

# Cinema das margens e a suspensão do futuro

*Antonio Carlos Rodrigues de Amorim*

## resumo

O texto indaga duas produções cinematográficas, uma brasileira e outra libanesa/canadense, quanto às suas possibilidades de deslocar os sentidos mais usuais de narrativa temporal, fraturando-os desde as perspectivas de um processo de imediação germinante nos vestígios, fragmentos e intervalos entre-imagens. Os filmes compõem um diferencial comum de margeamento dos clichês que povoam violentamente as histórias contemporâneas de violência, guerra e morte, adensando um tempo presente na superfície do dispositivo cinematográfico que deixa incerta a possibilidade de as existências minoritárias se corporificarem em futuros por vir.

---

**Palavras-chave:** cinema; experimentação; imediação.

## abstract

*The text examines two film productions, one Brazilian and the other Lebanese/Canadian, regarding their possibilities of displacing the most common senses of temporal narrative, fracturing them from the perspectives of a process of germinating immediacy in the traces, fragments and intervals between images. The films have a common differential of marginalization of the clichés that violently populate contemporary stories of violence, war and death, thickening a present time on the surface of the cinematographic device that leaves uncertain the possibility of minority existences being embodied in futures to come.*

---

**Keywords:** cinema; experimentation; immediation.

**N**o filme *Arábia* (Brasil, 2017), dos diretores João Dumans e Affonso Uchoa, é provocativa a tensão entre utopias e distopias que emerge em meio a temáticas que as narrativas cinematográficas nos abrem à experiência entre imagens, sons e a palavra escrita. Ganhador de cinco prêmios no Festival de Brasília de 2017, bem como em festivais internacionais como o de Rotterdam, o longa-metragem é, desde então, referência para importantes discussões a respeito de temas diversos; dentre eles as condições do trabalhador e o neoliberalismo, o esgotamento do trabalhador na sociedade atual, as conexões entre liberdade, sonho e alienação, e as políticas culturais de representação do futuro de um Brasil profundo,

esvaziado de pertencimento e resistência. Criando um certo tipo de paisagem de sensações, o filme espreita essas dimensões, em variação e diferenças.

A sinopse do filme é a seguinte: em Ouro Preto, Minas Gerais, o jovem André encontra por acaso o diário de um operário metalúrgico, Cristiano, que sofreu um acidente e por meio de suas memórias embarca numa jornada pelas condições de vida de trabalhadores marginalizados.

Foram muitos os atravessamentos do filme em mim. O sotaque mineiro, a paisagem da Zona da Mata mineira, região onde nasci, os planos-sequência demorados nas montanhas e na dilatação da passagem do tempo em

---

**ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM**  
é professor titular da Faculdade de Educação da Unicamp e pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho (Unicamp).

lugares fílmicos, imaginados e memoriais. O constante deslocamento para voltar a um ponto inicial. Essa ciclicidade das histórias de quem é ou está “no interior” é fascinante para se pensar sobre as “margens”. Obriga o interior a se deslocar do fundo e vir à superfície, e deixar-se margear.

Uma cronologia da origem que poderia responder à pergunta: por que o filme me faz voltar àquelas memórias imaginativas da paisagem da Zona da Mata mineira? Na narrativa fílmica, tal paisagem é espaço-tempo da continuidade e, simultaneamente, contiguidade com o retorno. O retorno à terra, uma individuação quase embrionária, a oportunidade do plantio dos sonhos e da colheita do desterro, do silêncio e do encontro, do isolamento e da acolhida às memórias que estão virtualmente sobre nós, aguardando um instante para serem atualizadas.

Dentre tantos aspectos potentes do filme, a fotografia ressoou-me brutal, pois desassossega, arranca-nos da posição de espectadores às vidas narradas na tela. Em um plano-sequência que abre a produção, com André andando de bicicleta tendo as montanhas de Minas Gerais ao fundo, num cenário rural e contemplativo, a ciclicidade da narrativa é rompida com a chegada do menino à cidade, encarando a fábrica de alumínio que há no local.

A fotografia do filme luta, o tempo todo, contra a recomposição de um sentido totalitário de querer preencher toda a tela, todo o espaço, e reclamar a ausência do clichê: o filme é distópico? É engajado socialmente? Retrata um país desigual, sem mudanças estruturais efetivas?

