

## O PULO DO GATO: A CENA DA ALIENAÇÃO EM *IN THE DARK*

Luís Fernando Moura<sup>1</sup>

**Resumo:** Estas formulações são fruto de uma pesquisa dedicada a investigar condições sob as quais, a partir da coabitação entre câmera e animais não humanos, filmes contemporâneos têm acolhido, engendrado ou desencadeado na imagem manifestações sensíveis de agência dos bichos. Procuraremos descrever o fenômeno de alienação da câmera, à luz da análise e do contraste entre sequências dos filmes *Umberto D.*, de Vittorio de Sica, e *In the dark*, do cazaquistanês Sergei Dvortsevov. A noção de alienação, tal como desenvolvida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro com base na etnografia de sociedades ameríndias, diz respeito a uma episteme dirigida pela personificação daquilo que se conhece: “alienar-se como a ação de ‘sair de si’” (Viveiros de Castro apud Brasil 2012, 71). Enquanto a alteridade indica estabilidade – o outro como objeto a ser perseguido, identificado e, eventualmente, convocado –, a alienação tem a substância transformacional de uma ação, cujo efeito é evocar a presença do outro por meio de uma alteração de si mesmo. Um conhecer que, para se fazer, transforma, provisoriamente, aquele que conhece – aqui, uma visão que, para ver, deverá alterar as contingências substantivas do olho. Em *In the dark*, a câmera se instala num apartamento da Moscou pós-soviética para filmar a convivência entre um operário aposentado e um gato rebelde. Procedimentos expressivos de enquadramento, duração e *mise en scène* ajudarão a elucidar como uma pragmática da câmera, feita alienar-se pelo bicho, produz uma subversão poética de seus desígnios epistêmicos originais.

**Palavras-chave:** Cinema; estética; política; animal.

**Contato:** luisfernandomoura@gmail.com

Muito mais tarde eu descobriria que fui escalado para o papel do Guardião, para criar e alimentar uma criatura que é parte gato, parte humana e parte algo ainda inimaginável, que pode resultar de uma união que não acontece há milhões de anos.

William Burroughs, *O gato por dentro*

Nossa busca, neste texto, surge do interesse em questionar como a imagem de cinema, através de seus procedimentos constitutivos e escriturísticos, poderia acolher ou engendrar a expressão ou a agência dos animais não humanos na imagem. Tratamos, com esta ideia, de investigar o que entendemos por manifestações positivas dos bichos na imagem – que poderiam se dar intensivamente, por efeito de oscilações, transições, fulgurações ou erupções

---

<sup>1</sup> Mestrando na Universidade Federal de Minas Gerais, onde é investigador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Grupo Poéticas da Experiência).

Moura, Luís Fernando. 2016. “O pulo do gato: a cena da alienação em *In the Dark*”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 475-483. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

sensíveis. Tais fenômenos, como veremos, serão capazes de creditar a seus corpos, em cena, estatutos de agência, cujos efeitos serão políticos.

É como se os corpos dos bichos pudessem resistir a um desígnio epistemológico original da câmera de cinema, cujas competências, atributos e usos foram instituídos internamente a uma tradição de tecnologias, saberes e projetos marcadamente humanos. Diversos autores se debruçarão sobre as implicações da apresentação dos corpos de bichos na imagem: para Jonathan Burt, sua aparência no *topos* ficcional se confunde contingencialmente com suas próprias vidas, e portanto aciona uma “ruptura no campo da representação” (2002, 11). Revisitando a zoologia, Bertrand Prévost questionará a quem a aparência dos animais não humanos se destina, imaginando que ela põe em xeque mesmo o lugar de um espectador: os bichos poderiam ser “aparências sem endereço” (2011). Raymond Bellour, por sua vez, revisitará a história dos filmes para dizer que, no mais das vezes, os bichos têm servido às narrativas como símbolos ou veículos para reflexividades humanas (2009, 416). Em uma formulação ou em outra, é consensual que a presença dos animais não humanos seriam um desafio para a cena, um desafio para as imagens.

