

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU-SENSU
EM PSICOLOGIA**

Fabio Montalvão Soares

**Uma leitura Sobre
A Indústria Audiovisual e a Captura dos
Processos de Subjetivação**

**Niterói/RJ
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FABIO MONTALVÃO SOARES

**Uma leitura Sobre
A Indústria Audiovisual e a Captura dos
Processos de Subjetivação**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós Graduação Strictu-Sensu em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para aquisição de grau de mestre. Área: Estudos da Subjetividade. Linha de Pesquisa: Subjetividade, política e Exclusão Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Henrique Passos.

Co-orientador: Prof. Dr. Auteríves Maciel júnior

**Niterói/RJ
2008**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S676 Soares, Fabio Montalvão.

Uma leitura sobre a indústria audiovisual e a captura dos processos de subjetivação / Fabio Montalvão Soares. – 2008. 183 f.

Orientador: Eduardo Henrique Passos.

Co-orientador: Auteríves Maciel Júnior

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2008.

Bibliografia: f. 179-183.

1. Cinema. 2. Indústria do audiovisual. 3. Mídia interativa. 4. Política. I. Passos, Eduardo Henrique. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.43

FABIO MONTALVÃO SOARES

**Uma leitura Sobre
A Indústria Audiovisual e a Captura dos
Processos de Subjetivação**

BANCA EXAMINADORA:

**Profº Dr. Eduardo Henrique Passos - UFF
Orientador**

**Profº Dr. Auteríves Maciel Júnior – PUC/ RJ
Co-orientador**

Profª Drª. Cláudia Elizabeth Abbês Baêta Neves – UFF

Profª Drª. Maria Cristina Franco Ferraz– UFF

Data da aprovação: 01/09/2008



Para meu filho Thiago:

As palavras se perdem no fundo da memória, mas as imagens permanecem. Sob o ângulo de seus desejos verá as imagens que quiser. E elas não serão somente sonhos, mas realidade.

Eis por que é tão necessário fazermos uma análise global da natureza dos fenômenos audiovisuais. Nossa primeira pergunta é: onde devemos procurar uma base segura de experiência para nossa análise? Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio homem. O estudo de seu comportamento, e particularmente neste caso, de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade, será nosso determinante.

Serguei Eisenstein.

Kynema, espelho Kózmyco das pulsões físicas e metafísicas, transe Extazyskuz do Rytu, Estétyk Poét além da Filozofya Cyentyfyk, ou da KiêciaFylozófyka.

Glauber Rocha.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, no conjunto de seus professores, por todo o apoio e companheirismo no desenvolvimento desse trabalho. As contribuições e ensinamentos adquiridos em nossa jornada me ensinaram o valor do trabalho coletivo. Aos meus companheiros de turma pelos bons momentos e pela solidariedade nos momentos difíceis. A Auteríves Maciel, pela acolhida do meu trabalho na UFF, pelas dicas, pela irreverência e ao mesmo tempo seriedade na transmissão dos conceitos, a essência do trabalho de um professor. Agradeço especialmente a meu orientador: por ter me acolhido no meio do caminho; por sua paciência, pela consistência teórica e firmeza na construção das diretrizes do trabalho; por sua irrepreensível preocupação pela qualidade em todos os sentidos; e principalmente, pela sensibilidade clínica na indicação dos caminhos para vencer os percalços. À Maria Cristina Franco Ferraz, pelas contribuições e pela experiência que espero cada vez mais aproveitar.

Resumo

Este trabalho analisa as relações entre o universo das mídias, na figura de seus dispositivos, e a produção de subjetividades, tendo por eixo de investigação, o audiovisual ou, cinema, como objeto de pesquisa. A interatividade midiática, característica desses dispositivos, sustenta-se na reificação sensório-motora, entendida como um processo inerente à relação entre o sujeito e o universo material das imagens que o circundam. O dispositivo midiático audiovisual, em sua vertente comercial, promove no plano político, de acordo com a lógica de funcionamento do capitalismo contemporâneo global, a captura do tempo como vetor constitutivo do universo material, ou das imagens e dos processos de subjetivação, agindo em termos micropolíticos, na perspectiva da sua expropriação, o que se dá por meio de tal reificação.

Uma vez estabelecido como se opera, no âmbito da indústria audiovisual, a captura, do tempo e dos processos de subjetivação, a pesquisa se lança a investigação sobre as possibilidades de resistência à reificação do modelo sensório-motor imposto, utilizando, no contexto do cinema nacional, da obra de Glauber Rocha. O cinema político pensado pelo cineasta nos permite conceber, por meio da análise crítica de alguns de seus principais filmes, um dispositivo audiovisual revolucionário, cujo principal fundamento é a ruptura do modelo citado. O dispositivo audiovisual revolucionário possibilita ao espectador, o contato, por meio dos signos audiovisuais, ou imagens óticas e sonoras puras, com a forma pura do tempo, fundamento do plano político e dos processos de subjetivação, desencadeando um movimento de reinvenção e re significação de si e do mundo, o que se dá na experiência do cinema em sua condição de obra artística.

Palavras-chave: Cinema, Indústria Audiovisual, Processos de Subjetivação, Política.

Abstract

This job analyse the dealings among the universe of the mídias and your contrivance and the output of subjetividades, have as axis of examination, the audiovisual either, cinema, as exploratory object. At interatividade midiática, characteristic of that contrivances, bolster-up-whether in the motive-reificação-sensório, catch on as a lawsuit inerente à relation come in him chap and him bodily universe of the imageries that the encircle. The contrivance audiovisual midiático, in commercial your hillside, advance political even no, under blanket contemporary the logic of operation of the capitalism, the capture of the weather consume bodily vetor constitutivo of the universe, either of the imageries and dos lawsuits of subjetivação, act on in termes micropolíticos, in the offing of your expropriação, what whether give through such reificação.

Once set as if operate, within the compass of at audiovisual industry, at capture, of the weather and dos lawsuits of subjetivação, at opinion poll whether put out to examination concerning the possibilities of drag à reificação of the model motive-sensório tax, tap, no domestic context of the movies, of the handiwork of Glauber Rock. Political The Movies dress coat cineasta us allow conceive, through the analysis reflection on some of his main films, revolutionary audiovisual a contrivance, whose main bedrock be the break of the design cite. Him audiovisual contrivance revolutionary possibilita ao bystander, the contact, along half dos audiovisual signs, either neat optical imageries and sonoras, with neat the figure of the weather, political bedrock of the design and dos lawsuits of subjetivação, trigger off one bustle of reinvenção and resignificação of herself e of the world, what whether give in the background of the movies in artistic your capacity of handiwork.

words-brace: Cinema, Audiovisual Industry, Lawsuits of Subjetivação, Politic.

Sumário

INTRODUÇÃO:	13
CAPÍTULO I: A ESPECIFICIDADE DO CINEMA. INDÚSTRIA AUDIOVISUAL E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO	20
1.1: CINEMA, MÍDIA E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL	20
1.2: INDÚSTRIA AUDIOVISUAL E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO	29
CAPÍTULO II: UMA PROPOSTA DE DEFINIÇÃO DO PLANO POLÍTICO PARA SE PENSAR O CINEMA	37
2.1: O PODER CONSTITUINTE E AS POTÊNCIAS DA MULTIDÃO	37
2.2: CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO, CONTRA-REVOLUÇÃO E CAPTURA DO TEMPO	40
2.3: DUAS CONCEPÇÕES DE TEMPO E O PROJETO REVOLUCIONÁRIO.....	45
2.4: O TEMPO REVOLUCIONÁRIO E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES.....	53
2.5: CAPITALISMO, CONTROLE E RESISTÊNCIA	56
CAPÍTULO III: AS CONSEQÜÊNCIAS DA EXPROPRIAÇÃO DO TEMPO PELO CAPITALISMO SOBRE A INDÚSTRIA AUDIOVISUAL	60
3.1: A CAPTURA DO TEMPO E A IMAGEM. OS SIGNOS AUDIOVISUAIS.....	60
3.2: REVENDO ALGUNS CONCEITOS TÉCNICOS	65
3.3: O CINEMA COMERCIAL E A INSTITUIÇÃO DO SENSORIO-MOTOR.....	77
3.4: MODULAÇÃO SENSORIO-MOTORA E CONTROLE. A FUNÇÃO DO ENTRETENIMENTO.....	85
CAPÍTULO IV: A QUEBRA DO SENSORIO-MOTOR E O CINEMA ARTE: A EMERGÊNCIA DE UM DISPOSITIVO AUDIOVISUAL REVOLUCIONÁRIO	90
4.1: A IMAGEM MENTAL E A RELAÇÃO.....	90
4.2: DO MOVIMENTO AO TEMPO	96
4.3: DOS CIRCUITOS DE MEMÓRIA EM DIREÇÃO AO SONHO	100
4.4: MEMÓRIA E FLASH-BACK. EM BUSCA DO MENOR CIRCUITO	106
4.5: O ESPELHO E O CRISTAL.....	112
4.6: PONTAS DE PRESENTE, LENÇÓIS DE PASSADO E AS POTÊNCIAS DO FALSO.....	115

CAPÍTULO V: O CINEMA DE GLAUBER ROCHA: UMA MÁQUINA AUDIOVISUAL REVOLUCIONÁRIA	120
5.1: UMA OPÇÃO PELO CINEMA POLÍTICO	120
5.2: <i>EZTETYKAS</i> : FOME, SONHO E VIOLÊNCIA	121
5.3: ANALISANDO ALGUNS FILMES IMPORTANTES.....	129
5.3.1: <u>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</u>	130
5.3.2: <u>O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO</u>	137
5.3.3: <u>TERRA EM TRANSE</u>	145
5.3.4: <u>A IDADE DA TERRA</u>	155
CONCLUSÕES	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179

Introdução

Em meio à diversidade tecnológica das mídias, em suas mais variadas combinações, temos, algumas vezes, a sensação de que somos continuamente solapados por uma infinita massa de informações, metralhadas ininterruptamente por uma série de dispositivos que se tornam cada vez mais eficazes e ostensivamente presentes em nosso cotidiano, graças às crescentes inovações tecnológicas. Geralmente, nos precipitamos em acreditar que, a principal forma de influência das mídias sobre os sujeitos seja esse bombardeamento massivo, baseado na manipulação, reificação e naturalização dessas informações por meio desses dispositivos. Existiria, em se tratando das relações entre o universo das mídias e seus usuários, um verdadeiro jogo de forças travado no campo das tecnologias digitais, que se encontram a disposição e a serviço, embora dessimetricamente, tanto dos dispositivos, como dos usuários. Estes últimos, de certa maneira teriam acesso a esse universo tecnológico, por exemplo, ao assistirem um programa na TV a cabo; ao acessar via internet um vasto banco de informações numa rede mundial ou em um site de pesquisa; ao utilizar um programa da *Microsoft*; ao adquirir uma nova versão de um *playstation*; ao ouvirem músicas em formato mp4; ao utilizarem serviços de telefonia móvel; durante a exibição de um filme; no novo modo de impressão que melhorou a qualidade do jornal de domingo; etc.

Mas não devemos nos iludir sobre esta acessibilidade à tecnologia. É notório que as diversas mídias fazem circular uma quantidade espantosa de informações, não só em termos de notícias, que certamente influenciam a vida e o modo de ser dos sujeitos. Essas informações teriam, segundo o senso comum, o poder de determinar, ou mesmo moldar, dentre uma série de fatores, por exemplo, as concepções estéticas sobre nosso corpo, nossos valores, desejos, crenças e gostos, que passariam a estar orientados segundo a mão invisível do mercado. O poderio dos dispositivos midiáticos estaria ligado, de acordo com essa perspectiva, a uma possível manipulação das nossas opiniões e posições políticas, e enfim, da nossa visão sobre o mundo e a realidade. Porém, não devemos ter em mente que as relações

entre as mídias e os processos de subjetivação se dêem unicamente pela crescente reificação de informações que se intensificou graças à otimização das tecnologias digitais.