As narrativas vertem-se nas memórias de Cristiano, escritas em um caderno escolar, resultante de um conjunto de forças, advindas

da sua escolarização em um presídio, quando era jovem. Um caderno, as anotações de um operário contando fragmentos de sua vida.

Encantam-me as relações entre imagem, som e palavra escrita nos filmes. As cartas têm sido objetos primorosos para a apreciação entre linguagens, que conferem condições a uma imagem acontecer no cinema. Recordo-me de *Three times* (2005), dirigido por Hou Hsiao Hsien, e as cartas de amor escritas e lidas nos intervalos de uma guerra, bem como das cartas de uma professora primária para Carlos Drummond em *O último poema* (2015, direção de Mirela Kruel). Também o são os cadernos. Reencontrei-os em *Arábia*, ressoando pensamentos e afecções que me permitiram os encontros anteriores com *Terra sonâmbula* (2007), de Teresa Prata, baseado no livro de Mia Couto, e em *Onde fica a casa do meu amigo* (1987), de Abbas Kiarostami. O comum entre eles é a capacidade de a imagem sonhar outros mundos possíveis em que signos possam ser endereçados.

Em *Arábia*, quando André encontra o diário de Cristiano e as memórias povoam a tela, esta é a imagem inaugural do filme. Porém não é a sua primeira imagem. É muito raro que a imagem inaugural de um filme seja a primeira a se fazer visível aos olhos do espectador; por vezes, pode ser uma cortina voando na janela, que aparece ocasionalmente nos entremeios narrativos; ou uma flor encontrada dentro de um caderno, entre folhas em branco, e que encerra um filme ou o reiniciaria.

Escrever cartas, diários, narrativas memoriais de vida sem ter o tempo para aguardar as respostas. O cinema, no caso dos filmes que citei, e especialmente *Arábia*, endereça-nos a tais signos. Pelas próprias

características do cinema, as reações não lhe são enviadas como respostas; ou seja, não se trata de um modo mais usual com que o diálogo, a conversa ocorreria.

*Arábia* lança-nos em um universo da partilha dos signos sem a expectativa da resposta. É um filme escritor de cartas, cujos destinatários podem ou não respondê-las. Nesse sentido, é um filme que revela as narrativas sobre a procura infrutífera pela utopia perdida. E ressalta que o trabalho não é mais a forma de liberação dos sujeitos a sonhar outros modos de vida dentro da sociedade capitalista a que o filme faz referência.

É certo que não se constrói um discurso unitário sobre isso no filme. Assim como em *Metropolis* (Fritz Lang, 1928), a distopia é enovelada com uma paisagem – no caso de *Arábia*, mais bucólica, enquanto em *Metropolis* são as cidades utópicas com seus arranha-céus.

Parece-me também importante destacar que o encontro, por um desconhecido, das memórias escritas por alguém, e o fato de o filme *Arábia* não o salvar da morte, não trabalhar em uma perspectiva de sua redenção, é potencialmente violento para pensarmos a educação. Ou seja, como pensar sem a estruturação das relações de poder e encontrar caminhos – com as imagens e as palavras – da fuga da representação que se aninha nas identidades. E, quem sabe, liberar o sujeito do homem, dar liberdade às diferenças emergirem.

As margens utópicas e distópicas dobram-se entre si e sobre as diferenças germinativas entre as imagens. Segundo Alvim (2019), em *Arábia*, as relações entre o visível e o audível estão tanto como defasagem rítmica em ambos os sentidos (imagem ou fala antes

e vice-versa), quanto por decisão estética de não mostrar imagens do narrado ao espectador, deixando que sua imaginação lhe provenha essas imagens, numa renúncia à tão evocada primazia da imagem sobre o som, em estudos sobre a ontologia do cinema.

Há alguns efeitos desse movimento que fende o clichê como ideia universal. Destaco a desfiguração, que são as forças violentas que agem sobre uma ideia, um conceito, mas também sobre um corpo na pintura e no cinema. Em algumas dobras, mantém-se a figuração do sujeito como substrato para o campo de forças atuar.

