Kuttner, e também a Michael Schudson – ambos em referência paródica ao “realismo socialista” (conf. Fisher 2020, p.33)

É esta atmosfera cínica que nos asfixia, e sua dupla garra está justamente na noção de *realismo*. Pois, por um lado, o realismo capitalista “é análogo a perspectiva deflacionária de um depressivo, que acredita que qualquer estado positivo, qualquer esperança, é uma perigosa ilusão”; e por outro, o realismo é também uma “autenticidade”, que emerge de um mundo despido de “ilusões sentimentalóides, para mostrá-lo ‘como realmente é’: uma guerra hobbesiana de todos contra todos, um sistema de perpétua exploração e de criminalidade generalizada.” (*ibidem*, pp. 14 e 21) O que emerge desse segundo estado é uma dessensibilização em relação ao mal e um desinteresse na produção do bem comum, criando sujeitos hedonistas e conformados na lógica capitalista não por acharem que ela é boa – não, todos concordam que é má, mas *não há nada a fazer*. É, novamente, a dupla captura: só é possível sair da passividade quando se aceita que não se pode mais fazer nada, que tanto faz fazer ou não, que já estamos derrotados. Os desejos que emergem daí são de partida coniventes com a exploração generalizada do capitalismo, ou cínicos ou ingênuos, pois assumem o capitalismo como a própria natureza, como a verdadeira realidade, a plataforma de qualquer manifestação.³⁴

Quando o real é visto apenas como conjunto de informações, a matéria perde sua elasticidade temporal, e fixa-se, endurece-se, torna as diversas temporalidades passadas em artefatos, numa bizarra simultaneidade de peças mudas, como um museu de caça sem história. É isso que quer dizer *hauntology*. É este o tempo renderizado pela máquina capitalista.

O poder do realismo capitalista deriva, em parte, da maneira pela qual ele resume e consome toda a história anterior. Trata-se de um efeito de seu ‘sistema de equivalência geral’ [informação], capaz de transformar todos os objetos da cultura – quer sejam iconografia religiosa, pornografia ou *O capital* de Karl Marx – em valor monetário. Ande pelo Museu Britânico, no qual se podem ver objetos tirados de seu lugar de origem e reunidos como se estivessem dispostos sobre o balcão de uma nave de *O Predador*, e você terá uma imagem poderosa do processo em curso. Na conversão de práticas e rituais em meros objetos estéticos, as

³⁴ “E a ironia daqueles que não acreditam mais nisso não é melhor do que a ingenuidade dos que ainda acreditam ou que o cinismo dos que fingem acreditar. Em todos os casos, a mesma resignação do desejo.” (Lapoujade 2015, p.268)

crenças das culturas anteriores são objetivamente ironizadas, transformadas em *artefatos*. (Fisher 2020, p.12)

Cenário que o autor complementa em *Ghosts of my Life*: “(...) o presente momento é marcado por uma extraordinária acomodação diante do passado. (...) Desde [os anos 80] o tempo cultural dobrou-se sobre si mesmo, e a impressão de desenvolvimento linear deu lugar a uma estranha simultaneidade.” (*idem* 2014, p.9)

Assim, o fenômeno identificado por Benjamin relaciona-se diretamente pelo descrito por Fisher. Pois é a informação, como forma de comunicação, que solidifica as temporalidades em artefatos, justamente porque, sem a narrativa, a matéria não pode lançar-se para outros tempos, nada soa distante, tudo habita um estranhíssimo presente estático: fantasmas vazios. Se este fenômeno hoje soa absolutamente generalizado, globalizado, e tão absoluto que é radicalmente difícil imaginar-se fora dele (isto, claro, para quem, como eu, cresceu na bolha do realismo capitalista) não me parece difícil relacionar esta conquista do capitalismo com a multiplicação vertiginosa das tecnologias digitais e da internet, ainda que, como dissemos, seja um projeto que as anteceda. É também o que faz Fisher, ao comentar que estes efeitos das tecnologias de comunicação atingem um ponto crítico com a chegada do digital (conf. *ibidem*, p.16), e relaciona este espaço-tempo da informação, em que o tempo e o espaço são radicalmente contraídos, imediatos, e constantemente atuais, com o ciberespaço.

2.4 Realismo Cinematográfico

Tanto Benjamin quanto Fisher nos indicam que a máquina capitalista apresenta-se como *realista*. Seja objetivamente, na atualidade da informação, ou subjetivamente, no cinismo neoliberal, o horizonte das ações é descreditado, tornado impossível, *irreal*.

A questão da realidade de um tal realismo é portanto o ponto de inflexão, e a distinção entre “real” e “realidade” oferece uma fissura na dobradiça desta dupla captura. Se é certo que o “real” é um nível da matéria cujo acesso é sempre mediado por um sistema perceptivo (seja o humano, o

animal, o de uma máquina etc), a “realidade” é justamente a aparência que o real assume na superfície dessa mediação. Em outras palavras, só temos acesso à realidade(s), imagens que são o produto da mediação de um aparato perceptivo com a matéria, do jogo entre um corpo e o meio.³⁵ O “realismo” sugere uma coincidência “verdadeira” (ou, pelo menos, “mais verdadeira que outras”) entre uma certa realidade e o real.³⁶ Voltamos à cena de detetive: o jogo entre o real e os realismos é semelhante àquele do registro. As realidades, ao contrário dos fantasmas, são o lado “positivo” dos registros, são informadas por índices *presentes*. “Portanto, uma estratégia contra o realismo capitalista envolve invocar o Real subjacente à realidade que o capitalismo nos apresenta”, conclui Fisher (2020, p.35). Nesse sentido, faz ecoar aquela frase, normalmente atribuída a Brecht, enunciada pelo centauro Quíron em *Medéia*, (1969) de Pasolini: “Não há nada de natural na natureza. Quando a natureza te parecer natural, tudo estará terminado.”

É preciso detalhar, então, como o cinema poderia, à sua maneira, produzir um outro realismo. Parece-me evidente que, dada sua tecnologia, o cinema tem um vínculo elementar com esta dinâmica das realidades e dos registros. Os *Kino-Pravda*, de Dziga Vertov³⁷; o *cinéma vérité*, de Jean Rouch e Edgar Morin; o “cinema direto” da América do Norte, trazem algo dessa pretensão até no nome. Daí talvez se explique a vastidão de “realismos” na história do cinema, a começar pela crítica de André Bazin, daquilo que podemos chamar de “realismo da imagem fotográfica”.

Nos termos de Bazin, o cinema possui uma “ontologia” fundamentada na técnica fotográfica. Ou seja, que, diferente de formas representacionais anteriores como a pintura, a imagem fotográfica tem uma gênese mecânica, natural, objetiva. “Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma,

³⁵ Nossa disposição continua a ser aquela de Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória*: “A matéria para nós é um conjunto de imagens” (Bergson 1990, p.1), e atualizada por Deleuze em “Platão e o simulacro” (In: Deleuze 1974)

³⁶ Fisher descreve essa correspondência de um ponto de vista psicanalítico, numa bela citação a Alenka Zupančič: “O princípio de realidade é ele mesmo ideologicamente mediado; pode-se até mesmo afirmar que constitui o grau mais elevado de ideologia, a ideologia que se apresenta como fato empírico (ou biológico, econômico), necessidade (e que tendemos a perceber como não ideológica).” (*apud* Fisher 2020, p.35)

³⁷ série de 23 newsreels soviéticos dirigidos por Dziga Vertov, Elizaveta Svilova, e Mikhail Kaufman em Junho de 1922.

automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo", escreve no célebre texto "Ontologia da imagem fotográfica" (Bazin 1991, p.22). Grosso modo, o processo fotográfico é, para o autor, como uma argumentação, a fundamentação "ontológica" da *indexicalidade* da imagem produzida com seu modelo no real. Porque se trata de um processo físico-químico, no qual a interferência humana aparece como segunda (e não como primeira como na pintura), a fotografia garante a realidade da imagem.

Não é que este processo de fato represente o real. Mas, para Bazin, ele altera a "psicologia da imagem", que, dessa forma, conquista uma potência de real que nenhuma técnica representacional anterior jamais conseguiu.³⁸ Uma espécie de "realismo natural" (a expressão é minha, não de Bazin). É por isso que seu exemplo é o cinema surrealista, que usa desta potência de real justamente para causar como que um curto-circuito na nossa percepção, e assim recriar o real.³⁹ Com o cinema, "a distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem." (*ibidem*, p.25)

Hoje em dia, parece que se remeter à indexicalidade da imagem fotográfica (uma "ontologia", nos termos de Bazin) sem nenhum "porém" é ser, no mínimo, ingênuo. No mínimo, é deixar de lado, primeiro, uma epistemologia moderna que produz a lógica por trás das câmeras fotográficas e do cinematógrafo, das películas plásticas e da emulsão sensível, e todo o aparato técnico necessário para produção de fotos e filmes. Uma técnica específica que produz uma certa impressão fotográfica, um certo recorte do real. E segundo, é também ignorar a imensa transformação que esse mesmo processo sofreu com os avanços das tecnologias digitais, das possibilidades de alteração da imagem etc. Não há, rigorosamente falando, mais relação direta da imagem digital gerada com o modelo no real; pelo menos não nos mesmos termos "fotográficos" evocados por Bazin. O sensor de uma câmera digital, ainda que fotossensível, trabalha a partir de uma extração de dados que é decisivamente distinta daquela da emulsão, o que muda a natureza do processo (e que, claro,

³⁸ "Ela *age sobre nós* como um fenômeno 'natural', como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica." (Bazin 1991, p.22) [grifo nosso]

³⁹ "A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela materializa uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira." (*ibidem*, p.25)

possibilita a imensa gama de alterações de pós-produção a que já estamos acostumados).

As críticas à "ontologia da imagem fotográfica" de Bazin são muito anteriores à chegada do digital⁴⁰, mas, de qualquer maneira, pareceria que seu advento determinaria então o "fim do realismo" no cinema. Quer dizer, se essa indexicalidade fotográfica já era polêmica antes, o digital resolve a querela, pois evidencia ainda mais todo um novo campo de manipulação humana dessas imagens que não deixa dúvidas sobre seu aspecto construído, alterado (ou, no mínimo, *alterável*).

Ainda assim, podemos sentir por volta dos anos 1990-2000 um retorno de tendências realistas no cinema. De formas distintas, vemos uma retomada de uma série de técnicas que já apareciam no texto de Bazin como esforços para um cinema realista: o plano-sequência, a profundidade de campo, gravações na rua ou em espaços públicos, documentários "diretos", atuações improvisadas etc. Estou falando dos filmes de Tsai Ming-liang, de Apichatpong Weerasethakul (e, antes deles, Hou Hsiao-hsien), de Hong Sang-soo, de Naomi Kawase... Se há uma clara tendência do leste asiático⁴¹, podemos incluir os nomes de André Novais Oliveira, Sueli e Isael Maxakali, Angela Schanelec, Abbas Kiarostami, e muitos outros. Não me interessa recortar geograficamente esta tendência, apenas indicar que, aqui e ali (talvez com mais força em certos lugares que outros), despontam expressões realistas da imagem cinematográfica. Trabalhos que, à primeira vista, parecem buscar aquela indexicalidade, parecem evocar um certo compromisso com o real, uma justeza realista dos meios empregados na *mise-en-scène*. Mas como isso é possível? Como esses filmes podem pretender ser realistas hoje em dia? De que realismo estaríamos falando?

⁴⁰ conf. Cecília Mello: "O antirrealismo se tornou [a partir do final dos anos 60] o objetivo da crítica cinematográfica progressiva, cujas premissas estéticas estavam fortemente baseadas nas teorias brechtianas de distanciamento e o uso inventivo dessas teorias principalmente no cinema de Jean-Luc Godard." (in: Mello 2015, p.16)

⁴¹ Tal tendência realista de cinematografias recentes do leste asiático é brilhantemente trabalhada em *Realismo Fantasmagórico* (2015), organizado por Cecília Mello, como veremos.

Pouco mais de um mês (2013), de André Novais Oliveira, inicia-se com um casal deitado na cama. A câmera baixa enquadrando os pés em primeiro plano, mas o plano é aberto o suficiente para vermos toda a cama, a cabeceira ao fundo, e as mesinhas ao lado. É um plano bem escuro, vê-se tudo num tom mais ou menos cinzento. Ao princípio, o casal dorme, e, ao longo do plano, acorda, sem se levantar. Ainda deitados, eles trocam um papinho miúdo, uma conversa boba de bom-dia. Vagamente, entendemos que o rapaz (André Novais de Oliveira) teve dificuldade de dormir, levantou-se no meio da noite. Ela (Elida Silpe), dormiu a noite inteira. Entendemos que eles estão na casa dela – e, o mais importante, percebemos nas entrelinhas da conversa, nas micro-pausas das falas, nas pequenas hesitações e nos modos, que eles não são assim tão íntimos, que se conhecem há pouco tempo. Ele teve vergonha de ligar a televisão na madrugada. Mais tarde, pergunta se pode pegar um copo d'água. Tudo é muito "normal", o objetivo não é sublinhar esses momentos. Eles acontecem, e no conjunto sentimos seus efeitos. Como o título já nos dizia, esse casal está junto há um pouco mais de um mês, e o filme é sobre isso, sobre um casal que está junto há pouco tempo, os pequenos problemas ("problema" é até uma palavra muito forte para o que é) e entendimentos que se estabelecem entre o que cada um sente, o que cada um deseja, *que não pode se revelar numa fala*, mas mas num olhar, num tempo, num *jeito*. O realismo do cinema de André Novais tem muito a ver com esses tempos e jeitos, esses modos de fazer que ele enquadra e deixa durar o tempo que aquilo dura. É assim que seus filmes de um modo geral se estabelecem dentro de um recorte temporal claro, que às vezes está já estabelecido no título (*Pouco mais de um mês*, *Temporada*, *Domingo*); ou duram o tempo preciso de uma ação, visada do início ao fim (o caso de *Fantasmas*, um único plano-sequência de um diálogo entre dois amigos; *Quintal*, uma tarde morosa na casa dos pais; e o recente *Rua Ataléia*, uma noite de apagão); ou, enfim, filmes que, mesmo na deriva por sequências longas, estas são sempre definidas por ações cotidianas – cortar uma laranja, cozinhar etc – pois o tempo que se quer recortar é impreciso, mas rigoroso, o tempo do fim e do recomeço: *Ela volta na quinta*.

É que o realismo do cinema não se baseia apenas na indexicalidade da imagem fotográfica, no processo de impressão da luz sobre um material sensível. Antes que fotográfica, sua indexicalidade é a do *movimento*. Como aponta Deleuze, o cinema não é uma imagem à qual se acrescenta posteriormente movimento – a passagem dos fotogramas é apenas a técnica, o truque. Se é verdade que o cinematógrafo repete "a mais antiga das ilusões" (aquela epistemologia moderna que comentamos), também é certo que o filme, ele mesmo, é imediatamente a imagem e o movimento, é portanto *imagem-movimento*; e, nesse sentido, sua indexicalidade, antes que a da fotografia, é aquela da *duração*.⁴² Em outras palavras, a semelhança que a imagem cinematográfica estabelece com seu "modelo" é primeiro pela reprodução do movimento.⁴³

Há, entretanto, uma distinção importante a ser feita. É que, ainda que a indexicalidade do cinematógrafo emane primeiro da reprodução do movimento, ou seja, da duração, há que se diferenciar tipos de duração. A *imagem-movimento* de Deleuze, marcada pela mecânica do "sistema sensório-motor" bergsoniano, obedece à duração da *ação*. Isso quer dizer que, grosso modo, há um movimento "modelo" que se pretende atingir com os meios do cinema. O movimento pode ser correr ou pular, mas também pode ser um movimento "interno": pensar, sofrer, decidir. Ou seja, de um modo geral, o que se pretende é produzir, com os meios do cinema, "imagens-ação", imagens que têm por modelo determinadas ações do real. É a ação o ponto culminante do sistema sensório-motor. Daí toda a importância da continuidade nesse modo de cinema; daí a criação de todo um vocabulário de artifícios que buscam pela montagem representar a duração de uma determinada ação, ou

⁴² ver a crítica de Bergson em *A Evolução Criadora*: "O movimento escorregará pelo intervalo, pois qualquer tentativa de reconstituir a mudança com estados implica partir do princípio absurdo de que o movimento é feito de imobilidades." (Bergson 2010, p.335) e a "réplica" de Deleuze em *A imagem-movimento*: "(...) a reprodução da ilusão não é também, de certa forma, sua correção? A partir da artificialidade dos meios pode-se concluir a artificialidade do resultado? (...) o que [o cinema] nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato." (Deleuze 1985, p.10)

⁴³ Bazin não é avesso ao conceito bergsoniano de "duração" e a questão do movimento da imagem cinematográfica não lhe escapa. "Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. (...) Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação." (Bazin 1991, p.24)

de um conjunto de ações. Ainda que de formas bastante distintas, é essa a pretensão da escola americana de montagem orgânica (naturalista), da escola soviética de montagem dialética, da escola alemã de montagem expressionista etc.⁴⁴

Muito diferente é a *imagem-tempo*. Neste tipo de duração, abdica-se de reproduzir uma ação "modelo". A duração que se busca é a de "movimentos puros", situações óticas (e sonoras) puras. Esquemáticamente, podemos dizer que a imagem-movimento pretende recriar com os meios do cinema um determinado movimento-modelo – sua pergunta seria "qual a duração correta para esta ação determinada?". Enquanto a imagem-tempo pretende descobrir os movimentos puros dentro de uma determinada duração – sua pergunta é então "*dada esta duração*, que movimentos aparecem em seu interior?". Ou seja, na imagem-movimento parte-se de um ação virtual; na imagem-tempo, de uma duração atual. É assim que Deleuze, já no primeiro parágrafo de *A imagem-tempo*, pode retomar as teses de Bazin nos seguintes termos: "O real já não era representado ou reproduzido, mas 'visado'. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real por decifrar, sempre ambíguo; daí que o plano-sequência tendesse a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava assim pois um novo tipo de imagem a que Bazin propunha que se chamasse 'imagem-facto'." (Deleuze 2015, p.7)⁴⁵

⁴⁴ Este é um resumo bastante grosseiro de todo o primeiro livro de cinema, *A imagem-movimento* (Deleuze 1985). Para uma descrição mais detalhada dos modos da imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação), das escolas clássicas de montagem, e das relações internas da pragmática do cinema, recomendo, além claro da leitura integral do livro, o curso online gratuito "Deleuze e Cinema", de Bruno Cava, no canal Hora Azul, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xItsskoFRUw&list=PLz1c-6uMIBiHeg_RjvPUEB_6tvmRzmOOs – acesso 03 de agosto de 2019; para uma apresentação ao sistema sensório-motor, ler o capítulo 1 de *Matéria e memória* (Bergson 1990, pp.9-57) Voltaremos a este esquema no capítulo 4.

