

## ■ As imagens da Multidão

.....Vladimir Lacerda Santafé

### Introdução

O cinema é o enunciável, ele não é linguagem, não pertence aos esquemas semiológicos que separam os significantes próprios da linguagem de sua lógica das imagens e dos signos que formam a *matéria*. A estrutura linguística não suporta os *devires* do cinema. Também não poderia ser considerado uma linguagem primitiva ou instintiva, *construída* e gravada no corpo do homem desde o paleolítico, que suscitaria pulsões e desejos filogenéticos que formariam os significados decorrentes da série de significantes inseridos na trama. O cinema, em sua história, despertou *automatismos* psicomotores que os aproximam do sonambulismo, da vidência, das forças do inconsciente, como as personagens construídas pelo expressionismo alemão<sup>116</sup>. Automatismos que já estavam latentes desde a sua primeira projeção com os irmãos Lumière em “La Sortie de l’Usine Lumière”, ou na impactante imagem do trem em movimento em direção à plateia, que assustada tentava se desviar do impulso da máquina. Não, o cinema não é uma *matéria inteligível* através da qual a linguagem constrói os seus significantes, numa série ininterrupta onde as imagens e os signos são reinvestidos para formar novos significantes. Mesmo em “La Sortie de l’Usine Lumière”, e a partir dela, vemos que a matéria presente nos filmes não pode ser codificada nos esquemas linguísticos. Como derivar logicamente a passagem apressada das operárias saindo da fábrica, dos homens empurrando as suas bicicletas, do ziguezaguear dos passantes que não respeitam qualquer tipo de trajeto determinado, com a entrada repentina de um cão em meio à multidão que se assusta e se dispersa como abelhas no campo, formando um novo *enxame* de passantes, desfazendo a organização disciplinar que aos poucos se formava. Como enquadrar esses movimentos sinuosos e oblíquos pelos esquematismos lógicos; se há lógica, ela está nas variáveis, e não na constante. Por ser um sistema enunciativo de imagens e de signos, por não possuir

---

116 No “Gabinete do Dr. Caligari”, de Robert Wiene, o tema do sonambulismo é abordado através da hipnose de um homem que é levado a cometer crimes. Em “Metrópolis”, de Fritz Lang, o tema do sonâmbulo também é trabalhado através de sua personagem robô, são “máquinas de sonambulismo”. Todos esses filmes têm como pano de fundo a ascensão do nazismo na Alemanha do pós-guerra.

uma linguagem que o adeque, o cinema possui as características de um *autômato espiritual*.

É na relação homem-máquina que o cinema vai instaurar o futuro, formar o presente e transformar o passado. O cinema é como a poesia, lida-se com o inexprimível, com signos que colmatam o sublime e o inenarrável em sua própria expressão, meios e termos que mobilizam tanto a *alma* quanto o corpo, o material e *aquilo* que o engendra e dele não se separa, deixando a imagem fluir:

Os signos e símbolos que o poeta usa constituem uma das provas mais seguras de que a linguagem é um meio de lidar com o inexprimível e o insondável. Assim que se tornam compreensíveis em todos os níveis, os símbolos perdem validade e eficácia. (...) Aquilo que nos fala de esferas superiores, mais distantes, vem envolto em segredo e mistério. (...) O atestado de seu gênio reside no uso extraordinário do símbolo. Simbologia moldada em sangue e angústia. (MILLER, Henry. *A hora dos assassinos (um estudo sobre Rimbaud)*, p. 46)

### Neorrealismo e política

O tempo, no neorrealismo italiano, é refundado. Um mundo de personagens fugidias que não podiam mais se defender ou se situar nos acontecimentos, de espaços quaisquer desconectados que desterritorializaram as coordenadas geográficas a tal ponto que não saberíamos se *estamos* na Alemanha ou em meio às ruínas de outra cidade europeia qualquer assolada pela guerra<sup>117</sup>. A *paisagem* tornou-se um grande campo de refugiados. Um novo regime de signos que rompia com o sensorio-motor e se abria para a imprevisibilidade da vida, reconquistando a palavra das *minorias*. Não que a vida não estivesse presente nos filmes anteriores, seus vestígios eram visíveis, mas por mais intensos que fossem esses filmes, seu fluxo era *bloqueado* pela imagem indireta do tempo.

A *imagem-movimento* também comportava as suas imprevisibilidades, como nos filmes de Howard Hawks, onde as situações se prolongam em pequenos fios conectados pelas ações, não atribuindo de antemão um desfecho à sucessão dos fatos, ou uma função específica determinada pelo sexo ou pela classe das personagens. Em Hawks, não há diferença de enquadramento ou de tratamento da imagem em relação a homens e mulheres, essas *funções*, ao contrário, são invertidas. A diferença entre as duas *imagens*<sup>118</sup> está na forma como a relação

117 “Alemanha Ano Zero”, de Roberto Rossellini

118 A imagem-movimento e a imagem-tempo.

*espaço-temporal* é tratada – “não uma imagem justa, mas justo uma imagem” (GODARD).

A *imagem-movimento* teria o seu limite em Leni Riefenstahl. A arte por excelência da era da reprodutibilidade técnica, como assinalou Walter Benjamin e Krakauer, encontraria a sua plena realização no grande autômato do líder das massas que, a partir das *forças subterrâneas* evocadas pelo cinema, *estetizou* a política e convocou o *sonambulismo* presentes na adormecida nação alemã, realizando o maior genocídio planejado, racionalizado e motivado que a recente história da humanidade conheceu – foi a vitória da *razão instrumental* e dos microfascismos secretados durante séculos por todos os povos da Europa.

Seria preciso fundar os automatismos psicomotores em associações novas, onde “o tempo sairia dos eixos e o espaço dele nasceria”<sup>119</sup>, em técnicas de *projeção e transparência* da imagem, de deslocamento e ruptura com os vínculos sensório-motores, “governador das ações”, na produção de imagens que invertessem a subordinação do tempo pelo espaço, que retomasse o *autômato espiritual* perdido nas montagens que cortavam o tempo em instantes móveis do movimento, de um espaço quadriculado pelas relações de poder; que destituíssem o cinema da manipulação fascista ou *hollywoodiana*, o cinema das representações, dos automatismos psicológicos, das massas amorfas hipnotizadas, dos *zumbis* e seus “planos diabólicos”. Seria preciso acabar com os mitos criados pelo cinema e suas consequências desastrosas, recolocando o homem comum e seu cotidiano anti-heroico no cenário cinematográfico.

A crise da *imagem-ação* só se dá após a 2ª Guerra Mundial, não poderia ser de outra maneira, os horrores da guerra tinham deixado as suas marcas: cidades destruídas, multidões de amputados e feridos, de mortos e desaparecidos, o extermínio levado ao limite da racionalização dos meios técnicos, o genocídio de judeus, ciganos, homossexuais, de todo o tipo de opositores aos regimes nazista e fascista. Além disso, a vacilação do “sonho americano”, a erosão dos valores que constituíam o *american way of life*, sob todos os seus aspectos, precipitaram esse novo cinema, engendrando um novo tipo de narração capaz de captar o elíptico e o não-organizado; as rupturas internas do cinema, aquele “desvio pelo direto”, fora dos laços narrativos, que sempre afligiu os grandes cineastas<sup>120</sup>.