O sujeito não poderia sobreviver se já considerado, per si, essência ou essencial. Não é, portanto, para fazê-lo continuar existindo como um direito virtuoso ou moralizante que o sonho utópico fende o universo da distopia.

Para Costa Junior (2023), deve-se considerar que, se o corpo está obstado, esgotado, a experiência do trabalhador segue a reverberar apoiada no alcance da palavra narrada, que porta a consciência política sobre a sua condição. Talvez o possibilitar perdure em outros corpos, outras vivências.

E, sim, afirmando tal negação da capacidade de uma humanidade perene, salvaguardada; um caos como parte constituinte de um ciclo, linhas abertas que vazam do interior à superfície, que (re)iniciam as narrativas, que povoam paisagens sonoras, imagéticas e da palavra escrita.

## IMAGEM E (I)MEDIÇÃO

Erin Manning (2009a, 2009b) é uma artista e acadêmica que me vem auxiliando a desenvolver a ideia de uma imagem que flui



entre, dentro e através de margens. Focando o conceito de imediação, esta autora enfatiza o que cresce no meio, considerando que sempre há vestígios e resíduos de imagens e estes afetam cada atualização de uma experiência. A força da oralidade, a voz em *off* do narrador em cartas e a paisagem contrastante da presença e ausência da luz, invertendo a ordem do dia e da noite como experiência, são imediações que o filme *Arábia* intervala em canções da música brasileira, na fotografia e na dilatação do tempo.

Manning nos convida a começar lá onde as coisas ainda estão vindo a ser, não com termos pré-arranjados. Ela nos diz que a imediação não usa estruturas, mas composições (Manning, 2009a). Nesse sentido, a imediação envolve improvisação, pois as condições da experiência serão alteradas por eventos à medida que ela é instalada em e dentro de um período de tempo. A opção de *Arábia* em não explorar graficamente cenas de violência física no presídio, mas em trabalhar outras violências estruturais inscritas no cotidiano de Cristiano, após sua saída da prisão, demonstra uma tentativa de discutir a violência através dos seus “rastros” (Derrida, 2012), de pequenos gestos e relações do dia a dia que remetem à história social brasileira recente desde a redemocratização, fundada pela violência sobre as populações subalternas não reconhecidas em seus direitos pela política dominante. “O filme lança luz sobre a violência invisível, estrutural e histórica, sobre os corpos” (Rocha, 2022).

A imediação pode ser articulada com os escritos de Deleuze sobre cinema (1983, 1990), quando ele destaca como as imagens cinematográficas funcionam em correlações de cortes, montagens e na relação entre signo

e expressão. Apontando que a mediação dos processos de produção de imagens e som do cinema pode ser questionada quanto à sua capacidade de guiar o espectador a compreender as narrativas espaço-temporais, o filósofo destaca o problema de traduzir imagens do/para o mundo para o cinema, como imagens percebidas/perceptíveis.

Porém, esse retorno da imagem a um mundo de visualidades (tornando-a visível novamente) ainda está por ser problematizado quando pensado como um intervalo teoricamente fundamentado como passagens de imagem-ação, imaginação ou imitação. Em outras palavras, a imediação funciona mais próxima das ideias das passagens entre imagens, e é essencial pensar a matéria sobre e dentro da qual essas passagens ocorrem, bem como as aberturas para a expressividade das imagens, em seus contornos.

O título do filme, *Arábia*, faz referência a um conto homônimo de James Joyce, do livro *Dublinenses*. O escritor irlandês é reconhecido pela descrição de diversas cenas de epifanias. Todeschi (2020) argumenta que no filme *Arábia*, através do gesto da escrita, Cristiano pensa sobre a epifania que teve na fábrica, no momento em que percebeu que tudo aquilo não significava nada para ele.

“Nesse momento, a máquina do mundo se entreabre para o personagem, justamente quando ele se encontrava submetido à Grande Máquina da fábrica. Logo em seguida, quando ‘a treva mais estrita se pousara’, quando a máquina se fecha, vemos Cristiano solitário diante da fogueira, revoltado com a ordem das coisas e melancólico por ser incapaz de alterá-las. A imagem começa a escurecer com um *fade out*

até que a tela fique completamente preta – ‘igual à noite’ – e o filme se encerre” (Todeschi, 2020, p. 328).