⁴⁵ Para uma belíssima e sintética descrição das diferenças de sensibilidade entre o neorealismo italiano e o cinema clássico americano, assistir *What is neorealism?*, (2014) de kogonada, disponível em <https://vimeo.com/68514760> – acesso 4 de março de 2021.

2.5 Revirar a imagem

As análises de Deleuze e a questão do realismo das imagens cinematográficas exercitam a atenção para o que pretende uma determinada montagem. Quais potencialidades, quais forças latentes, servem de material para as narrativas que vinculam aquela imagem ao real, ou o real àquela imagem. No caso da imagem-movimento, era uma ação virtual, idealmente realizada pela montagem de vários planos que atuava como pano-de-fundo das pretensões realistas; e no caso da imagem-tempo, uma duração atual, alcançada concretamente por uma espera propositiva, justifica o realismo dessas. Podemos então avançar este tipo de análise àquela imagem do realismo capitalista. De onde emana seu realismo?

Dissemos que sua pretensão advém do endurecimento da informação. Tal imagem é caracterizada pela sua *atualidade*, e, principalmente, pela pretensão de ser *imediata* (mais que isso, torna-se *o próprio meio*). Ela não indica um "mundo real" exterior, ela aponta apenas uma próxima imagem, uma informação seguinte. David Lapoujade escreve, a partir do célebre texto de Deleuze sobre as sociedades de controle⁴⁶, que, a característica dessas imagens é:

ser sem exterioridade, sem referência exterior (elas nem mesmo possuem interioridade); elas possuem somente um direito e um avesso e são reversíveis ou deslizam umas sobre as outras: remetem umas às outras, mas sempre a imagens, nunca a outra coisa. Assim, toda imagem é imagem de imagens. Dito de outro modo, *elas são imagens por si mesmas, nunca imagens de um mundo exterior* [grifo meu], donde sua autossuficiência e o fato de que elas só remetem umas às outras num espaço distinto do espaço real em que estamos corporalmente situados, orientados. (Lapoujade 2010, pp.162-163)

Lapoujade faz notar que essas imagens, ao se desvincularem da referência a um mundo exterior, a um real ou algo parecido, terminam por produzir um outro mundo, um outro espaço-tempo, que chama *mundo-tela*:

um mundo que seria tão–somente uma mesa de informações em que as imagens apenas comunicam informações em relação

⁴⁶ Deleuze 1990 [1972-90] "Post-scriptum sobre as sociedades de controle" in: *Conversações*. trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, p.219-226.

direta com o cérebro: *não são mais imagens para ver, mas imagens para ler* [grifo meu]; elas não solicitam primeiramente um olho, mas um cérebro. Para Deleuze, o computador é o fim do olho, pelo menos o fim de sua autonomia relativamente a um reino exclusivo do cérebro (que subordina a si o olho), não em vista de alguma finalidade motora, mas em vista da circulação de informações. É o fim da percepção (e da ação que ela prepara), unicamente em proveito da leitura (que não tem finalidade motora). (*ibidem*, p.163)

Será interessante analisar estas imagens-informação da mesma maneira que Deleuze faz com as imagens do cinema. Assim, por um lado, poderíamos pensar que elas operam a partir de uma duração atual. Esta duração, entretanto, é *a menor possível*. Ou seja, o contrário da espera atenta e dos planos-sequência das imagens-tempo. Elas não pretendem o vislumbre de movimentos puros que surgem no seu interior, mas apenas o deslizar da sua própria atualização. É nesse sentido que “nem mesmo possuem interioridade”, que elas se tornam o próprio meio. É também por isso que não se movem, ou que o movimento é latente: um presente constante a constantemente lançar imagens mas sem acompanhá-las. Não há melhor exemplo desse tipo de quase-movimento que o feed de uma rede social.

Por outro lado, estas imagens-informação também parecem indicar uma ação virtual, *mas somente como virtualidade perdida*, sem jamais se tornarem, de fato, ação (o que as afasta da imagem-movimento). Donde a sensação de impotência, de incapacidade de seguir um movimento até sua efetivação. É nesse (duplo) sentido que desvincularam-se do “mundo real”: tudo se passa num entre, num intervalo, que foi reduzido a quase nada, a uma duração mínima, e cuja a redução a “cada vez menor” é celebrada e procurada incansavelmente, tecnologias com intervalos cada vez menores de resposta, a flashes de ações que poderiam ser mas não serão, pois há já novidades a anunciar antes de mais nada.

A crítica de Lapoujade (e de Deleuze), então, aponta diretamente contra a *comunicação*, como o meio que esta imagem informacional usa para estender seu controle, o espaço sem referência pelo qual as “imagens de imagens” circulam. Não somente os “meios de comunicação”, mas ao próprio comunicar-se. Ele nos lembra que Deleuze não vê no computador nenhuma espécie de “democratização do conhecimento”, no sentido de ampliar a

comunicação, de horizontalizar o acesso à fala; mas sim “um forte instrumento de controle, o mais potente que se pode haver hoje.” E complementa:

A hipótese nada tem de paranoica, porque não se trata de vigilância, mas de controle, isto é, de levantamento de informações. Cada um de nós se reduz a um pacote de informações. Pertencer ao seu computador é estar sob controle, não necessariamente policial, mas empresarial, comercial etc., que se exerce sobre as informações que constituem cada modo de existência.” (*ibidem*, p.161)

Hoje, esta descrição é mais do que evidente. Imagens para ler, no lugar de imagens para ver. Imagens para comunicar. Isto soa quase como o oposto daqueles grafismos da máquina territorial primitiva, onde não havia leitura, não se sabia ler os signos grafados, apenas se os via performar sua presença, seu vínculo. E dessa maneira, talvez podemos também dizer o inverso de antes: o loop da máquina capitalista inscreve o *sempre* no *agora*, como aquela velha piada de "dar a volta ao mundo" e girar no seu próprio eixo.

A diferença entre “ler uma imagem” e “ver uma imagem” vai estar na base da proposta que Lapoujade faz para perfurar o realismo oferecido pela máquina capitalista. Afinal, seu "mundo-tela" é em tudo semelhante ao "ciberespaço" de Fisher; e a oposição ler-ver lembra aquela entre o perito e o detetive que marca a relação com registro. "Ler" imagens quer dizer apelar para seu aspecto informacional, comunicacional, seu pólo positivo; enquanto "ver" é perceber também seu pólo negativo, os seus interstícios, as suas ausências, suas narrativas, tão presentes quanto aquilo que objetivamente se pode observar.

A questão então que se coloca pode ser a seguinte: se estas imagens tornaram-se o próprio meio, se o mundo deveio tela por onde as informações deslizam, se nosso próprio corpo e percepção estão já “pré-corporados”, como produzir outra imagem? Pois, se o problema está, como sugerem Benjamin, Deleuze, Fisher, e Lapoujade, na própria comunicação e na própria sensibilidade, como falar, o que quer que seja? Como fazer filmes? “Então, a questão – *que se torna política* – é saber como ultrapassar a informação, isto é, como ‘revirar’ a imagem.” (*ibidem*, p.164)

O problema está, como vimos, no imediatismo da informação, que produz uma imagem que não é mais percebida, mas lida. Não há mais percepção que não seja leitura. Isso se passa, segundo Lapoujade, por uma correspondência entre o ver e o falar, em que um repete o outro. A fala transmite aquilo que se vê, transmite as informações da vista, e, inversamente, ver torna-se olhar o que nos é dito. É um sistema de rebatidas, de sublinhar e retransmitir uma certa identificação (cada vez mais dura) entre a fala e a visão. Isto faz "com que cada forma seja controlada pela outra, mesmo que as duas faculdades não se recubram." (*ibidem*, p.166) Só vemos aquilo que já sabemos como falar, e só falamos aquilo que já tem uma imagem feita (e, aliás, controlamos uns aos outros para só falar assim, para só ver assim). É isso que quer dizer, para Lapoujade, uma imagem para se ler.

Revirar a imagem, então, será quebrar esta correspondência entre ver e falar. É algo que Deleuze teria redescoberto no cinema, "que *a linguagem não atinge seu próprio fora, a não ser que ela rompa com seus laços visuais*". E, inversamente, que a visão deixe de estar em correspondência com uma palavra fixada ao visível. "É mesmo esse o ato de revirar: liberar a linguagem do visível, de sua relação com o visível e com o percebido, quando *se fala, enfim, de algo que não pode ser visto no próprio seio do visível*" (*ibidem*, p.166).⁴⁷

Algo que não pode ser visto no próprio seio do visível. Algo que não pode ser visto no próprio seio do visível. Algo que não pode ser visto no próprio seio do visível.⁴⁸ É dessa maneira, no esforço de revirar a imagem, de perfurar a dupla captura do realismo capitalista e da imagem informacional, que os fantasmas podem surgir talvez como curiosos aliados. Qual cinema vai filmar o que não pode ser visto? Afinal, tudo se passa como se o registro na máquina capitalista operasse de forma a mostrar o máximo de coisas, mas para que tudo desapareça.

⁴⁷ uma proposta semelhante, mas do ponto de vista daquele que não quer ser visto, do que quer tornar-se invisível, está no vídeo *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013, Hito Steyerl), disponível em <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> – acesso 8 de novembro de 2018

⁴⁸ "Beetlejuice! Beetlejuice! Beetlejuice!" – invocação do fantasma de mesmo nome no filme *Beetlejuice* (1988), de Tim Burton.

3. Diante de fantasmas

3.1 Realismo Fantasmagórico

É em *Mal dos Trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul, que o camponês Tong (Sakda Kaewbuadee) menciona ao soldado Keng (Banlop Lomnoi), a história de seu tio, que podia recordar de suas vidas passadas. “Você acredita nisso?” replica Keng. “Claro, é uma história verdadeira.” A “história verdadeira” será o centro de outra longa, *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010), onde o mesmo Tong encontra-se na casa do tio, e são visitados pelos fantasmas de sua esposa e de seu filho. A cena da visita começa com um belo plano-sequência, de Tong, tio Boonmee (Thanapat Saisaymar), e tia Jeng (Jenjira Pongpas) ao redor de uma mesa de jantar na varanda da casa. A noite é densamente escura, e a luz projeta-se de um único candeeiro sobre a mesa, ao som do marulho da floresta próxima da fazenda. É neste plano-sequência, que poderíamos chamar realista, que surge, em sobreposição translúcida, a figura de tia Huay (Natthakarn Aphaiwonk), a esposa já falecida de tio Boonmee. Os três assustam-se com aquela aparição, mas depois perguntam-lhe como ela está. E, naturalmente, a tia-fantasma responde.

É sempre arriscado descrever as sensações que um filme provoca, sob pena de soar generalizante e redutor – mas a questão será justamente essa: a curiosa indescritibilidade dessa cena de Apichatpong é precisamente o que é preciso descrever. É esse o cerne da questão, pois talvez seja aí que ocorre a disjunção entre ver e falar, entre uma imagem para ser lida e uma imagem para ser vista: essa sensação de tentar descrever algo indescritível.

É curioso notar, então, como, numa cena como esta, o repertório baziniano do realismo cinematográfico, em especial o plano-sequência, é de tal maneira prolongado que parece ressignificar a espera, fazendo surgir com ele um modo mais aprofundado de realismo. Cecília Mello chamará este gesto de “realismo fantasmagórico” (2015, p.19). Como veremos, este realismo fantasmagórico procura sensações e sentidos que não podem aparecer facilmente no espaço-tempo “naturalista” que estamos habituados. Nesse

sentido, é pelo mesmo gesto que se pode, por um lado, dar a ver fantasmas, e, por outro, desfazer o realismo capitalista e seus pressupostos de impotência.

Provavelmente, num primeiro momento, o que mais chama atenção na cena de *Tio Boonmee* é o contraste entre o absurdo (do ponto de vista de um olhar realista naturalista) da aparição do fantasma e o pequeno susto das pessoas ao redor da mesa, que, embora ligeiramente desconfortáveis de início, rapidamente aceitam aquele fantasma como algo possível. Mello identifica nisso traços dos modos tradicionais da Tailândia⁴⁹, mas gostava ainda de sugerir que este contraste entre o que se espera da realidade e como a realidade aparece no filme nos ajuda a perceber como este realismo pode responder ao realismo capitalista.

Este desconforto do olhar, que, numa cena como esta, fica entre o terror e o cômico, nos mostra que o realismo destes autores precisa deslocar-se para uma certa tensão, uma zona limite do que genericamente se percebe como realista; justamente para, aí, encontrar os fantasmas. Quer dizer, é precisamente porque apontam a câmera para esse limiar, e prolongam a espera além dos limites convencionais, que terminam por enquadrar fantasmas. Uma espécie de tocaia⁵⁰, que demanda paciência e precisão.

É, aliás, o que acontece com Boonsong (Geerasak Kulhong), o filho desaparecido de Boonmee, que também retorna como fantasma na mesma cena do jantar, mas numa forma monstruosa. O fantasma do filho narra que estava a fotografar na floresta e uma vez, ao ampliar uma foto, percebeu ter fotografado uma criatura desconhecida. Retornou à floresta atrás dela, perseguiu-a como um caçador pelas árvores com sua câmera, e descobriu

⁴⁹ “Gostaria de sugerir que as raízes da combinação original de realismo com uma dimensão sobrenatural na obra de Tsai [Ming-liang] e Apichatpong podem ser encontradas na própria realidade religiosa e espiritual da Tailândia e de Taiwan, com influências do budismo, do taoísmo e do animismo, crenças que em geral encaram entidades sobrenaturais sem os sobressaltos do Ocidente.” (Mello 2015, p.23) Mello não é a única; há uma certa "tradição" de tratar os fantasmas no cinema de Apichatpong por uma pegada menos fantástica e mais antropológica, histórica, ou social, relacionando-os às tradições budistas da Tailândia, conforme falaremos adiante. Para mais, Quandt (org.) 2009 *Apichatpong Weerasethakul*, Volume 12, Viena: Synema Publikationen

⁵⁰ Vim a descobrir que a palavra "tocaia" não é corrente em Portugal. Tocaia significa a espera do caçador em uma emboscada. "Ficar de tocaia" quer dizer aguardar o momento para atacar uma presa, e é usada tanto para animais que fazem tocaia, quanto para caçadas humanas, ou ainda, em sentido figurado, esperar o instante certo para agir.

enfim tratar-se do espírito-macaco. Há algo de erótico na sua perseguição, e é a câmera o objeto que, em seu realismo técnico pode fazer o registro sensível a estes vislumbres, capturar com seus meios estes seres difusos, quase invisíveis, e servir de ponte entre o "mundo real" e o "mundo dos espíritos". Boonsong apaixona-se por uma imagem, por um fantasma, e, ao ter relações sexuais com ele, termina por tornar-se também um espírito-macaco. Ele cruza o limite e, portanto, torna-se outro. Num certo sentido, é pelo realismo da câmera, que Boonsong pode ultrapassar o realismo da realidade em que vivia. Esta cena resume formidavelmente bem o método do realismo fantasmagórico: seu uso da sensibilidade da câmera para perfurar o real, sua relação com a espera e a caçada, a zona limítrofe onde a relação com fantasmas pode ocorrer, e o risco real de "escorregar pro lado de lá", isto é, de morrer. De transformar-se.