A *imagem-movimento* ruía junto com a velha forma de se fazer política. A crise financeira de Hollywood, o uso dos recursos cinematográficos na propa-

119 Deleuze, G. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 321

120 Durante um seminário sobre cinema na Itália, Fellini pergunta a Jean Renoir sobre o que ele achava mais importante num filme, ao que ele responde: “é preciso deixar a vida entrar...”

ganda nazista, todos esses fatores fizeram com que os vínculos sensório-motores que nos ligavam à realidade ficassem comprometidos, o *realismo* dos esquemas SAS e ASA<sup>121</sup>, da grande e da pequena forma da *imagem-ação* já não passava pela alma do cinema, ainda que os maiores sucessos comerciais passassem (e ainda passem) por eles. Em “Janela Indiscreta”, de Hitchcock, o personagem de James Stewart, ao sofrer um acidente numa corrida de automóveis que fotografava, é imobilizado e passa a ter como hobby observar a vida dos seus vizinhos pela janela. O seu hábito torna-se uma obsessão, durante as suas sessões de *voyeurismo*, ele se envolve na trama de um assassinato e sua vida muda radicalmente. Devido à sua impotência, James Stewart encontra-se reduzido a uma situação ótica e sonora puras, ele já não tem controle sobre os acontecimentos, a ele só é permitido *ver*, mas ao mesmo tempo em que ele vê ele é visto. As personagens de Hitchcock nunca participam diretamente das ações, elas sempre trocam os crimes ou são envolvidas indiretamente por eles, há sempre uma teia de relações, como os entrelaçamentos de uma tapeçaria, onde os elementos da trama ganham novos contornos de acordo com as relações exteriores, *mentais*, que movem o desenrolar da história. Hitchcock já pressentia a nova *imagem* por vir. O acontecimento *puro*, que tarda ou se perde nos tempos mortos, que nunca se esgota e já não pertence àqueles a quem acontece, as situações dispersivas, a tomada de consciência dos clichês, interiores e exteriores, que reagrupam as ligações deliberadamente frágeis, amarradas pela multiplicidade de personagens que perambulam por espaços quaisquer desconectados do mundo. Por outro lado, esse novo cinema indicava

---

121 A grande forma da imagem-ação (SAS): uma determinada situação que conduz a uma ação que por sua vez desdobra ou produz outra situação; uma situação global que dá lugar a uma ação capaz de modificá-la (ex.: John Wayne em “No Tempo das Diligências”, de John Ford, o herói que se vê obrigado a atravessar o deserto do meio-oeste americano, um território hostil e cheio de perigos inusitados, ou a situação atualizada em determinado estado de coisas; ele *age*, é o único na diligência capaz disso, os outros não estão à altura do deserto. A situação ou o estado de coisas é transformado, alterado pelo conjunto de ações heróicas de Wayne).

A pequena forma da imagem-ação (ASA): uma determinada ação que força uma situação a se desvendar parcialmente, produzindo novas ações que irão se ligar a outras situações; ou uma situação local modificada, um *vetor* que liga as pequenas ações ao *englobante* (ex.: Humphrey Bogart em “O Falcão Maltês”, de John Huston, o detetive que através de suas ações inusitadas, desvenda a origem e o verdadeiro valor do Falcão, essas ações vão provocar uma séria de outras ações na trama ligadas à busca pela peça. Ou a comédia burlesca de Chaplin, onde Carlitos, distraído, dá de cara num poste para em seguida, cambaleante, derrubar uma barraca de frutas na calçada ao lado, atropelar uma velhinha por engano, enfiar sua bengala no olho do guarda que passava para tomar satisfações do caso e despertar a atenção da moça na janela que se sensibiliza com a sua inocência).

os rumos dos novos movimentos sociais e políticos que emergiam das ruínas da guerra: os estudantes e operários ocupando fábricas, a resistência ao racismo e o movimento feminista, os imigrantes e os homossexuais.

Na imagem-tempo, o que a personagem perde em *coordenação*, ela ganha em *vidência* “o que há para ser ver na imagem?”, já não há um presente que se passou ou que está por vir, já não devemos esperar pela “próxima imagem”, as ações se prolongam em situações óticas e sonoras puras, onde as personagens absorvem todas as intensidades afetivas e todas as extensões ativas do acontecimento que nunca se fecha. A personagem de Monica Vitti em “Deserto Vermelho”<sup>122</sup>, perdida em meio a um casamento burguês sem sentido, em meio às cores aberrantes e secas das cidades fabris italianas, também em ruína, em meio aos caminhos desconexos que percorre para se encontrar, mas que nunca chegam a um ponto final, que estão sempre a se fazer e a se refazer de acordo com as mais inusitadas situações, imprevisibilidades que a arremessam de um lugar ao outro sem *religá-la* a um passado que se quer esquecer ou a um futuro que se deseja. Todos os tempos estão presentes no *instante*, não há saídas, mas também não há porque sair. Sua alma está tão deserta quanto a paisagem que a recobre. Instante que não pressupõe um *corte imóvel na duração*, como o instante fotográfico, mas uma simultaneidade de tempos que recortam o espaço. Um *instante* que se prolonga na conservação das pontas de desterritorialização que compõem uma vida: “a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo: o sutil e o sublime”<sup>123</sup>. A nova imagem, enquanto *vidente*, previa as transformações das relações de trabalho que substituiriam as disciplinas pelo controle, ou o capitalismo fordista pelas relações abertas do capitalismo imaterial ou cognitivo, onde as “fábricas ruíam” e o novo trabalhador emergia.

Seria preciso diluir a rede de informações em pequenos *nichos*, em pequenos insones e sonâmbulos já não mais governados pelas *palavras de ordem* de um líder, mas inseridos numa teia de relações imanentes, num espaço liso onde eles possam se deslocar e se compor em relação direta com um *fora* – uma máquina de guerra. Em “Alphaville”, de Godard, o espião dos países exteriores está sempre quebrando o ritmo dos espaços que ocupa, a cidade e os habitantes de Alphaville não conseguem compreender seus movimentos e suas palavras, pois estão imersos na burocracia totalitária das disciplinas, demarcada pelo grande autômato que governa as suas ações. Cada palavra nova é pesquisada e enviada

122 Il *Deserto Rosso*, de Michelangelo Antonioni.

123 Deleuze, G. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 322.

para avaliação e censura pelas autoridades fantasmas de Alphaville, toda espontaneidade é denunciada como subversiva – é a quebra do *sensorio-motor*.

Na *imagem moderna*, a montagem perde a sua função de “organização natural do visível”. A impressão de realidade buscada pelo *realismo cinematográfico* é quebrada, já não há encadeamentos racionais entre os planos, encadeamentos que sempre se remetiam a um *todo orgânico que muda*. Um conjunto de qualidades e potências atualizadas num estado de coisas ou um *espaço englobante* composto de situações que produziriam novas ações e que por sua vez formariam novas situações – a grande forma da *imagem-ação*, melhor traduzida na imposição do herói em solucionar os conflitos e reconquistar o *todo* ou completar sua missão ou o líder-partido conduzindo as massas à vitória final numa imagem dialética do poder onde o negativo é superado e conservado numa síntese revolucionária. A imagem-movimento ou os clichês políticos também podem se expressar no tecido flexível, mas sempre organizado e remetido a um *todo*, Estado ou simulacro de Estado, da *pequena forma*, movido por índices que se remetem ao desenvolvimento das personagens a partir de seus “pequenos gestos”, religando o *organismo* da trama. Um *espaço vetorial* que procede por ações que se ligam a situações específicas, desdobrando por sua vez novas ações. Ou a conservação do afecto dominante, da ideia que nos religa ao *todo*, entre a percepção da *coisa* e a reação a ela, seja para transformá-la ou para conservá-la, um *intervalo* (de potências ou qualidades) que expressam o sentido desse *todo*<sup>124</sup>. O *rosto* como limite expressivo da ideia, Carl Dreyer em sua paixão de Joana d’Arc, a dor e a fé expressas nos traços de *rostidade* da santa que não se deixava intimidar pela força da Igreja presente nos *rostos* ressoantes de seus carrascos. A *imagem-afecção* ou o rosto de Cristo e a produção de subjetividade dominante ligada a ele, onde o pai-Estado tornar-se o centro e nós somos suas ovelhas desgarradas, sedentas de poder e mais-valia.

