

As mil e uma noites – sobre quantas noites cabem na luz de um projetor

THE THOUSAND AND ONE NIGHTS – ABOUT HOW MANY NIGHTS FALL FIT IN THE LIGHT OF ONE PROJECTOR

*Gustavo Chataignier**

RESUMO

O texto analisa o filme “As mil e uma noites”, do cineasta português Miguel Gomes (2015), sobretudo o primeiro dos seus três episódios, intitulado “O inquieto”. A abordagem é estética na medida em que aponta para a formação histórica dos sentidos por meio da apresentação de formas – e aqui, notadamente, das imagens em movimento acompanhadas por trilha sonora. Mostrar seu tempo, então, não consiste em fazer referência a algo exterior ao desenrolar da obra, mas antes, na recriação filmica. Tal “método”, por assim dizer, foi por nós batizado de “princípio Sherazade”, colado ao espírito do filme e à ideia crítica de origem no Benjamin do drama barroco.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Cinema contemporâneo; Temporalidade; Walter Benjamin; Jacques Rancière

ABSTRACT

The text analyzes the film « Arabin nights » (The Thousand and One Nights), by Portuguese filmmaker Miguel Gomes (2015), especially the first one of its three episodes, entitled “The restless one”. This approach is aesthetic in that it points to the historical formation of the senses through the presentation of forms - notably, moving images accompanied by soundtrack. The presentment of its time, then, does not consist in making reference to something external to the work progress, but rather in the re-creation of the film itself. Such a “method,” so to speak, was dubbed the “Sherazade Principle,” adhering to the spirit of the film and the critical idea of origin as explained by Benjamin in Baroque drama.

KEYWORDS: Aesthetics; Contemporary cinema; Temporality; Walter Benjamin; Jacques Rancière

* Professor do departamento de comunicação social da PUC-Rio. Doutor em filosofia e pesquisador associado ao departamento de filosofia da Université de Paris VIII. Vice-líder do NuFFC (Núcleo de Filosofia Francesa Contemporânea)

1 Introdução

Inspirados por uma leitura que historiciza a formação dos sentidos e o sentido das formas, notadamente a partilha do sensível tal como estipulada por Jacques Rancière e também por Walter Benjamin, respectivamente, tentaremos abordar algumas questões levantadas por imagens em movimento articuladas com trilha sonora. Em sua teoria, arte, política e filosofia se enlaçam em um feixe empírico-transcendental, estabelecendo modos e condições de dicção e visibilidade, bem como de atribuição de funções na vida social. Tentar atualizar esse gesto nos leva aqui a debater notadamente as relações entre arte, filosofia e política. Mais especificamente, trataremos do filme *As mil e uma noites*, do diretor português Miguel Gomes (2015). A película é uma trilogia com os seguintes episódios: *O inquieto*, *O desolado* e *O encantado*. Nesse breve ensaio nos debruçaremos sobretudo na primeira parte da obra, *O inquieto*, por acreditarmos encontrar dispositivos audiovisuais que permitem nova partilha do sensível. Mesmo porque as partes podem ser consideradas autônomas, haja vista – sobretudo em *O inquieto* – o recurso a procedimentos não lineares, ou seja, típicos do “regime das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 28-33), onde a obra rompe com princípios representacionais e morais¹. Ainda que seu

1 A tradição ocidental, segundo a interpretação de Rancière, apresentaria três grandes regimes de identificação da arte: o ético, o poético (ou representativo) e, finalmente, o estético propriamente dito. No primeiro caso, a imagem é pensada segundo sua origem e destinação ou, se se quiser em função de causa e efeito. Nesse sentido, incidem sobre a educação e a ocupação laboral da cidade. A percepção de objetos sensíveis se presta diretamente à organização (e manutenção) do ethos. Já o regime poético se deixa compreender pelo par conceitual poiesis

realizador tenha se surpreendido com a feitura de três filmes, ao passo que tinha contrato para apenas um e que seja possível assistir aos três como um só corpo (segundo a intenção de Miguel Gomes em entrevistas à imprensa²).

Cada parte é composta por vertiginoso cruzamento de histórias, mesclando a crise financeira e social pela qual passou Portugal em 2013 e 2014, narrativas fantásticas, cenas quaisquer do cotidiano e o conjunto de narrativas do Oriente Médio do século IX, *As mil e uma noites*³. O procedimento analítico, ou melhor, de fragmento, prossegue ao longo das mais de seis horas de filme, quer seja com capítulos indicados com cartazes, quer seja com a irrupção de situações ora não previstas ora repondo em jogo ações e imagens anteriores.

e mimesis. A mimesis é de ordem pragmática, ou seja, é um domínio próprio da fabricação de imitações, distinto da legitimação pelo uso e também da justificativa de discursos. As artes, isso posto, são separadas então por maneiras de fazer (autonomizando justamente as artes) em conexão necessária com modos de fazer; aqui o corpo sensível remete a algo para além de si, já estabelecido enquanto código cifrado. A obra ilustra, por assim dizer, uma ideia. O regime estético propõe por seu turno nova maneira de ser do sensível. Objetos chegam à experiência com uma “potência heterogênea”, um produto para além da intenção e de decisionismos. A arte deixa de ter regras e temas próprios, concentrando-se na experiência da forma.

2 “Com a trilogia ‘As Mil e Uma Noites’, Miguel Gomes faz da crise em Portugal uma viagem”, Merten, Luís Carlos. O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 2015. Disponível no link <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,com-a-trilogia-as-mil-e-uma-noites--miguel-gomes-faz-da-crise-em-portugal-uma-viagem,10000001750>. Consultado no dia 17 de abril de 2018.

3 O filme homônimo de Pasolini, 1974, embora brinque com a pluralidade de narrativas adota uma estratégia de montagem mais tradicional, ou seja com um fio condutor narrativo identificável.

Com várias versões e baseada tanto no folclore quanto na cultura oral, o conjunto de fábulas *As mil e uma noites* se tornou conhecido no Ocidente com a tradução francesa de Antoine Galland, de 1704. Antes do início de cada filme, o autor nos informa não se tratar de adaptação da obra literária, da qual teria retirado tão só a “estrutura”. Essa chave de leitura será retomada mais adiante. Importa destacar que tampouco se deve reduzir o escopo das obras aqui analisadas ao filme de gênero, a saber, ao filme político de denúncia ou ao panfleto que clama por ação. Menos ainda no *hall* das adaptações. A singularidade do artefato de Gomes impede catalogações apressadas, do tipo “documentário versus ficção”. Não só pelas cenas iniciais dos trabalhadores navais desempregados e, já no último volume, as competições de canto de pássaros em Lisboa. Some-se a isso a participação dos chamados “não atores” em todo longa. O filme retrata, ainda, reportagens sobre portugueses atingidos pela crise imposta pela troika. A máxima godariana nos auxilia a melhor cernir a zona de indistinção proposta (e atingida): “todo grande filme de ficção tende ao documentário e todo grande documentário tende à ficção e, quem optar por um, encontrará necessariamente o outro no fim do caminho” (GODARD, 1959).

