





Apresentação

Na base da separação entre cultura e natureza – grau zero da constituição Moderna – está nosso crescente e vigilante distanciamento em relação aos bichos. O humano, sabemos bem, define-se senão negativamente frente a sua origem, cabendo ao animal um duplo papel: de um lado, ele permanece o que deixamos de ser; será então objeto do que nos tornamos. De outro lado, o dito animal guarda uma espécie de memória da origem. Devolve-nos um olhar absolutamente outro, “olhar sem fundo”, e nos “dá a ver o limite abissal do humano”, segundo a bela formulação de Jacques Derrida. Se, por um lado, a *biopolítica* – ou *zoopolítica*, para Fabián Ludueña Romandini – constitui-se justamente pela domesticação da animalidade do homem, por outro, o animal será não apenas objeto de nossa humanidade, mas também – assumindo o lugar de sujeito que nos olha e nos interroga – aquele que, silenciosamente, lança uma suspeita: a do limite e do fracasso de nosso projeto.

Os animais sempre foram alvo de nossa mirada, a de quem observa os peixes através do vidro de um aquário: para John Berger, “O que sabemos sobre os animais é um índice de nosso poder, e assim é um índice que nos separa deles”. Se por um lado o cinema herda algo dessa mirada – como a que endereçamos aos aquários, aos zoológicos e aos espetáculos circenses –, de outro ele permite inscrever traços desse incontrolável e imponderável corpo que ataca, debate-se, esquiva-se, ou que simplesmente nos devolve o olhar. O que há nesse olhar? Ele é de fato “devolvido”? Que sujeito é esse que olha? Estas são questões cujas respostas desconhecemos.

No encontro entre o cinema e os bichos – tema do presente dossiê – há um inquietante e produtivo desconcerto, que se explicitaria pela questão: como filmar esse outro radical cuja aparência não se endereça à câmera; cuja aparência, no limite, não se destina a um espectador? Como apanhar em um filme estes corpos, estes olhares, estas peles e estes ornamentos, que, nas palavras de Bertrand Prévost, em sua leitura do zoólogo Adolf Portmann, constituem aparições antes daquele que vê? Ao mesmo tempo em que organiza e submete as aparências animais – aparências não-endereçadas – a uma visada moderna, o cinema é capaz, quem sabe, de conferir a elas uma nova visibilidade. Trata-

1. O dossiê situa-se no âmbito dos “*animal studies*”, domínio emergente de pesquisa que, diante da existência dos bichos, associa a filosofia, as ciências humanas, as ciências naturais, a antropologia e as teorias da arte para enfrentar problemas éticos, políticos e estéticos e reconfigurar a produtividade epistemológica e sensível do pensamento e da ação humana. À parte as formulações amplamente referenciadas, cujos alicerces contemporâneos eminentes estão em Jacques Derrida, John Berger, Giorgio Agamben e Donna Haraway, entre outros, encontram-se publicações transdisciplinares de referência, sejam livros (INGOLD, Tim (Org.). *What is an animal?* 1988) ou periódicos como a revista chilena *Paralaje* (n. 9, 2013) e a britânica *Angelaki* (v. 18, n. 1, 2013). No campo do cinema, a questão tem notável incursão historiográfica no livro *Animals in film*, de Jonathan Burt (2002), mas também dedicadas contribuições de Raymond Bellour (*Le corps du cinema – Hypnoses, émotions, animalités*, 2009) e Akira Lippit (*Electric animal – Toward a rhetoric of wildlife.*, 2000), bem como de recentes dossiês publicados em revistas como a escocesa *Screen* (v. 56, n. 1, 2015) e a chilena *La Fuga* (2015). No Brasil, temos a fundamental publicação organizada por Maria Esther Maciel, dedicada à chamada zoopoética (*Pensar/escrever o animal – Ensaios de zoopoética e biopolítica*, 2011). Nos últimos anos, fomos também provocados por mostras dedicadas ao encontro entre bichos e filmes, como a acurada *O Animal e a Câmera*, realizada pelo forumdoc.bh (2011), em Belo Horizonte.

se paradoxalmente de fazer aparecer cinematograficamente, portanto no interior do espetáculo, aqueles cujos modos de aparição são alheios ao espetáculo: jogo de mútuas afetações no qual se alteram tanto os bichos, em seu aparecer, quanto o próprio cinema, em sua visada.

Para este dossiê,¹ definimos um recorte modesto, que guarda contudo certa singularidade. Trata-se, antes de tudo, de acirrar questões próprias ao cinema – especialmente o cinema documentário e o cinema experimental – de modo a se ampliar, para além do humano, os limites de sua política: como filmar, como tornar recíprocas as relações entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados; como abrir o filme à perspectiva do outro? Estas são perguntas que ganham outro escopo (e, quem sabe, mudam de natureza) na medida em que se expande o cosmos com o qual se compõe a cena cinematográfica; na medida em que – variando do humano ao animal – o cosmos deixa de ser unívoco para abrigar mundos díspares e incomensuráveis entre si; agências inauditas, traduções permanentemente por se fazer.