Os intervalos, na *imagem moderna*, já não se encadeiam por cortes racionais, “o cérebro perdeu suas coordenadas euclidianas, e emite agora outros signos”<sup>125</sup>, já não podemos prolongar o real na reconstituição de um mundo exterior, “pois deixamos de acreditar no real”. Nas relações de produção podemos dizer que o objeto já não é produzido, somente, para o sujeito, mas há um sujeito,

---

124 A potência pura: uma série intensiva que nos faz passar de uma qualidade a outra, aumentando ou diminuindo a nossa potência de agir; A qualidade pura: uma qualidade comum a várias coisas diferentes, independentemente de suas naturezas. A qualidade pura atravessa diferenças de grau e não de natureza.

125 Deleuze, G. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 329

uma produção de subjetividade que se confunde com a própria produção de bens capitalista, produzido para o objeto. Na imagem *moderna* e a partir da sociedade que ela exprimi e antevê, o *holocausto* nos deu um limite de sua potência e de seu horror. Já não podemos integrar um *todo* como *consciência de si*, como nos filmes de Eisenstein, onde o *todo* é amarrado de modo que ele afirme a *consciência de classe* dos operários e camponeses. Os operários estão “em fuga”, criam linhas de fuga para reinventar as relações de trabalho, ocupam a fábrica em ruínas e tomam o controle da produção. Como nos bairros autônomos de Milão, onde a multidão geria não só os bens produzidos como seus modos de vida – biopolítica. Não é à toa que o neorealismo é italiano.

No cinema moderno, o *re-encadeamento* é feito através de cortes irracionais, de fios que se ligam aos elementos de forma “incomensurável”, de um fora e de um dentro não totalizáveis, assimétricos, de um *fora* que, por não pertencer ao conjunto das sequencias, afirma a sua autonomia assinalando uma interioridade própria e se *refaz* pela originalidade expressiva de suas *ligações*. Os espaços desconectados das cidades italianas do pós-guerra, de “Alemanha Ano Zero” a “Paisá”, em Rossellini, ou as andanças do trabalhador que teve sua bicicleta roubada, em “Ladrões de Bicicleta”, de Vittorio de Sica, perambulando pelas paisagens desconexas da cidade – labirintos que nos levam da vidente no bairro proletário de Roma ao tumulto das ruas que não levam a parte alguma.

*Desde os gregos que a ligação é pensada como “erótica”. De fato, a ligação é o reprimido da cultura ocidental, sempre inquietada pela “ligação” impossível (do homem e do animal, do senhor e do escravo, do orgânico e do inorgânico, etc.). Mas é ela que determina, desde há muito, a metafísica profunda da nossa física. (MIRANDA, José A. Bragança de; CRUZ, Maria Teresa. Crítica das Ligações na Era da Técnica, p. 14)*

Em “Outubro”, de Eisenstein, a partir de uma sequência extraordinária, as ligações são feitas pela *dialética* dos acontecimentos, pelas contradições das imagens expostas e superpostas, da imagem derradeira da carruagem que some na grandiosidade da ponte que se ergue para “realizar o massacre do povo”, à figura faraônica da esfinge que assiste a tudo impassível – síntese do poder aristocrático. Todos os planos são elaborados segundo os *interstícios* que antecedem a revolução (ou o *englobante*). Na sequência, podemos ver claramente a configuração da *tese* (manifestação popular), da *antítese* (repressão do exército) e da *síntese* (massacre), numa cadeia de contradições inseridas nos mínimos detalhes, em todos os fragmentos do filme, da diagonal da ponte em relação ao *quadro*, ao

volume dos pontos luminosos que o preenchem. A ruptura está nos excessos, nos rostos desfigurados, nas reações desproporcionais ao meio. A série das imagens é sempre determinada pela superação das contradições inerentes às situações dadas. Eisenstein, em sua genialidade, fecha todos os vasos da imagem, libertando-os pela *dialética*, o extracampo está sempre subordinado ao projeto – comunista. A *consciência de si* do trabalhador, a denúncia aos antagonismos de classe, num *jogo de forças* em que as amarras do sistema devem ser rompidas – a *síntese* revolucionária. Diferente do cinema italiano onde o *englobante* é recomposto pela multidão de passantes que reconecta os espaços e preenche os tempos mortos com a própria vida, elaborando sínteses locais e conexões de vizinhança que encontram o *todo* no conjunto de particularidades que o compõem.

*No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a ideia que o cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito. Mas vários fatores iriam comprometer essa crença: o surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; (assim como) o stalinismo, que substituiu o unanimismo dos povos pela unidade tirânica do partido. (DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo, Cinema 2, p. 258)*

No cinema *moderno* há uma dissociação da *imagem visual* com a *sonora*, ou do político com a *representação*, “o extracampo perde a sua potência de direito”, a música ou o som deixam de ser os fios condutores da imagem. No lugar do extracampo, o corte irracional vai criar relações não totalizáveis entre as *imagens*, novas relações onde o *sonoro* terá um enquadramento próprio, remetendo-se à *fala pura* ou à fabulação, a criação de acontecimentos; e o *visual* vai enquadrar os espaços vazios ou desconectados e “enterrar os acontecimentos nas entranhas da terra”. Redimensionando as camadas sedimentares da imagem, potencializando os seus acidentes, os seus relevos, as suas dobras, *esculpindo o tempo* a partir das fissuras da alma e da matéria. A personagem de Rossellini em “Europa 51”, interpretada por Ingrid Bergman, ao perder o seu filho e cair num profundo abismo existencial, percebia a fábrica de seu marido apenas como uma prisão. Os operários eram prisioneiros *sem rosto* e suas vidas, uma condenação eterna, um *sursis*. A miséria à sua volta não a atingia, seu mundo estava cercado de *clichês* intransponíveis, é só quando o “tempo” se abre a ela que sua percepção da realidade se descora dos hábitos e convenções que não permitiam que ela enxergasse o mundo.



No cinema, o tempo não escorre, mas se *conserva*, “a própria imagem deve ser ainda a única possibilidade de guardar o sofrimento” (GODARD).

Conservar o tempo é conservar o *suplemento*, é conservar a viagem a mundos inexprimíveis, é verificar o sonho indo a novas terras e desbravar novos horizontes, mesmo quando não se sai do lugar, é engajar-se na aventura perceptiva e desterritorializar a própria terra, é tornar-se *nômade*. As contradições não são superadas, mas conservadas na *duração*, na simultaneidade de suas qualidades e potências, o *novo* vai aparecer através das conexões livres entre as imagens ou personagens, na emergência de uma diferença que assinala uma nova percepção do mundo ou um novo campo de atuação, uma nova sensibilidade simplesmente sugerida ou pressentida, onde as relações antes impossíveis se compõem com o vivido e a biopolítica emerge da produção.