De acordo com a crença geral exposta, concluiríamos que, no terreno dos atuais estudos sobre a subjetividade, tal reificação de informações seria a forma mais evidente de influência das mídias sobre os sujeitos. Suas singularidades, no caso, seriam determinadas através desse circuito expansivo de informações, por meio dos diferentes dispositivos em sua diversidade. Isso bastaria, a fim de explicar o sentido geral da afirmação de que as mídias produzem subjetividades. As tecnologias das mídias e as tecnologias produtoras de formas de assujeitamento se agenciariam, com o objetivo de reificar e naturalizar as relações de poder e de dominação na manutenção de uma ordem instituída. Porém, não acreditamos que a relação entre mídia e subjetividade se exerça pura e simplesmente pela manipulação e reificação massiva de informações. Nossa aposta é a de que os dispositivos midiáticos agem no nível muito mais sutil da manipulação da imagem.

Poderíamos criticar essa posição adotada e afirmar que alguns dispositivos de mídia como os jornais, revistas, ou a radiodifusão não operam segundo o princípio de manipulação de imagens, o que seria restrito ao campo da TV, do vídeo, ou do cinema, por exemplo. Nos três primeiros casos não poderíamos então pensar então em imagens. Concordaríamos a princípio com essa proposição, não fosse pela ingenuidade de um não entendimento de que a linguagem escrita, ou o som podem ser considerados, por exemplo, segundo os pressupostos da lingüística, como regimes diferenciados de signos, que por definição, seriam uma representação ou imagem. Não nos interessa, porém, nesse momento introdutório de nossa investigação, adentrar numa discussão sobre a lingüística e a produção de imagens e sim nos servir de um breve exemplo, a fim de demonstrar que a imagem pode ser considerada um elemento comum aos dispositivos. Por conseguinte, a crítica não se sustenta, uma vez que um signo pode ser considerado, em sua manifestação mais essencial, como uma modalidade especial de imagem. Aceito o fato, passamos a crer que estamos lidando com palavras enquanto imagens, ou com imagens de som, etc, devendo enfatizar ainda que o estatuto da imagem terá em nosso estudo, um valor fundamental, para além, inclusive, das teorias da representação de que nos servimos para fundamentar o exemplo. Estaríamos na verdade, mergulhados num vasto universo constituído de puras imagens em suas mais variadas formas de manifestação, e os dispositivos midiáticos operariam sobre seus regimes diferenciados, tendo como objeto de ação, nem tanto a reificação de informações, mas a produção de signos

materiais de poder. Esse parece ser o ponto em comum de que compartilham as diversas mídias em suas relações com os processos de subjetivação.

Entendemos, no entanto, que essa colocação possa soar um pouco precipitada. Na verdade, ela se apresenta mais como uma hipótese, que iremos analisar no decorrer de nossa investigação. Convidamos o leitor, a compartilhar conosco desse caminhar, procurando pensar, por um viés diferenciado, a relação entre os dispositivos midiáticos e a produção de subjetividades. Esta relação se configura, no panorama da globalização e da expansão capitalista, como um problema político de relevância fundamental; principalmente, no tocante ao estudo sobre as relações de poder no contemporâneo. Se o capitalismo investe, de acordo com uma nova lógica de expansão, nos processos de subjetivação, as mídias se revelam um poderoso instrumento a serviço desta, capturando a produção de subjetividades e adequando-a ao seu modo de funcionamento. O processo de captura se estabelecerá na expropriação do tempo político, isto é, de um regime especial de temporalidade considerada revolucionária e tida como a base dos modos de singularização e do que definiremos como poder constituinte. Por sua vez, tal dimensão temporal está profundamente vinculada, segundo o caminho empreendido por nossa investigação, ao estatuto da imagem e das condições de sua emergência, fato que nos chama a atenção, numa abordagem sobre as relações entre o universo das mídias e os sujeitos. Baseando sua ação numa produção em massa de imagens ou signos a priori determinados, elas expropriam o que estes possuem de mais fundamental, isto é, sua abertura à temporalidade revolucionária. Conseqüentemente, a principal característica da imagem é a sua relação fundamental com o tempo e o capitalismo, através dos dispositivos midiáticos, tenta nele investir, cooptando-o privilegiadamente como eixo de produção e como gênese dos processos de singularização e adequando-o, dentro da lógica das sociedades de controle, à geração constante de valor. As mídias agiriam, em consonância com a lógica contemporânea do capitalismo global, pela captura do tempo através da produção e manipulação contínua e extensiva de imagens. Tal operação produz sérias conseqüências sociais e políticas.

Uma vez que as mídias se caracterizam como dispositivos produtores de imagens ou signos, podemos pensar em uma produção audiovisual. Daí nossa opção por investigar a questão no contexto das mídias e do capitalismo globalizado, utilizando como referência o cinema. Acreditamos que este, sendo instrumento não só de entretenimento, mas, sobretudo, uma forma de expressão artística, revele esta relação singular da imagem com o tempo,

possibilitando-nos pensar também novos movimentos de resistência ao capitalismo global. A sétima arte em especial, nos possibilita resgatar essa temporalidade revolucionária e constitutiva, tanto do universo das imagens, como dos processos de subjetivação.

Desse modo, partimos da afirmativa de que a principal e mais significativa característica da imagem é a sua relação fundamental com o tempo. A imagem revela a própria natureza deste não como cíclico, mas como produção de Diferença em sua pura forma, ou seja, como a variação em si mesma. Essa dimensão de variação, que relacionamos a um regime particular de temporalidade, está diretamente associada aos processos de subjetivação. Daí, a proposta de se pensar o cinema, ou dispositivo audiovisual/ midiático, em sua função específica de apropriação do tempo como fundamento ontológico/político da subjetividade. O audiovisual e as demais mídias se apropriam, nessa ação, do fenômeno, interferindo de maneira específica em sua gênese, o que se dá em plena consonância com a estratégia de expansão do capitalismo globalizado contemporâneo.

De uma maneira geral, podemos dividir nossa empreitada em três momentos, nos quais iremos nos dedicar, no primeiro, à tarefa de apresentar a relação fundamental das mídias, em sua diversidade, com a imagem, baseando-nos para isso, na especificidade do cinema como manifestação artística. E a investigação dessa relação visa estabelecer outra: a do tempo com os signos audiovisuais, desdobrando-se numa reflexão sobre as implicações dessas relações para os processos de subjetivação. No segundo momento, nos dedicaremos a uma análise da relação entre o capitalismo contemporâneo e o tempo pensado no campo político, avaliando, em seu atual modo de funcionamento, como se opera, em relação ao último, os fenômenos de captura e de expropriação. Pesquisaremos também, como o cinema comercial se apropria dessa relação entre a imagem e o tempo, utilizando-a segundo uma política de entretenimento articulada às sociedades de controle. O terceiro momento consistirá em estabelecer as vias de resistência ao movimento de captura do tempo pelos dispositivos. Para esse fim, exaltaremos a função artística do cinema, e como ela nos possibilita perceber, em oposição ao cinema comercial, a emergência de uma imagem do tempo em sua forma pura. Objetivamos estabelecer quais as implicações dessa imagem em particular _equivalente a uma temporalidade entendida como revolucionária_ para a produção de subjetividades.

Para esse propósito, nos serviremos da referência mais do que atual da obra do cineasta baiano Glauber Rocha. No panorama de nosso cinema nacional, ela indubitavelmente nos permite vislumbrar o cinema como dispositivo eminentemente político, no qual a arte está

a serviço de uma verdadeira transformação revolucionária, que segundo sua visão, se dá no processo dialético da montagem, tal como herdado de seu maior mestre: Sergei Eisenstein. Iremos, entretanto, explorar, e na medida do possível afirmar, para além da concepção dialética de montagem, como a obra filmica de Glauber produz a emergência de uma imagem direta do tempo, e como podemos assim assinalá-la, dentro da sua concepção estética e em seu projeto de um cinema épico-didático. Creio ser cabível, nesse momento, justificar a escolha pela obra de Glauber.

Em meu percurso acadêmico, a violência sempre foi um tema de interesse, em trabalhos que se voltavam ao aspecto de sua produção institucional, fato que consiste em uma ação sempre fundamentada no princípio da expropriação, imposta, pela dimensão contratual e normativa, às relações sociais. Em meio a essas reflexões, entrava pela primeira vez em contato com os filmes nacionais produzidos na década de sessenta e setenta, me interessando pelos movimentos culturais da época e pelo cinema novo e a obra de Glauber. Era a época em que procurava definir qual o enfoque daria à atual pesquisa e delimitar em qual âmbito institucional daria continuidade à investigação do tema citado. Nesse período, assisti *A Idade da Terra*, filme que causou grande impacto e estranhamento, ao mesmo tempo em que despertou uma série de indagações. A mais importante, foi sem dúvida, a do significado da violência para o autor. Aos poucos, fui percebendo que Glauber positivava o tema e que de certa forma essa positividade consistia em uma agressão à condição usual do espectador, que geralmente é normalizado, ou em suas palavras, colonizado, segundo o regime de espetatorialidade imposto pelo cinema comercial. A violência de Glauber paradoxalmente desarticula a do modelo reificado pelos dispositivos midiáticos; ela rompe a normatização e a dimensão da expropriação contratual imposta no processo de produção de imagens. Ou seja: a violência, na estética cinematográfica do cineasta, desarticula aquela que é imposta pelo modelo comercial. A idéia de pensar o tema, no domínio do audiovisual, surgiu quando assistia ao filme citado, particularmente, durante as cenas que faço menção, na forma da ilustração que apresento nas páginas iniciais desse texto. Estas se referem à conquista do mundo pelo imperialista Brahms, personagem do filme. A seqüência se caracteriza por um estranho diálogo, na qual, o colonizador europeu, outro personagem da trama, discursa com um crânio, onde vemos também um globo e ao fundo, uma TV fora do ar. Momentos depois, o objeto é visto em chamas nas mãos de Brahms, que o ostenta e faz simultaneamente, um sinal indicativo de vitória. Não ousou afirmar que a seqüência representa uma metáfora sobre as relações de dominação impostas pelo imperialismo midiático, por exemplo, e sim,

comentar a afetação que tais imagens me produziram naquele momento. Estas, nas quais podemos visualizar um tela de TV ao fundo, me chamaram especialmente a atenção, servindo muito mais como uma provocação, na perspectiva singular de meus interesses e me levando à descoberta de outros caminhos na leitura do tema. Daí, a proposta de uma discussão sobre a indústria audiovisual e a produção de subjetividades.

Acreditamos, por conseguinte, que o projeto glauberiano, no sentido em que o utilizamos em nossa pesquisa, não tenha nada de utópico, não sendo um tema desgastado e sim pertinente a uma leitura sobre o contexto do cinema e da política no contemporâneo. Sua obra torna-se extremamente importante por nos possibilitar pensar novas formas de resistência que escapem à lógica expansionista do capitalismo global e do seu investimento, cada vez mais ostensivo, na ínfima dimensão da subjetividade como território a ser conquistado e capturado. Seguindo esse caminho, acreditamos estar em um intenso processo de troca de importantes subsídios com aqueles que pensam e fazem cinema no contemporâneo, com o propósito de refletirmos, dentro de uma proposta transdisciplinar e coletiva, os efeitos da produção em massa de imagens pelos dispositivos audiovisuais e midiáticos. Conseqüentemente, o desenvolvimento de nosso trabalho prevê, em função dos três momentos destacados, cinco capítulos dispostos na ordem a seguir:

No primeiro capítulo definiremos a especificidade do cinema e da indústria audiovisual em relação às demais mídias, procurando identificar sua inserção no contexto de uma discussão sobre a produção de imagens. Estabeleceremos também, as relações entre a indústria audiovisual e o modo de funcionamento do capitalismo contemporâneo, numa reflexão sobre a questão da arte e da indústria no cinema e do que caracteriza o cinema comercial no embate entre cultura e mercado. Analisaremos ainda, o impacto das novas tecnologias sobre o circuito de produção, distribuição e exibição.