Todavia, antes de abordar diretamente o episódio *O inquieto*, trabalharemos alguns conceitos de Rancière de modo a investigar as relações entre estética e política a serem enlaçadas no filme. Não que, em si mesmas, sejam instâncias estanques e sem contato. Muito pelo contrário, essa é uma das maiores contribuições desse pensador francês ao debate atual:

historicizar as condições de possibilidade de pensamento sem no entanto remetê-las a um telos ou a uma *arché*. Eminentemente moventes, por assim dizer, tais condições são obra de um “trabalho do acaso” e da instauração de rupturas. Todavia, cremos que, ao menos metodologicamente, a economia da exposição demanda certa hierarquia argumentativa em prol da compreensão do filme.

Mais do que descrever uma obra em particular ou proceder como um “crítico de arte”, o que nos ocupa aqui é traçar uma análise imanente do filme em questão, de modo a, graças a ele, buscar configurações do tempo presente. Conhecer pela forma implica em, concomitantemente, participar de uma partilha atual e dela se distanciar na medida em que algo singular se opera no bojo da experiência. Em termos de cinema, a apresentação da obra se constitui, basicamente, por meio da montagem, tanto auditiva quanto visual, bem como pela composição, por assim dizer, interna do plano (objetos, atores, iluminação, cor etc.). O que nos chama atenção em *As mil e uma noites* é que ele funciona como uma alegoria de uma época expressa em forma cinematográfica. Expliquemo-nos: os elementos narrativos identificáveis remetem a transcursos variados, a temporalidades díspares. A “unidade” denominada obra se erige, assim, enquanto negação da unidade – e portanto é uma alegoria, posto que passa forçosamente pela forma, de um campo do vivido que não se deixa reduzir ao impossível ditado pelas regras de acumulação do capitalismo. Denominaremos esse método de embaralhamento de “princípio Sherazade”.

2 Desvio e método

Segundo Walter Benjamin, em sua recusada tese de livre docência, *A origem do drama barroco alemão*, “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50). Para além do positivismo e do frio esquematismo de categorias, Benjamin busca a chancela do conhecimento na pedra de toque da verdade desvelada na experiência fundadora. Seu conceito de “origem”, assim, pode avizinhar-se das preocupações contemporâneas veiculadas com o termo “acontecimento”. Não se trata, em se seguindo essa seara (ou não caminho), de uma antecipação sistemática, mas da apresentação da verdade em uma imagem, que paralisa o puro fluir do mundo fenomênico.

O referido texto benjaminiano começa com uma frase arrebatadora: “A doutrina filosófica funda-se na codificação histórica. Toda a esfera da ação impregna-se no objeto. Elege-se o tratado contra o sistema, por nele ver uma maneira privilegiada de se compor uma forma condizente com o que acontece. Seu “método” é o desvio, que desemboca na apresentação. O movimento contínuo desse pensamento renuncia à intenção, numa aposta na percepção espiritual da determinação objetiva. O pensamento é marcado por recomeços e, incansável, retorna às coisas. Para tanto, é necessário sair de si, fazendo do retorno algo vitalmente rico. Essa seria a mais elevada forma de “contemplação”. A consideração do objeto em seus múltiplos estratos estimula o “recomeço perpétuo” e justifica a “intermitência” dessa estranha contemplação calcada na exterioridade.

Chega-se, por meio dessa atividade, a um “mosaico”, à “verdade”, com o impacto transcendente de uma “imagem sagrada”. Os “fragmentos” de pensamento ganham tanto mais importância quanto mais se afastam da imediata “concepção básica” que lhe é dada. A relação dialética entre o “trabalho microscópico” do conceito e a “grandeza do todo plástico e intelectual” – respectivamente a duração subjetiva até um “resultado” ou mudança de rumo e a base material – demonstra que “(...) o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”.

A apresentação contemplativa só está segura de si quando força o leitor a parar, próxima à escrita. Isso posto, a verdade não é um saber, projeção e apreensão do “eu” transcendental; em uma palavra, não é representacional. O objeto não seria passível de “aquisição”, mas dependeria de uma apresentação de si: a verdade é uma determinação, uma relação de diferença. Exige-se uma forma material que propicie algum tipo de experiência, o que não responde por uma estrutura da consciência, mas ao Ser. Desde Platão, diz Benjamin, objeto do saber e verdade não coincidem: “O saber visa o particular, mas não a unidade desse particular”, o monismo estabelecido entre o sensível e o inteligível. Uma leitura desatenta poderia ver em Benjamin um novo começo da metafísica, já que afirma que a verdade “resiste a qualquer interpretação” e em seguida que “as ideias são preexistentes”. A ideia preexiste porque é o Ser do relacionamento entre o pensamento humano e a matéria, o mundo – produto independente ou, o veremos, “Origem” (BENJAMIN, 1984, p. 49-54). Logo, essa “verdade

geral” não é uma dominação que em seu exercício se aliene do objeto, mas sim a descrição do processo pelo qual se dão todos os encontros humanos, a “ideia de verdade”. A verdade da univocidade do Ser não é uma resposta lógica ou uma reação a uma pergunta que de antemão a sistematiza. Benjamin toma por base *O Banquete*, diálogo no qual a verdade é considerada a “essência” do belo. A verdade não é bela em si, o é para Eros; o homem não é belo em si, o é para o amante. A verdade só é bela para “(...) aquele que a busca”. A beleza objetiva é imanente a uma subjetividade. O brilho fugaz da beleza só seduz enquanto brilho que provoca a inteligência a segui-lo. A inocência dessa beleza é vista pelo amante, e não pelo perseguidor. Eros segue a eterna fuga da beleza que mantém sua fulguração por terror à inteligência e por medo do amante. O desejo é mantido numa revelação que faz justiça à verdade. O filósofo descreve a ideia fazendo com que o mundo empírico penetre e se dissolva no pensamento; encontra-se, pois numa “(...) posição mediadora entre a do investigador e a do artista, e mais elevada que ambas” (BENJAMIN, 1984, p. 49-54). Assim, Benjamin retoma a epígrafe de Goethe, propondo uma *Aufhebung* não tanto da arte e da ciência – que têm seus papéis diferenciadamente assegurados –, mas do sensível e do inteligível. Parafraseando Schiller, diríamos que “beleza é dialética no fenômeno”. O que talvez não seja preciso, uma vez que Gagnebin afirma o lugar da beleza na dialética entre forma e conteúdo (GAGNEBIN, 1999, p. 102).