O cinema não perde com isso as suas características combativas, nunca se produziu um *político* tão consistente, do *cinema novo* aos guetos *blacks* de New York, com a condição de que outras dimensões da existência e da política sejam exploradas, com a condição de que tudo entre em *transe*: a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual<sup>126</sup>, dissolvendo a consciência num *jogo imprevisto* onde o autor fabula, onde as suas questões internas tornam-se imediatamente sociais, imediatamente políticas, onde o público e o privado tornam-se indiscerníveis, e o autor confronta a imagem do escravo produzido pelas elites coloniais com a invenção de um novo povo. Movimento que percorreu as décadas e foi alojar-se nas *occupys*, nas *acampadas* e na Praça Tahir. “Dir-se-ia que toda a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido, e toda a memória do eu se joga numa crise orgânica. As artérias do povo ao qual pertencço, ou o povo de minhas artérias...”<sup>127</sup>.

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções, o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. Somos segmentarizados binariamente, a partir de grandes oposições duais: homens e mulheres, proletários e burgueses, adultos e crianças. A vida moderna não só possui uma segmentaridade, como a endureceu singularmente. As segmentaridades modernas são necessariamente concêntricas, todos os centros ressoam, as sociedades com Estado se comportam como aparelhos de ressonância.

A teoria da informação apresenta um conjunto de informações homogêneas tomadas em correlações biunívocas, binárias, cujos elementos são organizados de uma mensagem a outra a partir dessas relações, formando uma sequên-

126 Deleuze, G. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 265.

127 Deleuze, G. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 267.

cia de acordo com as escolhas subjetivas tiradas dessa *binarização* da realidade – a televisão como máquina de organização dos *consensos sociais*, “onde reina o plano-médio”. No meio televisivo, que ainda recobre todos os outros meios audiovisuais<sup>128</sup>, a busca pela perfeição técnica e pelo “olho profissional” codifica a percepção comum e reforça a *binarização* da realidade. Na televisão o tempo escorre, as imagens perdem o seu *suplemento*, tornam-se nulas, sem alma, o “olhar técnico” engendra uma perfeição imediata onde o telespectador, ao identificar-se com a perfeição dos meios, interioriza os consensos e torna-se controlado e controlável. Já não há passado, presente ou futuro, as relações entre os tempos é inutilizada por uma atmosfera chapada, sem fundo ou forma. Onde tudo se converge para o “grande olho receptivo”, para o encadeamento previsível da programação – a viagem ordinária que faz do mundo um modelo de sua própria casa, de sua cultura, de suas pequenas manias.

O cinema de ficção-científica norte-americano é um exemplo, independente do ponto do universo em que as personagens se encontram, parece que estamos sempre na América, é a política do “just like in Kansas”, o que foi quebrado quando a câmera saiu dos estúdios e ganhou as ruas, as personagens e os espaços fragmentados do neorealismo italiano. Há sempre dualismos e “vozes consonantes” do *sempre igual*, seja pela homogeneidade da técnica, seja pela ressonância do discurso. Algo próximo daquilo que a *imagem-ação* constituiu como o englobante a ser dominado. Atualmente, os dispositivos de controle estão mais flexíveis, mas não menos eficientes, os espaços hoje são atravessados por *quantizações* constantes, seus elementos passam por todos os seus graus continuamente, sem um recorte que os determine um lugar, mas polos que fixam pontos limites. Já não passamos mais pelos espaços disciplinares como antes, o que há, na reali-

---

128 Há sempre um *devoir-vídeo* que atravessa os filmes e as instalações contemporâneas, como apontado por Dubois em seu “Cinema, vídeo, Godard”, e esse *devoir* não tem outro centro senão a TV e suas produções. Ainda que a TV se constitua mais como um *aparelho de ressonância* do que por *devoirs*. O *devoir* não é uma analogia, ele se dá através de relações transversais entre *corpos* heterogêneos, relações que não partem de um centro hegemônico, onde o *corpo* vai se definir mais pelas relações de movimento e repouso dos materiais que lhe pertencem e pelos afectos intensivos que produz e dos quais ele participa do que pelo seu organismo, pela sua representação molar ou subjetividade. O *devoir* é molecular, é sempre uma relação *moleculari-zada*, uma *cartografia*. O movimento e o repouso são a sua *longitude*, os afectos a sua *latitude*. Godard ou Jeffrey Shaw quando se apropriam do vídeo fazem *devoir*; mas não os programas televisivos, pelos menos a sua grande maioria.

dade, é uma coexistência incessante de espaços, o corpo se tornou mais “virtual” e o espírito menos duro<sup>129</sup>.

Os filmes de John Ford são bem *didáticos* quando explicitam esses termos: há o cowboy, geralmente conflituoso, que domina as técnicas capazes de dominar o *todo*, e tem em seu caminho obstáculos que tem de ser superados: pistoleiros, indígenas rebeldes, conflitos internos como o alcoolismo que precisam ser vencidos para que o herói termine a sua missão. Há sempre um inimigo no caminho, inimigo que pode encarnar o sem-teto, o ativista, os vagabundos, mas também funciona com suas relações invertidas. Não há totalidades, há processos de totalização. Dizer que a comunicação age a partir de relações homogeneizantes e duais é pressupor que ela também recorre, seja a partir dos seus centros de ressonância ou de suas margens rebeldes, a intervenções heterogêneas, a apropriações criativas da informação e seus efeitos no tecido rizomático da sociedade contemporânea. São as *nuances* da luta que precisam ser ativadas, mas sem abrir mão dos confrontos e cair num “pacifismo insosso”<sup>130</sup>. Antes é preciso buscar uma dose de café extraforte, com o acúmulo de noites mal dormidas, para prosseguir lutando – somos aquilo pelo qual lutamos. São as nuances que formam o múltiplo, que afirmam a singularidade dos grupos que constituem a multidão e sua irredutível firmeza na construção de um comunismo das bases<sup>131</sup>.

---

129 Talvez esta seja uma das premissas da teoria de Hansen. Mark Hansen acredita que o corpo seria um depositário de informações, que o virtual seria produzido em *processo*, que passaria antes pelas afecções corporais e não pela consciência, uma inversão da fenomenologia. Ele acredita que não é no tempo e a partir das experiências do “eu transcendental” com a temporalidade que os sentidos seriam constituídos e a realidade apreendida, mas a partir do espaço. É verdade que o espaço *kantiano*, e mesmo o *bergsoniano*, é mecânico e sem vida, e que o espaço da contemporaneidade, principalmente quando apropriado pelas novas interfaces midiáticas, é muito mais flexível e “vital”. Mas o que Hansen não suspeita ou não leva em consideração em sua análise, é que esse espaço *molecularizado* não rompe com o sensorio-motor, ele é um campo ainda dimensionado pela ação e reação. A física quântica já demonstrou que sem a *virtualidade* das moléculas, a matéria nem se constituiria enquanto tal.

130 A esse respeito ler o fantástico artigo de Slavoy Zizek, “A paixão na era da crença descafeinada”: <http://slavoj-zizek.blogspot.com/2010/07/paixao-na-era-da-crenca-descafeinada.html>

131 “O comunismo é a crítica implacável de tudo o que existe”, entrevista com Michael Hardt: <http://uninomade.net/tenda/o-comunismo-e-a-critica-implacavel-de-tudo-o-que-existe/#.UVjGh7zGxsh.twitter>

### **Aparelhos ideológicos: aprisionamentos e fugas do sensório-motor**

Nós temos a tendência a pensar em termos de *mais* e de *menos*, onde há diferenças de natureza, nós estabelecemos diferenças de grau, são as *ilusões inevitáveis do espírito* denunciadas por Kant<sup>132</sup>. O cinema e a fotografia são duas naturezas distintas, irreduzíveis entre si, duas matérias de expressão cujas singularidades pertencem aos seus *modos de ser* (ou de *dever*). Mas o espírito, acostumado com as analogias e com os artifícios moldados por nossos hábitos mentais, arrogantemente se precipita em comparações e juízos de valor sobre *esta* ou aquela arte, se aquela é melhor que a outra, se roubou ou deforma a sua essência, se não realiza a obra plenamente, se “o filme não mostrou tudo aquilo que o livro desejava passar”. Em sua *impressão de realidade*, que o senso comum tem o costume de naturalizar, os homens “assassinam” toda a diferença que comporta os *corpos* e seus *expressos*, todo o conjunto de multiplicidades que se abrem para novas dimensões possíveis.