Detemo-nos sobre a questão levando em conta aqui uma vocação política do encontro no cinema – ou seja, do cinema como lugar de coabitações entre diferentes sujeitos. Partimos de algumas proposições de Jean-Louis Comolli, para então pensar no encontro com este outro radical e seus efeitos possíveis. No ensaio *Nôtes sur l’etre ensemble*, Comolli investiga a vocação da imagem para instalar um lugar onde se “vive junto”, e reserva para tanto, à emergência do outro filmado, um imperativo pragmático. Deve-se “deixar o outro tomar o lugar, ocupar o terreno, formar sua *mise en scène*, investir-se de seu desejo de filme. Filmar este trabalho do outro”<sup>2</sup> (Comolli 2012, 175). Viver junto, no cinema, seria então deixar o cinema se afetar por aquele que se encontra.

Vamos desdobrar algumas prerrogativas desta solicitação política: ao instaurar um ponto de vista, o cinema inventaria um habitat provisório no qual

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “Laisser l’autre prendre la place, occuper le terrain, former sa mise en scène, s’investir dans son désir de film. Filmer ce travail de l’autre”.

nos instalamos e onde nossas afecções, relativamente implicadas umas às outras, estabelecem comunidades de olhar capazes de reposicionar sujeitos no traçado de distâncias do mundo – neste sentido, podemos pensar numa leitura política da estética, aos modos de Jacques Rancière (2005). Com a proposição de Comolli, presume-se que o cinema seja fruto de um projeto generoso, encampado numa prática de encenações movidas pela produtividade do risco e pelas potências da fragilidade, direcionadas para uma “passagem ao outro” (Comolli 2012, 176) como projeto político fundamental. Ou seja, abre-se aqui mão da clausura das ficções pra que haja uma abertura ao outro.

Derivamos esta indagação, então: como viver junto quando o outro filmado não é humano? Como, no encontro com um outro não humano, aqui o bicho, ele, o bicho, poderia tomar um lugar na cena filmada? Seria possível fazer com que ocupe terrenos, engaje-se em formar sua *mise en scène*? Sob que condições poderíamos perceber uma operação política que, no campo de procedimentos próprios ao cinema, ensaie situações de afecção entre humanos e não humanos e constitua, portanto, comunidades múltiplas – um habitat comum onde estes outros se tornam, sensivelmente, agentes?

As implicações dessas questões são, ao mesmo tempo, históricas, políticas, epistemológicas, estéticas, ontológicas, metafísicas. Como no diz Jacques Derrida: nu, em frente ao seu gato, que o olha, ele se sente pudico, envergonhado, e diz: “a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me” (2002, 28). Estar junto ao gato é deparar-se com o problema de um “estar-com”, palavras dele, renegado pela filosofia. “Estar-com”, viver inexoravelmente junto. Perceber isso, e encarar isso, é dispor-se a ser levado a um lugar instável, que Derrida chama um lugar limítrofe. Um lugar que pode solicitar algo ainda mais radical que uma reviravolta histórica, mas a refundação da história chamada de “história humana”; a refundação, então, do que seria história para algo agora desconhecido – mas não pouco, e talvez por isso mesmo, sedutor. A inquietação de Derrida se soma à de diversos autores que têm reclamado uma

visada positiva do não humano pela política, pelas ciências humanas e pela filosofia<sup>3</sup>.

Pensemos então num contraste: vejamos *Umberto D.* (1952), filme em que Vittorio de Sica filma a relação afetiva entre o aposentado na Itália do pós-Guerra, Umberto, e um cão – Flike. Nesta fábula neo-realista, Umberto e Flike *vivem* denotativamente *juntos*: dividem o mesmo quarto de pensão. Mas perante quais estratégias de encenação eles se encontram? Que fatia cabe ao cão na partilha deflagrada pela *mise en scène*? Talvez seja preciso dizer, com Comolli, que o engendramento narrativo da ficção aqui reprime (“*refoule*”) a passagem ao outro, no caso, o outro animal.