O passado é mediado pela lembrança, conceito que prepara uma imagem. A restauração do que passou é “(...) uma retomada do passado,

mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo”. Trata-se de uma “ligação inédita” entre dois fenômenos separados no tempo. A Origem é histórica porque não se trata de um retorno ao passado, mas de uma nova ligação entre passado e presente, que mutuamente vivificam-se (GAGNEBIN, 1999, p. 14-15). As sucessivas atualizações de eventos em diversos períodos históricos corresponde à feitura da “objetividade”, interior à relação ela mesma. Poderíamos dizer que não se volta à Origem – é ela que retorna, modificando-se⁴.

4 A aproximação aqui entre Benjamin e Rancière deve ser pontua e contextualizada. O leitor de Rancière está a par das ressalvas entretidas pelo pensador francês em relação ao frankfurtiano. Que se pese a crítica de uma “estetização da política” que não compreende a estética como regime de formação subjetiva, quer seja na compreensão da arte como técnica em detrimento de quesitos da ordem das linguagens particulares (cf. *A partilha do sensível*, op. cit., respectivamente p.16 e 45 e seguintes). Todavia, cremos ser, ainda assim, pertinente enxergar um elogio do efêmero ou um “trabalho do acaso”, parafraseando o “trabalho do negativo” hegeliano, em ambos os pensadores. O desacordo entre os referidos universos conceituais segue ainda uma desavença muito provavelmente anterior, determinante experiência intelectual vivenciada por Rancière: a influência e o seguido rompimento com o antigo professor, Louis Althusser (e também, de modo geral, com Bourdieu e, além disso, com o marxismo). Em apresentações recentes, o pensador francês aponta a “história dos vencidos” como um elemento quase, em nossa leitura, “ressentido”, calcado mais nos limites do que no suplemento de criatividade. (Cf. sua intervenção na Universidade de Valparaíso, Chile, em 8 de novembro de 2016, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=CO14RBzaMLw>, quando de seu agradecimento com o título de doutor honoris causa – “En el tiempo de los no vencidos – tiempo, ficción y política”.

3 O Inquieto – um tempo contrariado

Tentemos, logo de início, responder à pergunta lançada pelo título dessa exposição, a saber, “quantas noites cabem na luz de um projetor”. Reformulemo-la, atentos, se possível, ao seu ritornelo: quantas noites cabem em uma noite? Quantos filmes cabem em um único filme? Ou, ainda, o quê, e o quanto, se pensa em uma experiência estética, aqui tomada como contato com uma obra? Alongar a cadeia de indagações pode nos levar a levantar a questão do que é o pensamento. Esse desconcertante imbróglio é provocado pela obra de Miguel Gomes a ser analisada nesse trabalho, *As mil e uma noites*.

Seria forçado buscar alguma ilação entre o filme e o livro *A noite dos proletários*⁵, de Jacques Rancière? Em princípio, sim, pois o filme em questão não é obra de operários em tempo de lazer e em reflexão sobre suas existências. Ou não diretamente. Pois trabalhadores não atores conversam com a câmera e, além disso, suas histórias foram contadas por meio de reportagens, um trabalho de campo que também compôs o filme. O registro se embaralha e se complexifica, pois a situação na qual o sindicalista

5 Não metafórico, como seu autor faz questão de explicitar, “o assunto deste livro é, antes de mais nada, a história dessas noites subtraídas à sequência normal de trabalho e descanso; interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível: a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento. Noites de estudo, noites de embriaguez” (*A noite dos proletários – arquivos do sonho operário*. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.10).

que recebe os desempregados em seu pequeno gabinete se assemelha a uma sessão de psicanálise, onde os relatos mostram como a vida laboral se imiscui nas relações privadas. O vocábulo noite, assim, se presta mais a um diálogo de alteridade, uma contiguidade, do que uma identificação temática imediata. Todavia, a interrupção da rotina de trabalho no sonho de olhos abertos à noite, como atestam os arquivos operários, prolonga os dias e noites em que as inteligências se encontram e se desencontram em renovadas partilhas. *As mil e uma noites* de Miguel Gomes são também nossas, daqueles que na aridez de desertos retraduzem falas e experiências na paixão da ruptura. Não se lida aqui, que se o note de pronto, com obra “panfletária”; paralelamente, escusa-se de produção que subjuga o outro, colocando-o sob a tutela de algum porta-voz. Suspende a ação que prolonga a história de dominação por meio de outra narrativa se erige como uma política da arte. Foge-se, assim, da compreensão do lugar de fala como essência, perdendo de vista tanto o resultado de tal interação (a obra e suas recepções) quanto a imagética proposta pelo conceito: um lugar é, necessariamente, contingente, assinalável enquanto localizável, metáfora espacial em oposição justamente ao um sentido unívoco do tempo.

A primeira tomada do filme não o anuncia. Uma câmera, provavelmente disposta em um barco ou lancha, registra um grande navio parado, com homens igualmente estagnados; vê-se todo o maquinário de estaleiro, com suas torres e contêineres. Em *off*, junto a marulhos, trabalhadores relatam suas experiências no ramo. Um adotou a profissão por acaso, pois foi atrás da amada na cidade; outro, por seu turno, sempre

se encantou com a grandiosidade de navios. Corte para uma equipe de televisão que cobre uma manifestação com mais de dois mil participantes. Os relatos dos agora desempregados da cidade de Viana do Castelo, ao extremo norte de Portugal, prosseguem. As vozes, desencontradas da imagem, recordam-se da memória do lugar, com navios encomendados ao Brasil. União Soviética, Israel e tantos outros longínquos países. São mais de seiscentas pessoas que se viram, da noite para o dia, sem emprego. Tela branca, corte. O foco lentamente se estabelece sobre o diretor, sentado. O tom será ainda documental, quando o realizador, Miguel Gomes, medita sobre a falta de rumo sobre sua empreitada. Em seu depoimento, se apresenta como alguém privilegiado por poder fazer filmes. Nessa atividade, encontra-se feliz a maior parte do tempo. Talvez não agora, haja vista seu impasse criativo. Não sabemos se a cena foi escrita de pronto ou se foi inserida após algum esboço de continuidade de modo a justificar a miríade de histórias que se seguirá.