As diferenças de natureza só podem ser pensadas pela intuição, “a inteligência tem uma afinidade natural com o espaço”<sup>133</sup>, ela dissolve as singularidades na homogeneidade dos espaços, na metrificação das formas, visíveis e invisíveis<sup>134</sup>, na extensão da “matéria morta”, pois que há um materialismo dinâmico oposto às métricas que homogeneizam as particularidades da matéria em movimento, seja ele histórico ou físico. Das intensidades e potências que atravessam os indivíduos e grupos ela forma um conjunto de variáveis subordinadas às coordenadas de um espaço transcendente, de um espaço que subordina o tempo, seja através das equações matemáticas, das verdades geométricas, dos dados estatísticos ou da linguagem, a inteligência nunca separa as diferenças de graus das diferenças de natureza vivenciadas na experiência, ela *mecaniciza* a vida, e “onde há vida, não há mecanismos” (BERGSON). Só a intuição pode pensar em termos de *duração* – a essência variável das coisas:

*Só podemos reagir contra essa tendência intelectual suscitando, ainda na inteligência, uma outra tendência, crítica. Mas de onde vem, precisamente, essa segunda tendência? Só a intuição pode suscitá-la e animá-la, porque ela reencontra as diferenças de natureza sob as diferenças de grau e comunica à inteli-*

132 Para Kant, aliás, as ilusões produzidas pelo espírito são inevitáveis, mas poderiam ser recalçadas ou conjuradas.

133 Deleuze, G. *Bergsonismo*, p. 24.

134 Pois mesmo o *Eidós* platônico já era um espaço metafísico, uma Ideia geometricamente perfeita.

*gência os critérios que permitem distinguir os verdadeiros problemas e os falsos.* (DELEUZE, Gilles. Bergsonismo, p. 13)

O cinema como *arte da reprodutibilidade técnica*, como ferramenta de exploração e massificação da cultura na sociedade capitalista, modo de afastamento ou aniquilamento da *aura* da obra de arte, da autenticidade que a torna única para os olhos daquele que a *recolhe*, foi pensado por Benjamin no pós-guerra. Ainda que ele admita a *reprodução* como próprio da obra de arte<sup>135</sup>, e o cinema como um meio de supressão da sociedade atual, capitalista:

*A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* (BENJAMIN, Walter. In Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 194)

É certo que o *fascismo* organizou as massas sem alterar as relações de propriedade e de produção, anulando as tendências que o proletariado tinha em aboli-las. O cinema dá um “rosto ao povo” através dos espetáculos que engendra, que alimenta os seus *instintos* mais cruéis, como também é certo “que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas”<sup>136</sup>, onde uma das suas *faces* é a servidão humana. Mas o homem, do ponto de vista da vida, não é máquina. Ele engendra máquinas em seus processos de subjetivação relativos, faz delas um *uso* e desdobra o mundo modificando suas coordenadas. A servidão humana não pode ser associada às máquinas que nos compõem, pois somos, antes de tudo, *seres tecnológicos*, a técnica sempre nos foi íntima, desde os primórdios, desde a conquista do fogo e seus controle, talvez antes. Walter Benjamin, assim como os seus contemporâneos da Escola de Frankfurt, assistiu aos horrores do fascismo de perto, e sua crítica nunca é dispensável. Mas talvez eles não tenham visto, com “olhos mais humildes”, as vozes de liberdade que a nova arte trazia.

Em sua crítica ferina à indústria cultural, Adorno e Horkheimer analisam a morte da diferença e a produção do mesmo na padronização dos filmes e na mercantilização da arte, concluindo, em seguida, que o indivíduo decantado pelo

---

135 “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”. Benjamin, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, In: *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 166.

136 Benjamin, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, In: *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 194.

mercado como livre não passa de um subproduto do sistema, uma marionete incapaz de liberdade nas mãos dos empresários da indústria. Para os autores somos homens e mulheres presos ao fetichismo da mercadoria, dependentes do consumo, e os cineastas não teriam outra escolha senão adaptar-se às determinações do mercado: “o ritmo da produção e da reprodução mecânica garante que nada mude, que tudo possa ser enquadrado”<sup>137</sup>.

A análise dos pensadores de Frankfurt tem um fundo de verdade, ao lê-la, parece que assistimos ao ritmo cotidiano do mundo globalizado, uma incessante produção e reprodução de “sujeitos separados”, alienados *em ato*, na própria realização do *espetáculo*, mas os autores recaem no velho hábito intelectual de confundir as diferenças de grau com as diferenças de natureza, invalidando as potencialidades da nova era que surgia, associada às revoluções tecnológicas da mídia. Em sua análise, não se leva em consideração as formas e os *revides* dos cineastas a essa padronização forçada, as criações inusitadas que rompiam com os modos de subjetivação hegemônicos, as imagens erigidas contra os clichês fabricados pela indústria, clichês que eles, cineastas, produziam, para *desconstruí-los* em seguida. Os autores não enxergavam, a fundo, o potencial político e estético que o cinema trazia consigo, capaz de fazer frente ao grande cinema das produtoras, não enxergavam o potencial criativo das novas técnicas incorporadas à narrativa e ao desenvolvimento expressivo do filme. O cinema não só está além do fins mercantis da indústria, como desdobra alternativas ao próprio capitalismo, denunciando a sua produção continuada de miséria, tanto material quanto espiritual. Os autores só enxergavam as *subjetividades* padronizadas daqueles que confundem consumo com autonomia, talvez impregnados pelo *desencanto* da Razão, e os horrores por ela produzidos. O cinema era para eles apenas mais um instrumento de dominação que nascia da relação *homem-máquina*, onde a máquina aprisionava o homem, tornando-o uma peça *sem rosto* do processo de produção. É a metáfora de Chaplin, em “Tempos Modernos”: o homem preso a um maquinário que ele não compreende e que o insere num ritmo frenético que o faz perder a sua humanidade.

As *máquinas*, no entanto, são antes de tudo sociais, elas agenciam subjetividades e criam novas possibilidades de vida. Nunca deixamos de ser homens-máquinas, a vida é ela mesma uma “grande maquinaria”. Pensar a máquina somente pelo negativo é pensar uma humanidade partida, como também é certo que,

---

137 Horkheimer, M. e Adorno, T. W. *A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas*, p. 183.

como escreveu o poeta cubano, “*la suerte de la humanidad no debe quedar en manos de robots convertidos en personas o de personas convertidas en robots*”<sup>138</sup>.

### O estágio espelho ou a “sala escura”

Partindo de uma lacuna deixada por Freud na “Interpretação dos Sonhos”, Jean-Louis Baudry vai buscar no *modelo ótico* do cinema e em sua base técnica os efeitos ideológicos que os filmes produzem nos espectadores. Na *interpretação dos sonhos*, Freud substitui o modelo ótico do inconsciente pelo “bloco mágico da escrita”, ele não percebeu o poder de penetração das *perspectivas artificiais* na produção dos sujeitos. Freud não deu a importância devida às instâncias pré-linguísticas na formação do *ego*, pois o cinema, também para Baudry, não pode ser transcrito ou traduzido pela linguagem, ele é uma sucessão de imagens descontínuas, organizadas segundo um espaço ideologicamente circunscrito. Para o autor, a própria linguagem do inconsciente, seu *aparelho psíquico*, estaria muito mais próxima do aparelho cinemático do que da *escrita*.