Flike está sempre num lugar passivo, de uma escuta sem fala. O cão é, por vezes, a quem o homem dirige desabafos, encarnando um depósito de interlocuções para dilemas propriamente humanos. Em outras, ele é o companheiro com quem o dono troca carinhos, último reduto de ternuras, em aproximações supostamente afetuosas, entre homem e bicho, mas cujo efeito discursivo, e enfático, é mais fortemente uma enunciação negativa, por assim dizer, sobre a “situação humana”. Não à toa, Cesare Zavattini já dizia que a vocação do neo-realismo “é um ato de concreta veneração em direção às outras pessoas (...), um propósito forte, um desejo de entendimento, de pertencimento, de participação – de *viver junto*, de fato” (2004, 51-52, tradução nossa, grifo nosso). Ou seja, o que está em jogo aqui é o que o humano não é; o que interpela o projeto de humanidade; a constatação de que não pode haver comum entre os homens num mundo arruinado pelas forças opressoras – e resta o cão. Ou, ainda, é o bicho que toma um lugar negativo na narrativa política: Flike viverá na iminência do extermínio. Se há alguém que pode estar mais à margem que um pobre velho, vivendo ainda constantes holocaustos numa era que se pretende pós-fascista, é o animal não humano.

---

<sup>3</sup> Bruno Latour diz que “se quisermos redesenhar as novas instituições da democracia, precisamos dispor, desde já, da multiplicidade das associações de humanos e de não humanos” (1994, 80). Para Fabián Ludueña Romandini, o impasse é profundo e assombra as bases do pensamento ocidental. Toda tentativa de desvio ao antropocentrismo, assim, “não pode ainda se desligar do conceito primigêneo que determina a episteme ocidental, que de modo algum é o princípio antropológico, como se costuma crer, mas justamente as diversas variantes do princípio antrópico” (2012, 48).

De uma cena a outra, Flike permanece reprimido pelo adestramento de duas ficções, então: a do filme e a da história, ambas enclausurando o seu corpo em um regime de sentidos assentados pelo projeto moderno de sujeito. Primeiro, é convocado à cena para encarnar, numa ficção, o anonimato social que concerne aos cães colocados entre humanos. Segundo, o papel que representa se dará sempre sob o imperativo de uma domesticação ou de uma marginalização que, se lhe reservam, alternadamente, um ou outro lugar na cena filmada, é para que vejamos e compreendamos mais nitidamente a nós mesmos, humanos. Os animais são, afinal, “objetos de nosso conhecimento sempre em expansão. O que sabemos deles é um índice de nosso poder, e portanto um índice do que nos separa deles”<sup>4</sup> (Berger 1980, 16). Ao corpo adestrado de Flike não caberá, reprimido, *refoulé*, tomar parte ativa na cena – ou, se é plausível colocar em tais termos, investir-se de desejo de cinema.



Imagem 2: *Umberto D.* Vittorio de Sica, 1952.

Vamos pensar então em uma longa sequência de *In the dark* (2004), do cazaquistânês Sergei Dvortsevov. O realizador se instala num pequeno apartamento na periferia da Moscou pós-soviética, onde acompanha a

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “They are the objects of our ever-extending knowledge. What we know about them is an index of our power, and thus an index of what separates us from them”.

convivência entre um gato e seu dono, Vania, um aposentado cego. Vania, que fabrica sacolas a partir deovelos de lã, espalhados pelas superfícies de todo o cômodo, prepara-se para exibir à câmara seu trabalho e conceder entrevista: feito no encontro com Vania, o cinema poderia querer inventar aqui, na imagem, uma parte que lhe caiba numa sociedade ainda em penosa transição histórica.

Mas a presença do gato arruinará a estabilidade de imagens de cinema cujo programa original aparente é a redenção do sujeito humano: sem convite expresso, o bicho entra em cena com persistência, atravessando o quadro e seduzindo enquadramentos. Se esbarra comovelos de lã, reclama-os ou rouba-os para si (e ainda, se for necessário, vasculha uma gaveta em busca do banquete de tecido); é um terrorista cenográfico. Assiste, faminto, aos fios se tecerem, e o movimento da câmara se desvia, esboçando uma subjetiva de gato; é um sedutor. Corre para a janela, para mirar atento um lado de fora – fora de campo – que só ele vê; é um visionário ou um onisicente. A nós, aos realizadores e ao dono, é possível apenas conhecer o barulho das crianças no parque que, da rua, inunda o apartamento.