Gomes acredita ser impossível a um filme português atual deixar de lado o caos social decorrente das crises de 2008 e do biênio 2013-2014. Logo em seguida, o tema cambia por completo. Eis que adentra a cena o senhor Vítor. Ele combate a praga de vespas asiáticas que ameaça a produção de mel do mesmo vilarejo. Apelidado de “McGyver”, em referência ao astuto herói de seriado norte-americano, Vítor é inventor de engenhocas. Desta feita, criou uma arma para a destruição de ninhos de vespa, coisa que nem mesmo o corpo de bombeiros conseguira. *Pássaros* em Hitchcock, pragas em Tebas, vespas ibéricas. Algo não vai bem.

Gomes confessa não enxergar relação entre dois eventos tão disparatados ocorrendo em uma mesma localidade. Ademais, afirma ser burro e ter vertigens diante de abstrações. Olha-se no espelho. Qual o horror que não o surpreendeu, posto que, de supetão, eis que o diretor se põe em fuga. Não vimos o que viu. A equipe o procura, atônita, no hall de um hotel. Documentário ou ficção? A encenação aqui se faz transparecer. Silêncio no saguão, acompanhado por mais camadas de silêncio nas ruas suspendem a ação.

Gomes, ou esse personagem, continua seu calvário: “Sinto que estou no olho do furacão e num beco sem saída”, pois teve a “ideia mais estúpida da vida”, a saber, “pensar poder fazer um belo filme com histórias sedutoras”. O “bom senso” lhe sussurra ser impossível manter as duas perspectivas ao mesmo tempo. Seu dilema é o mesmo de todo artista comprometido com a política; sua resolução, única. Ouçamo-lo novamente: “Não se faz filme militante com militância apartada da realidade”. Como mostrar, pela forma, poeticamente, indomada realidade? Como nela intervir por meio da imagem? O artista se vê reduzido a “dandismo”, em suma, um “traidor” da tradição crítica ou socialista. Afinal de contas, conclui, “fábulas intemporais ligadas ao transitório e à espuma dos dias” não passam de “idiotice”.

4 Da fábula contrariada e de cortes não sabedores

Ao privilegiar o regime estético das artes e descrever alguns aspectos que nos parecerem relevantes das imagens pensativas, que não se resumem a meios técnicos e suportes específicos, dizendo respeito a modos de identificação, somos levados ao campo do literário, entendido como procedimento artístico que recria e renomeia os objetos; seus efeitos de visibilidade e dicção se espraiam no cinematográfico. Jacques Rancière desenvolve em detalhe essa ideia sobretudo em *A fábula cinematográfica*, cujos argumentos nos propomos agora de sucintamente elencar. Todavia, somos levados a crer que as definições ora analisadas se aproximam.

O cinema é compreendido como a arte da “punção”, da retirada – do francês *prélèvement*. Sua eficácia própria, maquinica e simbólica, é negociada com as demais artes: música, dança, pintura, escultura, teatro e literatura. O modelo é o da “arte trans”, aquela passa pelas demais sem a elas se reduzir. A ideia da suspensão da ação é ressignificada, a “reviravolta” aristotélica não detém um *telos* fixo. Se o cinema engendra “fábulas”, o faz a partir de “punções” (aproximações) de outras artes, estabelecendo novas fronteiras (distância fluida). O passado é reinventado no presente. O que está em jogo não é uma “intriga”, mas as relações entre o visível e o dizível – os modos do sensível. É, portanto, uma fábula, sim, mas uma “fábula contrariada”. Contrariada pois a continuidade com as antigas expressões artísticas se mantém, malgrado sua ressignificação. A desfiguração das imagens em movimento (e com som) não se separa da imitação

clássica, bem como a obra acabada “filme” não mantém relação estanque com o cotidiano, com os elementos “não artísticos”.

A imagem se redesenha. No léxico de Gilles Deleuze, deixando de lado sua problemática periodização, aliás brilhantemente comentada por Rancière⁶, haveria dois tipos de corte, respondendo a distintos regimes de imagem. O cinema clássico (até meados dos anos quarenta) trabalha com um corte racional, próximo ao corte aritmético na teoria do contínuo da matemática: “o corte, dito racional, faz parte de um dos dois conjuntos que ele separa (fim de um e começo de outro)” (DELEUZE, 1990, p. 218). Ora, o cinema moderno, pleno de imagens-tempo, desconecta o tempo do movimento enquanto necessidade; a montagem não mais como a composição de imagens-movimento. O que se sucede mais se assemelha a uma

6 O bergsonismo foi reapropriado por Gilles Deleuze nos anos de 1980, alimentando toda uma filosofia do cinema. A técnica do cinema daria acesso, sem mediações, ao movimento da matéria e aos lenções da duração subjetiva. As imagens fílmicas seriam organizadas em dois grandes ramos, as “imagens movimento” e as “imagens tempo”: enquanto as primeiras são organizadas em função de expectativas e dos encadeamentos sensório-motores, as segundas unem-se na irracionalidade. Tais possibilidades interpretativas não foram aqui privilegiadas, pois somos solidários da interpretação feita por Jacques Rancière: a passagem de um regime de imagem a outro se dá pela Segunda Guerra Mundial; em seguida, as imagens obedecem rigidamente o marco temporal. Questiona-se a relação entre um evento histórico e sua passagem a um domínio específico das artes, bem como um certo evolucionismo que tenta fazer crer que se caminha, linearmente, sem surpresas, do menos complexo ao mais complexo. Ademais, ao ler Deleuze, temos a impressão de que os filmes se prestam à justificativa do bergsonismo de Deleuze –

perdendo portanto sua autonomia. Cf. RANCIÈRE, Jacques. A fábula contrariada. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013. Sobre tudo consultar especificamente o capítulo “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras da imagem”, p. 113-127.

“montagem” de imagens: “No cinema moderno, o corte tornou-se interstício, *é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos* [tomando a matemática por modelo], *sendo que um não tem fim, nem o outro começo*” (idem, grifo nosso). Não se trata de um tema registrado por sua justeza, enquanto “imagem do dissenso”; antes, é questão do cerne da imagem em operação artística, ou seja, do “dissenso da imagem”.