Mas, afinal, o que são os fantasmas, exatamente? E qual a relação deles com o realismo capitalista? No cinema de Tsai Ming-liang, os fantasmas costumam habitar os espaços urbanos super populosos de Taipei, e se manifestam quase sempre a partir de uma montagem que encadeia, paralelamente, duas ou mais histórias. Em *Rebeldes do Deus Neon* (1992), a vida de jovens moradores de um prédio que parece abandonado no meio da cidade intercala-se com a de um estudante dos exames nacionais, e o filme conta como cada um à sua maneira esforça-se por sobreviver à solidão da metrópole. A possível existência de fantasmas é, às vezes, referida em cena, como o elevador do prédio abandonado que sempre pára no quarto andar ("Ouvi dizer que o quarto andar é assombrado...", "Pois é."). Mas, na maioria das vezes, a sensação fantasmagórica vem de efeitos mais atmosféricos, um "meio ambiente" da metrópole, como chuvas torrenciais, e alagamentos de canos e apartamentos. O que estas atmosferas criam? Estas chuvas e espaços surrealmente encharcados são uma constante numa série de filmes do diretor, desde *Rebeldes* (uma das suas primeiras longas) até *I Don't Want to Sleep Alone* (2006). Referir-se como "atmosfera" ajuda a compreender seu caráter difuso e de difícil definição: é algo imaterial, algo que não pode ser visto. Mas corre o

risco de deixar de lado a sensação estranha de que isso que não está sendo visto está, ainda assim, *agindo*. A água invade casas, encharca móveis e roupas e todo tipo de objetos, infiltra-se pelas paredes e pelos tetos. A água redefine os limites das relações na cidade, ao abrir buracos entre apartamentos (*The Hole*, 1998), transmitir doenças cutâneas (*The River*, 1997), ou, pela sua falta, obrigar a todos a consumir enormes quantidades de melancia (*The Wayward Cloud*, 2005).

Mark Fisher tem razão, então, ao definir *hauntology* como “a agência do virtual, que entende o espectro não como algo sobrenatural, mas como aquilo que age sem (fisicamente) existir” (2014, p.18). Percebemos aqui a real profundidade do conceito: notar que a própria existência não pode mais ser pensada em termos de “ontologia”, no sentido de presença, mas sim de “assombralogia”⁵¹. Já dissemos que tudo pode ser visto como registro, que ver registros é uma operação cognitiva. E também, que chamamos fantasmas às narrativas evocadas pelas lacunas dos registros, a nuvem de existências potenciais que acompanham os registros. Ora, se tudo é potencialmente registro, então também os fantasmas estão por todo lado. O que Derrida chama atenção é que o que dá definição às coisas que “existem positivamente” (neste caso, os registros), são, justamente, as ausências que o rodeiam, os fantasmas que as assombram. (conf. nota 30, *supra*) Elas esculpem a forma atual das presenças.

O objetivo de Derrida será formular uma ‘hauntology’ [hauntologie] geral em contraste com a ontologia tradicional que pensa o ser em termos de uma presença idêntica a si mesmo. O que é importante sobre a figura do espectro, então, é que ele não pode estar totalmente presente: não tem existência em si mesmo mas *marca uma relação com aquilo que não é mais ou não é ainda*. [grifo meu] (Hägglund *apud* Fisher 2018, p.18)

Aquilo que não é mais, e aquilo que não é ainda: essa é a atmosfera fantasmagórica, as quase-existências que sobrevoam a atualidade. Coisas

⁵¹ o original em francês de Derrida, *hauntologie*, é foneticamente idêntico a *ontologie*: /õtɔlɔʒi/; o que não é apenas elegante, mas repete, na própria grafia do termo, aquilo que se propõe, isto é, apesar de mudo, o H atua, transforma o significado pela sua própria assombração. Assim, *hauntologie*, em francês, é uma “quase-palavra”, pois só pode ser escrita, nunca dita – o que, além de tudo, reverbera a ideia de revirar a linguagem de Lapoujade, ao cindir a fala e a leitura.

talvez a acabar, coisas talvez a começar. Mello coloca que ao “admitir em sua diegese a presença ativa de fantasmas e espíritos (...), [estes filmes] passam automaticamente a abarcar múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidos no tempo dos mortos.” (2015, p.23) *São estas temporalidades conexas, portanto, que ativamente dão a forma da atualidade.*

Assim, o realismo fantasmagórico pode atuar por duas vias. Em primeiro lugar, pela *espera*, pela duração que é deliberadamente longa e contemplativa, um intervalo alargado, que podemos relacionar com a *imagem-tempo*. Este é um gesto propriamente de *mise-en-scène*, que nos lembra dos planos-sequência que fundamentam o neorealismo para Bazin. Entretanto, menos que necessariamente recusar o corte, esta espera é, justamente, uma atmosfera, uma redução dos batimentos cardíacos, um estado mais ou menos narcótico de alargamento do tempo, que se constrói a partir de uma composição de elementos. O que se busca não é (apenas) o realismo fotográfico do índice, mas uma espécie de realismo sensório, de "realismo dos sentidos"⁵². A espera é uma mudança do estado de atenção habitual do espectador, que atua deliberadamente sobre seu corpo e sua sensibilidade. Não à toa, é bastante frequente nos filmes analisados no estudo de Mello a presença de personagens com sono, sonâmbulos, cansados, febris, doentes, recém-despertos ou prestes a dormir. Reações lentas, falas sussurradas. Estes estados, esse semi-transe, embalam o espectador e podem então alcançar o segundo aspecto, que é o *aprofundamento do realismo*. Essa camada costuma, precisamente, aparecer no nível da narrativa, da diegese, isto é, os personagens ou regiões fantasmagóricas. É como se essas atmosferas guardassem um real mais profundo, que não pode vir “à luz do dia”, que não se manifesta de outra maneira, e que precisa de um certo olhar do espectador para aparecer. Este "real mais profundo" pode não guardar semelhança com nada que se está acostumado, foge à maneira como normalmente as coisas se organizam, escapa à natureza. O realismo fantasmagórico, enfim,

⁵² o termo vem de Tiago de Luca, em *Realism of the senses in World Cinema*, apud Mello 2015.

desnaturaliza o real. Afinal, quando a natureza parecer natural, tudo estará terminado.

O realismo fantasmagórico mostra como, para além do naturalismo, o real é moldado por fantasmas, isto é, por outras temporalidades que atuam sobre a atual. É a sobreposição complexa de muitos tempos, num misterioso movimento de submersão e emersão, de aparecimentos e desaparecimentos. O filme respira. Sua realidade, sob a pressão interna de uma narrativa que quer perfurá-la, e sob a pressão externa de fantasmas, é como uma bolha em constante deformação e movimento. Há portanto, no limite desta bolha, uma fricção intensa: fricção de temporalidades, fricção de modos de percepção e de sensibilidades, fricção de seres. É, como vimos, um limite ontológico. De forma que habitar este limiar é, como no caso de Boonsong, filho de Boonmee, um risco de vida, um desdobramento contínuo, em que sua própria identidade não está assegurada.

3.2 A hipótese aceleracionista

Não quero entretanto que isto soe maniqueísta, algo como "lento é bom, rápido é ruim". Como se, necessariamente, fosse preciso fazer planos longos e demorados para atingir um outro realismo, para perfurar o realismo capitalista. O mais importante será a produção de um *intervalo significativo*. De uma espécie de eclipse que faz sentido, mas cujo sentido não está dado de imediato, está algures (à espera). É isto a fricção de tempos – a distância relativa entre eles, o intervalo que os separa. Os filmes analisados nos textos de *Realismo Fantasmagórico* costumam alcançar estes intervalos através de atmosferas lentas, mas podemos sugerir outras cinematografias que lançam-se em intervalos muito velozes, mas extraem deles toda a sua profundidade, e, nesse sentido, friccionam o realismo capitalista naquele que talvez seria o "seu território", isto é, o das velocidades instantâneas. Justamente por isso, estes filmes soam mais ambíguos, por performarem uma estética muito semelhante à daquilo que buscamos criticar e ultrapassar.

Se, no caso dos filmes de Apichatpong e Tsai Ming-liang, a disjunção do realismo começa no sono e no cansaço, em *Colateral* (2004), de Michael

Mann, por exemplo, é a adrenalina que dispara novos sentidos, e exige que, tanto os personagens, quanto os espectadores, contemplem a selva de violência que as grandes cidades do capitalismo se tornaram. No filme, o taxista Max (Jamie Foxx) acaba envolvido numa série de assassinatos cometidos, ao longo de uma mesma madrugada em Los Angeles, por um matador que entra em seu carro, Vincent (Tom Cruise). É o frisson da *perseguição* – a fuga e a caça – que sustenta a estética e os afetos do filme. As situações encadeiam-se de uma tal maneira que Max não pode mais deliberar o que fazer, não tem mais escolha, deve seguir adiante. Há uma bizarra presença de "destino cruel" com pouquíssimo espaço para respiro – um destino encarnado no personagem de Vincent. De fato, o que se torna evidente, é que Vincent é uma espécie de duplo maligno de Max. Pois, enquanto Max acredita que vai trabalhar honestamente e juntar dinheiro para começar sua própria empresa (e tem uma fotografia das Ilhas Maldivas no seu carro para "acalmar a mente" e "sair de férias algumas vezes por dia" – donde se conclui que ele não sai nunca realmente de férias para juntar dinheiro), Vincent ganha muito dinheiro matando pessoas, e enuncia, ao longo do filme, uma série de premissas niilistas que sustentam seu caráter indiferente: "Não existe razão, boa ou má, para se viver ou para morrer. O policial, você, eu... quem se importa?" Assim, podemos sugerir que Max e Vincent performam aquela dupla-captura do realismo capitalista⁵³: de um lado, o ingênuo, do outro, o niilista.

O filme então debruça-se em analisar esta dupla. Vincent é claramente um tipo de fantasma: um homem branco, vestido num terno cinza-quase-branco, com cabelos brancos, que praticamente ninguém além de Max pode ver, que só conversa com ele – longas conversas que transformam o táxi em divã – e que não tem passado, não tem profundidade alguma, o pouco que se apreende dele pode ser mentira, uma identidade falsa. Podemos

⁵³ mais de uma vez ao longo do filme Max terá que se passar por Vincent, ou será tomado por ele. Na cena central desse jogo de espelhos, Max pretende ser Vincent para encontrar o chefe da máfia local, e precisa repetir as mesmas frases que este lhe dissera para conseguir sair vivo do encontro. Os planos que se seguem, então, sob a luz negra da boate do mafioso, fazem com que os óculos "comportados" de Max pareçam óculos escuros, como os óculos de sol que Vincent usa durante quase todo o filme e que o identifica.

pensá-lo como o fantasma do futuro destruído, presente no presente, como que a encarnação do cinismo atual que mata qualquer esperança de futuro melhor. Literalmente.

Neste sentido, ele é um fantasma do próprio capitalismo em seu estado atual: a "ausência que age", que dá forma e realismo à realidade (absurda) em que vivemos.⁵⁴ Vincent não é a imagem ausente do realismo capitalista, mas, ao contrário, a sua própria face – o que sugere um esforço do filme de colocar-se "de fora" ou no limite último, como alguém que tenta chegar o mais próximo de uma parede para bater a fotografia do cômodo, ainda sem sair do quarto. E desse ponto de vista, *Colateral* assume uma certa perspectiva sobre o realismo capitalista, ao apresentar o *próprio capitalismo* como a distorção temporal que assombra a nossa realidade.

Mas o filme ainda sugere um desvio. Uma quebra na rota de assassinatos a que Vincent contratou (de forma trapaceira) Max. É só na última conversa dos dois no táxi, quando Max finalmente pergunta "Mas por que você não me mata?"⁵⁵, e depois insiste: "O que há com você? Qual é a sua?" que se revela toda a montanha de falácias que sustentam o cinismo de Vincent: "Não sei. Darwin, I Ching, um vínculo cósmico, qual a diferença?" Vincent é como um guru do individualismo indiferente, não acredita em nada. É uma forma sem conteúdo, uma máquina a seguir em frente. E, então, ao escutar a resposta ridícula de Vincent, Max decide, por fim, *acelerar*. Numa cena anterior, ao obrigar o taxista a se tornar seu cúmplice, Vincent dissera: "Não há opções, Max. Console-se pensando isso, que você não tem escolha", mas agora Max percebe que pode sim haver uma escolha – ir mais longe, ir mais rápido que Vincent, acelerar. Max acelera o carro, o que assusta Vincent, que lhe aponta a arma e lhe ordena que *vá mais devagar*, ao que Max responde com a mesma ironia – "Vai, me mata, quero ver. Se você me matar, morre junto." Vincent, que está constantemente a provocar Max a *agir*, a parar de acreditar em sonhos

⁵⁴ como sugere Fisher, o "fantasma do comunismo" não é a possibilidade de efetivação do comunismo a assombrar o capitalismo, mas o contrário: é a cada vez maior certeza de que não haverá comunismo, que assenta e dá forma ao realismo capitalista. (2014, p.19)

⁵⁵ a esta altura, qualquer espectador já terá se feito a mesma pergunta, e é interessante notar, então, que este "absurdo", isto é, o assassino de aluguel que bizarramente "se afeiçoa" ao seu taxista, é justamente o espaço não-naturalista que disponibiliza uma fissura no realismo capitalista.

falaciosos e fazer logo tudo que quer, é encurralado por ele na sua mesma lógica, e repete *vai mais devagar*.

A cena termina num acidente. Max, em alta velocidade, lança o carro contra a lateral da estrada, fazendo com que capote. Ele enfim quebra o vínculo que ainda tinha com Vincent, fende a garra que os prendia. O táxi, uma espécie de círculo mágico, fica de cabeça para baixo, destruído. E ambos sobrevivem.

Assim, o filme de Michael Mann pode ser visto como uma espécie de fábula do realismo capitalista, cuja moral parece dizer: se "isto" é ser realista, se é esta a realidade, e se este é o sentido a seguir (de que não há sentido nenhum), então vamos *acelerar o mais rápido que podemos nesta direção*.⁵⁶ Até o carro virar. É como uma argumentação *ad absurdum*. Busca ultrapassar o realismo capitalista, e, nessa ultrapassagem, fazer seu realismo cair por terra, revelar seu aspecto surreal e absurdo, e a terra arrasada que lhe sobrevêm, necessariamente. Deve ser por isso que, com frequência, estes filmes terminam com a morte trágica da maioria dos seus personagens, único fim possível num mundo tornado caçada.

3.3 O passeio do fantasma

Os fantasmas, entretanto, não são apenas personagens. Há Vincent, há tia Huay, há Boonsong, fantasmas em quadro – mas o que buscamos são suas atmosferas, suas fricções. É a zona de tensionamento do realismo, a fissura que se abre na realidade que estamos habituados, de onde se convoca outras temporalidades, "não mais", "não ainda". Haverá, claro, diversas e as mais variadas formas de perfurar o realismo. Mas gostava de propor um percurso, uma série de temas e problemas que atravessam muitos desses filmes "fantasmagóricos", e que não apenas evidenciam sua diferença em relação à estética do realismo capitalista, como também sugerem a força política positiva desses filmes. Ou seja, como seguem adiante. Uma vez posicionada a câmera, o que acontece quando o fantasma decide aparecer?

⁵⁶ "Não retirar-se do processo, mas ir mais longe, 'acelerar o processo'" (Deleuze e Guattari, [1972] 2010, p.318)

Como se verá, a questão elementar, mais uma vez, gira ao redor da morte e daquilo que é ou não sentido, que faz ou não sentido. E que, no fundo, da mesma maneira que os registros e as máquinas sociais, a relação com a morte evidencia a forma pela qual o filme desenha o tempo, a forma como sobrepõe temporalidades. Afinal, diante do abismo, é a morte que preenche a vida de sentido.

O percurso começa então por uma distinção: notar como as mortes nos filmes de Michael Mann possuem um sentido diferente daquelas de filmes de ação semelhantes da mesma época, como *Memento* (2000), de Christopher Nolan, *Reservoir Dogs* (1992), de Quentin Tarantino, ou *Goodfellas* (1990), de Martin Scorsese. Esta distinção marca justamente a diferença entre o seu "realismo aceleracionista" e as formas do realismo capitalista. Pois, em *Colateral*, cada morte conta. O personagem pode ser secundário, pode ser "bom" ou "mau"; a morte pode ser dentro ou fora de quadro, elipsada ou assistida; mas sempre será sentida. Todas as mortes são significativas, de forma que, ligadas, traçam uma espécie de geografia crítica do realismo capitalista, indicam o seu paradeiro⁵⁷. Em outras palavras, o destino manifesto, dentro do capitalismo, do "matar ou ser morto" emerge em toda a sua *surreal realidade*.