A base técnica do cinema, a soma dos seus instrumentos óticos e mecânicos, seleciona a diferença mínima na projeção e a recalca para a constituição de sentidos: continuidade, movimento e direção, *simultaneamente*. Os elementos do cinema nos remetem à descrição *freudiana* das relações entre *ego*, *id* e *superego*, uma paisagem onde as três instâncias psíquicas coexistem sob a pressão da realidade e a partir de relações desiguais entre si.

No aparelho psíquico, a apreensão dos sonhos, os sintomas histéricos e lapsos aparecem quando a continuidade, ou impressão de realidade, é *destruída*, a nossa realidade literalmente se desmorona no aparecimento inesperado da *diferença negada*; e o cinema, segundo Baudry, vive da diferença negada. O mecanismo de projeção da câmera suprime os elementos diferenciais, a montagem assegura a continuidade e o sentido das imagens, continuidade conquistada não sem violência contra a sua base instrumental. Baudry denuncia o espaço de projeção, a “sala escura”, como o espaço topológico ideal dos *modelos transcendentais de pensamento*, isto é, da produção de ideologias, comparando-a à “caverna platônica”. A “sala escura” teria relação com o período genético, entre o sexto e o oitavo mês de vida da criança, onde desencadeia-se a especularização da unidade do corpo, o *estágio espelho*, momento em que a criança forma o primeiro esboço da formação do “eu imaginário”. Para que o estágio espelho se desenvolva dois aspectos são necessários, a imaturidade motriz e a maturação precoce da

---

138 Poema de Roque Dalton.

organização visual, tal qual na projeção de um filme, onde, segundo o autor, não há troca ou circulação com o mundo exterior. A câmera, constituída pela soma dos instrumentos óticos e mecânicos que a compõe, ocuparia um lugar central na apreensão da realidade, seu modelo de origem seria o *Quatrocento renascentista*, as perspectivas da “câmara escura” e sua centralidade *no olhar*. O enquadramento no cinema teria como referencial um tipo de normalidade aceita e acrítica, qualquer desvio dessa normalidade, seja através de uma teleobjetiva ou de uma grande angular, teria que ser corrigido e reatualizado no tipo normal das sociedades (social ou psíquico), estabelecendo um “campo perspectivo habitual”, um campo ideologicamente demarcado.

O espaço renascentista, diferentemente do espaço grego, é um espaço centralizado, onde todos os elementos se avizinham e se encontram distantes da “fonte da vida” (NICOLAU DE CUSA). No espaço grego, ao contrário, há uma proliferação de átomos indivisíveis que o recortam de forma heterogênea e descontínua (ARISTÓTELES e DEMÓCRITO). No espaço renascentista, o *centro* imagético da obra se fixa no “olho do sujeito”. O quadro de cavalete monta um conjunto imóvel e sem intervalos, elaborando uma visão idealista da plenitude do ser, assim como o quadro delimitado pela câmera, “o enquadramento aumenta a densidade do espetáculo, exceção alguma consegue fissurá-lo”<sup>139</sup>.

Para Baudry, uma das funções do cinema político seria preencher e conquistar essas lacunas que *quebram* as percepções normais de um filme; onde tanto a tranquilidade especular quanto a produção identitária que aparentemente colocam o sujeito como centro das imagens (ou do universo) desmontariam, seriam denunciadas, através da descontinuidade e do desvelamento de seus mecanismos – ao estilo marxista.

O cinema novo e a *nouvelle vague* seriam os melhores exemplos desse cinema de ruptura e desconstrução das representações narrativas e da visão monocular que a maioria dos filmes traz consigo. A construção dos espaços condiciona e edifica a construção das perspectivas, limita e direciona as interpretações e a constituição dos sujeitos, o espaço *automatiza* e disciplina as vontades. Há sempre um *diagrama* espacial que implica na construção de redes e relações de poder que produzem discursos e práticas que reforçam as hierarquias que o preenchem e o antecipam<sup>140</sup>. Os espaços são estratos, segmentos que nos orientam a pensar, a amar, a sorrir... O espaço da universidade, o espaço do quarto do casal ou do mo-

139 Baudry, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, p.388.

140 *Vigiar e Punir*, “Qual a admiração pela prisão se assemelhar às fábricas, às escolas, às casernas, aos hospitais, e que todos se pareçam com prisões?”, p. 207.



tel, o espaço do trabalho ou o espaço da política, o espaço da arte; somos *afeitos* a redundâncias e repetições incessantes, moldes que determinam comportamentos. É claro que há resistências e quebras espaciais, ou a própria vida seria impossível “onde há poder, há resistência”<sup>141</sup>. Pois não há tecnologia *de poder* ou ideologia que elimine a diferença irreduzível de uma vida. Talvez fosse isso que Chaplin queria nos dizer.

## O poder das redes

Nas redes a desterritorialização é absoluta, a rede constitui-se como novo modelo de organização, eco das lutas de guerrilha contra o aparato de poder do Estado, cuja estrutura policêntrica e relações horizontais, com relativa autonomia em relação ao centro de comando, formaram as novas teias do capital – é o poder capturando os excessos e desejos da multidão. A televisão ainda exerce uma função social de controle sem precedentes, mas ela já não age como *centro*, simplesmente, mas a partir do reforço ou da complementariedade das informações que circulam na internet<sup>142</sup>. Seria ingênuo não levar o seu “poder de convencimento” em consideração, mas esses mecanismos ruem com as atividades corrosivas das *multidões* e com a organização social através das redes e *fora delas*<sup>143</sup>. Hoje, o modelo de redes, herdado das lutas de guerrilha das décadas de 1960 e 1970, lutas policêntricas cujo foco se espalhava pela cidade transformando-a, antes mesmo de tomá-la, foi apropriado pelos circuitos comerciais e financeiros do capital<sup>144</sup>. Tal como, através de uma continuidade que procede mais por salto e rupturas do que por uma linha evolutiva contínua, pelos movimentos de resistência ao capital.

A internet conecta todos os espaços do globo através de *fios* não detectáveis, eles irradiam suas informações preenchendo nossos celulares, computadores, *notebooks*, já não há como *esconder-se* do “Grande Irmão”, este, no entanto, nunca viu uma emanção de contrapoderes tão devastadora. São enunciações coleti-

---

141 Michel Foucault.

142 As indústrias de comunicação e sua produção simbólica e imagética, parte constituinte da globalização, já ocuparam o espaço das redes, mas não exercem um controle absoluto sobre ele.