Daí então, o bicho incide na cena ostensivo, é um bailarino habilidoso: atrapalha a tecelagem de Vania; recua, contorna, despista, ludibria. Sobe numa estante abarrotada de memórias, como se um memorial em erosão. Corre para um lado e para o outro e, lá de cima da estante, derruba a resma de papéis, que se espalha pelo piso. Atiça a raiva e mesmo a fúria do dono, que lhe dirige palavrões: “Gato bandido!” “Se eu te pegar, você vai ver!” – e o realizador, para ajudar Vania a restaurar a ordem na locação, entra em campo, munido do equipamento de captação de som, para recolher os papéis no chão. Mas a câmara mais uma vez se desvia para o gato, como se abandonando agora antecampo e campo no fora de campo. O bicho não desiste. Vania exclama: “É uma catástrofe!”



Imagem 3: *In the dark*. Sergei Dvortsevov, 2004.

Está claro que uma política do cinema, ou uma política do encontro, tem aqui na cinematografia – ou seja, na gestão da câmera – um valor pragmático incontornável. Enquanto a cena, intensiva, transcorre com poucos cortes, a câmera vai se seduzindo pela atuação coreográfica do gato, deixando-se desviar, incensar, deslizar pela sua performance irrequieta no apartamento. Estaria aqui o bicho formando sua própria *mise en scène*? Por enquanto, preferimos suspender esta afirmação. Mas podemos dizer que, para perseguir a emergência de um outro de espécie, outro portanto radical, na imagem, talvez a câmera deva se deixar *alienar*. Nos termos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, retomados por André Brasil para a análise de cinema, trata-se de “alienar-se como a ação de ‘sair de si’” (Viveiros de Castro apud Brasil 2012, 71). Enquanto a noção de alteridade indica estabilidade – o outro como objeto a ser perseguido e, eventualmente, convocado –, a alienação tem a substância transformacional de uma ação, cujo efeito é evocar a presença do outro por meio de uma alteração de si mesmo. Um conhecer que, para se fazer, transforma, provisoriamente, aquele que conhece – aqui, uma visão que, para ver, deverá alterar as contingências do olho.



Imagem 4: *In the dark*. Sergei Dvortsevov, 2004.

André Brasil se ampara na noção de *perspectivismo ameríndio* desenvolvida por Viveiros de Castro com base na etnografia de sociedades ameríndias. Entre estes grupos, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro 2002, 115). Não é portanto a “animalidade” que é inerente aos animais humanos e não humanos, e sim a condição de pessoa, sendo que a “pessoalidade” do outro de espécie, bem como a maneira com que este outro concebe significados, permanece intransitiva ao meu conhecimento. O que nos diferencia, neste sentido, são as diferenças entre os nossos corpos – e não a dotação ou a ausência de espírito. Se somos diferentes, então, não é porque uns são dotados de consciência e outros não, mas porque os afetos, afecções e capacidades manifestas, sempre em ato, pelos nossos corpos configuram diferentes perspectivas para habitar. Mundos diferentes para pisar.

Isto não significa que poderíamos pisar seguramente neste outro mundo; ou, quem sabe, ver como bicho, ver como gato, viver efetivamente como bicho, como gato. Mas conhecer o outro (e, imaginamos aqui, conhecer o gato?) e estabelecer relações será aqui sempre um movimento manifesto à maneira pragmática de uma “epistemologia ontologizada” (Taylor apud Viveiros de Castro 1996, 132) em que o outro nunca é substantivo – ou seja, não se apresenta na forma de uma alteridade inata a se descobrir, posta num mundo que se pretenda compartilhado. Ao contrário, sua aparição na cena comum é radicalmente provisória, instituída por meio de uma semântica relacional entre



corpos que lhe guardará o frágil lugar de “pronomes ou perspectivas fenomenológicas” (Viveiros de Castro 1996, 132). É a relação que se estabelece entre a posição de um e outro corpo (e, talvez possamos dizer, entre um e outro corpo posto em cena, pondo em cena, pondo-se em cena) que determinará a visão, a expressão do solo comum e, ao mesmo tempo, o que um corpo pode, afetivamente, afeccionalmente, em relação ao outro. O que vejo, como vejo, determina o que posso ver, quem sou, e o que o outro é.