A narrativa fílmica como uma materialidade contrastante da experiência de subjetivação do personagem Cristiano é uma alternativa combativa às formas de pensar e propor imagens a partir da representação. Se houvesse uma “tradução”, uma “fidelidade ao real”, isso teria sido mais forte do que as forças para afrouxar os laços de correspondência e analogia, por exemplo.

A mediação pressupõe um meio – a linguagem – que é o lugar privilegiado da expressão. A imediação vai pelas margens, ao redor das bordas. Ela acontece lá onde as imagens se abrem para a afecção e outras possibilidades de devires. Ela é, portanto, imperceptível e incapturável. “Os corpos não são definidos pelo que são, mas por sua capacidade de afetar e ser afetado [...], ou seja, de se tornar outra coisa. Os afetos não são pessoais, e não devem ser vistos como representativos das características de um corpo. [...] Elas são algo que ‘atinge’ você, deixando um rastro, uma memória corporal que possivelmente muda estruturas e comportamentos” (Johansson; Moe; Nissen, 2022, p. 440).

Usualmente compreender imagens e sons no cinema tem buscado problematizar os sentidos de sua produção e seus contextos de pertencimentos; mas, pela experimentação, essas problematizações são forçadas ou convidadas a se abrirem, a reverberar o que ainda não foi ouvido ou o que nem sequer foi pronunciado. O pensamento do entre, aprendido com Gilles Deleuze, dá visibilidade aos contornos e às fronteiras soltas da vida.

A imediação traz diferenças qualitativas, com temporalidades que são constitutivas da mudança nos seres. Ela traz outras composições maquínicas e novas. Na próxima seção deste artigo, retomarei a conversa com um curta-metragem de cinema experimental, estendendo um pensar que se vale das forças de conectar, imediar, relacionar, associar, de forma dinâmica, criando regiões de contato sem imposições, sem representações, nos movimentos do acontecimento.

## ENTRE-IMAGENS, GESTOS INTERVALARES

O vídeo experimental *untitled part 3: (as if) beauty never ends*, de Jayce Salloum, é uma produção libanesa e canadense, constante em *Resistance[s]. Experimental films from the Middle East and North Africa* (Lowave, 2004). Trabalha-se com sobreposições de imagens de orquídeas e fotografias de campos de refugiados da Palestina após o massacre de Sabra e Shatilla, em 1982. A busca por uma beleza que não se acaba exige, no filme, um trabalho de criação que lança mão da figura e da narrativa, para tratá-las como clichês, neles intervindo.

Manning (2009a) afirma que a imediação demanda a exploração de uma atmosfera de afeição, com gestos originais, posturas singulares, narrativas e escritas inéditas. Experimentar a imediação é transformador. Ela nos tira do centro da experiência e toma em consideração outros tempos: os afetos, os acontecimentos (que abordaremos na próxima seção), o tempo dos gestos mínimos. Todos eles compõem a imediação (Manning, 2009b). Como ação política, ela continua, a imediação é sobre deixar-se tocar por campos

e coletividades, é sobre compor com o que se experimenta. E, para conseguir isso, nossa tarefa é movermo-nos no ritmo dos radicais livres, para destruir o que nos conforma a uma imagem previamente concebida.

Ouvindo a história de Abdel Majid Fadl Ali Hassan sobre a destruição de sua casa, enquanto se assiste a imagens de cadáveres intercalados com orquídeas (ou deveriam ser orquídeas intercaladas com cadáveres), este filme fornece uma experiência muito visceral da contínua desapropriação palestina que começou em 1948. Explora tanto as temporalidades quanto as espacialidades que tornam o trauma visível dentro da fita, e como elas ajudam a resistir às estratégias de “enfrentamento” que buscam anular o potencial crítico do trauma (Harker, 2004).

Quando pesquisamos artefatos de cinema experimental, destacam-se os cruzamentos entre a(s) tela(s), os espectadores e os mundos visuais-sonoros. Todos esses elementos estão em contínua (de)formação e dependem dos encontros entre si para que uma imagem possa (re)aparecer, tal como é apreendida pelo meio cinematográfico ou qualquer outro, e possa evoluir na resposta que acontece nos corpos daqueles elementos que vibram entre eles. É uma composição maquínica; no caso do vídeo *untitled part 3: (as if) beauty never ends*, um território existencial constitutivo pautado numa constelação de universos de referência.