5 Em caminho

Dizíamos que a imagem se redesenha. Pois bem. Após a fala do artista em face da angústia da não intervenção na realidade, outros depoimentos de trabalhadores são ouvidos junto a uma cena de manifestação: “Queremos trabalho!”, bradam em coro. Uma van parte com o cineasta, cujos binóculos apontam para o mar – e não para as ruas. É Portugal a se buscar seu lugar na história, qual nos tempos das navegações? Ruas estas, aliás, que, não obstante, acabaram de entrar em cena. Músicos de folclore tocam seus tambores; jovens e idosos dançam o fado. Um navio parte. A voz em off explica ser esse o primeiro navio que ruma ao mar sem antes ter sido batizado, sinal de mal agouro. A situação não tem nome. Micro eventos descritivos tomam a frente da lógica narrativa. O tempo mítico irrompe a desesperança da ação atual. Abelhas são focadas, com novo embaralhamento de códigos; o diálogo então entretido comenta o que seria o oxímoro de um “sorriso triste” de um tal “Pé de Galinha”. Palco com show; bombeiros à caça de vespas. Ao som de uma chapa de aço sendo soldada no navio corre em paralelo uma colmeia em chamas que crepita.

O que se vê na floresta agora não são insetos peçonhentos, mas árvores. Em seguida, a equipe de filmagem, órfã. O diretor, ausente, os consola: “Escondido num lugar com tantas histórias, eu, o realizador impotente, paralisado”.

Os trabalhadores se deparam com algo inusitado. Com a paralisação das encomendas por navios, e ainda mantidos em serviço pois a demissão acarretaria em prejuízos ao empregadores, eles passam o dia a se livrar do tédio. Não só isso, pois é justamente nesse momento que novas capacidades e relações são estabelecidas. Encontram-se impedidos de se ausentar do lugar de trabalho, sob pena de demissão sumária. Um se tornou campeão de sudoku e de palavras cruzadas; já outro faz patins no gelo; um terceiro faz pequenos aviões de papel; um se desespera com a tv quebrada. Por fim, um deles se dedica à leitura e à criação de peças teatrais.

Até o momento, três linhas narrativas se alternam, provocando efeito de simultaneidade graças à montagem: o cineasta engajado e sem ideias; a crise econômica e os efeitos do desemprego; um cidadão comum que cria invenções para conter a escalada de vespas. Sua reunião não se dá em “totalidade” alguma, em coerência retomada graças ao poeta adivinho. Antes, Viana do Castelo se nos oferece fora de si, no espaço fílmico que mais aponta para fontes de ruptura do que para um funcionamento maquínico da realidade corrigido por um desejo de arte. Ora ficcionalizadas ora tomadas ao pé do cotidiano, as relações pessoais perpassam os três volumes de *As mil e uma noites*. No segundo filme, o jovem casal suburbano

que se afeiçoa a um casal de meia idade viciado em calmantes, em princípio pelo acaso de um gesto de carinho num cão; no terceiro, em quase toda a obra, após um julgamento onde todos são “culpados” – o que revela as contradições do estado de direito – o cotidiano de uma comunidade de caçadores de passarinho, cujas aves competem pelo canto mais longo e mais variado, ocupa quase a totalidade das duas horas de apresentação. Por enquanto, sem que o “princípio de Sherazade” se anuncie, já se demonstra, contudo, operante.

Numa praia com fortificação da época da Renascença, surgem o diretor e parte da equipe enterrados na areia, apenas com a cabeça de fora. “Sois mal, ruim, abjeto”, vocifera o off. O tribunal de cineastas, produtores e desempregados do ramo, deliberam: “Os escassos recursos do cinema português não são compatíveis com vossos devaneios”. Ao quê retorque o personagem cineasta: “Companheiros, compreendo. Nossa atitude mostra irresponsabilidade de poder vir a comprometer a lei nacional do audiovisual”, geralmente, de modo democrático, destinada, pouco importado o país pelo jeito, aos já eleitos. Desesperado, pede um cigarro; é-lhe acesso, em plano fechado, de cima para baixo. O argumento, ou “estrutura”, das narrativas orientais vem a seu socorro: “E se lhes contasse história interessante, por acaso poderiam revogar minha sentença?”. De pronto se coloca a imaginar a personagem principal: mulher, morena, com menos de trinta anos. Ela aparece em lancha moderna, ainda que seus trajes remetam à antiguidade. É Sherazade, filha do grão vizir; vive na Bagdá de tempos antigos. É dela, e não mais do diretor, que receberemos as histórias. Os re-

latos foram reais, explicam zombeteiramente os letrados, quando da crise que assolou a Europa em geral e Portugal em particular.

A trilha sonora embaralha uma vez mais as temporalidades, *Perfidia*, em inglês, em ritmo que lembra o saltitante *ska*. Apenas aos vinte e cinco minutos aparece o letrado com o nome do filme⁷. Perfidia, enganação, trama. Linha de fuga, poder-se-ia inferir. Como escapar da crise? Mais ainda, como salvar a própria pele? No que concerne nossa interpretação do filme, como a condução artística da capacidade técnica do cinema pode fornecer um ponto objetivo a ser compartilhado (a chamada obra) e que se erige como lente de uma nascente comunidade (pelo menos enquanto potência)?

De qual antiguidade falamos? Pode o Oriente antigo ter veículos motorizados? Por certo o decisivo aqui passa ao largo de referenciais estritamente empíricos e com lugares claramente assinaláveis. O jovem Nietzsche abordou o tema da história, e sua relação com o pensamento na segunda das suas *Considerações Intempestivas*. O subtítulo da obra é “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”. Como via de regra, haja vista o papel tonificante da arte para a existência, há, sim, um interesse da história – desde que estimule a existência. Ele elenca três tipos de história: a monumental, a tradicionalista e a crítica (meta, veneração e libertação, respectivamente) (NIETZSCHE, 2007, p. 103-5). Segundo seu argumento, é questão de dosar as interpretações e, sobretudo, evitar a hi-

⁷ Lembramo-nos do uso de tangos e canções românticas por Wong Kar Wai em sua trilogia (Dias selvagens, 1991, Amor à flor da pele, 2000, e 2046, de 2004). Uma sombria Hong-Kong parece flutuar com Nat King Cole cantando em espanhol.

pertrofia da história, entendida como ode ao progresso que elimina tanto o acaso quanto as potências do indivíduo. Caberia aos estudos clássicos causar uma “influência inatural” ou extemporânea, conforme a passagem célebre: “Agir contra o tempo, portanto sobre o tempo, e, assim esperamos, em nome de um tempo por vir” (NIETZSCHE, 2007, p. 94). Ora, tal visada justifica uma centralidade do presente como possibilidade de compreensão desatrelada da metafísica – nem essência passada e tampouco porto seguro são opções válidas.