No segundo capítulo, delimitaremos o campo político, a fim de pensarmos o cinema e as implicações dos processos de captura em consonância com o panorama global, procurando afirmar o tempo como seu elemento fundamental e como o cinema comercial, em conformidade ao modo de funcionamento do capitalismo, investe nele. A partir da análise dos elementos constituintes do plano político, definiremos também a relação entre a captura do tempo e os processos de subjetivação, demonstrando como o capitalismo globalizado realiza a apropriação do tempo político, adequando-o à produção de subjetividades capturadas e à lógica das modernas sociedades de controle.

O capítulo três irá tratar desse processo de captura especificamente na esfera do cinema. Relacionaremos para tanto, a operação de apropriação do tempo em jogo no processo de reificação de imagens, com a instituição do processo definido como modulação sensório-motora, num condicionamento dos processos de subjetivação no âmbito de sua gênese, o que se dá por meio da espectralidade inerente ao audiovisual. A partir daí, definiremos as bases de uma discussão sobre a subjetividade e uma política de entretenimento baseada na lógica do controle como elemento chave do agenciamento audiovisual-capital global.

O quarto capítulo irá analisar a ruptura da modulação sensório-motora e a conseqüente abertura a uma imagem direta do tempo (Deleuze 1985). A proposta é estabelecer essa ruptura como característica específica dos filmes artísticos, que em sua conexão com o tempo político, produzem uma subversão do modelo do cinema realista, contribuindo para a construção de um dispositivo audiovisual revolucionário como estratégia de resistência à captura perpetrada pelo cinema comercial.

O quinto capítulo terá como função, contextualizar essa discussão dentro do panorama do cinema nacional, utilizando como referência, a obra de Glauber Rocha e sua perspectiva política. Apresentaremos os principais conceitos do cineasta, estabelecendo a relação destes com a quebra do sensório-motor e a emergência de uma imagem direta do tempo, procedimento esse feito conjuntamente com a análise de alguns de seus filmes. Procuraremos demonstrar ainda, como o tempo, dentro da perspectiva didática trazida pelo cineasta, passa a atuar no sentido de uma mobilização do espectador, e que pode ser direcionada nesta perspectiva, na reinvenção de si e do mundo.

Uma vez que desejamos investigar o que, em se tratando de imagem, o conjunto dos dispositivos midiáticos realmente manipula e tendo feito para isso, uma opção pelo cinema, torna-se necessário estabelecer sua especificidade e a de uma indústria, num universo em que a diversidade de campos pode vir a tornar obscura posteriores discussões. Iniciemos, nesse momento, esta tarefa.

CAPÍTULO I:

A ESPECIFICIDADE DO CINEMA: INDÚSTRIA AUDIOVISUAL E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO.

1.1 CINEMA, MÍDIA E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL:

Em uma primeira análise, seguindo as contribuições frankfurtianas, o cinema representaria uma vertente daquilo que Adorno e Horkheimer (1944) denominam como indústria cultural. De acordo com a tese apresentada por esses autores, todos os segmentos sociais _inclusive a esfera da arte_ estariam submetidos ao princípio do esclarecimento¹, conceito este, baseado numa pretensa racionalidade científica e na subsunção de todos os fenômenos da vida ao princípio da dominação pelo uso da técnica. O esclarecimento seria o produto da evolução produzida pelo conhecimento científico e substituiria a forma mítica de produção de saber. A tese frankfurtiana é a de que o próprio esclarecimento se tornou uma mitificação², desdobrando-se numa mistificação³ promovida pela técnica, vista como mito nas sociedades capitalistas, na qual o que impera é a lógica de consumo. Neste ponto, o cinema, a radiodifusão, e a literatura, por exemplo, não se apresentam mais como fenômenos artísticos, mas como produtores de relações de dominação baseadas na lógica de reprodução dos valores capitalistas.

¹ Adorno e Horkheimer afirmam que todo o fenômeno (inclusive a arte), que não seja desvelado pela razão quantificadora característica do esclarecimento, é tido como mítico, tendo a racionalidade por função, converter o mito em esclarecimento. Estes mencionam: “*O mito se converte em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. (...) O esclarecimento se comporta com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este os conhece na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las*”. Ver: Cap. I: Conceito de Esclarecimento. (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 24).

² Sobre este aspecto os autores citam: “*O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples idéia do fora é a verdadeira fonte de angústia.*” (Ibid, p. 29).

³ O capítulo referente a esta mistificação na obra destes autores é o capítulo: “Indústria Cultural. O Esclarecimento como Mistificação das Massas”. (Ibid, p.113).

Um aspecto importante é o da perspectiva adotada por teóricos e críticos de arte, especialmente no cinema. Stam (2000) afirma, quando se trata da delimitação do campo do cinema, que: *“muitos tomavam como ponto de partida uma falsa dicotomia entre arte popular alienada, de um lado, e uma arte modernista difícil de outro.”* (Stam, 2000, p. 178). A arte, como obscura manifestação de um saber construído independentemente da razão, passa a ser tida como mitificação e cede lugar ao que os autores denominam como indústria cultural, cujo estabelecimento se refere à manifestação de uma arte esclarecida. Ou seja: a arte perde seu papel fundamental de incitadora de novas formas de criação e de singularizações, tornando-se secundária ao processo de produção capitalista. Até aqui estamos de acordo com a posição frankfurtiana.

Mas a adoção do termo indústria cultural nos apresenta imediatamente uma dificuldade, pelo fato deste se referir ao vasto campo das diversas manifestações artísticas. Ao utilizar o termo indústria cultural, não iríamos enfatizar a especificidade do objeto de nossa investigação, a saber, o cinema. Outro fato importante a ser destacado é o do percurso estabelecido pelos frankfurtianos dentro desta discussão. Não pretendemos seguir com uma crítica baseada na idéia de esclarecimento adotada por estes teóricos. Tal idéia está fundamentada na consolidação de uma racionalidade dada pela condição de um sujeito empírico transcendental à moda de Kant. Adorno e Horkheimer parecem opor a esse primado da razão, à noção de inconsciente. Daí valorizarem uma espécie de abertura, de imprevisibilidade ao acontecimento factual, o que lhe garante escapar à armadilha do esclarecimento. Curiosamente, essa imprevisibilidade parece estar muito presente no mítico que o esclarecimento tenta capturar. No entanto, mesmo apostando na subjetividade e numa cesura determinada pelo inconsciente neste sujeito empírico, a crítica, bem como a saída dada ao problema, nos aprisiona ainda a uma subjetividade baseada na lógica da representação (mesmo inconsciente), o que se presentifica como um verdadeiro impasse. Nosso posicionamento quanto ao conceito de subjetividade nos levará a um caminho diverso. Isso porque (conforme demonstraremos mais adiante) a subjetividade não é propriedade de um sujeito empírico, tampouco, de um psiquismo calcado na representação inconsciente. Ela está, em nossa discussão, relacionada a outros vetores constitutivos, para além de uma gênese centrada no paradigma adotado por esses autores. O esclarecimento é, na perspectiva por eles adotada, um fenômeno ainda baseado na transcendentalidade de um sujeito empírico, mesmo admitindo-se um plano inconsciente que escape ao determinismo racional e ao primado da consciência. O aspecto transcendental deixa de remeter ao caráter puramente empírico e à

racionalidade, porém, continua a afirmar a pré-existência do sujeito como condição de advento da subjetividade. Nesse caso, a abertura e a imprevisibilidade presentes no ato de criação ainda estariam subordinadas a um determinismo constitutivo, mesmo admitindo-se um plano inconsciente. Nossa proposta se distancia dessa perspectiva e tenta afirmar como condição de emergência da subjetividade e do ato de criação, algo que se manifesta além de qualquer domínio estabelecido, mesmo o de uma singularidade baseada numa individualidade. Ou seja: se admitíssemos o surgimento de um novo esclarecimento, e valorizássemos a noção de inconsciente na superação de um esclarecimento como mito da racionalidade, nele a subjetividade seria ainda fundamentada no princípio transcendental da representação, que continua a determinar a constituição, tanto do sujeito, quanto do inconsciente.

Em vista desses fatos, a saída frankfurtiana de uma subversão à razão dominadora do esclarecimento, é aquela que se mantém ainda presa à lógica de um inconsciente pensado em termos de sujeito e passível assim, de se submeter a leis determinísticas capazes de indicar sua dinâmica de funcionamento, pois diz respeito a um inconsciente como estrutura. Já em nosso ponto de vista, tanto a subjetividade, quanto o inconsciente, não se vinculam a qualquer modo ou estrutura a priori, tratando-se mais de um inconsciente maquínico (Deleuze, 1969) e oriundo da Diferença (Deleuze, 1968) como usina produtora da vida. Isso nos obriga a pensar que, mesmo que haja uma possibilidade de abertura ao universo pulsional (segundo a argumentação desses autores, baseada na afirmação do inconsciente, em um novo paradigma de autonomia da razão e da consciência), esta abertura pode ser tida como manifestação do esclarecimento que os autores tanto criticam. É uma vez contrariada a tese, poderíamos desdobrá-la ainda mais no fato desta mais uma vez confirmar uma verdadeira mitificação, numa mistificação promovida pela racionalidade das tecnologias do inconsciente. Nada mais conseqüente. Desta maneira, a proposta de desmistificação do esclarecimento não é suficiente. Ela mesma tornar-se-ia um mito de uma racionalidade técnica, de um ideal e de uma supremacia da ciência. Um mito muito mais perigoso, capaz de suprimir toda a potência das mitologias. Não concordamos também, com esta posição “marginal” que ocupa a força do mito na produção de saber. A todo instante, ele parece estar na perspectiva trazida por esses autores, suprimido pelo esclarecimento. E, quando eles afirmam que o esclarecimento tornou-se mito, terminam por revelar a forma preconceituosa em seu trato. Este constitui um problema não solucionado por aquele, que se tornou também mito. Portanto, segundo esses autores, a proposta de subversão da racionalidade como característica de um novo

esclarecimento, parece ser a da afirmação de uma nova racionalidade que escape tanto ao esclarecimento quanto ao mito.

Diferente desta perspectiva e muito significativa é a contribuição frankfurtiana trazida por Benjamin (1936), que tem uma visão muito menos pessimista do cinema e de sua especificidade artística. Este autor entende a problemática da indústria cinematográfica inserida no modo de produção capitalista. Esse cinema industrial estaria a serviço da manipulação das massas em total conviência com o fascismo. O esclarecimento, como fenômeno das massas, se articularia aqui com a perda da aura, isto é, do caráter singular da obra de arte. A noção de aura diz respeito a *“uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”*. (Benjamin, 1936, p. 170). Segundo Benjamin, esta aura como essência da obra de arte manifesta-se num acontecimento em sua autenticidade. Este até então só poderia ser *“transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material, até o seu testemunho histórico”*. (Benjamin, 1936, p.168). Notemos que existe aqui uma espécie de transcendentalidade platônica da aura na obra, pois ela evocaria sempre a dimensão eterna da autenticidade por meio do culto ou ritual⁴, como forma de reprodução mágico-religiosa. A singularidade da obra, sua espacialidade e temporalidade única se apresentariam ao espectador durante o contato com essa dimensão ideal. Daí não ser possível sua reprodução. Uma escultura ou um quadro são produções que tão somente se fazem no ato de sua criação e se eternizam. Sua duração consiste não só na idade que ela venha a ter. O pensador afirma que a obra se retira dos olhos do espectador, ela se enclausura, e só lhe reaparece em momentos especiais como os de uma exposição, por exemplo, o que justifica a idéia de culto. A eternidade e a duração se aplicam aí e quando contemplamos um quadro ou uma escultura em uma exposição, esta aparição ideal e distante se faz presente. Mas para o autor este fenômeno se transformou radicalmente com o surgimento do cinema. *“O filme é a mais perfectível das obras de arte. O fato que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia dos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova”* (Benjamin, 1936, p.154).