As mortes aparecem, primeiramente, pelos olhos do personagem, Max, que atua como o olhar horrorizado do espectador dentro do filme. Ele assiste os assassinatos, e sempre reage, sempre sofre, sempre se relaciona com o sentido último que quer dizer morrer. E, em segundo lugar, a própria *mise-en-scène*, em seus cortes e posicionamentos, sublinha o aspecto "fatal" de cada morte. Isso, claro, soa totalmente pleonástico, afinal, não deveria ser necessário enfatizar que uma morte é fatal. Mas é o cerne da questão: o realismo capitalista pretende esvaziar até a morte de sentido. *Ninguém mais*

⁵⁷ apenas a título de curiosidade, a "cena de detetive" que já falamos tantas vezes repete-se algumas vezes ao longo de *Colateral*, na figura do detetive disfarçado Ray Fanning (Mark Ruffalo) o único que a dada altura do filme, a partir de uma série de pistas deixadas pelos corpos daqueles que foram mortos por Vincent, sugere que "pode haver mais alguém no carro", pois todos os outros policiais acreditam ser Max o responsável pelos assassinatos (e que Max é Vincent). É o único portanto que vislumbra o fantasma, que percebe seu rastro. Que ele seja, dos policiais envolvidos nas operações do filme, o mais baixo na hierarquia, e aquele que caminha disfarçado de traficante também sugere outras leituras de quem está em posição de ultrapassar o realismo capitalista, na visão de Mann.

morre; ou, se morre, aquilo não é visto, não é importante; ou, enfim, morrer é ironizado – como o personagem de Vincent muitas vezes diz ao longo do filme: milhares de pessoas morrem no mundo o tempo todo, e daí? Ao fazer com que as mortes no filme *durem*, ao aprofundar este intervalo (ainda que em cortes velozes), o filme sustenta o seu sentido. O que torna tudo ainda mais assustador.

A fricção está, portanto, entre este terrível rastro de mortes que atravessa o filme, e no forte apelo da adrenalina que o acompanha. A atmosfera é sombria, marcada por uma melancolia tipicamente urbana, mas, ao mesmo tempo, habitada por festas, por jazz, por jovens, por luzes coloridas. Ainda que nenhum personagem de *Colateral* participe das festas pelas quais o filme cruza, há algo de cool que subsiste em toda sua estética, nos planos do carro pela cidade, nas fugas, nos diálogos com mafiosos. Há um aprofundamento nesta pulsão de morte por uma via libidinal, o que, a princípio, soa como totalmente contra-intuitivo. Mark Fisher, entretanto, relaciona esta sobreposição de afetos à cena "Jungle" da Inglaterra de sua juventude.⁵⁸ Ele diz que o gênero "liberava a libido suprimida pelo impulso distópico" do capitalismo do final dos anos 90 e início dos 2000, e assim, "soltava e amplificava um prazer que vem de antecipar a destruição das certezas correntes." (2014, p.31) Kodwo Eshun argumenta que o Jungle libidizava "a própria ansiedade", transformando "impulsos de brigar e de 'voar' [fight and flight] em diversão". (*apud ibidem*, 31).

Há um terrível paradoxo em jogo: uma certa identificação libidinal com a morte, uma aventura ao limite da vida, ao limiar do orgânico, que Fisher sugere ter a potência de revelar algo que o capitalismo jamais poderia dizer sobre si mesmo – como a aparição de Vincent em *Colateral*. Assim, Fisher pode concluir que "A identificação paradoxal com a morte, e a equação da morte com um futuro inumano, era mais que um gesto niilista barato. Num certo

⁵⁸ "Jungle" é um sub-gênero de música eletrônica mais genericamente conhecido como drum and bass – Fisher, porém, prefere chamar Jungle porque "evoca um terreno: a Selva [Jungle] urbana". Uma certa noção de "espaço-qualquer", conceito que Fisher convoca de Marc Augé, será central na concepção do espaço-tempo do realismo capitalista e seus fantasmas. (conf. Fisher 2014, p.5) A relação dos filmes de Mann com o conceito de Augé é analisada em "The American City as Non-Place: Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann", por Robert Arnett (2010)..

ponto, a negatividade não liberada deste impulso distópico tropeça num gesto perversamente utópico, e a aniquilação torna-se condição para o radicalmente novo." (*ibidem*, p.31)⁵⁹

Ainda segundo Fisher, a cena Jungle dos anos 2000 utilizava "deixas", imagens e falas, retiradas de filmes de ficção científica como *Predador* (1987), de John McTiernan, *The Terminator* (1984), de James Cameron, ou *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. E acrescenta: "Não é acidente que estes três filmes sejam sobre caçadas." De fato, em análise, a questão da perseguição também embala – ainda que de formas muito muito variadas – os filmes que podem compor este percurso do realismo fantasmagórico. A câmera como objeto de caça na cena de Boonsong e do espírito-macaco, em *Tio Boonmee*; os vários espelhamentos caça-caçador de Max e Vincent em *Colateral*, seja em relação aos policiais que os procuram, às vítimas de Vincent, ou entre os dois; e, até mesmo, em *Fantasma* (2010), curta de André Novais Oliveira, onde a câmera diegética está posicionada para flagrar a ex-namorada de um dos personagens. "O mundo do Jungle era um em que entidades – humanas e não-humanas – perseguem-se umas às outras", e prossegue: "(...) darkside Jungle era sobre a emoção de ser perseguido, sobre uma ansiedade-euforia de video-game de enganar predadores, assim como sobre a excitação de derrubar presas ao solo." (*ibidem*, 31)

A identificação macabra com morte é portanto um jogo de espelho entre caça e caçador – um "riff" igualmente frequente em todos estes filmes. Há um devir que perpassa essa relação, um tornar-se o outro, uma metamorfose que reforça justamente a linha vital (última) que Fisher identifica no Jungle. Quer dizer, ao atingir o limite da vida, ao atravessar a morte, *algo novo surge*. Uma transformação *deve* ocorrer, necessariamente. Este é o processo. A questão será sempre *como ludibriar aquele que nos caça, o fantasma do capitalismo; como ganhar tempo, para capturar aquilo que nós caçamos* – um jogo que sempre envolve estratégias de visibilidade e invisibilidade, de aparições e

⁵⁹ esta é com todas as letras a aposta aceleracionista, sempre remetida de volta a Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*: "Sente-se a morte assomar de dentro, sente-se o próprio desejo ser instinto de morte, latência, mas também passar para o lado destes fluxos que são, virtualmente, portadores de uma vida nova." ([1972] 2010, p.297)

desaparições, de camuflagens. Mais uma vez, ser capaz de ver ou de desaparecer, assim como as tocais, esperas, ataques, são gestos frequentes em todos esses filmes, dos replicantes de *Blade Runner*, passando pela camuflagem do Predador, até os vagalumes-fantasma da segunda parte de *Mal dos Trópicos*, em seu fantástico piscar.⁶⁰

É, portanto, uma nova relação com o espaço. Camuflar-se, sumir e aparecer, são gestos que dependem de um vínculo novo com a arquitetura das grandes cidades. Essa é, com certeza, outra grande diferença dos filmes de Mann com outros de crime da mesma época: a maneira singular como filma os espaços públicos e o trânsito de pessoas por eles. Robert Arnett faz disso seu argumento central para sustentar que, nos filmes de Michael Mann, "são os espaços que levam a narrativa", e não a psicologia dos personagens, ou o tempo evocado por ela. (2010, p.45)

Representações arquitetônicas consistentes formam um léxico de estruturas. Os heróis de Mann geralmente vivem em casas de praia, os antagonistas vivem em casas modernas, garagens de estacionamento tornam-se locais de encontro, edifícios de escritórios tornam-se locais de trabalho de colarinho azul, confrontos ocorrem debaixo de pontes, estradas tornam-se locais de meditação e contemplação, e lanchonetes ou bares são geralmente locais de negociação e troca. (*ibidem*, p.45)

O modo como se pensa a morte define o espaço-tempo: e vice-versa. Num sentido espiritual, são quase a mesma coisa (daí a esperança ou descrença que registros podem inspirar). A *mise-en-scène* de Michael Mann, tanto pela forma que trata da morte dentro das narrativas, quanto pelo modo como enquadra os espaços e faz deles o eixo pela qual os personagens deslizam, é um modo de habitar o realismo capitalista atento a sua atmosfera fantasmagórica, e buscando, através dela, uma outra visão deste mundo, ainda que isto signifique virar o carro em que se está, ou fugir da polícia até as últimas consequências.

⁶⁰ vale então uma "piscadela" para *Sobrevivência dos vagalumes* [2009], de Didi-Huberman, onde o autor analisa justamente estes modos de vida fugidios, marcados por um pulsar de aparecimentos e desaparecimentos.

É evidente, entretanto, que os filmes que chamamos "aceleracionistas" e os exemplos de ficção científica dos anos 80 de Fisher não filmam "a mesma morte" que os exemplos orientais de Mello em *Realismo Fantasmagórico*. A morte naquelas ficções científicas e nos filmes de ação de Mann é identificada com o próprio capitalismo a ser ultrapassado, de forma que, como Fisher pontua, o devir pretendido é uma transgressão do orgânico em busca de um corpo cibernético. Uma espécie de devir-ciborgue. "[O] Capital não pode abertamente admitir que é um sistema baseado numa voracidade inumana; o Exterminador não pode nunca remover sua máscara humana [assim como Vincent não pode ser visto]. O Jungle não apenas arranca fora a máscara, ele ativamente se identifica com o circuito inorgânico por baixo: eis o andróide." Em outras palavras, a linha que traça é aquela que vai da presa ao predador: *a caça deve tornar-se caçador*. Ou melhor, deve ir além do caçador, ultrapassá-lo.

Mas o que acontece quando as transformações têm o sentido contrário? Quando os caçadores devém caça? Identificam-se com ela. Este gesto, não apenas inverte a direção pretendida, como me parece que também se relaciona com mudanças vitais e afetivas, e convoca outros fantasmas.

Em *Heat* (1995), também de Michael Mann, um ladrão super competente, Neil McCauley (Robert de Niro), e sua equipe, armam uma série de assaltos de grande escala, enquanto são perseguidos pelo detetive hiper aplicado Vincent Hanna (Al Pacino). O filme elenca pontos que já descrevemos: 1) o espaço, mais uma vez, uma Los Angeles impessoal,⁶¹ "um mundo sem marcos, um labirinto de logomarcas, onde os limites territoriais foram substituídos por um cenário indefinidamente repetitivo de franquias idênticas." (Fisher [2009] 2020, p.59)⁶²; 2) a questão de um modo de vida em

⁶¹ Há uma cena em que McCauley diz a Eady (Amy Brenneman), seu par romântico, diante da vista da cidade, que Los Angeles à noite parece as algas fosforescentes de Fiji, a piscar na superfície do mar sombrio. Esta imagem linda nos lembra, mais uma vez, dos vagalumes e suas sobrevivências, em especial pelo fato do romance de Eady e McCauley ser, com certeza, um desses vislumbres dentro do filme.

⁶² Fisher, ao analisar *Heat*, irá também comparar os modos de trabalho do bando de McCauley com os de gangsters de filmes clássicos: "[é] uma das maneira mais fáceis de perceber as diferenças entre o fordismo e o pós-fordismo" Pois, em *Heat*, "os fantasmas da velha Europa que assombravam as ruas de Scorsese e Coppola foram exorcizados e enterrados, junto com suas desavenças ancestrais e suas vinganças banhadas

constante perseguição, que já está dada no título, pois se refere à sabedoria que McCauley repete por duas vezes: "não se apegue a nada que não possa largar em trinta segundos quando sentir o calor [heat] por perto."; e 3) a identificação entre o detetive que persegue, e o ladrão que foge, não apenas sublinhada pela montagem paralela que os relaciona, mas enunciada em cena: "Este cara é dos bons.", diz o detetive Vincent diversas vezes.

Mas há mais que isso. A admiração que sentem um pelo outro beira uma espécie de tesão. A adrenalina da caça, como Fisher sugeria em relação ao Jungle, libidiniza seus corpos, de forma que tanto o detetive quanto o ladrão praticamente abandonam suas mulheres para engajarem-se plenamente na perseguição que os vincula⁶³, até o duelo final, em que McCauley é finalmente atingido pelos tiros de Vincent. Baleado, sabendo que vai morrer, ele pede que Vincent segure sua mão, o que o detetive faz, não sem se emocionar. Eis o único plano que propriamente enquadra os dois juntos, em todo o filme, o plano final: o detetive a segurar carinhosamente a mão do ladrão que acabou de matar, sob uma música épica e romântica.⁶⁴

Assim, um segundo ponto a considerar neste percurso é que, quando colocado na dinâmica da caçada, da morte e dos limites do realismo capitalista, este desejo que explode e que vincula estas duas personagens antagônicas é justamente uma das linhas vitais que pode ultrapassar este mesmo realismo –

em fogo e sangue, embaixo de algum toldo de uma rede multinacional qualquer de café." (Fisher [2009] 2020, p.59)

⁶³ Os dois, inclusive, têm um "date". O encontro, que acontece precisamente no meio do filme, é em tudo uma cena romântica: eles contam um para o outro um pouco de suas vidas amorosas fracassadas, de seus passados, e demonstram uma camaradagem muito além da mera amizade. Sempre envolvidos pela masculinidade de seus ofícios, os dois não deixam de esboçar sorrisos tímidos de simpatia, embalados por uma *mise-en-scène* dura, mas sensível. Mas o tesão que têm um pelo outro acontece na e pela morte, de forma que o encontro amoroso termina como quem anuncia o sexo: se eu tiver que te matar, eu o farei. Calafrios eróticos.

⁶⁴ Esta abordagem homoafetiva da relação entre policial e criminoso tem uma história que pode remontar aos filmes noir dos anos 40, e também a uma série de outros gêneros "masculinos", como faroeste, e filmes de guerra. Howard Hawks, por exemplo, em conversa com Peter Bogdanovich, nos anos 60, conta, a respeito de seus primeiros filmes:

HH – Usei esse tipo de amizade em diversos filmes. Na verdade, é uma história de amor entre dois homens. O centro é a afeição e a lealdade que eles têm um pelo outro. Descobri que funciona, por isso continuo a explorar isso.

PB – E quanto a ideia de os homens brigarem antes de se tornarem amigos? Eles estão se testando mutuamente?

HH – Provavelmente. Para verificar se o outro gosta do mesmo jeito. E se é capaz de aguentar. conf. publicação editada e traduzida por Matheus Trunk na revista Zingu!, disponível em <http://revistazingu.blogspot.com/2007/01/dhh-entrevista.html> – acesso 27 de agosto de 2022.

expressando algo que Deleuze e Guattari já sugeriam em *O Anti-Édipo*: "No limite do capitalismo, (...) os fluxos descodificados se lançam na produção desejante." ([1972] 2010, p.185)

O personagem do caçador é também central nas análises dos limites das máquinas sociais, por constituir, justamente, uma figura limítrofe das sociedades, aquele que deve entrar na floresta, residir nela por um tempo, conhecê-la, fazer parte dela. É o caçador, portanto, aquele que mais corre riscos. Riscos de morrer, nos seus combates com a natureza e com suas caças, e também o risco de "se perder", de não voltar para o coletivo humano. Toda uma série de limpezas deve então reintegrar o caçador que volta da floresta: tomar um banho, cortar o cabelo, aprumar-se. Ele deve voltar a ser humano. Como Deleuze e Guattari mencionam, evocando Pierre Clastres à respeito dos Guaiáquis (povo indígena da fronteira do Paraguai com o Brasil): "a *conexão* entre caçadores e animais vivos é sucedida no acampamento por uma *disjunção* entre os animais mortos e os caçadores, *disjunção* semelhante a uma proibição do incesto, pois o caçador não pode consumir suas próprias presas." (Deleuze e Guattari [1972] 2010, p.198)⁶⁵ Em resumo, comer a própria caça seria um retorno a uma relação puramente biológica, um afastamento da vida social regulamentada que marca a passagem ao humano. Ou seja, comer a própria caça é retornar ao animal; é, então, devir-caça.

O gesto de matar (assim como o desejo de ser morto) vincula um ser ao outro, e abre assim uma espécie de fenda ontológica. Há o risco real do caçador tornar-se caça, de tropeçar "para o outro lado". Este vetor invertido, o caçador que vira caça, afirma um desejo de morte não como um devir-ciborgue, como a libidinização aceleracionista do Jungle, mas como uma pulsão sexual, um desintegrar do "eu" humano num reintegrar com a natureza. Na verdade, parece mais correto então dizer que o que afirma é a vida, na sua perpétua transformação. A vida que (ainda) pulsa nesses limites, como os pontinhos de luz da cidade de Los Angeles vista à distância, ou os vagalumes de Didi-Huberman.