Trata-se de uma relação em que, para conhecer e transitar, será necessário estabelecer então um tipo de passagem pela diferença, deixar-se contaminar pela sedução do opaco, do não-dizível, do dificilmente rastreável. Conhecer não por objetificação, mas efetivamente por um projeto de “personificação” (Viveiros de Castro 1996, 132), fazendo-se crer que há *pessoa* na diferença. *Conhecer* ao mesmo tempo em que se *produz* um outro, materializado mas jamais substantivável, e que se é produzido, pronominalmente, – logo, sempre provisoriamente – por ele. Um conhecer movido por uma “*pragmática do olhar*, esse *fazer* por parte daquele que olha. (...) trata-se não apenas de ver, ou de fazer ver, mas também de fazer aquilo que se vê, ou de fazer o que se vê por meio do próprio ato de ver” (Brasil 2012, 71).

Estar junto, então, junto ao gato, junto ao bicho, seria testemunhar o movimento ambíguo de um devir permanente: aqui, a aproximação coloca-se em cena para enfatizar o que nos separa. Ilumina os nós da história para denunciar sua insuficiência, sua limitrofia. A presença do gato poderá incidir aqui duas vezes sobre um primeiro esforço do cinema em reatar Vania e o mundo arruinado que habita: por um lado, fará com que desviemos, por meio de intensidades e poéticas, da história humanamente constituída. O cinema estará titubeante entre seguir tais rastros ou nos deixar extraviar, pelos efeitos de uma pragmática da câmera – e ela persiste em se dirigir ao mistério despertado pelo corpo vivo do animal, que agora transborda na cena. Por outro lado, a eloquência do bicho na tomada poderá nos confrontar com o risco de que esta história se destitua de si mesma: o gato aqui atua de um lugar possível apenas porque fundado naquilo que o distancia dela: age no lugar tênue da

fronteira, ao mesmo tempo do lado de dentro e de fora da história, no campo e também em algum lugar muito além do fora de campo. Agora ele, o gato, reclama algo para si: entra em cena, com a destreza hipnotizante de um bailarino, para clamar a urgência de sua positividade. O gato, sem dizer, anuncia: Eu sou!

## BIBLIOGRAFIA

- Avelar, Idelber. 2013. “Amerindian perspectivism and non-human rights”. *Alter/nativas*, setembro-dezembro.
- Bellour, Raymond. 2009. *Le corps du cinema: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L.
- Berger, John. 1980. “Why look at animals?” In *About looking*. Nova York: Pantheon.
- Brasil, André. 2012. “O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary”. *Eco Pós*, setembro-dezembro.
- Burt, Jonathan. 2002. *Animals in film*. Londres: Reaktion.
- Comolli, Jean-Louis. 2012. *Corps et cadre*. Lagrasse (França): Verdier.
- Derrida, Jacques. 2002. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP.
- Latour, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Ludueña Romandini, Fabián. 2012. *Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Prévost, Bertrand. 2011. “Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur)”. Conferência apresentada no XVIe colloque du Cicada, Pau, França.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, outubro.
- Zavattini, Cesare. 2004. “Some ideas on the cinema”. In Simpson, Philip, Utterson, Andrew; e Shepherdson, Karen J. (org.). *Film theory: critical concepts in media and cultural studies*. Vol. IV. London: Routledge.

## FILMOGRAFIA

- In the dark*. Realização de Sergei Dvortsevov. Kinodvor Studio, Making Movies, 2004. Distribuição: Biblioteca do Centre Pompidou. Guião: Sergei Dvortsevov. Produção: Sergei Dvortsevov, Kaarle Aho e Jane Balfour.
- Umberto D*. Realização de Vittorio de Sica. Rizzoli Film/Produzione Films Vittorio de Sica/Amato Film, 1952. Distribuição: Dear Film/Janus Films. Guião: Cesare Zavattini. Produção: Giuseppe Amato, Vittorio de Sica e Angelo Rizzoli.