O que Benjamin contrasta a este caráter de tradição da arte, é o efeito da reprodutibilidade técnica sobre a obra, fato característico da sétima arte. A reprodutibilidade alterou completamente essa forma de transmissão da tradição pelo culto. O culto relativo à

⁴ O autor afirma que a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto e no ritual. *“As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso.”* Ver: Benjamin, 1936, p. 171.

contemplanção do espectador, modifica-se em seu significado, no momento em que a obra pode agora ser reproduzida:

O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento [ou plano] é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte ao ser filmado. (Benjamin, 1936, p.178).

A obra de arte, em se tratando de cinema, não se encontra nem nas cenas ou no seu conjunto e nem mesmo no que se convém chamar de processo de montagem (ou articulação destas). Este, a princípio, seria somente um procedimento técnico, dentre um conjunto de procedimentos que produzem a obra em si e devemos lembrar que a obra artística não se reduz a ele. Poderíamos argumentar que na escultura, na pintura e mesmo na fotografia temos, da mesma maneira, uma série de elementos técnicos envolvidos em sua confecção e que eles não constituem o produto artístico. Pois bem, a diferença reside no fato de que a escultura é a obra ou produto final que se diferencia da técnica usada em sua confecção. O mesmo não ocorre com o cinema. Nele, a arte, embora não se confunda com a técnica, advém do procedimento de montagem, o que transpõe seu sentido meramente técnico. Outra questão é a de que, diferentemente da obra de arte tradicional, o conjunto de procedimentos cinematográficos pode ser reproduzido em suas cópias, reproduzindo assim, a obra artística. Ou seja, a obra de arte deixa de instaurar-se num conjunto finito e limitado, circunscrito em uma peça, e passa a não ter uma localidade específica. Um filme pode ser diversas vezes exibido e, antes de se confinar em um museu, será visto por um número infinitamente maior de espectadores em relação ao público de uma exposição e, mesmo lá confinado, poderemos assisti-lo adquirindo sua cópia em uma locadora. A obra de arte pode, agora, ser vista em outros espaços e de diversas maneiras e isso muda substancialmente o significado dado à sua exposição, que agora é banalizado. O principal fato é que, ao assistirmos a um filme, estaremos tendo acesso a uma obra de arte e isso em uma ritualística nova e diversa daquele modo tradicional. O cinema modificou o caráter do culto, libertando-o do aspecto religioso implícito no ritual de se contemplar a obra transcendentalmente e, podemos dizer, instaurou um novo modo de contemplanção em termos de exibição da obra. Existe, portanto, uma nova forma de se fazer arte e de se relacionar com a ela.

Benjamin dirá inicialmente, que a reprodutibilidade técnica irá retirar a obra de seu invólucro e destruir sua aura. Mas esse movimento significa muito mais uma mudança profunda naquilo que a caracteriza, em consequência das inovações técnicas: *“Ao se*

emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém, a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância.” (Benjamin, 1936, p.176). O que se constata é a afirmação de uma nova concepção de aura. Esta continua a evocar, de acordo com sua definição, a dimensão do espaço e do tempo. Só que agora, em função da reprodutibilidade técnica, a manifestação dessas dimensões e a própria noção de culto se modificam. A singularidade da obra se banaliza na medida em que a obra pode ser produzida em série, pois o cinema traz para a cena aquilo que nenhuma obra de arte até então conseguiu: atualizar na imagem essa dimensão do espaço e do tempo da aura e romper com a antiga forma transcendental do culto. A temporalidade e espacialidade libertas do culto transcendental, podem ser constantemente revisitadas. Se o acontecimento se vinculava ao ritual do culto, agora ele pode circular livremente, independente do confinamento da obra como condição de sua emergência. E o acontecimento já não é mais o do contato determinado pelas características pré-estabelecidas do culto ideal no momento em que ela é exposta, mas é o da livre manifestação, em consequência da reprodutibilidade, da forma pura do tempo. Se a obra de arte invoca um acontecimento, este deixa de ser uma reminiscência da tradição, se transformando num acontecimento em ato. Aqui nos é muito bem-vinda essa idéia de Benjamin, no sentido de retomarmos a discussão sobre a especificidade do cinema. É bem isso que desejamos da sétima arte: que ela nos traga esse presente distante da aura, e que ele não seja mais distante, mas seja aqui e agora, um presente que comporte em si o tempo inteiro. Que o filme invoque um acontecimento; que ele o instaure, o produza! Que ele invoque o tempo na aura em toda a sua potência!

Mas existe outra dificuldade neste esforço de delimitar a especificidade do cinema como objeto de investigação: a sua associação ao domínio mais abrangente dos dispositivos midiáticos. Na atualidade, as discussões sobre indústria cultural passam, irrevogavelmente, pelas questões ligadas às tecnologias da mídia. Mais uma vez nos deparamos com o risco de cair num debate por demais abrangente e não pautado em nosso principal interesse. Podemos já esboçar aqui, uma delimitação mais específica, pois um dos aspectos da discussão neste, e nos próximos capítulos, é o de analisar os efeitos da incidência destes dispositivos midiáticos_ centrados no atual modo de funcionamento do capitalismo contemporâneo_ nos processos de subjetivação. Optamos inicialmente por afirmar, de acordo com Stam (2000), que a especificidade midiática perde gradativamente mais espaço para a diversificação funcional cada vez mais abrangente imposta pelas próprias tecnologias de mídia: *“Os novos meios*

promovem a diluição da especificidade midiática; tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, já não faz mais sentido pensar em termos de especificidade midiática”. (Stam, 2000, p. 350).

Uma terceira dificuldade é a de se estabelecer a relação entre indústria cinematográfica e indústria audiovisual, já que o cinema tende a perder seu lugar de destaque com o advento de novos dispositivos e do implemento e sofisticação dos dispositivos antigos, graças ao desenvolvimento tecnológico:

Atualmente, pode-se dizer que a corrente do cinema, em sua tão ostentada especificidade, parece estar desaparecendo em meio ao caudal mais amplo dos meios audiovisuais, sejam fotográficos, eletrônicos ou cibernéticos. Perdendo seu estatuto privilegiado (...) de “rei” das artes populares, o cinema tem hoje de competir com a televisão, os videogames, os computadores e a realidade virtual. Ocupando tão somente uma faixa relativamente estreita em um amplo espectro de dispositivos de simulação, o cinema passa a ser visto em um continuum com a televisão, e não mais como sua antítese, com uma grande dose de fertilização cruzados em termos de recursos humanos, financeiros e mesmo estéticos. (Stam, 2000, p. 345).

Embora seja clara a dificuldade em delimitar a especificidade do cinema no contexto dos dispositivos audiovisuais e das tecnologias de mídia, não hesitaremos em apontar que esta diluição do cinema em favor das outras mídias, é um dado concreto no tocante à produção de filmes comerciais. Mesmo um cineasta como Glauber Rocha (1966; 1969), afirma que a saída para confrontar uma indústria capitalista de filmes comerciais é a implantação de uma indústria de filmes de arte, ou a instituição do cinema de autor: *“O cinema da América Latina tem que se desenvolver, fazer filmes de consumo, conquistar o público, enfrentar o cinema americano numa competição direta. Fazer obras polêmicas, de arte, de política, de tudo”.* (Rocha, 1969, p. 175). Qual seria o sentido do estabelecimento de uma indústria de arte em franca competição com a indústria de filmes comerciais? O que caracterizaria a especificidade de uma indústria audiovisual? Em relação ao cinema de autor e resistência à indústria afirma:

Em primeira instância, antes de se discutir a significação ideológica ou estética deste ou daquele filme de arte, urge considerar que um filme de autor, na medida em que se opõe ao industrialismo da mentira e da moral rotulada, é um filme de oposição, um filme anticonformista, um filme que desperta por si mesmo, a polêmica no seio da indústria estabelecida. (Rocha, 1966, p.78).

A discussão trazida, por exemplo, por Rosenfeld (2005), sobre uma indústria que, por ser voltada ao entretenimento como lazer ou diversão, obstacularizaria a produção de filmes artísticos, é desestabilizada com a afirmação de Glauber Rocha, de que esta se torna a estratégia de resistência à captura do audiovisual, ao concorrer com a indústria de filmes

comerciais: “*Mas como se forma uma indústria nacional? O cinema é uma indústria geradora de cultura*” (Rocha, 1968, p. 130). Se a reprodutibilidade técnica é uma característica do cinema, que ela difunda então a arte e inspire a criação.

Como vimos acima, Stam (2000) defende a idéia da perda da especificidade do cinema e da sua diluição dentro dos demais recursos audiovisuais e das mídias como um todo. Nós, entretanto, seguiremos no sentido contrário a essa afirmação. O surgimento de novas tecnologias não destituiu a singularidade do cinema como meio de expressão artística. É o próprio autor quem afirma, anteriormente a sua própria crítica, àquilo que concerne ao cinema e o diferencia dos outros meios: “*Os filmes são compostos por imagens múltiplas, diferentemente da fotografia e da pintura que (em geral) produzem imagens únicas. Os filmes são cinéticos, diferentemente das histórias em quadrinhos que são estáticas*”. (Stam 2000, p. 139). Mas de acordo com esse ponto de vista, a especificidade cinematográfica não seria mais garantida, pois outros dispositivos midiáticos como, por exemplo, a televisão e, atualmente, a internet, têm por característica comum a produção cinética de imagens.

Porém, mesmo forçosamente, podemos admitir que em se tratando da produção de imagens em movimento, o cinema se torna referência em detrimento dos outros dispositivos audiovisuais. Primeiramente pelo fator histórico. O cinema é o primeiro dispositivo que instaura o advento desta tecnologia particular sobre as imagens. Bernadet (1980) afirma: “*O cinema realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida*”. (Bernadet, 1980, p. 14). Em segundo lugar, sob o ponto de vista da relação imagem-movimento/ arte, o cinema também se destaca frente a outros meios audiovisuais. As novas tecnologias proporcionaram o surgimento de novas produções de imagens, mas estas não ofuscam a especificidade do cinema em meio aos demais dispositivos midiáticos. O que caracteriza sua especificidade é aquilo que lhe é particular e o distingue dos outros dispositivos midiáticos. Composição dos planos, o processo de montagem, certo trato específico com a imagem que difere destes outros recursos:

O cinema tem seus próprios meios de expressão cinematográfica (câmera, filme, luzes, trilhos para os *travellings*, estúdios de som), seus próprios procedimentos audiovisuais. Esta questão dos materiais de expressão também traz à tona o tema do desenvolvimento de novas tecnologias. (Stam, 2000, p. 140).

Uma contribuição para este nosso posicionamento, é o da perspectiva apresentada por Vasconcelos (2006) que, situado em características próprias ao cinema, desenvolve seus estudos sobre a obra de Deleuze (1983/85): “*O cinema clássico pode ser explicado pelas*

relações entre o enquadramento, o plano e a decupagem, ou, dito em linguagem bergsoniana (...), pelas relações entre o conjunto fechado e o todo aberto”. (Vasconcelos, 2006, p.57). Aqui, nos servimos da noção de intercessores apresentada por Deleuze (1990). Cada dispositivo audiovisual possui o seu modo, sua especificidade, e existe sim uma multidisciplinaridade e mesmo uma transdisciplinaridade produtora de intercessões entre os dispositivos, no sentido de um limite ou linha que se caracterizaria como uma dobra que, a princípio, nos levaria a uma indiscernibilidade entre aquilo que concerne ao cinema e ao domínio do não cinematográfico. Intercessões, trocas e hibridações, no limite desta indiscernibilidade, não destituem a especificidade de cada dispositivo audiovisual, mas são, isso sim, germes potenciais para a criação de novos conceitos:

Criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras, ou criar funções científicas. O que é preciso ver é que essas interferências entre linhas não dependem da vigilância ou da reflexão mútua. Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador. O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. (Deleuze, 1990, p. 156).

Os resultados das pesquisas sobre a produção de imagens cinematográficas podem, inclusive, ser desdobrados aos outros meios audiovisuais e de comunicação vizinhos, e vice e versa, uma vez que todos eles parecem compartilhar no limite da linha, alguns pontos em comum, como no caso de nosso estudo, que pretende refletir sobre a produção de imagens no audiovisual em suas relações com a produção de subjetividades. Linhas e fronteiras que se dissolvem numa hibridação entre a psicologia, a filosofia e a sétima arte.