⁶⁵ A relação que Deleuze e Guattari traçam entre a proibição de comer a caça que ele mesmo caçou e a proibição do incesto é uma análise bem mais complexa, que não é o foco deste mestrado.

É verdade que a "ciborguização" do aceleracionismo também representa um desfazimento do indivíduo, afinal, o ciborgue não é um "eu" psíquico, mas a máquina que compõe e recompõe suas partes. De qualquer maneira, me parece certo que estes dois regimes apontam para direções distintas: um, para o limite exterior do capitalismo, outro, para o limite interior; e deixo então à cada um a escolha de determinar qual deles representa melhor cada um desses limites.

De todo modo, os fantasmas, na floresta, não são o rosto alienígena do capitalismo sob sua máscara de civilização. São formas de vida outras – o que quer dizer um outro modo de registro, um outro desenho do tempo. Não à toa, o realismo fantasmagórico costuma sobrepor temporalidades distintas: será preciso encontrar um outro modo temporal nas fissuras da temporalidade linear a que estamos habituados, cindir o tempo teleológico da máquina despótica.

3.4 O passeio do espírito

Esta sobreposição de tempo está evidente no já mencionado *Mal dos Trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul. Pois este filme divide-se em duas partes, que, por conta do intervalo abrupto ao meio, terminam por interrelacionarem-se na mente do espectador. Na primeira, acompanhamos o romance entre Keng, soldado de passagem por uma aldeia, e Tong, filho da família de agricultores que recebe parte dos soldados em sua casa. Os dois jovens passeiam juntos, vão à cidade e ao cinema, trocam algumas carícias de um amor que não chega propriamente a se consumir, mas que tampouco fica apenas sugerido por olhares. É difícil precisar se eles namoram "às escondidas", em sigilo por se tratar de um casal homossexual, ou se simplesmente têm tesão nesse segredo deles. Provavelmente as duas coisas. De qualquer maneira, o que parece certo é que Keng, o soldado, está mais apaixonado e é mais explícito em relação a isso que Tong, o filho do agricultor. Mais de uma vez pede para o rapaz ir visitá-lo no seu acampamento em outra aldeia. A primeira parte termina com Tong afastando-se para as sombras da floresta e desaparecendo no escuro, enquanto Keng retorna à cidade com sua mota.

Cada parte dura, literalmente, metade do filme, de forma que, justo ao meio, depois de uma tela preta que dura alguns segundos, inicia-se uma nova história. Narrada por cartelas, como um filme mudo, a história chama-se "O caminho do espírito". Os mesmos atores da primeira parte encenam uma lenda: um xamã polimorfo (interpretado pelo ator de Tong) que podia se transformar em tigre, e ataca vacas da região, o que gera comoção entre os fazendeiros. É assim que um soldado (Keng) penetra na floresta atrás dele. A sua caçada avança por dois dias e duas noites. No primeiro dia, o soldado segue os rastros deixados pelo tigre. Faz longas tocaias na selva. Resiste ao calor e à fome. Ele é alertado, pelo espírito-macaco, de que estão cada vez mais próximos, e que também o tigre está atrás dele. Este alerta cria um jogo complexo de caça e caçador, pois que talvez inverta a relação que estava até então estabelecida. Quem está caçando quem? Assim, no primeiro embate dos dois, o xamã sai vitorioso, quebra os equipamentos do soldado, e o joga para fora da floresta do alto de um morro. Mas o soldado, ainda assim, retorna. Ele quer voltar. Percebe, em sua derrota, que será preciso entrar no jogo do xamã, e, então, camufla-se de lama, e começa a imitar os animais à sua volta. Mistura-se com a floresta.⁶⁶

Progressivamente, para poder aproximar-se do tigre, o soldado transforma-se, e parece tornar-se espírito ou animal, ou os dois. Caminha em quatro patas pela floresta, fareja a terra e o ar.

O segundo encontro, o xamã em forma de tigre, resume a questão do soldado da seguinte maneira: matar o tigre irá libertá-lo de seu encanto, "resolver os problemas", e ele retornará à cidade; deixar-se devorar por ele será tornar-se um com o tigre, habitarão o mesmo corpo, estarão juntos para sempre. E o caçador *escolhe* tornar-se a caça.

[Tigre]

E agora, eu me vejo aqui.

Minha mãe. Meu pai.

Medo. Tristeza.

É tudo tão real... tão real que... trouxeram-me à vida.

⁶⁶ interessante notar como esta camuflagem do soldado Keng é muito semelhante a de Dutch (outro soldado), personagem de Arnold Schwarzenegger em *Predador*, para encurralar o alienígena nas sequências finais do filme.

Uma vez que eu devorar a sua alma não seremos nem animal nem humano.
Pare de respirar.
Sinto sua falta, soldado.

[Soldado]
Monstro.
Dou-te meu espírito, minha carne, e minhas memórias.
Cada gota de meu sangue canta a nossa canção.
Uma canção de felicidade.
Ali...
você escuta?

Há, evidentemente, uma relação espiritual no erotismo assustador deste filme. A caçada em cuja tocaia será preciso desfazer-se de si mesmo, tornar-se outro, para se encontrar. Esta espiritualidade é sublinhada pela bipartição do filme, que não só aproxima duas histórias "distantes", como cria muito intensamente dois modos temporais distintos, reforçados por modos de narrar radicalmente diferentes.

Entretanto – e isso é muito importante – não se trata de uma aproximação arbitrária entre dois mundos distintos, apenas pelo efeito de contraste. Como afirma Alexandre Wahrhaftig:

São dois universos distintos, mas interconectados: um não existe sem o outro. A segunda parte do filme ressignifica a primeira, conferindo uma dimensão sombria ao relacionamento cujo desenvolvimento acompanháramos, ao mesmo tempo em que é ressignificada por tudo o que veio antes, atribuindo à violência da caça do tigre-fantasma, desejo sexual. O fato de os mesmos atores estarem nas duas metades é crucial para a construção de uma ponte entre elas. (2015, p.208)

Ji-hoon Kim chamará estes intervalos radicais, como o da bipartição de *Mal dos Trópicos*, de "interstícios", ou seja, "uma abrupta fenda extradiegética que interrompe a continuidade espaço-temporal da narrativa fílmica de tal modo que não pode ser justificada por seus elementos diegéticos nem de modo cronológico, nem de modo causal." (*apud ibidem*, p.205) Estes interstícios têm por efeito justamente desenhar uma outra forma do tempo, ao criar uma relação entre as partes que nos obriga a relacioná-las não por um vínculo causal, mas por algum outro vínculo ainda não estabelecido. "Tal fenda faz com

que reavaliemos cada imagem após o interstício com as imagens que o antecederam e, mais do que isso, faz com que as imagens de antes sejam rebatidas, em forma de memória, naquelas de depois." Cria-se, assim, uma "verticalidade" do tempo, as temporalidades sobrepõem-se, e instala-se uma inquietante simultaneidade das histórias.

É comum relacionar essa sobreposição de temporalidades a uma veia budista de Apichatpong, ou, pelo menos, de se reconhecer nesse gesto algo que seria "culturalmente comum" na Tailândia e em outros países onde a presença budista é marcante, e que, portanto, noções de reencarnação, de diálogo com fantasmas, e de diferentes temporalidades fariam parte do cotidiano onde o cineasta cresceu. De fato, assim sugerem autores de origens distintas como Cecília Mello, Alexandre Wahrhaftig, e Kong Rithdee. Mas me parece que apenas apontar alicerces religiosos e culturais nas aparições fantasmagóricas em seu cinema não faz mais do que apontar alicerces religiosos e culturais nas aparições fantasmagóricas em seu cinema. E nos afasta da evidente atualização espiritual que estas temporalidades (budistas ou não) têm nos filmes, pois não serve para falar da singularidade do gesto, apenas para endereçá-lo a uma zona já definida de uma certa compreensão (muito vaga) de tempo religioso.

O sentido que me interessa, portanto, é menos "de onde vêm" esses gestos; é mais "para onde vão?" Nesse sentido, uma boa pergunta é o quão "radicais" precisam ser estes intervalos. O quão abrupta precisa ser a fenda para produzir um interstício? Parece-me que voltamos à questão das elipses, e do abismo. O sentido da elipse não está apenas na lacuna, mas na aproximação forçada ("extradiegetica") que produz, no *salto* sobre o abismo. Este "salto do sentido" é, precisamente, injustificado; é, na verdade, o *próprio sentido*. Ou seja, de um ponto de vista filosófico, fazer sentido é justamente saltar um abismo, ligar, extra-diegeticamente, duas linhas de histórias. O sentido está "lá", está fora, e o salto para alcançá-lo desfaz imediatamente o realismo anterior e nos instala num outro realismo, numa nova divisão de forças, num "depois da morte" onde uma "nova vida" será possível.

Corremos o risco, entretanto, de fazer soar que o passeio do fantasma e a espiritualização que dele pode advir é um percurso tranquilo, isento de riscos. Talvez nossa forma de escrever e de descrever o processo sensível do realismo fantasmagórico pareça demasiado romântica. Em especial se a morte não for tratada propriamente como morrer. Isto é, se parecer que quando escrevo "morte" me refiro a alguma coisa diferente (e menos terrível) que o atravessamento final da existência. É verdade, a morte que o realismo fantasmagórico busca atravessar não quer dizer, literalmente, morrer, no sentido biológico último. Mas há sim – e esse é o ponto – uma proximidade dos processos. Num certo sentido, seria chegar à zona mais próxima da morte: sem morrer. Há portanto um risco enorme. Max deliberadamente vira o carro que dirige e poderia morrer no acidente; os caçadores podem ser devorados por suas caças, podem não aguentar a floresta. Será possível; será aliás *provável* morrer pelo caminho, de verdade, o que quer dizer que este caminho do espírito demanda coragem, a coragem de atravessar o medo da morte. Isso é o que quer dizer "olhar o abismo". Contemplar o tempo é contemplar a própria finitude, não apenas a certeza futura, mas também a possibilidade *real* atual de morrer. E, diante da morte, escolher seguir. O caminho do espírito, portanto, é o contrário de não correr riscos; ele só começa, justamente, quando se assume o risco último.

É só assim que o passeio do fantasma torna-se espiritual. Seus intervalos aprofundam relações temporais escondidas da percepção cotidiana. Ao escavar o presente atrás de outras temporalidades, pode, em sua vertigem, *(re)fundar o tempo*. Olha o abismo, a profundidade sombria inacessível; mira o real. Espera. Para poder ver aquilo que não sobe facilmente à superfície, ao tempo do cotidiano.

Mas toda espera deve chegar ao fim. Definir-se. O fantasma, aquela quase-forma *precisa tornar-se algo*, tornar-se sentido. O realismo fantasmagórico convoca então estas relações verticais, entre um tempo profundo dos fantasmas e um tempo da superfície dos sentidos, e, assim, como lava, que sobe das profundezas do não-sentido no fundo do abismo e se

solidifica à superfície, *fundem-se novos sentidos*. A própria realidade se transforma, contra todo fundamento: eis o salto. E a vida segue adiante.

3.5 Fantasma individual, fantasma de grupo

Será preciso, por fim, lembrar as diferenças entre os muitos fantasmas que descrevemos. E traçar, no meio deles, talvez a distinção mais importante para o trabalho político que o realismo fantasmagórico promete.

Dissemos que, para Mark Fisher, o que justamente define a condição cultural atual é habitarmos um mundo de espectros do passado, que teimam em repetir-se, num loop inescapável. Um mundo de fantasmas, em que diversas temporalidades estão disponibilizadas no mercado do presente. Estes fantasmas derivam da capacidade do capitalismo de "desistoricizar" praticamente tudo que absorve, transformando singularidades em formas repetidas. Transformando temporalidades em mercadoria. Estes fantasmas não agem, no sentido em que pensamos *hauntology*. São na verdade, *o efeito da ação* de um outro fantasma, do verdadeiro fantasma do realismo capitalista: o próprio capitalismo, enquanto sistema que se naturalizou, que busca confundir-se com o próprio real.

E há, então, um terceiro regime dos fantasmas, que só aparecem quando se escapa de uma certa percepção natural, automática, aquela que o realismo capitalista "precorporou" (para falar com Fisher). É por isso que necessariamente estes fantasmas tomam formas estranhas, desconfortáveis, difíceis de olhar. Formas totalmente distintas daquelas de *Ready Player One*, em sua suposta utopia-game. É que não estamos acostumados com seus modos, não temos nome ou forma fixa para eles. São "quases". Enquanto no realismo capitalista as outras temporalidades são convocadas apenas enquanto artefatos, enquanto ícones, enquanto formas vazias, estes fantasmas vislumbrados do realismo fantasmagórico são como que um conteúdo sem forma, uma figura sem perímetro. São temporalidades *recalcadas*, memórias complexas, afetos engasgados complicados no tecido do real, e que perfuram a barreira segura do Oasis capitalista.

Esta diferenciação produz sérias consequências políticas, justamente porque desfaz a ilusão de realidade que o realismo capitalista engendra; e, nesse gesto, reapresenta o real em novos tons. Como vimos, a transformação se dá no nível do *ser*, isto é, da ontologia; o que é uma maneira de dizer que desfaz categorias muito profundas, como noções de indivíduo e de identidade.

Deleuze e Guattari analisam um processo semelhante na diferenciação dentro da psicanálise daquilo que se chamou "fantasma de grupo" e "fantasma individual". Não quero entretanto sugerir que estamos a falar dos mesmos fantasmas, pois os conceitos da psicologia têm usos que lhes são próprios e que eu ignoro. Mas o *fator diferenciante* utilizado por Deleuze e Guattari parece ser o mesmo, o que, claro, oferece analogias para o nosso estudo. Assim, tampouco estou a afirmar que não têm relação alguma. Num certo sentido, então, a aproximação é mais ou menos "extradiagética", e convida a imaginar uma sobreposição translúcida entre os fantasmas da psicanálise e os do cinema.

Segundo os autores, o "fantasma individual" é aquele que apreende dados imaginários do campo social e os "solidifica". Imortaliza-os. O fantasma individual "está inserido no campo social existente, mas (...) o apreende sob qualidades imaginárias que lhe conferem [i.e. ao campo social] uma espécie de transcendência ou de imortalidade (...)." (Deleuze e Guattari [1972] 2010, p.88) Mais uma vez, é a relação com a morte o ponto de inflexão de toda a organização do mundo à sua volta.

A dimensão imaginária do fantasma individual tem uma importância decisiva na pulsão de morte, visto que a imortalidade conferida a ordem social existente provoca no eu todos os investimentos de repressão, todos os fenômenos de identificação, de 'superegotização' e de castração (...), compreendida aí mesmo a resignificação de morrer a serviço dessa ordem, enquanto a pulsão é projetada para fora e dirigida contra os outros (morte ao estrangeiro, morte aos que não são daqui!) (*ibidem*, p.88)

Dito de forma simples, o fantasma individual é uma espécie de delírio egóico, que "dá a sua vida" pelos limites determinados de determinadas instituições sociais, percebidas, por isso, como imortais, como o *próprio campo do real*: a disputa se dá, outra vez, no terreno dos realismos. E o tempo que

assombra o indivíduo é este da imortalidade, da "ordem natural das coisas". É o tempo que tanto o recalca quanto o pressiona a impedir que outros lhe destruam.

Ao contrário disso, o "fantasma de grupo" constitui um "polo revolucionário", que

aparece na potência de viver as próprias instituições como mortais, *de destruí-las ou de mudá-las* [grifo meu] consoante as articulações do desejo e do campo social, fazendo da pulsão de morte uma verdadeira criatividade institucional. (*ibidem*, pp.88-89)

Assim, o fantasma de grupo reúne aquilo que dissemos a respeito dos fantasmas do realismo fantasmagórico, especialmente na importância de um desejo que desliza pelo campo social e atravessa a morte para perfurar a natureza instituída e transformar a percepção do real.

O que esta análise nos traz de novo, para além do paralelo com a psicanálise, é percebermos o próprio "eu" como parte dessas instituições que nos assombram.⁶⁷ Isso dá-nos uma pista importante do que quer dizer uma política-estética do realismo fantasmagórico. Será aquela que ultrapassar o individualismo das formações oferecidas pelo realismo capitalista e seus limites bem definidos, e que pode pensar a si mesmo, não pelo prisma do "eu" e de seus recalques, mas por aquilo que tem de "não-eu", de exterior, de coletivo. "O fantasma de grupo *inclui* as disjunções, no sentido de que cada um, destituído de sua identidade pessoal, *mas não das suas singularidades* [grifo meu], entra em relação com o outro (...), cada um passa ao corpo do outro." (*ibidem*, p.89) Assim, os fantasmas de grupo não formam uma instituição coerente; não são modelos, mas pulsões. E é nesse sentido que reorganizam completamente toda a realidade, toda a natureza do real, ao desfazer a sua principal instituição, isto é, aquela que assenta o ego, que o afunda profundamente no solo dos sujeitos, e os sujeita.