Daniel Bensaïd é solidário a uma leitura da passagem citada acima segundo a qual a “disputa de ritmos” entre passado, presente e futuro é decidida justamente por uma “vontade de agir” ou disponibilidade. Por via de consequência, pensa Bensaïd, o que Nietzsche propõe não se reduz nem à atualização absoluta requerida por Hegel e tampouco a chegada do futuro defendida pelos jovens hegelianos. Eis o elogio da suspensão de sentido (BENSAÏD, 1999, p. 128). A ação deve ser agida no presente, e não comentada ou anunciada, comenta Balibar a respeito de Marx (BALIBAR, 1993, p. 23).

O limite suportável do passado deve ser buscado ao lado da “força plástica”, a única capaz de “desenvolver de maneira original e independente” os conflitos da vida (NIETZSCHE, 2007, p. 95-98). A crítica da objetividade estatística, mercantil, indiferente e científica ganha corpo naquilo que Nietzsche elege como a única crítica válida, a saber, a “potência artística”. Em outras palavras, opõe-se o artista ao “esteta passivo”. Sem construção posterior à destruição de valores, a vida se enfraquece,

“reduzida a nada”. Assim, “se o home cria somente quando ama”, uma vez cessado esse sentimento, se torna um ser seco. A arte resiste a tal processo, e Nietzsche propõe a transformação da história em arte, de maneira que essa última possa “eventualmente preservar ou mesmo despertar os instintos”. Acrescente-se um “instinto de construção” (NIETZSCHE, 2007, p. 134,108 e 136)⁸.

Pescadores com rudimentares anzóis de linha ombreiam jovens com garrafas de vinho nitidamente contemporâneas. Fala-se português, francês, inglês, talvez outros idiomas. A vegetação é mediterrânea. Se Deleuze e Guattari propõem uma “geofilosofia”⁹ que explicaria a emergência da filosofia nos Bálcãs, por que não pensar uma “geoimagem”, onde as

8 Esse postulado vão ao encontro da visão benjaminiana. Em seu pequeno texto “O caráter destrutor”, a figura do destruidor capta “signos” da natureza. É então portador da “consciência do homem histórico” e da sabedoria apolínea (o “mundo simplificado”, visto que seu traço fundamento é “uma desconfiança insuperável em relação ao curso das coisas” (mesmo se se deve normalmente a embriaguez a Dionísio). Decorre que esse personagem vê “caminhos” por todos os lados. O ato de destruir não se explica tanto pelo amor às ruínas, “mas pelo amor do caminho que as atravessa”. Tal pensamento do possível torna as coisas, de certa forma, “manipuláveis”, ao esmagar a distância aurática que as cerca (BENJAMIN, 2000, p. 330-2).

9 A geografia “(...) arranca [a história] do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’(...). Ela a arranca das estruturas, para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego, através do Mediterrâneo. Enfim, ela arranca a história de si mesma, para descobrir os devires, que não são a história mesmo quando nela recaem (DELEUZE, GUATTARI, 1991, p. 91). Nota-se que se trata, nessa interpretação menos o abandono completo da história do que uma crítica à teleologia cega. Isso posto, uma perspectiva ontológica da imagem a compreende como independente de projeções do ego, dando a ver, em regime de forças atual, outras épocas. Assim, um cinema não representacional é, concomitantemente, genealógico.

operações de mostraçõem fazem ver o inexistente (leia-se a profusão de ritmos temporais) nas superfícies dos materiais da experiência estética? A materialidade da tela proporciona outra partilha possível, através da qual camadas antigas são atualizadas. Esfacela-se o fóssil com o passar da imagem, referência que se apaga ou apresentação que se desapresenta.

Sherazade passara 437 dias casada com o rei Sharizar. Louco e ressentido por ter sido traído pela esposa, apanhada em um bacanal, passou a se casar e sistematicamente assassinar suas companheiras. Era chegada a vez de Sherazade. As mulheres de Badgá, assim, se escasseavam; restou ao vizir oferecer sua própria filha ao soberano. Contudo, ela tinha um plano para acabar com a espiral de violência do tirano. Contaria histórias “belas e deliciosas”, deixando-as propositalmente incompletas ao nascer da manhã. Curioso, o rei lhe pouparia a vida até a próxima noite, ao menos. “Por Alá, não te matarei enquanto não escutar o final!”, diz o off. Sherazade entra em cena quando o diretor abdica, fantasiosamente, claro está, de contar algo. A história é ofertada ao rei. Somos nós, os espectadores brindados com tal presente, reis? Ou é o cinema uma máquina de ver que devora as potências de criação e que, não obstante, pode ser ludibriado quando filmes como esse entram em cartaz?

Sherazade se vê cercada de belas mulheres, jovens virgens nas ilhas de Bagdá. Há um sanfoneiro. É delas, ou do passado de opressão, que hábil narradora retira força e inspiração para prosseguir. Quase todas as histórias começam assim: “ó, venturoso rei, fui sabedora de que...”. Enquanto um camelo vaga, uma voz em off explica a ambiência do caso: “um

país entre os países onde assomavam-se as ruínas e povo estava à míngua tinham chegado três mercadores muito ricos, a pedido dos reis falidos”. Reis magos? O capital como religião?