Tornaremos deste modo, equivalentes para fins da discussão, os termos indústria cinematográfica e indústria audiovisual, tentando pensá-la em suas relações com o capitalismo contemporâneo e com os processos de subjetivação. Indústria que, como nos aponta Rocha (1969), pode assumir um caráter comercial dentro da lógica de expansão capitalista, mas também servir como produção de novas resistências. Devemos ter em mente que esta equivalência é mais fruto de uma necessidade do que uma arbitrariedade, pois uma diversificação do audiovisual ou a adoção da mídia como objeto nos levaria à perda daquilo que realmente desejamos focalizar. Junto com o cinema vamos caminhar com os demais vizinhos e pensar sobre a questão da imagem primeiramente neste campo. Posteriormente acreditamos que os resultados obtidos nessa investigação nos possibilitem uma reflexão mais abrangente sobre as demais mídias. Uma vez que este trabalho tem como objeto o cinema, este passa a ser escolhido entre os diversos dispositivos audiovisuais e midiáticos, como foco

principal de uma discussão sobre a indústria do audiovisual, a produção de imagens e a incidência dessa produção sobre os modos de subjetivação.

1.2 INDÚSTRIA AUDIOVISUAL E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO:

Ao estabelecermos as relações entre o cinema e o capitalismo contemporâneo, enfrentamos, no cerne deste problema, o embate entre mercado, produção audiovisual e sua modulação e captura pelo capitalismo globalizado. Tal embate se dá principalmente, na medida em que, o cinema, assim como toda obra de arte, necessita do mercado em se tratando de questões, tais como, as de financiamento, circulação e acessibilidade da obra ao público, dentre outros fatores. Isso ocorre em função de, principalmente no cinema, a realização de uma obra artística depender de investimentos que, basicamente, serão compensados através dos recursos oriundos da distribuição e diretamente da bilheteria, por exemplo. Sem nos aprofundarmos nessa questão dos recursos para produção, constatamos que a realização de um filme depende diretamente num extremo: de sua comercialização, o que implica a elaboração de políticas de distribuição por empresas privadas; e num outro: de políticas de fomento à produção que contam com o apoio de órgãos reguladores do governo, como a Ancine⁵. Aqui, devemos considerar diversos vetores de financiamento numa estratégia de fomentação direta ou indireta, entendendo por financiamento direto os recursos de origem governamental (recursos do MEC, MINC, etc.). Já o financiamento indireto, corresponde à implementação de políticas de captação de recursos, reguladas pelo governo, junto à iniciativa privada. Esta última modalidade constitui na atualidade, a principal estratégia no tocante a políticas de financiamento, viabilizando-se principalmente, através de medidas que incentivem e que estimulem o investimento em cultura, como por exemplo, a Lei Rouanet⁶.

De maneira geral, as rotinas de financiamento tendem, na atualidade, a estimular o uso de recursos da iniciativa privada, o que nos coloca no âmbito da produção de um filme, em

⁵ A Agência Nacional do Cinema, a ANCINE, é o órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização das indústrias cinematográfica e vídeo-fonográfica, criada em 6 de setembro de 2001, através da Medida Provisória 2228, e vinculada ao Ministério da Cultura no dia 13 de outubro de 2003.

⁶ A Lei nº 8.313/91, chamada Lei Rouanet, permite que os projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) recebam patrocínios e doações de empresas e pessoas, que poderão abater, ainda que parcialmente, os benefícios concedidos do Imposto de Renda devido.

uma situação de dependência a este setor. Principalmente, no que diz respeito ao fato de seus interesses não serem exclusivamente artísticos, pois a lógica de financiamento apoiada pelo setor privado baseia-se na contrapartida de um redirecionamento de gastos com impostos em investimentos na produção, fato inclusive, que pode ser explorado em termos de propaganda pelo investidor. Este último quesito se agencia diretamente com a manutenção de um público espectador, o que irá exercer uma forte pressão sobre os produtores, empresas e grupos de distribuição e exibição, na qual a prevalece manutenção de uma política de entretenimento em que os projetos financiados sejam garantia de bilheteria expressiva ou no mínimo arquem com as despesas de produção sem eventuais prejuízos. Em suma, é de interesse estratégico que um filme gere público. Este é fundamental, tanto na perspectiva do filme em si, de sua produção, distribuição e exibição, quanto na perspectiva do retorno do investimento aplicado.

Na atualidade podemos observar_ paralelamente_ preocupação com o retorno das bilheterias_ uma significativa redução dos custos de produção, graças ao desenvolvimento das novas tecnologias digitais. Estas simplificaram, por exemplo, o processo de edição e diminuíram sensivelmente os custos, facilitando consideravelmente o processo de produção de um filme:

As possibilidades digitais incluem os sistemas de exibição (a película simplesmente poderá ser digitalmente transcrita para as linhas de fibra ótica no cinema, conseqüentemente superando os sistemas de projeção padrão) e a interface entre diversão educação e economia (que pode se encontrar na internet). Filmes poderão estar disponíveis para pedido (satélite ou linha telefônica), e a edição poderá acontecer entre o cliente e o produtor na internet mais do que num escritório em Los Angeles ou Nova York. Os meios necessários para produzir histórias de qualidade visual vão diminuir, democratizando os custos. Quem vai dominar esse sistema, seja quem for, está para ser descoberto. Os sites da web podem se tornar mercados do festival de Cannes de amanhã. Tudo é possível por causa da revolução digital. (Dancyger, 2002, p 410).

Essa otimização tecnológica possibilitou, sobretudo, a expansão das produções independentes e a criação de circuitos alternativos de distribuição e de exibição, criando inclusive, novos perfis de público. Citemos como exemplo, o caso da produção voltada exclusivamente para o segmento de filmes comerciais destinados à circulação no circuito especializado no formato DVD, filmes produzidos para o mercado das locadoras e que não são exibidos no grande circuito:

Qualquer análise contemporânea dos processos de espetatorialidade, além disso, deve lidar não apenas com o advento de novos locais de exibição (filmes assistidos em aviões, aeroportos, bares, etc), mas também com o fato de que as novas tecnologias audiovisuais, além de produzirem um novo cinema, produziram também um novo espectador. O novo cinema *blockbuster*, resultado da conjunção de

orçamentos estratosféricos, inovações sonoras e tecnologias digitais, privilegiaram um cinema dos sentidos, um show de luzes e de sons. (Stam, 2000, p. 348).

De fato, as inovações tecnológicas no campo da produção de imagens possibilitaram uma significativa expansão da indústria do audiovisual, criando novos mercados e ampliando suas possibilidades de ação. Politicamente, todavia, essa expansão gerou um movimento curioso. Se a tecnologia reduz os gastos com a produção e a torna acessível a qualquer iniciativa, o setor de interesse onde se efetua o controle passa a não ser mais somente o produtivo, mas também o da distribuição. Existe uma quase total liberdade para se produzir. A questão então torna-se saber onde exibir e quem vai distribuir. Podemos assim inferir que o controle no âmbito do audiovisual se estabelece nestas duas vertentes. O controle sobre a distribuição modula a produção audiovisual em massa, num circuito mercadológico movido pela lógica do lucro que se estende desde o lançamento do produto no grande circuito de exibição, passando pelo segmento do mercado das locadoras, e culminando em sua exibição no circuito televisivo, e nas variações possíveis deste arranjo. O valor do produto passa a estar agregado a um estúdio ou empresa de distribuição de sucesso que possa emplacar a venda da mercadoria no circuito. Geralmente, os grandes estúdios já se encarregam da distribuição e também compram os direitos dos produtos que avaliam ser potenciais geradores de bilheteria. Isto restringe o segmento de distribuição a estes grandes grupos e aos grandes estúdios, tendo eles o efetivo controle sobre o que é comercializado e exibido, como nos aponta Rocha: *“O produtor é um inimigo. O filme perante a lei é uma mercadoria. O autor intelectual não tem direitos sobre sua obra, que é mutilada segundo as necessidades de distribuição. E o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder na esperança de criar o mínimo”*. (Rocha, 1961, p.45).

Por um lado, a questão passa a ser não tanto o que se produz, mas o que é distribuído e quem distribui. Paralelamente, a iniciativa privada investe recursos nestas produções, objetivando que este possa ser um instrumento de captação de público potencialmente consumidor (principalmente quando os investimentos são baseados no interesse de marketing e divulgação das empresas e grandes corporações através do produto final filme). Este fenômeno corrobora com os apontamentos de Rosenfeld (2005) que afirmam uma depreciação da visão artística do cinema em função de uma produção cinematográfica em escala industrial: *“Aqui não só a exploração, mas a própria criação requer capitais consideráveis, e*

por isso, a confecção de um filme forçosamente tende a lhe impor, desde o início, os princípios que lhe parecem certos.” (Rosenfeld, 2005, p. 33).

Por outro lado, não podemos negligenciar o controle sobre a produção. Temos como certo que o controle sobre a produção não é uma questão que se reduz à concentração dos meios de produção em poder dos grandes estúdios. É evidente que a estrutura corporativa destes é capaz de injetar na produção de um filme uma grande quantia de recursos, assim como, de dispor para a sua realização, de um substancial aparato em tecnologia de ponta a serviço de seus interesses, agilizando o processo produtivo. O corporativismo dos grandes estúdios certamente ainda impera. Porém como havíamos afirmado, a própria otimização tecnológica possibilitou o surgimento de linhas de fuga a partir dos circuitos alternativos de produção e distribuição que, de certa forma, podemos considerar “à margem” do mercado. Tal fenômeno torna-se evidente, por exemplo, no impacto da inovação da tecnologia informática e digital sobre a logística envolvida na operação de filmagem e sobre trabalho de edição, assim como na própria distribuição, o que simplifica todo o processo e reduz drasticamente os custos. Mas não é essa dimensão que devemos privilegiar. Verdadeiramente, necessitamos observar que estamos lidando com uma forma mais sutil de controle que se exerce de maneira muito mais abrangente. Portanto, já não se trata, numa visão simplória, de um controle sobre os processos de produção.

O que desejamos afirmar como hipótese é a manutenção de formas de controle da produção de subjetividades através da indústria audiovisual, nas quais, particularmente, uma forma específica nos chama a atenção: o controle a partir da produção de imagens. E se a sua característica fundamental é a da convergência dos fluxos oriundos dos processos coletivos, ao fluxo financeiro como componente vital do capitalismo globalizado, o controle sobre a produção de subjetividades se dá no momento em que estas, em toda sua potência singular e revolucionária, são moduladas ao eixo moeda conforme modo de expressão possível. Podemos pensar assim, os dispositivos audiovisuais no contexto de uma produção de controle em massa.

É no contexto do mercado que se dá toda essa trama de tensionamentos. Mercado aqui, diz respeito também à formação de uma rede complexa de agenciamentos dados a partir da relação entre público e a obra artística. Se as grandes corporações, assim como os grandes estúdios, influenciam diretamente a produção de um filme e, se toda a produção é realizada em função da manutenção de um grande público espectador/consumidor, o objetivo da obra

filmica deixa de ser exclusivamente o artístico, passando a se preocupar não só com os diversos interesses econômicos em jogo, mas eminentemente, com a questão política:

Desde que se escreve sobre filmes, a dúvida nunca deixou de existir: as condições fundamentalmente técnico-econômicas do cinema, sua evolução e suas conseqüências cada vez mais complexas, tornaram-no não só uma indústria do pensamento como também uma política de longo alcance (Rocha, 1961, p.43).