Na maior parte dos filmes aqui abordados, abala-se a perspectiva humana emprestada à máquina do cinema, de modo que ela incorpore posições e perspectivas animais. Em *Five* (2004), de Abbas Kiarostami, Mauricio Lissovsky e Rita Toledo descobrem um bestiário metafísico, no qual cães, patos, sapos e pombos abrigam-se no limiar – o estirâncio – aqui “onde o objeto readquire sua disponibilidade original” (Alan Corbin). Vemos então, no filme de Kiarostami, as súbitas ou sutis passagens, assim como as distâncias intransponíveis entre humanidade e animalidade. Ao mesmo tempo em que nos voltam as costas, alheios aos desígnios do humano, mergulhados em sua condição animal como “água na água”, os bichos adentram o quadro cinematográfico, integram uma *mise-en-scène*: à ontologia metafísica (da ordem do ser) o filme acrescentaria, portanto, uma topologia cinematográfica (da ordem do estar), que caberá aos autores descrever.

Hermano Callou retornará ao cinema de Stan Brakhage para também apreendê-lo sob a forma de um breve bestiário. Nesse caso, contudo, não se trata simplesmente de filmar os animais, mas de atribuir às imagens pontos de vista não humanos. Para tanto, em Brakhage, é a própria concepção de *visão* que deverá ser colocada em questão. Reivindica-se uma visão imaginativa e

criadora (vizinha às imagens hipnagógicas, ao sonho e ao delírio), que, ao se distanciar do individualismo romântico, ganha uma definição fortemente imanente, somática, em que “as distinções outrora incomensuráveis entre ‘o mundo fenomenal’, ‘o aparato óptico’ e ‘o trabalho do cérebro’ são integradas em um único *continuum*”. Em filmes como *Moonlight* (1963) – que pretende imaginar o mundo habitado por uma mariposa – e *The Cat of Worm’s Green Realm* (1997) – em que num jardim se figura a perspectiva dos seres minúsculos que o povoam – a visão torna-se múltipla, constituída de afetos e perceptos pré-individuais. Imaginar nos filmes a perspectiva animal participa assim do amplo projeto do cineasta que consiste em “salvar todas as dimensões da experiência visual” e de “aventurar-se na variação perpétua da visão”, evitando sacrificar as singularidades – os modos como a visão se manifesta em cada corpo vivo – a uma escala de representação estritamente humana.

A dimensão sonora – precisamente, a escuta – será agora o *locus* de investigação da passagem do filme ao cosmos. Cristiane Lima dedica-se a *Aboio* (2005), de Marlíia Rocha, para mostrar como a tessitura sonora do filme – constituída de sons diretos e sintetizados, falas e cantos – nos permite acessar um cosmos no qual, pela escuta, o humano, o animal e a paisagem fazem vizinhança. O filme volta-se à experiência dos vaqueiros, em específico à sua relação com os animais por meio do aboio, em uma incursão mais sensorial do que descritivo-naturalista. Algo que, para a autora, resume-se pela figura do “roçar”: um som a deslizar ou friccionar o outro; um corpo a tocar outro corpo ou uma paisagem. Uma visão, portanto, alterada pelo tato, pelo olfato e pela escuta.

Em seu artigo, Bernard Belisário atenta para os modos de convocação do *fora-de-campo* em três filmes da cinematografia Kuikuro, todos eles interessados em abordar a presença dos *itseke*, seres monstruosos, bichos-espírito que costumam estabelecer relações perigosas com o grupo indígena. Se ali se tratava de roçar corpos, sons e imagens, aqui, mais especificamente no filme *Hipermulheres* (2011), trata-se afinal de um sistema de *ressonâncias* entre o visível e o invisível: “a modulação dos corpos (e da câmera) em cena é o traço visível e audível do campo de intensidades e afecções em jogo no ritual. O que era invisível e inescrutável aos seres humanos ordinários é dado a ver e ouvir

nessas performances”. Ainda que não estejamos literalmente a ver as almas, os mortos e os bichos-espírito, as imagens formam uma espécie de dobragem que permite, nas palavras do autor, que o ponto de vista (e de escuta) dos homens e dos *itseke* ganhem convergência no centro cerimonial da aldeia.

É também um sistema de ressonâncias que acabamos por perceber nas relações entre homens, bichos e espíritos, mediadas pelas atividades de caça e pesca e, então, pelos filmes. Em seu artigo *Pescando imagens*, Ana Carolina Estrela elabora um breve mapeamento dos filmes de pesca para dedicar-se finalmente a *Caçando capivara* (2009), feito por realizadores *tikmũ’ũn* (maxakali) da aldeia Vila Nova. Na hipótese da autora, este é um filme xamânico-caçador, que, ao acompanhar a busca pela capivara em meio à paisagem desertificada pelo capim, articula a atividade da caça e a relação com os espíritos (*yãmĩy*)-caçadores à sua própria realização. O que o filme nos oferece são intensidades visíveis – os corpos dos caçadores, com suas lanças de vergalhão, e dos cães emaranhados ao matagal – e invisíveis – a própria capivara, rara; os espíritos. Essa relação intensiva com os acontecimentos e com os seres, característica do cinema maxakali, é percebida na imagem, mas também nos cantos, que permitem acessar – sob o modo da experiência sensível – perspectivas animais.