6 Um filme de filmes

O primeiro episódio, se é que há alguma ordem possível nos filmes, se intitula “O homem com tesão/ereção”. Trata-se de uma chacota com a troika e da autorreferencialidade do poder constituído. Seu cunho é abertamente político, em tom de denúncia. Mas não qualquer denúncia, pois a realização do princípio do prazer se sobrepõe aos interesses da especulação capitalista em inusitadas situações. Em uma mesa de restaurante português se decide o futuro do país. Um presidente tímido e intimidado obedece ao que os banqueiros mandam; não pode um anfitrião criar contrariedades, reza a etiqueta. Desatento à negociação, desenha um unicórnio no guardanapo; seu destino pessoal está assegurado, alhures. Alguns falam em inglês. O intérprete aumenta o grau de comicidade, traduzindo as falas com gírias e com inusitado sotaque brasileiro. Um sindicalista se demonstra combativo e, ao mesmo tempo, agressivo, disparando palavras de baixo calão. Parece, ao cabo das discussões, receber o apoio inclusive de personagem que representaria algum setor “progressista” do governo. Venha morar aqui com a família, depois deliberamos o corte. É isso o que quer para o país?, indaga furioso Luisinho, o dito sindicalista. “Me elegeram, não foi? Uma chatice, o que há de se fazer?”, responde, sem

graça, o político. Em resumo, fala-se de cortes e mais cortes em empregos públicos, em subsídios para saúde e educação sem que os eleitos contrapõem alternativa alguma. “Gostamos dos portugueses, os bons”, intercede um investidor. “Sangue bom”, explica o intérprete. “São relativamente limpos”, escancara.

A sátira se dá quando um dos personagens banqueiros, jovem, calvo e taciturno, é apontado por seu mutismo. “Romântico melancólico”, taxa a ministra da economia; “a ideia do suicídio deve inebriá-lo”, etiqueta o presidente. Após trocas de insultos é sugerido um passeio para a digestão. O tempo todo a situação é tratada como leve, mero encontro de conhecidos, donde a via cômica.

Na caminhada se passa em frente a castelo rústico. Surge um africano, com capuz e cajado; ele fala francês. O grupo interrompe a marcha. A figura anuncia: “Há doença e tristeza. Seu pênis está imóvel desde que está no banco”, aponta para o jovem calvo. “Tenho a cura. Com essa poção você voltará a ser adolescente de novo”. Passa um spray nas calças. O resultado é imediato. Todos acorrem ao mercador-feiticeiro. Potentes, contudo impotentes... Em off, lê-se que “não contrariariam o destino, sentiam-se fortes”. Todos são tomados por duradouras ereções. Em drink na varanda afirma de agora em diante amar a humanidade. “Homens enormes com sombras pré-históricas transportavam monstros antigos de despertar feroz”, pontua a narração. Se há o chiste que atrela a moral capitalista a uma vida sexual mal resolvida há também a ilustração do ar imediato de nosso tempo, no qual filtro algum freia a realização do prazer. O filme

retoma seguidas vezes, como se o verás, a busca de uma natureza mítica, jamais encontrada – a decoração kitsch não há de proteger ninguém. A busca incessante pela origem parece enredar cada vez mais os personagens em seus destinos. Todavia, muito pelo contrário, o que tríptico tenta demonstrar, e isso em ato, é que a única “origem” assinalável é o ato de narrar.

Agora são todos vítimas de impulsos vorazes. Só há masturbação. O feiticeiro-mercador adentra a bucólica sala e diz ter a solução: “Vi um sapo dos infernos que quer comer o cosmos, o Banco Central Europeu e a Comissão Europeia. Com sua grande boca comerá Portugal, Espanha e em pouco Itália e até a Alemanha. Ele quer ouro, e só eu posso resolver o caso”. Qual o preço, indagam todos. Ora, cerca de 3 bilhões de Euros. A fatura está liquidada. Sem maiores esforços, basta arrochar um pouco mais as medidas da troika. Feito. Vangloriam-se por salvar a Europa, ou o que dele compreendem.

O segundo episódio coloca em cena bombeiros, jovens pré-adolescentes e um mito da presença chinesa em Portugal. A apropriação de mazelas e dramas pessoais perpetrada pela política institucional, bem como a relação com a natureza trazem camadas ao que seria simples história de amor. Adentramos “A história do galo e do fogo”. Um galo em uma jaula, eis a condição do Porto-galo. “Venturoso rei...”, enceta Shera-zade. Vizinhas conversam em um quintal. O imbróglio é que alguém das redondezas entrou com uma ação judicial por não suportar o canto de um galo. Deve-se sacrificar o animal, ao quê reluta sua dona. A atmosfera é

de pacata manhã. Em época de eleições, partidos, em nome da honra do galo, identidade local, insurgem-se contra a liberdade, eis o discurso do “Partido da Terra”. “Cada coisa em seu lugar”, pondera a dona do galo. Assim age o medo como afeto coletivo.

É verão, o tempo é seco. Junto às fogueiras das festas de São João, há a cidade decorada com fogos de néon e queimadas na vegetação. Muitas delas, criminosas. Por vezes é apenas uma criança ansiosa por ver o helicóptero dos bombeiros. Sherazade intercede, retomando o passado. O povoado de Resende é lugar onde muita coisa se passou e nada é o que parece ser. Há mil anos atrás era um lugar onde estiveram, e talvez ainda estejam, criaturas das mais diversas origens. Chineses andavam por aqui. Foi palco de maldição lançada por antigo imperador após decepção amorosa: “Não quero mais ver essa terra! Que seja consumida pelo fogo, no sol ou na chuva”, exclama à beira de um rio. Não que Portugal esteja fadado a um destino, o glorioso das navegações exaltadas por Camões, ou tampouco a perdição na modernidade. Trata-se de repetição que atualiza, em contexto específico, sua singularidade. Azulejos antigos ilustram o pedido por voto. Moradores votam nulo.

Uma aprendiz de bombeiro (Catarina) e dois jovens que trabalham na colheita de uva (Rui Miguel e Catarina). Os atores se nomeiam. O rapaz abandona a primeira namorada e se apaixona pela candidata a combatente do fogo. Seus diálogos se passam por mensagens de telefone celular, os “sms”. Ocorre que a abandonada anela vingança. Escreve: “Vou dar trabalho a sua amiga. Se não voltas, ela vai penar”. A incendiária

sofre de amor não correspondido; arde e faz arder. O juiz da comarca chega acompanhado por um escriba e sua sanfona. Se há prisão dos culpados, há reparação, pois reconhecimento e inclusão no jogo.

O terceiro “episódio” atende pelo nome de “A travessia dos magníficos”. O professor de educação física, e aparentemente sindicalista, haja vista se tratar do mesmo ator, está com problemas de saúde. Sonha ser engolido por baleia. Já acordado, deve, por ordem médica, deve relatar qualquer alteração. A pretensa descrição científica se torna diário lírico. Ele acolhe desempregados, qual analista, e lhes indaga se por ventura têm planos para o primeiro de janeiro, data do nado comemorativa e figura do tempo bloqueado (não há verba para a festividade). Vê-se que o sofrimento psíquico e os rumos individuais não são exteriores à realidade laboral. Presenciamos. A baleia está lá, realmente, na praia atolada, eis o resto diurno. No desenrolar da trama, se aproxima da jovem aprendiz punk e cantam, ébrios, um bom rock pesado em afirmação trágica da existência. É novo o ano: “*Chaos is my life*”¹⁰, vocifera a trilha sonora de três acordes. A trilha segue outro plano. Faz noite; na areia da praia, surge escrito “bye, bye”, adeus. Houve o mergulho. Corte e, sem som, os trabalhadores, friorentos e contentes, os “magníficos”, festejam a data.