Exerce-se sobre os diretores, uma intensa pressão sobre sua criação, no sentido de que esta deva caminhar segundo as tendências do mercado e, sobretudo, respeitar os interesses econômicos. Os grandes estúdios e as grandes produtoras impõem sua ordem e pouquíssimos diretores têm autonomia suficiente para refutá-la. Ou estes se enquadram ao perfil do mercado, ou são descartados pela indústria; ou produzem filmes que captem bilheterias expressivas, ou seus projetos são marginalizados e colocados em segundo plano. A indústria audiovisual se desvincula desta forma de propósitos artísticos para se transformar em um negócio gerador de lucros obtidos através da exploração de um público consumidor cada vez mais crescente. Portanto, a indústria audiovisual passa a se ocupar com a manutenção de uma rede de espectadores em escala mundial, potenciais consumidores de seus produtos virtuais. O sentido primordial de sua existência é o de alimentá-la e mantê-la, e não o de produzir obras de arte. Estas últimas devem limitar-se a um círculo reduzido, a uma variante específica de um perfil do mercado. O fenômeno é nítido quando observamos, por exemplo, as características das salas de exibição. Além da atual concentração destes espaços em shoppings, é evidente que eles são, em sua maioria, destinados à exibição de filmes de perfil meramente comercial. É cada vez mais raro encontrar salas que ponham em cartaz as obras de produção alternativa e que valorizem os filmes artísticos, sejam os clássicos europeus, americanos ou estrangeiros em geral, seja a produção nacional. Na tendência de um movimento da retomada, a produção nacional, sob o pretexto de incentivar os valores da nossa cultura, tem aderido cada vez mais agressivamente à lógica de mercado imposta, no intuito de criar um público consumidor específico de produtos considerados nacionais e concorrer com os grandes estúdios estrangeiros.

Por ora, nossa intenção, para melhor compreender a relação entre o capitalismo contemporâneo e o cinema, é diferenciar capital de mercado. Neste sentido, podemos afirmar que o mercado, como uma rede complexa de trocas, conexões e agenciamentos entre a obra artística e os espectadores e como potencial espaço de ruptura de processos de criação e de singularização (experienciados pelo coletivo destes espectadores através da obra filmica), foi

capturado pela lógica de funcionamento do capital. Autores como Ianni (1995) e Dupas (1999) nos fornecem referências sobre esse novo regime de funcionamento do mercado no panorama da globalização. O primeiro, em sua visão crítica, porém um pouco otimista, vê a globalização como um processo de expansão capitalista, analisando suas principais contradições. Para este “*a sociedade global se constitui desde o início como uma totalidade problemática, complexa e contraditória, aberta e em movimento.*” (Ianni, 1995, p.254). Para Dupas, no contexto atual a globalização surge como fenômeno que nos aponta uma nova forma de funcionamento político-econômico:

A partir da década de 1980, observamos uma intensificação do processo de internacionalização das economias capitalistas que se convencionou chamar de globalização. Algumas características distintivas desse processo são: a enorme integração entre os mercados financeiros mundiais e um crescimento singular do comércio internacional_ viabilizado pelo movimento de queda generalizada de barreiras protecionistas_ principalmente dentro dos grandes blocos econômicos. (Dupas, 1999, p. 14).

Essa internacionalização ganha o estatuto de um processo cultural autônomo e irrefreável, na qual cultura e mercado fundem-se em nome de uma concepção mercadológica generalizada e hipervalorizada. “*Nessa perspectiva, o mercado tendeu a ser reabilitado como instância reguladora por excelência das relações econômicas e sociais no capitalismo contemporâneo.*” (Dupas, 1999, p.110). O mercado passa a ser considerado não simplesmente como espaço de trocas de mercadorias, mas como parte de interações sócio-culturais mais complexas. Essa complexidade nos sugere uma tendência à hibridação, e nela passamos a observar, por exemplo, os diversos dispositivos eletrônicos, como a internet, televisão, satélites, radiodifusão, etc, que possibilitam a circulação do fluxo de capitais entre centros transnacionais, constituírem o atual sistema de comunicação e cultura. De acordo com Bentes (1998):

Os fluxos desterritorializados de informação, bens, pessoas, imagens, idéias, confundem-se com os fluxos financeiros que flutuam nos mercados transnacionais. Fluxos de informações que são apropriados, produzidos e consumidos na esfera da mídia globalizada. (Bentes, 1998. P. 122).

O cinema, como um destes dispositivos, também adere a esta nova forma de funcionamento, promovendo sua reificação. O panorama é o da produção em escala global de uma diversidade de estratos culturais segundo os princípios de um capitalismo mundial integrado (Guattari, 1977), em que parece prevalecer uma combinatória de hibridações e homogeneizações que extrapolam uma lógica identitária e a afirmação de qualquer território

constituído, seja o de um pertencimento a uma comunidade, ou mesmo a da manutenção de uma identidade fundamentada na lógica da individuação. Questões como referências culturais, nacionalidade, etnia, são reformuladas em função dos atuais paradigmas de nossa contemporânea sociedade globalizada.

Vemos assim, o advento do capital para além do bem e do mal, como entidade transcendental segundo a qual devem estar remetidos todos os fenômenos. Podemos então pensar em produtores ou consumidores que compartilham comportamentos, idéias, tendências, formas de ser e pensar, num plano de relações que não é mais o de um território concreto, um espaço geográfico ou um sujeito, mas o do território virtual das mídias e redes de informação. E podemos admitir que o problema político na encruzilhada do cinema entre arte e indústria se configura aqui. De fato, o cinema como dispositivo midiático pode ser compreendido como um poderoso instrumento de reificação de comportamentos, de idéias, de modos de ser e de pensar. Ele pode reproduzir a ordem dominante e os valores de uma dita elite social. O cinema dita moda e produz subjetividades encarnadas na reprodução de seus personagens como tipos ideais, ele cria modos de existência ideais:

Forma-se uma cultura de massa mundial, tanto pela difusão das produções locais e nacionais, como pela criação diretamente em escala mundial. São produções musicais, cinematográficas, teatrais, literárias e muitas outras, lançadas diretamente no mundo como signos mundiais ou da mundialização. (Ianni, 1995, p.120).

Em suma, seguindo as premissas do capital, se estabeleceria toda uma estética baseada nestes valores e princípios dominantes. *"As novas tecnologias também têm uma clara repercussão sobre a produção e a estética"*. (Stam, 2000, p. 352). Mas analisando ingenuamente a questão, sob o ponto de vista do senso comum, conceberíamos o cinema como uma indústria maquiavélica de reificação de informações, de papéis sociais e de produção de subjetividades estereotipadas que simplesmente reproduzem aquilo que lhes é inculcado diariamente pelos filmes e pela mídia como um todo. E mesmo a vertente da arte estaria inserida nesse movimento, criando valores, rompendo barreiras e fazendo vanguarda. Seria este, no entanto, um vetor seguro para analisarmos as implicações do capitalismo contemporâneo globalizado, na perspectiva de uma indústria audiovisual? Como este imprime suas premissas de funcionamento à indústria cinematográfica?

Acreditamos que seguir esse tal hipótese maquiavélica, nos levaria a uma visão superficial do que efetivamente constitui a verdadeira inovação deste capitalismo, em sua relação com o cinema. Não que de fato tal processo de inculcamento não ocorra. Trata-se sem

dúvida da questão da produção de subjetividades a partir dos recursos midiáticos, entre eles o cinema. *“Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.”* (Guattari & Rolnik, 1986, p.34). Isso nos leva à visão de que existe, por sua vez, uma peculiaridade muito específica ao fenômeno dessa produção e que não se restringe a estes processos citados.

Tal peculiaridade consiste no fato de o capitalismo investir na apropriação da vida. Não simplesmente da gestão dos processos vitais a partir de um controle dos fenômenos de população, como, por exemplo, nos apresentou Foucault (1987), na origem do biopoder. O capitalismo se apropriou da própria potência de vida. Este é verdadeiramente, um fenômeno do contemporâneo, que devemos entender, não diz respeito somente ao domínio da vida no sentido biológico, mas a todo fenômeno intensivo cujo solo de emergência é a afirmação da Diferença como manifestação dessa potência. As multiplicidades, como formas de expressão desta Diferença, constituem um plano de imanência, no qual esta potência engendradora de vida passa a ser capturada pelo capital. Portanto, para fim de pensarmos como esta operatória se dá no âmbito do cinema, iremos explorar a partir de agora não somente o que constitui essa potência de vida como também analisar como se dá tal processo de captura.

CAPÍTULO II:

UMA PROPOSTA DE DEFINIÇÃO DO PLANO POLÍTICO PARA SE PENSAR O CINEMA E A SUBJETIVIDADE.

2.1 O PODER CONSTITUINTE E AS POTÊNCIAS DA MULTIDÃO:

Pensar as relações entre a indústria do audiovisual e o capitalismo contemporâneo é propor eminentemente uma discussão política. E descortinar o modo de funcionamento deste capitalismo é desde o início, afirmar que seu funcionamento se alimenta de crises. Mas devemos atentar aqui, para o fato de que a resolução dessas crises não se dá ordinariamente através de uma síntese oriunda de uma convergência entre pólos antagônicos e conflitantes. Como exemplo, poderíamos pensar o Estado como síntese transcendental resultante de um conflito entre forças sociais antagônicas, seguindo a tese hobbesiana. O Estado surgiria sendo a síntese oriunda de um pacto como solução dos conflitos resultantes da afirmação dos interesses individuais. Ele surgiria assim, da possibilidade de cada um abrir mão do direito de governar-se a si mesmo em função de um homem ou assembléia de homens⁷. Esta é a faceta de captura operada pelo transcendental Estado. Trata-se em política, de um confronto no cerne das relações de poder entre a legitimidade de um poder constituinte_ como manifestação das potências do coletivo_ e um poder dito constituído, poder representativo e afirmativo da transcendentalidade do Estado como eixo de organização das relações. Segundo Negri (1999), o poder constituinte define-se como a vontade democrática da multidão, ou seja, a totalidade

⁷ Hobbes afirma: “A única maneira de instituir tal poder comum (...) é conferir toda sua força e poder a um homem ou assembléia de homens, que possa reduzir suas diversas vontades, por pluralidade de votos. Há uma só vontade. (...) Cedo e transfiro o direito de governar-me a mim mesmo, a este homem ou assembléia de homens (...). Feito isso, a multidão assim unida numa só pessoa se chama Estado, em latim, civitas”. (Hobbes, 2004, p. 144).

das singularidades, das multiplicidades que se afirmam continuamente num plano eminentemente revolucionário e democrático:

O poder constituinte se define emergindo do turbilhão do vazio, do abismo da ausência de determinações como uma necessidade totalmente aberta. É por isso que a potência constitutiva não se esgota nunca no poder, nem a multidão tende a se tornar totalidade, mas conjunto de singularidades, multiplicidade aberta. O poder constituinte é essa força que se projeta para além da ausência de finalidade, como tensão onipotente e crescentemente expansiva. (Negri, 1999, p.26).

A multidão_ que diz respeito não somente ao conjunto de homens, mas a toda potência que se afirma na singularidade do direito de um ou cada homem_ é constrangida pela armadilha dialética transcendental do Estado. Aqui se afirma o confronto e o confinamento do poder constituinte à estrutura constitucional que o define falsamente como fonte da legitimidade do Estado representativo através do processo jurídico-normativo implícito nas relações contratuais:

O poder constituinte deve ser reduzido à norma de produção do direito e interiorizado no poder constituído_ sua expressividade não deve se manifestar a não ser como norma de interpretação, como controle de constitucionalidade, como atividade de revisão constitucional. (Negri, 1999, p.10).