Como os fantasmas de grupo, os fantasmas do realismo fantasmagórico transportam os sujeitos para os limites das instituições que sustentam o

⁶⁷ "é que [o fantasma individual] tem como sujeito o eu enquanto determinado pelas instituições legais e legalizadas, nas quais ele 'se imagina', a tal ponto que, até mesmo em suas perversões, o eu se conforma com o uso exclusivo das disjunções impostas pela lei" (*ibidem*, p.89) Não é isso que Fisher chama "precorporação" dentro do realismo capitalista?

realismo capitalista, e, através da câmera e de sua prolongada observação, encontram um deslizamento desses limites: uma zona de alteração, de devires. Será uma zona, justamente, onde aquilo que se pensa eu não possui os mesmos limites – onde nada aliás possui os mesmo limites. E, nessa reorganização criativa, que precisa repensar a si mesmo e seus limites, ou seja, que precisa olhar para o abismo, para o transcorrer do tempo, e para a morte de todas as coisas, não apenas o realismo capitalista se desfaz, mas também a impotência que o acompanha, a morte-em-vida que ele engendra. Novos corpos, novos sentidos se formam, em relação sexual e criadora com fantasmas. O que somos eu afinal?

4. Diante do rosto

Esta "crise da identidade", quando transportada para o cinema, pode nos ajudar a mapear os conceitos e problemas convocadas ao longo dos três capítulos. Como anunciado na introdução, este quarto capítulo é "um passo atrás" em relação aos problemas que tratamos nos capítulos anteriores, pois pretende fundamentar questões teóricas que aparecem transversalmente no decorrer do texto. Afinal, o abismo como imagem da profundidade do tempo não está somente em *Ele que o abismo viu*. Poderíamos dizer que o abismo é uma visualização possível do "cone da memória" de Bergson, onde todas as temporalidades, comprimidas no ponto presente, se elevam em círculos cada vez mais abertos⁶⁸. O abismo sugere a profundidade temporal que vislumbramos na superfície do presente – e é nesse sentido que podemos nos perguntar: *o que há lá no fundo?* Mesmo que saibamos que este fundo é inatingível, ainda que tenhamos consciência de que será preciso tornar a subir à superfície em algum momento, vale arriscar projetar nosso pensamento no seu interior – é como tentar descrever o átomo ou o centro do universo, sem nunca poder vê-los. Para operar esta descida será preciso equipar-se com um certo arsenal teórico, que remeto diretamente a Bergson e Deleuze, oferecido pelo sistema que já apresentei brevemente da imagem-movimento (no capítulo 2). A descrição do abismo que este sistema nos dá é o que fundamenta as conclusões que pretendo chegar ao final. Mais do que isso, como já foi dito, esta descrição também sustenta, em sua análise, as formas de registro e os fantasmas que abordamos ao longo dos outros capítulos, assim como até que ponto é preciso morrer para transformar(-se). Ela é, portanto, um mapa conceitual, e não faltarão desenhos nas próximas páginas.

4.1 A imagem-afecção

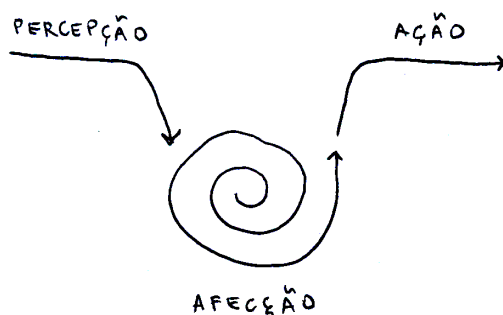
Ora, sabemos que o sistema da imagem-movimento de Deleuze se sobrepõe ao sistema sensório-motor bergsoniano. Isso quer dizer que, *quando referida à corpos vivos*, a imagem-movimento pode ser subdividida em três imagens,

⁶⁸ Bergson [1896] 1990, pp. 82-86 e 124-125

correspondentes às três etapas do sistema de Bergson: imagem-percepção, imagem-afecção, e imagem-ação. Elas encadeiam-se da seguinte maneira:

1. a *percepção* a partir dos sentidos, os "inputs" do mundo exterior;
2. a *afecção*, isto é, a transformação desses "inputs" em emoções, sensações, pensamentos;
3. a *ação*, a tomada de decisão por parte do ser vivo, a sua resposta.

Ou algo como nesse esquema:



Não é minha intenção explicar em detalhes o funcionamento do sistema sensório-motor bergsoniano, e nem o sistema completo das imagens-movimento de Deleuze.⁶⁹ O que interessa dizer é que, para ambos, é por conta da segunda etapa, a *afecção*, que coisas novas podem surgir no universo; que é ela o processo que *instala a contingência na matéria*. Pois é a *afecção* que representa, neste sistema, a liberdade própria dos seres vivos, isto é, a capacidade destes de *retardar um movimento recebido*, de absorvê-lo, e transformá-lo não numa "reação" (ou seja, numa ação simétrica à recebida, conforme as leis de Newton), mas numa *outra ação*, um movimento *qualitativamente distinto*.

Ora, dissemos, na introdução, que é justamente isso que fazem os registros: são o retardar do tempo inscrito numa superfície, e que, nesse sentido, também os seres vivos podem ser vistos como registros. Podemos

⁶⁹ tais sistemas são os objetos de *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (Bergson [1896] 1990), e *Cinema 1: a imagem-movimento* (Deleuze [1983] 1985)

sugerir que há uma cumplicidade entre a afecção bergsoniana e sua relação com a vida (de um lado), e a potência de registrar (do outro). "Em todo lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em alguma parte, um registro onde o tempo se inscreve." (Bergson [1907] 2010, p.31) Assim, um registro "perfeito" seria o "ponto máximo" da afecção no sentido de retardamento do tempo – talvez venha daí o vínculo do registro com a ideia de imortalidade: se a afecção é o que é próprio ao ser vivo, parar o movimento conferiria vida infinita ao registrado. Entretanto, "registro" e "ser vivo" não são a mesma coisa. Para falar com Bergson, notar que existe potência de registro na matéria inanimada indica justamente que uma tendência vital a atravessa, ainda que não constitua plenamente um ser vivo. Estamos a falar do próprio limite entre o orgânico e o inorgânico. A questão poderia ser colocada da seguinte maneira: a partir de que ponto deixaremos de chamar um corpo de "registro" e passaremos a chamá-lo "ser vivo"? A partir de que ponto um movimento retardado pelo registro deixa de ser mera transmissão físico-química e torna-se "qualitativamente diferente", isto é, biológico? "Dos fenômenos observados nas formas mais elementares da vida não é possível dizer-se se são ainda físicos e químicos ou já vitais." (*ibidem*, p.116) É esta liminaridade do registro e da vida que dá, inversamente, uma estranha animação ao primeiro, que aparece como uma espécie de pequena alma não plenamente formada, ou em vias de formação. Uma quase-vida. Um fantasma.

Encontrar registros em entidades não-vivas sugere justamente uma proto-viva que a atravessa. Uma memória que se insere. E é dessa maneira que podemos aproximar "registro" da *imagem-afecção*: não exatamente o sistema em movimento de Bergson, mais próprio ao ser vivo, mas o plano de cinema de Deleuze, sistema maquínico, que enquadra movimentos, retarda-os, e, ao retardá-los, *aprofunda-os*.

A imagem-afecção, então, é um *entre*. Uma etapa intermediária. Ela indica uma elipse: em 1, um movimento que se recebe; em 3, um movimento outro, transformado. Em 2, claro, a transformação, a instalação dessa diferença

qualitativa. Mas então, *de onde vem essa diferença? Como apenas o "retardar da resposta" pode transformar o movimento?*

O que acontece, de fato, na afecção? Qual processo pode descrever essa emergência do novo nos/pelos corpos vivos? De onde brota esse novo? Ainda que Bergson e Deleuze se debrucem longamente sobre esta etapa, ainda que a dividam e subdividam em outras sub etapas, em outros modos da imagem, ou modos de memória, sempre encontram o mesmo salto: daqui para ali algo acontece, e, enquanto aqui o estímulo era apenas extensivo, ali já está qualitativo, intencional.⁷⁰ Há sempre um intervalo, uma lacuna, não importa o quão fundo se desça. Há uma zona intermediária neste processo de transformação que opera a "mágica" da criação. Um abismo, em cujo fundo repousa uma misteriosa entidade ou força, aquela que transforma as coisas, ou seja, onde mora a própria Vida. Um princípio algo divino, no sentido de criador, nas profundezas do ser, mas guardado no escuro de um abismo que, para todos os efeitos, parece intransponível pela correia-de-transmissão da inteligência – e que, entretanto, nunca paramos de transpor! A cada decisão, a cada novo gesto. Eis a sua banalidade e seu enigma: a afecção é tão cotidiana quanto as outras etapas, de percepção e ação. Está integrada ao mover das coisas, mas leva consigo um segredo. Um abismo de todo ser vivo, de onde emergem suas intenções, onde os estímulos passados são processados e transformados em formas futuras. Donde se pode deduzir algo mais sobre a afecção: ela é a fábrica das temporalidades, a "transdução" do passado recebido em futuro entregue, operada pelo presente.

⁷⁰ “(...) em virtude do intervalo, são reações retardadas, que têm tempo de selecionar seus elementos, de organizá-los e de integrá-los num movimento novo, *impossível de ser concluído através do mero prolongamento da excitação recebida.*” (Deleuze 1985, p.83) [grifo nosso] Para Bergson será o acúmulo da memória, sempre maior, pois que está a adicionar o instante presente tornando-se passado. Este acúmulo, a duração portanto, indivisível e irredutível, torna cada situação, mesmo que idêntica a uma anterior, sempre nova, pois que sob a pressão de maior memória. "A minha memória introduz alguma coisa do passado neste presente. O meu estado de alma, progredindo na estrada do tempo, cresce continuamente com a duração que acumula e faz, por assim dizer, uma bola de neve consigo mesmo", e mais a frente, "Dessa sobrevivência do passado resulta a impossibilidade de uma consciência passar duas vezes pelo mesmo estado." (Bergson [1907] 2010, pp. 16 e 20) De qualquer maneira, as operações internas da memória, isto é, os arranjos que as lembranças podem tomar, a cada instante, e que informam as decisões dos seres vivos, não podem ser explicados. "Mais memória" não tem implicação apenas quantitativa, mas também qualitativa, o que quer dizer que, a cada instante, o arranjo final da memória é diferente. "Cada um dos seus momentos é algo novo que se junta ao que havia antes. Vamos mais longe: não é apenas algo novo, mas algo imprevisível." (*ibidem*, p.20)

Assim, em resumo: segundo Bergson, os seres vivos caracterizam-se pela sua capacidade de retardar o movimento recebido, e de processá-lo numa nova ação, qualitativamente distinta da que lhe chegou. Este processamento sempre remete a um salto lógico, uma transformação criadora – ou seja, que por definição (para ser "criadora"), acrescenta ao movimento recebido algo que não estava lá.⁷¹ Ora, os seres vivos então carregam uma espécie de "abismo espiritual", para onde os estímulos descem, e de onde sobem suas decisões. Dizer então que os seres vivos fabricam o futuro é justamente remeter a sua capacidade criadora, capacidade cuja centelha encontra-se escondida no fundo do abismo, de tal maneira que aquele esquema pode então ser redesenhado:



Mas, como já dissemos, o registro, embora se remeta a esse processo, à afecção, não se confunde com ela. O registro é uma *imagem-afecção*. Ele constitui um anteparo sobre o qual estes movimentos da afecção se chocam. O registro não é o abismo, mas é sensível a ele. Uma espécie de fotografia da afecção. Deleuze dá mais um nome para este anteparo: *rostro*.

⁷¹ A vida ser a tendência que instaura o novo no cosmos aberto é o tema de *A evolução criadora* (Bergson [1907] 2010).

4.2 Rosto e *Close-up*

O *rostro* (ou outros conceitos deleuzianos próximos como "rostidade" ou "rostificar") possui uma abrangência e um uso mais alargados na obra de Deleuze que aquele da imagem-afecção, mas o autor sublinha que se trata do mesmo conceito, que a imagem-afecção é um rosto quando aplicado aos meios do cinema.⁷² Com isso, Deleuze repete seu compromisso de pensar *com* o cinema, isto é, de confirmar aquilo que anuncia no começo de *A imagem-movimento*: que o cinema pensa com imagens, e que sua filosofia cinematográfica não é *sobre* o cinema, mas através das suas imagens, percebidas como formas de pensamento. (Deleuze [1983] 1985, pp.7-8)

Mas por que "rostro"? Segundo Bergson, a afecção é resultado da especialização das partes de um corpo, que, ao dispor órgãos apenas para percepção (etapa 1) e outros apenas para locomoção (etapa 3), termina, como vimos, por absorver parte da energia do movimento.⁷³ Assim, o "rostro" é uma superfície do corpo que abdicou do movimento para suportar órgãos de percepção – os olhos, o nariz, a boca, os ouvidos... O movimento não se pode dar ali, mas algures. Ou, dito de outra maneira, os movimentos que se dão no rosto são "relativos", ou "expressivos".⁷⁴ Para Deleuze, o rosto é como uma superfície sensível mas (relativamente) imóvel, atravessada apenas por *micro-movimentos da afecção*. Assim, os movimentos "expressivos" de um rosto são vestígios dessa passagem, da transformação dos estímulos passados em ações futuras. O rosto é uma superfície sensível àquele intervalo; é, como dissemos, uma imagem, uma fotografia das tendências que circulam pelo abismo. Ele pode tanto indicar impressões dos estímulos que recebe, quanto antecipar as ações que virão. Em outras palavras, ainda que aquele abismo não possa ser transposto pela inteligência e permaneça um intervalo de

⁷² "(...) o rosto é em si mesmo primeiro-plano, o primeiro-plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção." (Deleuze [1983] 1985, p.115)

⁷³ Bergson [1896] 1990, pp.40-41. Este é o trecho também convocado por Deleuze em *A imagem-movimento*, "[a afecção é] uma espécie de tendência motora sobre um nervo sensitivo." (Deleuze [1983] 1985, p.114)

⁷⁴ "Não é de se espantar que, na imagem que somos, seja o rosto com sua imobilidade relativa e seus órgãos receptores, que faça aflorar tais movimentos de expressão, enquanto no resto do corpo permanecem quase sempre soterrados." (*ibidem*, p.88)

mistério infinito, o rosto é um plano sensível às suas tendências, e, assim, traz à superfície a profundidade criadora da vida.

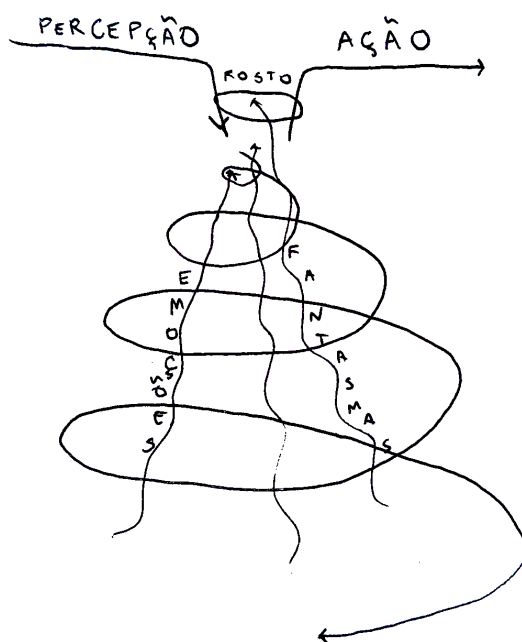


É assim, finalmente, que Deleuze também aproxima o rosto (e a imagem-afecção – e agora podemos também dizer o registro) do *close-up*: um enquadramento que tem por sinal a produção de imagens que tentam dar a ver esse abismo em funcionamento. Há, portanto, um isomorfismo em todos estes conceitos: *close-up* – imagem-afecção – rosto – registro. Seus usos, embora distintos, remetem a este mesmo sistema, descrito pelo esquema acima.

Poderia-se argumentar que tal sistema de igualdades torna os conceitos demasiado vagos – afinal, tudo, neste sentido, poderia ser um rosto. Mas o ponto é justamente este: de fato, tudo *pode ser* rosto. Ou tudo pode ser *rostificado*. O rosto, como dissemos do registro, é uma operação cognitiva. É um modo de enquadrar um determinado processo, de buscar retardá-lo por um tempo para extrair esses micro-movimentos de que fala Deleuze, para perceber pistas que se desenham em sua superfície e apontam temporalidades subterrâneas, passados e futuros.