Os vídeos experimentais contemporâneos instalam certos tipos de políticas para um outro mundo, ainda por vir, e que, necessariamente, é construído por fragmentos e restos de percepção transferidos entre ou dentro da tela, do espectador, do corpo e do mundo. Eles passam a estar em imediação. Entendemos que esse movimento instaura um

novo tipo de público, que não se baseia nas narrativas de identificação. Em vez disso, é um público imersivo e afetivo, com capacidade de ser sensivelmente e sensorialmente movido por imagens e gestos abstratos produzidos por cores, sons, movimentos, ritmos e composições (Amorim; Marques, 2024).

Voltando ao curta cinematográfico *untitled part 3: (as if) beauty never ends*, as pedras das casas demolidas, o vazamento das paredes, cujos buracos são as linhas para que se conte sua migração, seu deslocamento, a diáspora de um povo espalhado, estilizado, perdido e agrupado nos campos exilados. A pedra narra o exílio, ao mesmo tempo em que, no filme, é o substrato do relato que a casa destruída e abandonada faz para aquele/s que a habitaram um dia. A narração que exige abrir-se a temporalidades para que o virtual ganhe velocidade na tela do filme: discursos interrompidos, pausas em passagens cujo intervalo é uma tela negra, a orquídea que germina na tela, sobrepondo-se e tomando para sua textura as fotografias do extermínio. Isso não quer dizer que o tempo do trauma seja separado do tempo linear. O tempo do trauma é inerente e desestabiliza qualquer produção de linearidade. Jayce sugere que sua motivação em fazer este filme vem da invasão israelense de 2002 ao campo de refugiados de Jenin, e as atrocidades que foram cometidas lá.

Para Harker (2004), o elo do público com a desapropriação é a voz de Abdel Majid Fadl Ali Hassan, um refugiado palestino que agora vive no Campo de Bourg al Barajinah, Líbano. Hassan descreve seu retorno à Palestina, 30 anos após ser forçado a sair, e o encontro com as ruínas de sua antiga casa. No entanto, longe de estar morta, sua casa começa a falar com ele, perguntando



sobre o destino de Abdel, seus parentes e o mundo árabe, enquanto também deixa Abdel saber o que aconteceu quando ele saiu.

Pedras. São elas que nos forçam a manter conexão sensório-motora com o filme. Como esse tipo de personagem poderia atuar sobre nossa percepção da realidade que está sendo narrada e nos implicarmos com ela, compondo-nos com as imagens e sons do filme, criando com elas o fluxo em que as forças atuam? Pedras. A deformação da forma que deve voltar a tornar visível não a forma, mas a força. Pedras capturam a força da diáspora.

Laura Marks (2000) argumenta, a partir das teorias do signo, que as primeiras impressões de uma imagem são meramente suas qualidades, tais como sua cor, seu gosto amargo, sua vibração tediosa, seu entendimento difícil, sua nobreza. Essas primeiras impressões não distinguiriam entre as percepções subjetivas e objetivas. A autora retoma as discussões de Gilles Deleuze sobre a imagem-afecção, indicando que ela contenha sentimento ou afeto: isto é, sua qualidade, potencialmente considerada como algo a ser expresso. Ou seja, como daquelas primeiras impressões da imagem passa-se à sua afecção. Geralmente, no cinema, essa passagem dá-se pela manipulação das imagens, que são criadas pelo diretor – no roteiro –, ou durante ou após a filmagem. No caso dos documentários, Laura Marks indica que nós observamos o nascimento das imagens-afecção a partir do mundo em si, com o mínimo de intervenção da filmagem. Ou seja, há pouca interferência do enquadramento e da montagem para que ocorra a afecção, tão importante para fazer o trânsito entre a ação e a percepção.

A percepção da imagem deve-se ao reconhecimento que o espectador tem com as evidências que o filme apresenta. E esse processo não é da ordem da causalidade, mas de uma matéria bruta em contato com outra matéria bruta. As pedras, do filme a que nos referimos anteriormente. O documentário é chamado a filmar esse contato. É a partir da disjunção entre o visível e o dizível que a imagem se revela como o poder de construir os conteúdos para a palavra diáspora.