Para além do homem, as singularizações operadas fora dele e através dele, constituem uma potência de ilimitação, no caso, cerceada pela instituição de um princípio universal. Com isso, desejamos afirmar que os acordos, pactos e contratos balizados por este princípio universal surgem não a priori, como resolução dos conflitos, mas a partir dos próprios conflitos e tensionamentos relativos às relações de poder. Os pactos e acordos são agenciamentos, produzidos no conflito, no embate entre as potências da multidão. A vida diz respeito a esta potência da multidão, potência de ilimitação que escapa ao instituído. E o que constitui tal potência, segundo Negri, é a temporalidade em sua afirmação mais radical. O autor a define como o instante em sua expressão mais singular, se referindo ao Kairòs como puro fluir do tempo. Ou seja, trata-se da qualidade do tempo no instante, o movimento de variação, de ruptura e de abertura, num presente que se torna singular: *“Kairòs é singularidade. Mas as singularidades são múltiplas. Por isso, diante de uma singularidade há sempre outra singularidade, e o Kairòs é por assim dizer, multiplicado em outros Kairòs”*. (Negri, 2000, p. 49). Este tempo referente ao Kairòs, ocupa um papel central na definição do poder constituinte. Podemos, por conseguinte, pensar a dimensão revolucionária _ isto é, das

multiplicidades inerentes ao poder constituinte_ sustentada nessa temporalidade produtora de rupturas, transformações constantes, e o surgimento do novo frente ao poder constituído:

O poder constituinte tem sempre uma relação singular com o tempo. Com efeito, o poder constituinte é por um lado, uma vontade absoluta que determina o seu próprio tempo. Em outros termos, o poder constituinte representa um momento essencial na secularização do poder e na laicização da política. (...) Mas isto não basta: o poder constituinte representa igualmente uma extraordinária aceleração do tempo. (...) Sob este ponto de vista, o poder constituinte está estreitamente ligado ao conceito de revolução. E ainda que o conceito de poder constituinte já esteja conectado ao conceito de democracia, ei-lo agora apresentado como motor ou expressão principal da revolução democrática. E não vamos viver a sistole e a diástole às vezes violentíssimas, que pulsam da revolução democrática, do uno ao múltiplo, do poder a multidão, num tempo que atinge sempre concentrações fortíssimas, freqüentes espasmos. (Negri, 1999, p. 22).

Seguindo a orientação desse pensador, a vida como potência da multidão é o puro pulsar de Kairòs. *“Pensar o eterno é, ao contrário, simplesmente instaurar o Kairòs numa indestrutível massa de vida, de um ser que havia se realizado, por sua vez, em nome do Kairòs, e que só a genealogia do presente, do novo através do Kairòs, atualiza”*. (Negri, 2000, p. 68). O poder da multidão (como Hobbes havia definido bem) não se esvaece em função de um transcendente, mas é o correlato desta multiplicidade, das práticas postas em jogo num determinado momento histórico. As práticas dizem respeito às singularidades num campo de forças e constituem o plano revolucionário de imanência:

O plano de imanência é aquele no qual os poderes da singularidade são realizados e aquele no qual a verdade da nova humanidade é determinada histórica, técnica e politicamente. Por esse fato único, por não haver qualquer mediação externa, o singular é apresentado como multidão. (Hardt e Negri, 2000, p. 91).

Seguindo a tese de Hardt & Negri (2000), o plano de imanência instaura, no surgimento da modernidade, uma revolução radical, se afirmando como novo paradigma de vida. *“Nessas origens da modernidade, portanto, o conhecimento passou do plano transcendente pra o plano imanente, e, por conseguinte, esse conhecimento humano, tornou-se um fazer, uma prática de transformar a natureza”*. (Hardt & Negri, 2000, p. 90). O plano de imanência é o plano onde as potências da multidão manifestam-se na instauração permanente do poder constituinte. Sendo assim, ele é o berço de toda metamorfose, pura variação e transformação constantes, caos revolucionário que se exprime em sua dimensão mais espetacular, no pulsar de Kairòs.

2.2 CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO. CONTRA-REVOLUÇÃO E CAPTURA DO TEMPO:

As potências da multidão produtoras de singularidades adquirem, neste momento, verdadeiro estatuto ontológico e afirmam-se na duplicação dos poderes humanos. A mente humana é vista como uma máquina divina de conhecimento. Humanidade ao quadrado, “*homo-homo*”⁸. Porém, diante desta revolução radical, surge um movimento contra-revolucionário que procurou dominar e expropriar a força dos movimentos emergentes:

Este é o segundo modo da modernidade, construído para combater as novas forças e estabelecer um poder para dominá-las. Ele surgiu (...) para alterar sua direção, transplantar a nova imagem de humanidade para um plano transcendente, relativizar a capacidade da ciência para transformar mundo, e acima de tudo, opor-se à reapropriação do poder pela multidão. (Negri e Hardt, 2000, p. 92).

Trata-se, no cenário do advento da modernidade e no processo de afirmação do capitalismo, da imposição de um poder constituído transcendente, contra um poder constituinte imanente. Ordem versus desejo. A força constituinte relativa à multidão é contida e estratificada pelo poder constituído, que procura se legitimar segundo valores de uma pretensa racionalidade expressa num cientificismo iluminista/positivista, cujo solo epistemológico baseia-se _fundamentalmente no plano político_ no princípio da representatividade. Daí a pseudolegitimidade do poder constituído, que uma vez estabelecido, procura afastar a coletividade daquilo que mais a caracteriza: a sua potência constitutiva, do plano de imanência, das forças da multidão. “*O desafio básico deste iluminismo foi dominar a idéia de imanência sem reproduzir o dualismo absoluto da cultura medieval, construindo um maquinismo transcendental capaz de disciplinar uma multidão de sujeitos formalmente livres*”. (Hardt & Negri, 2000, p.96)

Desvendar o modo de funcionamento do capitalismo é compreender esta apropriação do plano das singularidades, entendido como verdadeira potência de ilimitação, cuja estratégia de produção contraria a potência apropriada. Frente às singularidades relativas ao plano de imanência em seu estatuto ontológico, o capital, na condição de figura transcendental, se personifica como um empreendedor ontológico. Mas o que se encontra em jogo efetivamente nesta operatória? É importante observar o próprio Estado assumindo, na contemporaneidade,

⁸ Hardt e Negri afirmam a potência das singularidades citando Nicolau de Cusa, Pico de Mirandola, e Bovillus. O termo “homo-homo” é atribuído a este último. Ver: Hardt e Negri, 2001. P. 90.

uma função secundária em favor do capitalismo globalizado. Na verdade, ele continua servindo como eixo organizador das relações através da normatividade jurídica. Mas se até aqui ele se supunha transcendental, o imperativo da expansão capitalista_ desdobrando-se nos dispositivos de controle baseados na volaticidade do capital financeiro_ assumiu proporções tão gigantescas, que acabaram por tornar inviável a função reguladora do Estado sobre a movimentação deste capital volátil. *“Ao lado da sensação de que os Estados nacionais têm encontrado óbvios limites a sua atuação (...), é clara a percepção de que o capitalismo está em uma nova e revolucionária fase.”* (Dupas, 1999, p. 115). Mais desastroso ainda para esta pretensa função do Estado, é a pressão que este ordinariamente sofre para reduzir suas atribuições, a fim de que seu território representado possa desfrutar dos investimentos do mercado global. *“Em certa medida, os Estados não tem hoje outra alternativa senão tentar atrair as transnacionais, de forma a garantir empregos e receitas ao país.”* (Dupas, 1999, p. 130). O Estado transforma-se numa espécie de refém do mercado de capitais, figurando mais como um dispositivo de controle, repressão e exclusão do sistema capitalista. Torna-se verdadeiramente sua agência reguladora. Na verdade, estamos diante de uma transformação nos modos de acumulação próprios do capitalismo. É importante mencionamos o trabalho de David Harvey (1990) sobre o assunto. O autor analisa as transformações ocorridas no modo de produção capitalista a partir dos anos setenta por intermédio do que ele conceitua como regime de acumulação: *“Um regime de acumulação descreve a estabilização, por um longo período, da alocação do produto líquido entre consumo e acumulação; ele implica alguma correspondência entre a transformação tanto das condições de produção como da reprodução dos assalariados”.* (Harvey, 1990, p.118). Sua descrição é baseada na transição entre o regime de acumulação característico do modelo fordista para o modelo contemporâneo da “acumulação flexível.” A transição para esse novo modelo teria como uma de suas condições, segundo o autor, a descentralização do papel do Estado na regulação dos processos econômicos:

Hoje, o Estado está numa posição muito mais problemática. È chamado a regular as atividades do capital corporativo no interesse da nação e é forçado, ao mesmo tempo, (...), a criar um “bom clima de negócios”, para atrair o capital financeiro transnacional e conter (...) a fuga de capital para pastagens mais verdes e mais lucrativas. (Harvey, 1990, p.160).

O capital, em detrimento do Estado, torna-se então o novo transcendental e o fenômeno da globalização nos indica ainda, a formação de uma nova ordem mundial baseada

em um novo modelo de soberania; o que Hardt & Negri (2000) definirão como Império, uma ordem para além dos Estados constituídos:

Através das transformações contemporâneas, os controles políticos, as funções do Estado, e os mecanismos reguladores continuaram a determinar o reino da produção e permuta econômica e social. Nossa hipótese básica é que a soberania tomou nova forma, composta por uma série de organismos nacionais e supranacionais, unidos por uma lógica ou regra única. Essa nova forma global de economia é o que chamamos de Império. (Hardt & Negri 2000, p. 12).

No contexto da formação de uma nova ordem global imperial, há uma significativa transformação nas relações de poder, que não se polarizam ou se modulam somente segundo o eixo gravitacional do Estado. Concomitantemente à sua condição secundária no plano regulatório das relações, registramos uma mudança do próprio eixo gravitacional. Isso implica uma total reconfiguração das relações políticas e de poder, pois o Estado perde sua antiga função. A política ganha nova conotação e amplia seu foco de atuação para além da Polis, dos Estados-Nação e dos territórios. Deparamos-nos no contemporâneo, com uma verdadeira deslocalização do político. O poder constituinte da multidão nos leva a este entendimento, pois toda ação sendo oriunda de uma potência ou, conjunto de potências, se torna política. Esta se vitaliza e transpõe um lugar ou um domínio que a caracterize. Política é vida, ela está na ordem das relações, e em contrapartida a uma biopolítica como forma de apropriação da vida, temos uma biopolítica como governamentalidade (Foucault, 2002), como forma de resistência à captura do vivo. Tudo então passa a ser de interesse político, no sentido de uma autogestão da vida, ou governo de si mesmo. Para além do macro, micropolíticas que se originam no embate entre as potências da multidão. Mas o capitalismo, em sua modulação transcendental, impõe à lógica da auto-regulação das forças coletivas uma “*Potestas in Populo*”⁹, um poder constituído por um coletivo pensado em termos de conjunto de indivíduos e, consolidado na expropriação transcendental do contrato (comum acordo). Ele

⁹ Esta é a concepção de poder pensada, por exemplo, por Hanna Arendt. Embora o poder seja pensado em termos de coletivo, esse não expressa a multidão, pois diz respeito ao conjunto de singularidades pensadas em termos individuais. Paradoxalmente, o poder não é, segundo a autora, propriedade de um indivíduo, mas pensado como capacidade de agir em comum acordo. Ele pertence a um grupo, mas este, no sentido de nossa objeção, nada mais é do que um conjunto de singularidades individuais. A autora define a sua *subjetividade radical* como manifestação desta singularidade, usando o exemplo da dor física como a experiência mais particular de um indivíduo. Singularidade aqui não corresponde em nenhum momento a uma multiplicidade, mas a um ente isolado. Sobre o conceito de poder citamos: “*Poder corresponde à capacidade humana de não somente agir, mas de agir em comum acordo. “O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e existe somente quando o grupo se conserva unido.”* (Arendt, 1969, p. 123). Sobre a subjetividade: “*De fato, o sentimento mais intenso que conhecemos_ intenso ao ponto de eclipsar todas as outras experiências, ou seja, a experiência de grande dor física_ é ao mesmo tempo, o mais privado e menos comunicável de todos.*” (Arendt, 1958, p. 60).

libera os fluxos inerentes à vida, com a condição de que estes se modulem a seu modo de funcionamento.