Nesse sentido, as emoções sugeridas pelos micro-movimentos de um rosto são seus fantasmas: narrativas incompletas, quase-sentidos que o percorrem, ecos vindos do fundo do abismo. Podemos dizer que cada emoção faz um rosto, uma máscara própria; mas também podemos pensar,

inversamente, que cada rosto complica uma multiplicidade de emoções sobrepostas, temporalidades sobrepostas, a depender do tempo de apreensão, da espera, do tempo de afecção. Da velocidade do obturador, ou da profundidade que se penetrou no abismo. Há uma relação entre este intervalo e as emoções que dele sobem, que se manifestam sutilmente no rosto.



Neste esquema, então, estamos a sobrepor também as noções de "emoções", "fantasmas", e "sentidos"; da mesma maneira que fizemos com as de "imagem-afecção", "rosto", "close-up", e "registro". E, assim como nos referimos a "sentido" em sua polissemia – que contém o verbo "sentir", a significação racional, e a direção de movimento – e assim como nos referimos a "fantasmas" buscando defini-lo também como uma *agência* do virtual, também agora "emoções" será disparada por uma agência, por um *sentir* primeiro, por uma origem que, justamente, supõe uma entidade interessada, supõe uma inteligência e um desejo. Em outras palavras, que supõe uma *intencionalidade*.

4.3 O fantasma da intencionalidade

Chegamos, finalmente, ao problema que havíamos deixado de lado desde o início. Era preciso primeiro descrever e analisar os problemas "da superfície", antes de deduzir os fundamentos.

Parece-me que a intencionalidade é a tendência vital dos seres vivos, e que faz com que suas ações sejam qualitativamente distintas daquelas que sofrem, que transforma o impulso recebido em um movimento de outra natureza. É tentador então, finalmente, traçar a linha e dizer que a intencionalidade é portanto o que diferencia "ser vivo" de "registro" – mas isso é apenas adiar a questão, pois que não podemos saber o que é e o que não é intencional. Intenção de quem? De quê? Para quê? Fundo obscuro do abismo, profundidade inatingível, que nenhuma visão alcança. E, entretanto, assustadoramente presente, na transformação contínua das hesitações em decisões. Talvez possamos então sugerir o inverso: que, pela sua própria natureza incognoscível, a intencionalidade é *a origem de todos os fantasmas*. É a dúvida primeira que assombra todos os movimentos, e que perturba a linha temporal que estamos acostumados a nos inserir. Em verdade, isso não é mais que repetir Fisher na já citada questão da agência do virtual em *Ghosts of My Life* (vide 3.1 Realismo Fantasmagórico).

O problema da intencionalidade é tão perturbador que escorre para praticamente todos os campos da vida social que podemos imaginar: levanta questões jurídicas, questões amorosas, questões políticas, questões religiosas, questões estéticas ou artísticas, até mesmo questões esportivas (por exemplo, se um jogador fez uma falta intencionalmente ou não). A intencionalidade, essa potência vital subterrânea, assombra a natureza, afinal, encontrar agência num objeto que assumimos ser inconsciente perturba, justamente, as categorias com que navegamos o real.⁷⁵ E também o contrário! Afinal, não seria a "descoberta" do inconsciente por parte da psicanálise a simples afirmação de: não somos assim tão *agentes de nós mesmos, tão donos da nossa própria intenção*, quanto gostávamos de pensar? Essa intenção profunda, então, não é

⁷⁵ a obra de Fisher, depois de *Realismo Capitalista* e *Ghosts of My Life*, irá justamente nesta direção em *The weird and the eerie* (2016), em que a questão da agência e da intencionalidade é levada ao centro: "Que tipo de agente está a atuar aqui? Há, de fato, algum agente?" (Fisher 2016, p.7)

devidamente individualizada. Eis mais um paradoxo: aquilo que há de mais próprio a cada ser vivo é, justamente, um desejo mais ou menos exterior a ele mesmo.

Neste sentido, poucos escreveram de forma mais clara que Bergson, e gostava de citá-lo integralmente:

Em um dado momento, a minha pessoa é una ou múltipla? Se eu a declarar una, surgem vozes interiores protestando, as das sensações, sentimentos, representações entre as quais se partilha a minha individualidade. Mas se a suponho distintamente múltipla, a minha consciência insurge-se com igual força e afirma que as minhas sensações, os meus sentimentos, os meus pensamentos são abstrações que opero sobre mim mesmo, e que cada um dos meus estados implica todos os outros. Sou, portanto – não há remédio senão adotar a linguagem do entendimento, pois que só o entendimento tem linguagem –, unidade múltipla e multiplicidade una; mas unidade e multiplicidade não passam de pontos de vista sobre a minha personalidade, tomados por um entendimento que foca sobre mim as suas categorias: não entro em uma nem na outra, nem nas duas ao mesmo tempo, embora ambas, reunidas, possam oferecer uma imitação aproximada dessa interpenetração recíproca e dessa continuidade que encontro no fundo de mim. (Bergson [1907] 2010, pp.281-282)

A intencionalidade (pensada aqui então como um estado um pouco mais singularizado de desejo) remete a este impulso vital que atravessa todos os seres vivos, e que individualiza-se em cada um deles. Ela é como o calor no centro da terra, que aquece os estímulos que se aprofundam e os funde em novos movimentos, mas cujo próprio surgimento remonta a alguma "origem de tudo", a algum big bang cósmico.⁷⁶ Em outras palavras, a intencionalidade – o fundamento de todo novo movimento – é, ela mesma, infundada. Perguntas como "qual o sentido da vida?" remontam diretamente ao problema da intencionalidade. Qual a intenção "por trás de tudo"? A quem ou a quê atribuir as coisas serem do jeito que são? O que o autor quis dizer? Por que fez o que fez?

Como falei na introdução, buscar a intenção dos registros, o que queria quem o produziu, ou se o produziu deliberadamente ou não, é uma tarefa praticamente impossível. Mas, talvez justamente por isso, não podemos deixar

⁷⁶ "O impulso de vida de que falamos consiste, em suma, em uma exigência de criação." (Bergson [1907] 2010, p. 275)

de fazê-la, o que, por si só, já carrega algo de fantasmagórico: a insistência da impossibilidade.

Espero assim ter precisado com mais rigor o que chamo fantasmas, e onde operam os registros. As suas transversalidades às disciplinas humanas, mas também a sua localização num esquema que pode ser remetido a uma filosofia da imagem, esta da qual tratamos neste capítulo. É por conta da sua relação com a imagem que questões de cinema estão tão próximas, como no caso da imagem-afecção, do registro, e do *close-up*. Assim, será a partir dessa fundamentação teórica que poderemos tirar novas conclusões de possíveis caminhos a se tomar diante do problema da impotência atual, da sujeição ao realismo informacional. Um passo adiante, talvez.

CONCLUSÃO: ADIANTE

Vivemos como sonhamos, sós...

(Marlow em *Coração das Trevas*, Conrad 2019, p.55)

Faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam o sonho. Um caminho de luz se estendia então diante de meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro. Pareciam surgir de muito longe, mas eu conseguia enxergá-los.

(*A queda do céu*, Kopenawa e Albert 2015, p.89)

Quando paro para pensar, estudo os problemas deste mestrado há mais de dez anos, desde o primeiro contato com o cinema de Tsai Ming-liang e Apichatpong, e as primeiras leituras de Deleuze e Bergson. Escrever sobre estes fantasmas, então, é, para mim, mais do que a formalização do grau de mestre; é a sistematização de uma série de ideias, insights, questões, e aprendizados, acumulados ao longo desses anos – tanto nas leituras e nos filmes vistos, quanto na prática da escrita e na realização de filmes meus. É um desenho da minha maneira de pensar cinema, pois acredito verdadeiramente que o vínculo que procuro do cinema com a vida se expressa melhor neste "realismo fantasmagórico".

Como está evidente, minha relação com estes fantasmas do cinema projeta-se num processo espiritual, num aprendizado que ultrapassa a técnica formal, ou que faz da técnica o advento de um novo corpo. Isto se dá, claro, porque minha premissa sempre foi a criação de um método que vincule a prática de cinema à vida. Este mestrado, portanto, concentrou-se em traçar os limites conceituais do que vislumbro, em fundamentar essa "elevação espiritual", em riscar no chão o círculo mágico desta "casa de sonhos", como aquele feitiço de Enkídu e Gilgámesh. As conclusões que advêm baseiam-se então nestes traçados, no vínculo que desenhamos entre a morte (o limite, o fim, o infinito), os registros (a vida material, o social), e os fantasmas (as imagens, o cinema, a "próxima" vida) – os problemas nos quais nos debruçamos nos três primeiros capítulos. A linha que vincula estes três problemas diz respeito a uma certa maneira de sentir o tempo e as temporalidades, maneira esta que expressa o fluxo de desejo que desliza por

essas matérias, e que torna tudo isso mais que a enumeração de conceitos, mas sim um problema vital. Quero então, à título de conclusão, dar um passo adiante, e sugerir para onde estes problemas e este desejo têm me carregado.

Já está claro como o percurso estético-espiritual sugerido coloca em risco a sua própria vida, pois pretende justamente desconstruir uma das mais fundamentais instituições: o "eu". Tal aventura, marcada por imersões em si e erupções de "sis", atravessa os limites imediatamente dispostos por condições sociais, "naturais", ou mesmo espaço-temporais – em outras palavras, os limites ontológicos do realismo vigente. Pois imergir em si mesmo não quer dizer necessariamente "para dentro do próprio corpo", no sentido mais obviamente introspectivo, reflexivo; mas também na percepção de que seu corpo se compõe e se recompõe com os corpos à sua volta. Ou seja, de um ponto de vista biológico, que a decomposição dos corpos é a composição de outros, que a morte é vida. Este vínculo, da vida com a morte, do mais profundo "em si mesmo" com aquilo que há de mais exterior, é o que encontramos nos passeios e tocaias dos caçadores, nas florestas povoadas de fantasmas. Estou a falar dos devires que a convivência entre diferentes seres – humanos, não-humanos, mais-que-humanos – projetam para todos os lados, para além dos limites bem definidos entre morte e vida, justamente. São essas projeções o cinema que melhor responde atualmente às limitações do realismo capitalista, às "pre-corporações" do aparato sensório-motor das gentes das cidades ocidentais, e portanto o cinema que pode convocar sujeitos coletivos alegres e atentos, atentos e fortes – pois não têm tempo de temer a morte.⁷⁷

Estamos falando então de um cinema que é como uma teia de virtualidades, uma trama de narrativas que atuam sobre os sentidos e os leva até o limite. Uma trama de fantasmas, portanto; passados e futuros. O que resta concluir desse cinema, dessas projeções fantasmagóricas, diz respeito justamente a esses futuros, diz respeito a uma potência que, guardada na origem, nunca termina de projetar-se. Em outras palavras, àquela intenção profunda que analisamos no capítulo quatro, que, quando projetada, talvez

⁷⁷ citação indireta à música "Divino Maravilhoso", de Caetano Veloso, imortal na voz de Gal Costa.

possa assumir o nome de *desejo*. A seta misteriosa que imperiosamente aponta para frente, e que, independentemente da forma que lhe queiram dar, sempre escapará, pois está sempre adiante de si. Projeção infinita que nenhum suporte retém totalmente, que nenhum registro registra plenamente. Linha que Deleuze e Guattari chamam "esquizofrênica", cuja potência é justamente ultrapassar as formas mortas.⁷⁸ Linha da vida, portanto.

Ora, todo cinema que a persiga, todo cinema que arrisque deslizar nessa linha, atuará também na criação plena que a acompanha. Esta potência, de participar (ou "revelar", para usar um verbo fotográfico) o gesto criador de movimento está, sabemos, desde as origens do cinema, no seu aspecto técnico mais básico. Uma potência do cinema que restitui a animação de seres e objetos que pareciam inanimados, isto é, sem alma. Em outras palavras, o cinema que persegue fantasmas é um cinema *animista* por excelência, pois faz da potência (das virtualidades), sentido. Dá-lhe forma e movimento. Esta animação, este animismo, é com certeza um dos sentidos mais poderosos de "futuros" que o cinema convoca. Digo "futuros" porque aqui não se trata mais da elaboração material de uma história pregressa, de um sentido que precisa justificar-se (no passado), mas da convocação de um imaterial, de um "materializar-se". Ou seja, de um sentido *injustificado*, de uma intenção misteriosa que, lá da origem, projeta-se. Não há nada "atrás" dessa intenção. Não há "antes" dela. Ela não se funda no que foi, mas no que será – cria seu fundamento adiante de si.

Os fantasmas de futuros, então, são histórias de devir. São metamorfoses, são a criação de uma percepção que revela a alma secreta dos seres e das coisas, as intenções misteriosas da natureza. Os fantasmas dos futuros são comunidades cósmicas que se sobrepõem, vislumbradas no movimento molecular dos mais variados seres, na expectativa retida e liberada nos mais variados rostos. É a distribuição de vida por tudo que antes se imaginava inanimado, por um corpo social amplo. Os fantasmas de futuros são, necessariamente, "fantasmas de grupo" – e portanto são também *desejos de*

⁷⁸ "Esquizofrenizar, esquizofrenizar o campo do inconsciente, e também o campo social histórico, de maneira (...) a reencontrar em toda parte a força das produções desejantes (...)." (Deleuze e Guattari [1972] 2010, p.75)

grupo. Projeções transversais às variadas comunidades, corpos, modos, formas.

Não se trata portanto de seguir estes fantasmas para registrá-los, à maneira dos modos de registro que relacionamos à máquina despótica bárbara; não se trata de atrasá-los, de formatá-los, de defini-los. Segui-los será *abdicar do registro em favor do escoamento*. Será a liberação, justamente. Um cinema, não de reter, mas de fazer passar.

Como seria um tal cinema? Como um cinema *que não registra*? Registrar não é elementar ao cinema, essencial ao seu sentido? A contradição aparente, porém, não faz a questão desaparecer, muito pelo contrário. O paradoxo de um tal cinema faz sentido com o que viemos propondo, e sugere que o vínculo do cinema com a vida está sempre depois daquilo que propriamente se filma: está naquilo que o filme indica, naquilo que, não registrado, o atravessa e o "deslimita", nas ausências que são sentidas depois, algures.

O vínculo do cinema com a vida parece então repetir o vínculo do "eu" com o grupo, com o "fora", com o "não-eu", pois também segue a linha do desejo, que projeta-se em futuros. A casa de sonhos, portanto, seja um círculo traçado no chão da floresta, sejam assentos diante de um grande ecrã branco, busca cumprir esta misteriosa passagem, esse profundo deslimite: sonhar, não consigo mesmo, mas com o grupo, com o mundo, com o universo. Sonhos vislumbres de futuros. Assim, podemos também dizer que o cinema que segue estes fantasmas, que segue este desejo projetado das origens, tem talvez algo de oracular. A promessa de prever um futuro, como aliás faz Enkídu com os sonhos de Gilgámesh.⁷⁹

É curiosíssimo, embora não exatamente surpreendente, perceber como essa casa de sonhos, que, como narrei, encontrei por acidente numa livraria em Lisboa, parece ter cumplicidade com uma outra – que também tomei conhecimento algo por acaso, e só muito recentemente, na etapa final deste mestrado. Não se trata exatamente de uma "casa", mas sim, de uma *árvore*

⁷⁹ há uma tese semelhante, mas relativamente à palavra escrita, em "A Besta de Lascaux", de Maurice Blanchot (in: Blanchot [2002] 2011, pp.47-70)

dos sonhos.⁸⁰ Em *O desejo dos outros*, a antropóloga Hanna Limulja faz uma poderosa etnografia da importância dos sonhos para os povos Yanomami da Amazônia. Seu estudo debruça-se em descrever a importância social dos sonhos nessas comunidades, que aprendem a compartilhá-los com os outros desde muito novos, e também a interpretá-los conforme um "vocabulário" onírico comum. (conf. Limulja 2022, pp.72-83)

Entre os Yanomami, segundo Limulja, contar os sonhos é fundamental, e há momentos reservados na ordem do dia para estas narrativas, que podem alertar da presença de inimigos próximos, ou oferecer presságios sobre a caçada do dia (conf. *ibidem*, p.73). É também pelos sonhos que revivem os seus mitos, que são, antes de tudo, sonhados pelos xamãs, revividos por eles, e então transmitidos para o restante da comunidade.