A pedra, a narração da casa vazia, a flor da orquídea que se abre na tela, confluindo para um tipo não mimético com a cidade destruída, age sobre o clichê que poderia tomar a tela toda – afinal, quem não teria ainda visto aquelas imagens de guerra, de destruição e de terrorismo das áreas de conflito? Não se trata de reproduzir o visível, ou de retirá-lo do invisível. A força de ação contra o clichê é trazer a imagem de volta ao visível. Um retorno ao que cada vida insiste em repetir dos processos eternos.

## **UM CINEMA QUE LUTA CONTRA TODA REFERÊNCIA NARRATIVA E DA FIGURAÇÃO**

Ambos os filmes são potências para o adiamento do tempo e para a sua suspensão, cruel, neoliberal e fascista, faces da necropolítica e que a produção audiovisual sobre os tempos utópicos/distópicos vem, recorrentemente, deferindo outros campos possíveis para que nos contagiemos com essas dores da humanidade.

Esse contato é contagioso, e eles criam outras possibilidades de viver. Para Deleuze e Guattari (2011), é importante estarmos atentos ao contágio via contato com as frontei-

ras, com os grupos nômades que escapam ou lutam contra as manifestações fechadas da ordem do Estado. Esses autores também nos falam de manifestações menores contra maiores. Um movimento ou grupo menor não está relacionado a um significado pejorativo de ser “menor”. Ao contrário, tem a ver com esses grupos ou com a experimentação na arte que desterritorializa as formas maiores, impostas, de ser.

A experiência do/com o exterior pode ser entendida como uma das formas possíveis de resistência, como uma luta de minorias contra a maioria, de pequenas tribos contra o Estado. As artes visuais têm sido um campo fértil para essa liberação das existências múltiplas e menores.

Tomemos como um exemplo o estudo de análise de imagens de artistas em uma plataforma digital do Facebook, denominada Syria.art. Catalan (2019) considera tais imagens como narrativas visuais, um tipo de performance de consciência coletiva e criativa, que liga o passado e o presente em lugares onde é grande a distância de casa. A autora, em sua pesquisa, realizou entrevistas com as/os artistas e, conforme apontado pelos entrevistados, as esferas doméstica e familiar são reconhecidas como locais importantes para a transmissão das identidades grupais, por meio de comida, vestuário, linguagem, narrativas orais e modos de socialização. Expressões de sua cultura distante, mas viva, são, portanto, incorporadas nas práticas cotidianas, na educação de jovens ou no prazer de atividades familiares de lazer.

Tais expressividades artísticas enfatizam os nós germinais das ações, aqueles que são constituintes dos acontecimentos, que não são predeterminados, aqueles que não sabemos onde vão parar. Massumi (2019) afirma

que a imediação é uma questão relacional, surgindo entre “afetar” e “ser afetado”, em um campo ativo marcado pela abertura.

Nesse contexto, a aprendizagem com e das imagens e sons poderia ser compreendida como encontro estético com o mundo e com as singularidades; é uma ideia que tem o poder de levar a novas relações: os encontros acontecem entre corpos, com signos, não apenas corpos humanos. Em vez de pensar em um sujeito centrado e consciente, poderíamos pensar em um agente ou resultado de montagens heterogêneas e múltiplas. O que se aprende é apenas uma resposta, um movimento que reconhece, responde, age e reage a outros movimentos e pulsos. É também um acontecimento, inseparável da textura de algo que emergiu, em composições variantes.

Uma educação estética seria então vista, deleuzianamente, como um princípio plástico, anárquico e nômade, contemporâneo do processo de individuação, não menos capaz de dissolver e destruir os indivíduos do que de constituí-los temporalmente.

As forças ativa e reativa, na educação, não se encontrariam em lugares definidos. Nesse sistema de ações e reações da própria matéria imagética, sujeitos e conhecimentos nas e pelas imagens ganham um sentido bergsoniano de aparição, de forma que não precisam ser vistos/percebidos para que metamorfoseiem o real, mas “existem em si mesmos como um tremor, uma vibração ou movimento” (Sauvagnargues, 2013, p. 171).