Na continuidade desta discussão, Rosangela de Tugny, que há muito tem militado e trabalhado com os *Tikmu’un* em atividades de tradução, oferece-nos uma sofisticada visada acerca da relação cosmopolítica dos Maxakali com os povos-espírito, marcada por processos de adoção interespecífica: homens e mulheres se esmeram em cuidar de seus *yãmĩyxop*, que visitam a aldeia com seus cantos e conhecimentos. Mais uma vez, a relação entre corpos visíveis e invisíveis passa por uma dimensão fortemente sonora, musical: “Os *yãmĩyxop* precisam dos *Tikmu’un* para cantarem seus cantos, os homens precisam dos *yãmĩyxop* por perto para cantarem com eles: não *sobre eles*, e nem *se comunicando com eles*, mas em reverberação, ou em *interafetação*”. Em reverberação com outros povos animais e espíritos, formam um corpo cosmopolítico que não é uno, mas múltiplo; corpo feito de muitos.

Ainda que lidem com tão diverso repertório, o que esses filmes e textos nos mostram afinal são modos de conhecer e nos relacionar com os seres da “natureza”: ciências naturais, portanto, em tudo diferentes das nossas, acostumadas a objetivar

(objetificar) e portanto dessubjetivar aqueles que estuda. A crítica de Adolf Portmann, retomada nos dois textos finais – de Eduardo Jorge e de Bertrand Prévost – poderia então encontrar eco aqui. Reivindica-se, afinal, uma concepção de imagem que, para além das categorias da história da arte e da ciência, será tomada como aparência autônoma anterior à própria percepção: expressão não submetida à representação, anterior ao espetáculo. Trabalho, portanto, de criação de aparências – peles – que, antes de tudo, constituem a presença e a duração de um corpo no mundo.

No reencontro de Bergson, relido por Deleuze (este que, por sua vez, se mostrava leitor atento da Antropologia), lança-se a noção de um *plano de luz em si*, princípio transcendental – mas não transcendente – que é menos condição para o aparecer dos fenômenos do que sua consistência mesma: “luz *de* aparência e não luz *na* qual as aparências acontecem”. Não-endereçadas, as aparências – os ornamentos – animais sugerem assim uma cosmética: imagens que, em sua duração, se expandem e se ligam a outras imagens para constituir o cosmos.

Mencionemos ainda o Fotograma Comentado que nos foi presenteado por Nicole Brenez: a presença dos animais em cena – os elefantes amorosos, o macaco desnaturalizado, a tigresa fraternal –, aliada ao gesto documentário bastante peculiar de Roberto Rossellini, faz com que o trabalho de classificação definidor de certa epistemologia venha arruinar-se por aquilo que a autora denomina *formas do desordenamento*. O que poderia parecer uma mera enumeração de eventos, situações e seres, em *Índia: Matri Bhumi* (1957-1959), de Rossellini, vai-se submetendo a pequenas perturbações, sutis intrusões. Faz-se, assim, com que o documentário escape às lógicas taxonômicas, recorrendo-se para tal a uma “montagem stratigráfica”, lateral, ou ainda, “montagem interior”, que almeja compreender as coisas por dentro. Fazê-lo, neste caso, exige não apaziguar a coabitação de coisas e corpos em uma apreensão unívoca, mas antes manter, na montagem, sua contradição (as aporias).

Digamos, por fim, que até mesmo o texto destinado à seção *Fora-de-campo* (aquela que traz artigos à parte do dossiê) sugere interseções pontuais com a temática em questão: Ângela Prysthon dedica-se a *Jauja* (2014), filme recente de Lisandro Alonso, para caracterizar sua relação com certa fabulação cartográfica e topológica proveniente da pintura, da literatura

e dos *westerns* – será aqui, como sugere, o cachorro quem conduzirá o protagonista pela paisagem heterotópica, polifônica, da Patagônia. A autora mostra como em *Jauja* se estabelecem continuidades, mas também produtivas diferenças com os filmes anteriores do realizador, elucidando um caráter fabular que, no filme, instaura fortes imbricações entre paisagem, imaginação e uma vocação artificial do cinema.

PS. Adeus à linguagem, diria Jean-Luc Godard, cujo cão de estimação, farejando aquilo que as palavras e as imagens talvez ainda não alcançassem, adentra o 3D com seu focinho inquieto.

André Brasil e Luís Fernando Moura