É interessante notar como a "capacidade de sonhar longe" progride numa linha que vai das "pessoas comuns", que sonham com seus afazeres e distâncias relativamente próximas às comunidades; avança aos caçadores, os primeiros a terem sonhos mais distantes e que, por isso, correm sérios riscos de tornarem-se "outros"; até chegar aos xamãs, que sonham distâncias vastas, tanto espacialmente como temporalmente, que vislumbram os espíritos das coisas, e podem falar de assuntos que tomam conhecimento através dos sonhos, estando então posicionados no limiar mesmo da vida e da morte. "O caçador solitário que anda em meio à floresta é, num certo sentido, análogo ao xamã, que, separado do seu corpo, viaja em forma de imagem através do cosmos." (*ibidem*, p.102) Entre os Yanomami, de fato, ser bom caçador é "pré-requisito" para tornar-se xamã, pois os espíritos só aparecem para aqueles que passam longos períodos afastados da comunidade, em convívio com os outros seres que povoam as florestas. (conf. *ibidem*, pp.100-104)⁸¹

Nesta escala, os "brancos" estão posicionados ainda mais "atrás" que as ditas pessoas comuns, pois "são tão apaixonados por suas mercadorias que elas até ocupam seus sonhos." (*ibidem*, p.46) (Ora, não é o mesmo que diz

⁸⁰ a narrativa mítica yanomami fala de uma árvore, *Mari hi*, plantada nos confins da terra pelo demiurgo Omama, de cujas flores brotam os sonhos que são enviados aos Yanomami. (conf. Limulja 2022, pp.70-72)

⁸¹ os caçadores Yanomami, como os já mencionados Guaiakis, tampouco comem da própria caça, sendo esta restrição diretamente relacionada a caçar melhor e a sonhar mais longe. (conf. *ibidem*, pp.101-104)

Mark Fisher?) Os brancos "não sabem sonhar, ou melhor, sonham apenas consigo mesmos, o que, em última análise, são equivalentes no pensamento yanomami". (*ibidem*, p.51) Sonhar consigo mesmo é não sonhar.

Este é um aspecto importante do sonhar para os Yanomami. É que o sonho não é visto como um espaço-tempo psicológico, isto é, individual, mas, ao contrário, são motivados pelos outros, pelo que está fora de si. "Talvez seja porque estejam mais entre os outros do que entre os seus que os caçadores e os xamãs sejam pessoas que vão 'longe' em seus sonhos." (*ibidem*, p.102) E o sonho torna-se assim um espaço de experimentação e aprendizado. "É a porta que os Yanomami abrem para a alteridade, o desconhecido, o distante. É através dessa abertura que eles conhecem o mundo ao redor, e dessa forma seu pensamento consegue se expandir." (*ibidem*, p.51)

Dizer que o sonho é motivado pelos outros e não por si inverte radicalmente a gramática que o entendimento ocidental normalmente associa ao espaço onírico. Ou seja, para os Yanomami, é o "objeto do sonho [que] é o sujeito do sentimento" (*ibidem*, p.110). Isto é, do sentimento que o sonhador experimenta no sonho. Por exemplo, sonhar com um falecido significa, primeiro, *que o espírito do falecido está com saudades do convívio entre os vivos*. Não é o sonhador que "tem" a saudade, mas antes, que ele é alvo da saudade do morto (conf. *ibidem*, pp.107-110), e, por isso, a sente. Talvez não apenas "alvo", mas "presa": "A posição de presa que o sonhador ocupa em relação àquilo que ele sonha parece ser uma constante nos sonhos yanomami. Assim, o sonhador, não importa com quem sonhe, aparece sempre em uma relação de desvantagem." (*ibidem*, p.95) O espaço-tempo dos sonhos é, "por natureza", para os Yanomami, uma zona de alteração, assim como a floresta. As relações entre os diferentes seres vivos organiza-se, portanto, como uma caçada, e, nesse sentido, assim como elaboramos à respeito do realismo fantasmagórico, estes sonhos são zonas intensas de devires, pois que marcados pelos desejos complexos que vinculam o caçador à caça, e a caça ao caçador.

Então, "sonhar mais longe" é ser atravessado pelos sentimentos de seres ainda mais distantes de si; é sentir no seu corpo reverberações de terras

e tempos longínquos. Este é o papel dos xamãs, e da liderança que podem exercer na comunidade. Como é evidente, há uma relação importante entre sonho, caça, e xamanismo entre os Yanomami.

Fico pensando, então, o quanto se pode aproximar os conselhos de Davi Kopenawa, o líder xamânico yanomami cujos relatos em *A queda de céu* animam o estudo de Limulja, do cinema vital que procuro. Num primeiro momento, há algo que, à princípio, soa equivocado, e apropriativo – o típico gesto branco ocidental. Mas, novamente, menos que uma equivalência, o que pretendo é uma sobreposição: perceber influências positivas de uma realidade por sobre a outra, sem jamais reduzi-las ou equipará-las. Ainda que com vida própria e modos de pensamento irreduzíveis, será então proveitoso escutar os conselhos de Kopenawa à respeito do “sonhar mais longe” – este é, aliás, o projeto do próprio Kopenawa, o motivo alegado de porque colaborar com um livro (como *A queda do céu*, escrito a quatro mãos com o antropólogo francês Bruce Albert), ou com filmes e outros projetos que buscam denunciar a invasão das terras yanomami (como os recentes *A Última Floresta*, 2021, de Luiz Bolognesi, e *Nossa Pátria Está Onde Somos Amados*, 2022, de Felipe Hirsh): seu objetivo será ensinar o modo yanomami de pensamento, e de como o modo de pensar dos brancos tem destruído não apenas o mundo dos povos da floresta, mas todo o planeta, Yanomami e não-yanomami.⁸²

Assim, buscando justamente *aprender* com Kopenawa, gostava de concluir que seus conselhos à respeito do “sonhar mais longe”, que passa por observar estes devires nas franjas da realidade, nos deslimites da floresta, apontam um cinema vital, um cinema que, como um sonho, pode não se limitar aos desejos de um indivíduo, mas fazer passar o desejo de um coletivo, de uma comunidade de sonhadores. E gostava de fazer notar como este sonho coletivo alia-se àquela intencionalidade profunda e ao seu mistério; como faz desse enigma vital a premissa para o engajamento com os seres à sua volta, com a floresta cósmica e sua contínua passagem. É isso que está em disputa.

⁸² “É com esse intuito que Kopenawa entrega suas palavras aos brancos, para que eles possam compreender que precisam sonhar mais longe e prestar atenção nas vozes dos espíritos da floresta.” (*ibidem*, p.48)

É mesmo uma pena que tenha tido contato com este livro apenas no final da pesquisa. Seria preciso todo um novo trabalho para relacionar em profundidade como este modo de sonhar yanomami refaz os conceitos-chave deste mestrado: fantasmas, realismos, e mesmo a morte. Não é de surpreender: afinal, os povos da floresta Amazônica estão entre os últimos ainda “fora” do capitalismo, para contradizer Fisher e outros teóricos apocalípticos europeus. De toda maneira, penso que, ao final de cada capítulo, oferecemos sempre uma espécie de avesso do conceito, que o retrabalhava afim de inverter o niilismo passivo inicial em busca de uma fresta de positividade, tanto nos fantasmas, quanto nos realismos, e mesmo na morte.

É difícil, num projeto como este, muito íntimo e muito abrangente, encerrar o texto com precisão – ou, pelo menos, com aquele rigor acadêmico que é devido. O trabalho sempre continua. Que filmes surgem desta prática? Que fantasmas assombram Lisboa neste momento? Que narrativas? Talvez o que para mim soa como mais bonito deste esforço é restabelecer com o mundo à volta um vínculo que não passa pela explicação e resolução dos problemas, mas pelo engajamento coletivo com eles. “Ficar no problema”, diria Donna Haraway.⁸³ A contingência é percebida como virtude, e menos que definições, navega-se por uma meta-estabilidade das forças da natureza. Como já dissemos, o fim torna-se pré-condição do novo, do inesperado, do impossível. Assim, ao atravessarmos problemas que, à primeira vista, parecem apontar para um certo fracasso e uma derrota, como o “abismo” do tempo, os modos de registro, os fantasmas e os realismos atuais, podemos, talvez, perceber neste final um recomeço, um renascimento. Há uma alegria que pulsa nos últimos batimentos, uma explosão de vida no suspiro derradeiro. Há fogo no coração. Pois é apenas de um ponto de vista individual que estes problemas são tristes: quando o corpo deixa de ser morada de um indivíduo, e torna-se passagem para fantasmas, travessia de sonhos que não são meus mas da terra, de um grupo, então um novo corpo nasce. Não sei o que pode um corpo. O cinema que aí aparece, tampouco. E o que virá depois, só a morte pode dizer.

⁸³ título de seu último livro, *Staying with the trouble* (Haraway 2016).

BIBLIOGRAFIA

- Arnett, R. (2010). The American City as Non-Place: Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann. *Quarterly Review of Film and Video*, 27 (pp.44–53)
- Bazin, A. [1985] (1991) *O Cinema*. trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. Brasiliense.
- Benjamin, W. [1931] Pequena história da fotografia, [1935] A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, e [1936] O narrador. (1985). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad. Sergio Paulo Rouanet. Brasiliense.
- Berardi, F. [2009] (2011). *After the Future*. trad. Arianna Bove, Melinda Cooper, Erik Empson, Enrico, Giuseppina Mecchia, e Tiziana Terranova. AK Press.
- Berardi, F. [2009] (2019). *Depois do Futuro*. trad. Regina Silva. Ubu Editora.
- Bergson, H. [1896] (1990). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. trad. Paulo Neves da Silva. Livraria Martins Fontes Editora.
- Bergson, H. [1907] (2010). *A evolução criadora*. trad. Adolfo Casais Monteiro. Ed.UNESP.
- Blanchot, M. [2002] (2011). A Besta de Lascaux. *Uma voz vinda de outro lugar*, trad. Adriana Lisboa. Rocco (pp.47-70).
- Bogdanovich, P. [circa 1962] (2007). Entrevista com Howard Hawks, trad. Matheus Trunk. *Revista Zingu*. <http://revistazingu.blogspot.com/2007/01/dhh-entrevista.html> – acesso 27 de agosto de 2022
- Borges, J. (1999). *Obras completas de Jorge Luis Borges - volume 1*. trad. Flávio José Cardoso. Globo.
- Brandão, J. L. (2018). Introdução e comentários. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*, trad. e notas Jacyntho Lins Brandão. Autêntica Editora.
- Camus, A. [1942] (2019). *O mito de Sísifo* [recurso eletrônico]. trad. Ari Roitman, Paulina Watch. Record.
- Carson, A. [1998] (2017). *Autobiografia do Vermelho*. trad. João Concha e Ricardo Marques. não (edições).
- Conrad, J. [1899] (2019). *Coração das Trevas*. trad. Paulo Schiller. Ubu Editora.
- Deleuze, G. (1974). Platão e o simulacro. *Lógica do sentido*. trad. Luiz Roberto Salinas. Perspectiva; EDUSP. (pp. 259-271).
- Deleuze, G. [1983] (1985). *Cinema 1: a imagem-movimento*. trad. Stella Senra. Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. [1985] (2015) *Cinema 2: a imagem-tempo*. trad. Sousa Dias. Sistema Solar (Documenta).
- Deleuze, G. [1972-90] (1990). Post-scriptum sobre as sociedades de controle. *Conversações*. trad. Peter Pál Pelbart. Editora 34. (pp.219-226).
- Deleuze, G., e Guattari, F. [1972] (2010). *O Anti-Édipo - capitalismo e esquizofrenia 1*. trad. Luiz B. L. Orlandi. Editora 34.
- Deleuze, G., e Guattari, F. [1980] (1996). Ano Zero - Rostidade. *Mil-platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.3*. trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Editora 34. (pp. 28-57).
- Didi-Huberman, G. [2009] (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Editora UFMG
- Fisher, M. [2009] (2020). *Realismo Capitalista*. trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Odeodato, Maikel da Silveira. Autonomia Literária.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of my Life: writings on depression, hauntology and lost futures*. Zero Books.
- Fisher, M. (2016). *The Weird and the Eerie*. Repeater Books.
- Gan, E., Tsing, A., Swanson, H., e Bubandt, N. (2017). Haunted Landscapes of the Anthropocene. *Arts of Living on a Damaged Planet: ghosts and monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press. (p.G1).
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. University of Chicago Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Kopenawa, D., Albert, B. [2010] (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, trad. Beatriz Perrone-Moisés. Companhia das Letras.

- Krenak, A. (2020). Sonhos para adiar o fim do mundo. *A vida não é útil*. Companhia das Letras.
- Lapoujade, D. (2010). Deleuze: política e informação. trad. Luis B. L. Orlandi. *Cadernos de Subjetividade*, 12 (pp.160-167).
- Lapoujade, D. [2014] (2015). *Deleuze: os movimentos aberrantes*. trad. Laymert Garcia dos Santos. n-1 edições.
- Lapoujade, D. [2010] (2017). *Potências do Tempo*. trad. Hortencia Santos Lencastre. n-1 edições.
- Limulja, H. (2022). *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. Ubu Editora.
- Marques, V., Gonsalves, R., (2020). Contra o cancelamento do futuro: a atualidade de Mark Fisher na crise do neoliberalismo, in: Fisher, M. *Realismo Capitalista*. Autonomia Literária. (pp. 176-177).
- Mello, C. (2015). O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: Mello, C. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, (pp.15-33).
- Oliveira, B. (2019) Fantasmagorias do Presente. *MULTILOT!*
<https://multiplotcinema.com.br/2019/03/fantasmagorias-do-presente/> acesso 14 de agosto de 2021.
- Porto, R. (2018). Xenofilia abstrata ou isto não me é estranho. *TXT*, 22.
<https://txtmagazine.com.br/leituras-xenologas-xenofilia-abstrata-ou-isto-nao-me-e-estranho-por-re-nan-porto/> acesso 24 de fevereiro de 2022.
- Rithdee, K. (2009). Cinema of Reincarnations. In: Quandt, J. (org.) *Apichatpong Weerasethakul*, Volume 12, Synema Publikationen. (pp. 118-124).
- Sin-Léqi-Unninni. (2018) *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*, trad. e notas Jacyntho Lins Brandão. Autêntica Editora
- Wahrhaftig, A. (2015). As camadas do tempo: os filmes de Apichatpong Weerasethakul. In: Mello, C. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP. (pp.201-217).
- Wallace, D. F. [2012] (2021). *Um antídoto contra a solidão; conversas com David Foster Wallace*. org. Stephen J. Burn, trad. Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo. Âyiné.
- Weerasethakul, A. (2015). Fantasmas no escuro. In: Mello, C. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP. (pp.133-149).

vídeos online

Distância, escala, resolução, (2021, Luisa Marques e Gabriel Tupinambá), disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4OEkCZ_Sse4 – acesso 30 de abril de 2021.

Hands of Bresson (2014, kogonada), disponível em <https://vimeo.com/98484833> – acesso 15 de janeiro de 2019.

Hauntology, Lost Futures and 80s Nostalgia, (2018, Jonas Čeika), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg&list=LLItvRk0eg9oqCuATa4ESGw&index=57> – acesso 10 de junho de 2019.

How Not to be Seen: a Fucking Didactic Educational .MOV File, (2013, Hito Steyerl), disponível em <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> – acesso 8 de novembro de 2018.

What is neorealism?, (2014, kogonada), disponível em <https://vimeo.com/68514760> – acesso 4 de março de 2021.

filmes citados

Blade Runner (1982, EUA, Hong Kong, Reino Unido, Ridley Scott)

洞 [*O Buraco*] (1998, Taiwan, França, Tsai Ming-liang)

Collateral (2004, EUA, Michael Mann)

Domingo (2011, Brasil, André Novais Oliveira)

Ela Volta na Quinta (2014, Brasil, André Novais Oliveira)

黑眼圈 [*Eu Não Quero Dormir Sozinho*] (2006, Taiwan, Malásia, Áustria, França, Tsai Ming-liang)

Fantasma (2010, Brasil, André Novais Oliveira)

Goodfellas (1990, EUA, Martin Scorsese)

Heat (1995, EUA, Michael Mann)

สัตว์ประหลาด [*Mal dos Trópicos*] (2004, Tailândia, França, Alemanha, Itália, Apichatpong Weerasethakul)

Medea (1969, Itália, Alemanha, França, Pier Paolo Pasolini)

Memento (2000, EUA, Christopher Nolan)

Nossa Pátria Está Onde Somos Amados (2022, Brasil, Felipe Hirsch)

Pouco mais de um mês (2013, Brasil, André Novais Oliveira)

Predator (1987, EUA, John McTiernan)

Quintal (2015, Brasil, André Novais Oliveira)

Ready Player One (2018, EUA, Steven Spielberg)

青少年哪吒 [*Rebeldes do Deus Neon*] (1992, Taiwan, Tsai Ming-liang)

Reservoir Dogs (1992, EUA, Quentin Tarantino)

Revolver (2019, Brasil, Frederico Benevides e Tadeu Capistrano)

河流 [*O Rio*] (1997, Taiwan, Tsai Ming-liang)

Rua Ataléia (2021, Brasil, André Novais Oliveira)

天邊一朵雲 [*O Sabor da Melancia*] (2005, Taiwan, França, Tsai-Ming-liang)

The Shining (1980, EUA, Stanley Kubrick)

Temporada (2018, Brasil, André Novais Oliveira)

The Terminator (1984, Reino Unido, EUA, James Cameron)

ลุงบุญมีระลึกชาติ [*Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*] (2010, Tailândia, Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, Holanda, Apichatpong Weerasethakul)

A Última Floresta (2021, Brasil, Luiz Bolognesi)