Isso quer dizer que, em vez de pensar em um sujeito centrado e consciente, apostaríamos em pensar em um agente ou fruto dos agenciamentos heterogêneos e em multiplicidade. Tanto as forças que emanam

desse sujeito quanto as narrativas que testemunham suas histórias são tanto ativas quanto reativas.

Em ambos os filmes, *Arábia* (2017) e *untitled part 3: (as if) beauty never ends* (2004), a experimentação ocorre desde dentro da narrativa, perguntando aos diferentes personagens (de diferentes maneiras) sobre o que aconteceu com eles no passado, onde eles estão agora como resultado de eventos passados e o que eles pensavam que aconteceria no futuro. Ao descrever brevemente essas histórias, há duas áreas para as quais

quero chamar mais atenção ao considerar a promessa como a experiência do futuro. Primeiro, ao testemunhar esse conjunto específico de histórias (ou espaços-tempos), sugere-se que algo mais também está acontecendo. Segundo, cada um dos fragmentos individuais e isolados não apenas registra uma certa história; também abre um conjunto de possibilidades ou anseios utópicos, imediando possibilidades afirmativas de um futuro diferente.

Futuros que não são alcançados em nenhum dos dois filmes.

## REFERÊNCIAS

- ALVIM, L. B. A. M. "Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de *Arábia*", in A. F. Prystho et al. (orgs.). *Anais de textos completos do XXIII Encontro Socine* [recurso eletrônico]. São Paulo, Socine, 2020, pp. 748-53.
- AMORIM, A. C. R; MARQUES, D. "Machinic understandings of images: displacing ideas of the (in)visible", in B. Baker et al. (orgs.). *Flashpoint epistemology*. V. 1. *Arts and humanities-based rethinking of interconnection, technologies, and education*. 1ª ed. Nova York, Routledge, 2024, pp. 141-67.
- CATALAN, A. "Refugee artists and memories of displacement: a visual semiotics analysis". *Visual Communication*. 2019, pp. 1-25. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1470357219859042>. Acesso em: 30/mar./2020.
- COSTA JUNIOR, E. "Cansados e esgotados: trabalhadores precarizados no cinema de ficção brasileiro". *Galáxia*, v. 48. São Paulo, 2023, pp. 1-24. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202358619>.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, Editora 34, 2011.
- DERRIDA, J. "Rastro e arquivo, imagem e arte", in *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Editora UFSC, 2012, pp. 96-144.
- HARKER, C. G. *Witnessing untitled*. Dissertação de mestrado em Artes. Vancouver, University of British Columbia Library, 2004.
- JOHANSSON, L.; MOE, M.; NISSEN, K. "Researching research affects: in-between different research positions". *Qualitative Research*, v. 22, n. 3. 2022, pp. 436-51.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo, N-1 Edições, 2015.
- MANNING, E. "Em direção a uma política da imediação" (trad. Sebastian Wiedemann), in S. O. Dias; S. Wiedemann; A. C. R. Amorim (orgs.). *Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...* ALB/ClimaCom, 2009a, pp. 9-23.
- MANNING, E. "Experimenting immediation: collaboration and the politics of fabulation", in E. Manning; A. Munster; B. M. S. Thomsen (eds.). *Immediation II*. Open Humanities Press, 2009b, pp. 361-95.
- MARKS, L. U. "Signs of the time. Deleuze, Peirce, and the documentary image", in G. Flaxman (ed.). *The brain is the screen*. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2000, pp. 193-214.
- MASSUMI, B. "Imediação ilimitada" (trad. Sebastian Wiedemann e Susana Dias), in S. O. Dias; S. Wiedemann; A. C. R. Amorim (orgs.). *Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...* ALB/ClimaCom, 2019, pp. 25-64.
- ROCHA, C. O. M. da. *Violências e subjetividades no cinema brasileiro subalterno*. Dissertação de mestrado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze and art*. Trad. Samantha Bankston. 1ª ed. Londres/ Nova York, Bloomsbury Publishing PLC, 2013.
- TODESCHI, P. R. "A Grande Máquina e a máquina poética: Cristiano, o narrador". *Indisciplinar*, v. 6, n. 1, pp. 316-43. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2525-3263.2020.26333>.