143 Sites sobre a Conferência Nacional de Comunicação e contra a criminalização do MST:

I Conferência Livre de Comunicação para a Cultura acontece entre 24 e 27 de setembro: <http://proconferencia.org.br/textos/clipping/i-conferencia-livre-de-comunicacao-para-a-cultura-acontece-entre-24-e-27-de-setembro/>; ECO-UFRJ: <http://www.pontaodaeco.org/node/161>

Manifesto em defesa do MST: <http://www.trezentos.blog.br/?p=3383>;

144 Negri, A. e Hardt, M. *Multidão – Guerra e democracia na era do Império*, pg. 104.

vas, plurais, que formam nosso mundo dividido, mas coeso (pelo mercado global e os organismos internacionais que nos colmatam). As fronteiras, no entanto, nos escapam à imaginação. O invento que deveria dar conta das disputas territoriais e intersubjetivas na Guerra Fria, tornou-se a *arma por excelência* da multidão, uma arma nômade, virtual e intensiva, que opera por desterritorializações sempre minoritárias. Vê-se a figura do imigrante como vetor de desterritorializações e linhas de fuga que moldam as cidades que os atraí, tal como a física de Demócrito, “onde a plenitude atrai a plenitude”, portadores de linguagens diversas que reinventam as teias do capital e a dinâmica das metrópoles. A multidão são os *múltipl@s*, é uma rede de indivíduos e grupos, um conjunto de singularidades contingentes, ela é atravessada por *individuações*, mais do que por identidades territoriais ou ideológicas, suas ações são intercambiáveis, há trocas no lugar de *imposições*. A multidão é múltipla e *una*, à maneira de Spinoza, são partes de um *todo* em movimento, graus da potência divina que compõem os nossos corpos espiritualizados.

Na contemporaneidade, estamos imersos na *passagem da subordinação formal à subordinação real do trabalho ao capital*, somos todos partícipes, ou potenciais, do *General Intellect* que dita os desdobramentos das relações de produção e de seus efeitos ontológicos<sup>145</sup>. A ideia de um povo fundido à unidade soberana de um Estado já não corresponde às lutas e intervenções da multidão, ela não reflete a forma-Estado, como o povo a refletira, ela não forma uma unidade em torno da democracia representativa, não louva suas instituições. A multidão é *o fora*, são as *máquinas de guerra* que ocupam os espaços sociais e políticos da sociedade de forma horizontal e *ascentrada*. As burocracias inerentes ao Estado são, literalmente, dinamitadas pela multidão – reformadas e transformadas, a luta das “classes subalternas” que a compõem deve ter um *fora* (a insurgência contra as leis e os dispositivos de poder que a exploram e oprimem) e um *dentro* (a luta por reformas que avancem no sentido de sua autonomia econômica e de seu autogoverno). Não há mais porquês *dans la raison d’État*.

### As imagens da multidão

Com o advento da internet e suas linhas de fuga, a “sala escura” de Baudry<sup>146</sup>, espaço ideal de *ideologização* e formação das subjetividades, perde a sua força. Há filmes que ainda são feitos para ela e, sem dúvida, os seus efeitos con-

---

145 Com Marx e Negri, acreditamos que o trabalho forma as subjetividades e o nosso *ser social*, ainda que vivamos o *dever* e suas múltiplas faces.

146 BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base.

tinuam devastadores na psique humana. Mas o desenvolvimento das tecnologias digitais simplesmente *desfaz* os seus mecanismos no próprio *ato de sua produção*. Os filmes do “grande cinema” são recortados e manipulados pelos programas de edição mais simples, criam-se paródias e continuidades desejadas a partir de seus pedaços espalhados pela rede. Já não é preciso, como as vanguardas artísticas o fizeram nas décadas de 1960 e 1970, contrapor uma organização molecular e subversiva à organização molar das narrativas cinematográficas. *A internet é o próprio meio do molecular*.

O que se vê, ao contrário, é uma disseminação de filmes pela *rede*, principalmente, e fora dela. Onde os fatos, diretos e muitas vezes vertiginosos, aparecem e disputam espaço com as informações veiculadas pela grande mídia, pelo menos no que se refere aos movimentos sociais. Há muitos cineastas mundo afora, como o argentino Carlos Pronzato<sup>147</sup>, que viajam para as regiões em conflito, captando o máximo de *veracidade* possível, o máximo de informações a partir do ponto de vista dos movimentos envolvidos e difunde as suas “verdades”, as suas experiências e ideias, apelando às narrativas dos documentários mais clássicos ou mesmo ao formato *televisivo* para comunicar suas “mensagens” de forma direta e o mais amplamente possível<sup>148</sup>.

*“Ora o cineasta do Terceiro Mundo encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê, e é por aí que ele deve passar; é essa matéria que ele precisa trabalhar; para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta [Lino Brocka]. (DELEUZE, G. A Imagem-Tempo – Cinema 2, p. 259.*

Já não precisamos escrever em “língua estrangeira” para fugir dos *colonialismos*, a nossa própria língua é um *estrangueirismo* derivado das interconexões do mundo global, o povo já não falta, mas invade as redes e cria suas próprias *linhas de fuga*, ele não precisa mais ser inventado, ele *inventa-se* enquanto *minoría* nos guetos, periferias e favelas das metrópoles mundiais:

*A questão, em muitas dessas propostas, é a partir do concreto se chegar ao concreto, a ética (nunca pensada como abstração, norma, transcendência) chegar à própria história do cinema e da videoarte. Partir dos códigos do melodrama ou*

---

147 Bakunin Digital: <http://www.lamestizaaudiovisual.blogspot.com/>

148 Dado que a maioria do seu público cativo reside em ocupações, comunidades ou ainda em sindicatos, e está acostumado com os modos narrativos das séries e filmes de Hollywood ou das novelas da teledramaturgia brasileira e mexicana.

da novela para reconfigurar o sensível. Partir do sabido, do consumo, para trazer outras referências. (BENTES, Ivana. Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje, p. 10)

Em “Os Palestinos da Amazônia”<sup>149</sup>, Carlos Latuff, que além de cineasta também é cartunista, retrata a vida de um grupo de camponeses que vive no interior da mata amazônica, sofrendo todo o tipo de privações e repressões por parte do Estado e dos latifundiários que contratam jagunços para intimidá-los e até mata-los. O filme segue a tendência da maioria, cortes secos, uma ideia de continuidade próxima ao realismo dos filmes norte-americanos, som direto. Parece que o cineasta não está preocupado com a estética do filme, mas com a “mensagem” passada pelos ocupantes, com as “verdades” ditas pelos próprios participantes da ação, não há intervenções ou manipulações da imagem pelo autor, ele, ao contrário, parece sentir-se bem *invisível*, construindo, de certa forma, uma bioestética, diretamente extraída da relação que o ativista tem a causa a que adere, ou o registro das vivências dos integrantes do próprio movimento. Quando o cineasta intervém é como integrante da causa, como disseminador da luta, há uma  *fusão* do seu ato enquanto realizador com a realização do próprio ato militante, ele faz parte da luta, a luta é uma continuidade do seu filme e *vice-versa*. A sua atuação é como um “grito”, é um *contínuo* do movimento. É como se a manifestação, ou todas as manifestações *do mundo*, estivessem presentes no extracampo. Nesses filmes, *un poquito de tanta verdad* se mostra além dos holofotes do *espetáculo*, fabricando um novo *autômato* das ruas, onde as ruas conquistam as redes<sup>150</sup>.