10 “Caos é a minha vida”.

7 Conclusão

O filme em questão evidentemente mereceria uma análise mais detalhada, à altura de seus jogos de disjunção instauradores de novas lentes. Todavia, a história e a conversa com ele entretidas não findou. Talvez o fluxo audiovisual de Gomes tenha sido o ensejo para falar de Rancière. O “caminho de volta”, por assim dizer, está ainda por ser traçado. Ainda assim, esperamos não ter instrumentalizado a potente produção do diretor luso. Quiçá ao insistir em contar histórias tenhamos algo em comum. Um pouco na esteira da crítica de Marx a Feuerbach¹¹, além da possibilidade de sentir, nova partilha assim poderá se estabelecer.

A segunda das “Teses sobre Feuerbach” (MARX, 1968, p. 31-32) repudia ainda a redução da prática a uma simples verificação; uma vez que a prática se encontra em todos os lugares (inclusive enquanto eficácia simbólica), a teoria tem ela mesma não somente efeitos práticos, mas também pode ser mobilizada pelo terreno “não conceitual” ou prático. Nesse sentido, a terceira das teses critica a teoria segundo a qual “os homens são o produto das circunstâncias”, haja vista que os próprios homens cambiam as circunstâncias – e que o educar necessita ser educado. Se a primeira tese acusa “todo o materialismo até aqui” de não ter “captado a atividade humana” cujo caráter “prático-crítico” torna “revolucionária”, a terceira leva essa crítica à afirmação de que à materialidade externa dos fenôme-

11 “O principal defeito, até aqui, do materialismo de todos os filósofos – incluindo o de Feuerbach – é que o objeto, a realidade, o mundo sensível não são aí captados senão que sob a forma de *objeto* ou de intuição, mas não enquanto *atividade humana concreta*, não enquanto prática, de maneira subjetiva” (MARX, 1968, p.31, tese I).

nos sociais se opõe “a coincidência da mudança das circunstâncias e da atividade humana, ou auto-mudança” (MARX, 1968, p.31-32).

A renovação operada por Marx se reclama de Feuerbach e de sua ideia de “reforma da filosofia”. Segundo este último, o projeto filosófico de seu tempo caracteriza-se pela introdução na filosofia daquilo que ela jamais houvera tematisado (FEUERBACH, 1973, p. 116)¹²: “Ela designará do mesmo modo em Marx a consideração pela filosofia de seu impensado histórico” – de onde a ideia de que não se pode negar a filosofia sem realizá-la. Até então, a crítica teórica devia dirigir a luta revolucionária e, na “Introdução”, a teoria deve também determinar os objetivos práticos. Forma e conteúdo da filosofia se vêem desautorizados pelo pensamento marxista: a filosofia não é senão um efeito da inversão idealista. Quanto ao idealismo, ele se impede de “tomar consciência de sua própria historicidade, assim como da verdadeira natureza da história” (RENAULT, 1995, p. 70-71).

Ato de coragem e resistência, contar histórias faz parte da história que vivemos, intervalando a vida com a indeterminação de suas imagens. Desejos revolucionários comungaram, comungam e comungarão em cada situação de partilha onde a igualdade de temas e corpos é possível. É próprio das mil e uma noites não serem calculadas, mas vividas. Deixar o lugar estabelecido da produção braçal e escrever nunca agradou filósofos-reis.

12 “É preciso que a filosofia introduza no texto filosófico a parte do homem que não filosofa, muito mais que isso, que seja contra a filosofia, que combata o pensamento abstrato, portanto tudo aquilo que Hegel relega ao estado de nota”.

Referências Bibliográficas

BALIBAR, Étienne. La philosophie de Marx. Paris : La Découverte, 1993.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. « Le caractère destructeur ». In: Œuvres II. Tradução Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Paris: Gallimard/Folio, 2000.

BENSAÏD, Daniel. Marx o Intempestivo. Traduction Luiz Cavalcanti de M. Guerra. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999.

DELEUZE, Gilles. Imagem tempo. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Qu'est-ce que la philosophie?. Paris: Minuit: 1991.

FEUERBACH, Ludwig. Thèses provisoires pour la réforme de la philosophie, § 45. In: Manifestes philosophiques. Tradução Louis Althusser. Paris: PUF/ Épiméthée, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GODARD, Jean-Luc. « L’Afrique vous parle de la fin et des moyens ». Crítica do filme *Moi, un noir*, de Jean Rouch (1958). In : Cahiers du Cinéma, número 97, julho de 1959.

MARX, Karl. “Thèses sur Feuerbach”. In: L’Idéologie allemande : critique de la philosophie allemande la plus récente dans la personne de ses représentants Feuerbach, B. Bauer et Stirner, et du socialisme allemand dans celle de ses différents prophètes. Tradução Henri Augier, Gilbert Badia, Jean Baudrillard e Renée Cartelle. Paris: Éditions sociales, 1968.

MERTEN, Luís Carlos “Com a trilogia ‘As Mil e Uma Noites’, Miguel Gomes faz da crise em Portugal uma viagem”. In: O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 2015. Disponível no link <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,com-a-trilogia-as-mil-e-uma-noites--miguel-gomes-faz-da-crise-em-portugal-uma-viagem,10000001750>. Consultado no dia 17 de abril de 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considérations inactuelles II*. Tradução Pierre Rusch. Paris : Gallimard/Folio, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. A noite dos proletários – arquivos do sonho operário. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. A partilha do sensível. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009

_____. A fábula contrariada. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013

_____. “En el tiempo de los no vencidos – tiempo, ficción y política”, 8 de novembro de 2016, quando de seu agraciamento com o título de doutor honoris causa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CO14RBzaMLw>. Consultado pela última vez dia 14 de maio de 2018 (a fala do filósofo se inicia pouco antes dos 44 minutos).

RENAULT, Emmanuel. Marx et l'idée de critique. Paris : PUF, 1995.