É comum que um coletivo se responsabilize pelas filmagens e não um autor. A impressão que dá é que qualquer transformação da narrativa que desvie a atenção do espectador da *fala dos que sofrem a opressão* seria um ato de “traição” com o próprio oprimido ou então a preocupação com a *mensagem* é tão grande que ocupa toda o foco dos cineastas. O cineasta deve ser um facilitador, aquele que guarda as informações e as comunica o mais diretamente possível, sem rodeios, sem *aura*, sem que a singularidade do autor intervenha entre a *fala* do cam-

149 “A luta de um povo forte, que sofre o diabo, mas que não tem medo dele”. Carlos Latuff

150 O documentário “Un Poquito de Tanta Verdad” narra os acontecimentos de Oaxaca, no México, onde os professores e a comunidade tomaram os meios de comunicação pelas mãos e construíram suas redes de resistência. Segundo palavras dos próprios realizadores: “La represión del Gobierno de Ulises Ruíz al plantón de la CNTE genera al movimiento social más importante de los últimos años LA APPO, la toma de los medios, la lucha de las mujeres y la represión de la PFP y los policias del estado, todo contado por la voz de las radios y la televisión en poder del movimiento”.

ponês e *nós* que a recebemos dos nossos celulares, notebooks, PCs, tablets. É um “cinema direto” difundido por meios *indiretos*, difusos, loucos<sup>151</sup>. Muitas vezes um meio para o registro sem cortes de manifestações criativas e corajosas, a ousadia já não está na forma, mas na realidade captada pelo “olho da câmera”, como nos saques simbólicos a supermercados organizados pelo MTST, no depoimento dos atingidos por barragens no Rio Tocantins ou nas manifestações dos blocos de intervenção urbana na Áustria<sup>152</sup>. Onde os *sujeitos desorientados* do cinema moderno encontram seu oriente no interior das lutas que antes pareciam desconexas, que já não são parte de um *todo orgânico*, mas são elas próprias esse *todo* fragmentado e descontínuo. São as particularidades das lutas e suas demandas que precisam ser vivenciadas para se tornarem *orgânicas* – um *corpo sem órgãos*. Um marco na construção desses filmes são as intervenções zapatistas, todos os movimentos têm, direta ou indiretamente, influência das estratégias de ocupação midiática e dos meios de expressão *em rede* difundidos pelos zapatistas.

Há filmes que buscam certa “afirmação” de *veracidade* através do depoimento dos moradores que tecem a narrativa à maneira da história oral, onde os vestígios da construção comunitária são acompanhados passo a passo, segundo a visão e as experiências vividas pelos próprios moradores. Outros registram os fatos com câmeras de baixa resolução, muitas vezes com celulares, e compõem suas tramas digitais com o som dos *rappers* ao fundo: onde a voz da periferia militante de São Paulo salta na tela como um “soco no estômago”<sup>153</sup>. Em meio à violência da música, o contraponto dos ativistas reconstruindo a ocupação junto aos ocupantes, uma mostra da solidariedade estimulada nesses espaços – o trabalho das *multidões*. Construído também nos moldes narrativos desse *cinema direto*, além de produzido coletivamente por ativistas e moradores das ocupações da região central do Rio de Janeiro, é o “Justa Causa”<sup>154</sup>, documentário onde são narradas as experiências dos moradores das ocupações Chiquinha Gonzaga, Zumbi dos Palmares, Quilombo das Guerreiras e Machado de Assis. No filme, os moradores falam de como se organizam de forma autogestionária, resistindo aos ataques dos governos e da especulação imobiliária. As experiências narradas ressoam a dura vida que levam e a opção pela organização popular como forma de resistir ao ca-

---

151 A *internet* é como o *esquizo*, há tantas conexões que é impossível refazê-las e criar um bloco coerente de suas trajetórias.

152 NO WKR! Polizeigewalt Vienna 2010: [http://www.youtube.com/watch?v=xnEA34wV\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=xnEA34wV_A)

153 Prestes Maia – Comboio: [http://www.youtube.com/watch?v=RKB6W8tnCbs&feature=p\\_layer\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=RKB6W8tnCbs&feature=p_layer_embedded)

154 O filme foi realizado pelo Fórum Contra o Choque de Ordem.

pitalismo, dos rostos marcados pelas piores misérias às histórias de sobrevivência onde os laços comunitários são a única saída capaz de superar o *intolerável* e a exploração.

Aqui há o começo, talvez, de um novo conceito que exprima esse cinema dos movimentos que é direto, *bioestético*, onde “a vida e a linguagem se fundem”; se identifica com as narrativas clássicas da televisão e do cinema, sem passar pela reprodução de suas ideias, tem suas relações narrativas invertidas (os “pontos de virada”, o antagonismo entre as personagens, a linearidade das ações, etc.); tende ao coletivismo da obra, onde o cineasta ou é invisível ou é parte dos movimentos sociais onde milita, mas sempre se reconhece enquanto movimento, emana *palavras de ordem*, não mais conectadas às disciplinas ou aos espaços tradicionais do “fazer político”, mas através de sua própria *existência* enquanto parte da *luta de todos*, se organiza em torno de conflitos ou a partir dos conflitos e se propaga, quase que exclusivamente, pelas *redes digitais*. Em meio ao turbilhão de *vozes dissonantes*, também há filmes que fundem a defesa de alternativas políticas às experimentações estéticas, filmes que, seguindo os passos dos movimentos que eclodiram o sensório-motor das antigas narrativas, buscaram na *forma* um modo de comunicar e surpreender os sentidos. Ainda que as *tendências* encontradas nos filmes anteriores também se manifestem nessas obras. Das ocupações de fábricas na Argentina às faces do subcomandante Marcos, da *poesia possível* das ruas de BH às imagens delirantes da ocupação da UERJ, o *cinema de guerrilha* alia-se à rede e dissemina seus gritos, seus afrontamentos, suas liberdades<sup>155</sup>.

## Referências

BENJAMIN, W. *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de ROUANET, Paulo Sérgio. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. de SILVA, Mateus Araújo. São Paulo: Cosacnaify.

---

155 Ocupação Caracol: <http://www.youtube.com/watch?v=8GOWmmgnB9I>

Subcomandante Marcos sin pasamontañas: <http://www.youtube.com/user/ikherzero#p/u/1/qR-noJt7PTDE>

Documental Semillas: <http://www.youtube.com/user/DocumentalSemillas>

UERJ Ocupada: <http://www.youtube.com/watch?v=ouA5SRIQ-pw>

Guerreiros Urbanos: <http://www.youtube.com/watch?v=LYgA36s-iiQ>

MIRANDA, José A. Bragança de; CRUZ, Maria Teresa *Crítica das Ligações na Era da Técnica*.

VARELA, Francisco. *A Mente Corpórea – Actuação: cognição e corporalizada*. Trad. de GIL, Joaquim Nogueira; SOUSA, Jorge de. Lisboa: Instituto Piaget.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas*. Trad. de LIMA, Luiz Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BENTES, Ivana; AVELLAR, José Carlos; BRASIL, André; XAVIER, Ismail. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2010.

COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. *Glob(AL): Biopoder e luta em uma América Latina globalizada*. Trad. de AGUIAR, Eliana. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

LACAN, Jacques. *O Estádio do Espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica – Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 de julho de 1949*.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (v. 5)*. Trad. de PÁL PELBART, Peter; CAIAFA, Janice. Rio de Janeiro: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (v. 2)*. Trad. de OLIVEIRA, Ana Lúcia de; CLÁUDIA LEÃO, Lúcia. Rio de Janeiro: 34, 1995 – B.

\_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Trad. de RIBEIRO, Eloisa de Araújo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1 – A Imagem-Movimento*. Trad. de SENRA, Stella. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Trad. ORLANDI, Luiz B. L. Rio de Janeiro: 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Ilha Deserta*. Organização e revisão técnica de ORLANDI, Luiz B. L. São Paulo: Iluminuras, 2002.

FOCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. de RAMALHETE, Raquel. Petrópolis: Vozes, 2004.

HANSEN, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. London: MIT Press, 2004.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. London: MIT Press, 2001.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Multidão – Guerra e democracia na era do Império*. Trad. MARQUES, Clóvis. Rio de Janeiro: Record, 2005.

■..... Vladimir Lacerda Santafé é mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e professor do Curso de Jornalismo da UNEMAT (Universidade do Estado do Mato Grosso).