O capitalismo global, investindo sobre a vida em toda a sua generalidade, tende a se apropriar do tempo, isto é, ele se apropria da vida em sua potência de variação como produção. Sabemos que ele organiza o tempo e o espaço na produção. Mas a discussão não se esgota numa simples questão logística do espaço geográfico e da administração do tempo produtivo e de trabalho próprios à instalação de um complexo industrial transnacional; ou mesmo na transmigração deste complexo de uma região ou país para outro. Corporações como a Nike podem, por exemplo, ocupar minimamente o espaço de alguns andares em um arranha-céu em qualquer lugar do globo. Isso porque ela só é responsável pelo produto conceitual, possuindo uma infra-estrutura que torna possível essa façanha. Ela se encarrega de projetar os calçados, seu design, ela administra somente a logomarca. Por exemplo, a Nike, *“uma das maiores fabricantes de tênis do mundo, não produz nenhum cadarço sequer.”* (Dupas, 1999, p. 42). Mesmo nas indústrias de base essa transmigração já é rotina. Uma fábrica de automóveis ou uma siderúrgica pode mudar de localidade, bastando para isso, lhe ser ofertada uma redução de carga tributária ou que o valor de mão de obra na outra região seja suficientemente atrativo. A globalização também produziu transformações sobre a movimentação dos fluxos financeiros. Eles circulam livremente de território em território num continuum, que embora não dissolva, consegue transpor as fronteiras dos Estados-Nação. Tal flexibilização na transmigração dos bens de produção e do fluxo financeiro, nos indica também uma mudança radical na relação com o tempo. Ele de certa maneira se acelera, segundo as determinações da lógica global. Graças ao desenvolvimento tecnológico, a produção se aperfeiçoa produzindo-se mais em menos tempo. As transações financeiras também se beneficiaram dessa otimização. A tecnologia digital possibilita transações instantâneas entre as bolsas de valores e demais organizações financeiras; a internet e a tecnologia digital produziram uma incomensurável agilidade no processamento e circulação de informações, alterando o panorama geopolítico do planeta. Podemos depreender desses fatos citados que a globalização investe fundamentalmente sobre o tempo e o espaço e, nos últimos anos, ela modificou radicalmente a forma de manipulá-los:

Dentre as diversas características da modernidade-mundo, logo se destacam as novas e surpreendentes formas do tempo e do espaço ainda pouco conhecidas. Além do localismo, nacionalismo e regionalismo, em geral constituídos com base em noções de tempo e espaço acentuadamente influenciados pela historicidade e territorialidade do Estado-Nação, o globalismo abre outros horizontes de historicidade e territorialidade. Como a globalização envolve relações, processos e

estruturas de dominação política e apropriação econômica de alcance global (...), é evidente que se instituem outras possibilidades de realizações e imaginação de tempo e espaço. (Ianni, 1995, p.208).

Há de se estabelecer neste momento, uma diferença crucial no investimento sobre o tempo e espaço por parte do capitalismo contemporâneo. Não se trata mais de uma simples organização destas categorias ou dos recursos sobre elas. Desejamos enfatizar que a vida como produção se torna um fenômeno cuja essência é o próprio tempo. A questão não é mais a de organizar e controlar a produção sobre um tempo-espaço a priori. O próprio tempo, e conseqüentemente, o espaço tornam-se agora a fontes da produção. Todos os regimes de variabilidade seja esta física, biológica ou psicológica, se originam dele. O tempo é o cerne da vida como processo incessante de produção. Não é só o homem sujeito da cultura que produz e transforma a natureza. Já não se sustenta mais esta contradição, como nos afirmam Deleuze & Guattari (1966) em *O Anti-Édipo*:

(...) desaparece também a distinção entre homem/natureza: a essência humana da natureza e a essência natural do homem identificam-se na natureza como produção ou indústria, isto é, afinal, na vida genérica do homem. (Deleuze & Guattari, 1966, p. 10).

A vida se auto-transforma, ela se produz segundo um regime de variação inerente ao tempo. E o capitalismo global tende a investir nisso. Ele se expande sobre este novo registro da produção que é a própria vida, e para tal tenta se apropriar do tempo como solo-fundação do regime de variabilidade.

O capitalismo, em seu movimento de expansão, tende a se tornar um eixo organizador transcendental de toda e qualquer relação. Ora, este fato nos leva a uma discussão ontológica sobre o tempo como elemento privilegiado no plano constitutivo da vida. E é nele que o capital quer se plugar a todo custo, com unhas e dentes! Se defendermos a hipótese de que a vida tem seu fundamento constitutivo num regime especial de temporalidade, nossa investigação nos leva a crer que o capitalismo quer se apropriar dela em seu caráter ontogenético e, por conseqüência, da potência de variação correspondente. Ao se apropriar da vida nestes termos ele investe, no melhor sentido de um empreendedor voraz e ávido por um nicho de mercado potencialmente gerador de lucro, sobre esta potência. O capitalismo se torna eminentemente um empreendedor ontológico. Ele quer se infiltrar no ser das coisas, ele que ser a imanência d'onde tudo flui. Daí sua aspiração de ser transcendental. A hipótese é a de que o capitalismo sobrepõe à velocidade do devir, a aceleração de Cronos (fato que

pretendemos analisar mais adiante). Como isso, deduzimos que investigar o modo atual de funcionamento do capitalismo contemporâneo é uma tarefa na qual somos impelidos a discutir o ser das coisas, isto é, seu estatuto ontológico.

As potências da multidão correspondem à base deste estatuto e o seu fundamento político é caracterizado pelo tempo intempestivo. Ao afirmarmos o advento de um plano de imanência e das multiplicidades, partimos da compreensão de o imperativo deste fundamento ontológico ser a condição da intempestividade do Kairòs como solo da produção das singularidades, ou da multidão. Concluimos paralelamente, que o capitalismo tenta se apropriar igualmente da Diferença (Deleuze, 1968) como elemento desta variação própria à vida. Não da diferença resultante de uma contradição analógica, dos contrastes, das oposições dadas a partir do fenômeno de repetição de uma forma a priori como o mesmo, da produção do diferente. Essa diferença o capitalismo sabe reproduzir muito bem. Mas trata-se da Diferença pura como um ser unívoco, como essência, como aquilo que constitui todas as formas que compõem a vida. Nela também podemos pensar numa temporalidade única como regime de variação. Porém, em nosso esforço de discorrer sobre o solo político que venha nos proporcionar uma real garantia de resistência ao capitalismo global, encontramos justapostas, duas ontologias defensoras do intempestivo como fonte da imanência possuindo noções de tempo muito próximas, mas não equivalentes. Estamos diante da concepção de tempo, segundo Deleuze (1969), referente ao Aion como síntese da Diferença; e a do Kairòs como fundamento da multidão de acordo Negri (2000). A Diferença comporta, à mesma maneira de Kairòs, uma temporalidade investida no porvir, instaurando um acontecimento na expressão máxima do tempo. Mas este acontecimento é ainda distinto daquele entendido pelo pensador italiano. Se nosso problema fundamental é o do estatuto ontológico do tempo e a tentativa de sua captura pelo capitalismo global, segundo a nova soberania do Império, devemos, então, pôr juntas as duas noções, a fim de estabelecer uma possível aliança entre ambas, ou optarmos pela que melhor colabore para nossos interesses.

2.3 DUAS CONCEPÇÕES DE TEMPO E O PROJETO REVOLUCIONÁRIO:

A diferenciação das concepções de tempo tanto em Deleuze (1969), quanto em Negri (2000), requer um esforço cuidadoso, uma vez que ambos os pensadores utilizam-se de termos bastante semelhantes. Essa diferenciação torna-se necessária pela especificidade da

discussão sobre a função política do tempo nos processos de subjetivação, pois estamos caminhando aqui, com noções de tempo distintas dentro de um mesmo problema.

A princípio, os dois pensadores possuem em comum o fato de subverterem a noção de Cronos como tempo circular. Negri afirma que a coisa mais óbvia na discussão sobre o tempo é dividi-lo em presente, passado e futuro, sendo que essas duas últimas dimensões estão sempre referidas ao presente como seus desdobramentos. Temporalidade de um “*Deus como déspota absoluto em cujos braços repousavam a ilusão de um mundo bem ordenado, (...), e o passado e o futuro se apresentavam imperscrutáveis no ato constitutivo do absoluto*”. (Negri, 2000, p. 61). Trata-se do passado como presente que passou e o futuro como presente que virá, ou seja, expectativa, tal como nos aponta Deleuze:

A relatividade do passado e do futuro com relação ao presente provoca, pois, uma relatividade dos próprios presentes uns com relação aos outros. O Deus vive como presente o que é futuro ou passado para mim, que vivo sobre presentes mais limitados. Um encaixamento, um enrolamento de presentes relativos, com Deus por círculo extremo ou envelope exterior, tal é Cronos. (Deleuze, 1969, p. 166).

Em detrimento deste tempo circular dado como um desencadear de presentes sucessivos, este autor propõe uma ressignificação do presente como presente vivo, um presente que, na ínfima contração em si mesmo do passado e futuro, subverte o bom presente de Cronos:

Em um caso o presente é tudo, e o passado e o futuro não indicam senão uma diferença relativa entre dois presentes: um de menor extensão, o outro cuja contração recai sobre extensão maior. No outro caso, o presente não é nada, mas puro instante matemático, ser de razão que exprime o passado e o futuro nos quais ele se divide. Em suma: *dois tempos, dos quais um não se compõe senão de presentes encaixados, e o outro não faz mais do que se decompor em um passado e um futuro alongados*. (Deleuze, 1969, p. 65).

Tanto Negri quanto Deleuze partem de uma concepção de presente muito específica para operar uma subversão da circularidade de Cronos. Para Deleuze, o presente como contração do passado e do futuro, se revela como instante, num acontecimento único e formidável que comporta em si o tempo inteiro. Este é um presente vivo, “*forma vazia do tempo, independente de toda a matéria*”. (Deleuze, 1969, p.65).

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele que o acontecimento se encarna em um estado de coisas (...); e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo o presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, (...); ou melhor, que não há outro

presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar de contra-efetuação. (Deleuze, 1969, p. 154).

Portanto, o acontecimento em sua efetuação possui uma abertura a uma contra-efetuação de um tempo enlouquecido, “*saído da curvatura que um Deus lhe dava, libertado dos acontecimentos que compunham seu conteúdo.*” (Deleuze, 1968, p.155). Para Negri, o presente significa a insurgência de um tempo intempestivo, o presente como abertura a um futuro que assume o sentido de um porvir, que encarnado como uma anterioridade ao presente, se constitui passado, mas passado ressignificado como eterno.

Encontramos aqui, duas concepções de tempo fundadas no presente como acontecimento. Por um lado, com Deleuze (1969), segundo a tradição estoíca, temos a noção de *Aion* como figura do tempo. Por outro, com Negri, dispomos de uma figura do tempo construída a partir de *Kairòs*. De acordo com o primeiro, o *Aion* diz respeito a esta forma pura e vazia do tempo:

Segundo *Aion*, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e o futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros, o futuro e o passado. (Deleuze, 1969, p. 169).

Para Negri, a figura do tempo se define na especificidade de *Kairòs*:

Kairòs é, na concepção clássica do tempo, o instante, ou seja, a qualidade do tempo do instante, o momento de ruptura e de abertura da temporalidade. É um presente, mas um presente singular e aberto. Singular na decisão que ele exprime a propósito do vazio sobre o qual se abre. (Negri, 2000, p. 43).

Toda a problemática consiste no fato de que, para Deleuze, o *Aion* como tempo contraído no presente, insiste em sua ruptura com Cronos, ainda sob a forma de uma duração, duração mínima implícita na própria contração:

Pode-se, sem dúvida, conceber um perpétuo presente, um presente co-extensivo ao tempo; basta fazer com que a contemplação se aplique ao infinito sobre a sucessão de instantes. Mas não há possibilidade física de tal presente: a contração na contemplação opera sempre a qualificação de uma ordem de repetição de acordo com elementos ou casos. Ela forma necessariamente, um presente de certa duração, um presente que se esgota e que passa variável segundo as espécies, os indivíduos, os organismos e as partes de um organismo consideradas. (Deleuze, 1968, p.138).

A diferença fundamental entre as perspectivas dos dois pensadores reside no fato de que Kairòs excede e mesmo precede a duração. Desta maneira, os dois autores divergem em relação à natureza do tempo como potência e no significado do tempo como instante manifesto num acontecimento. *“Não podemos esquecer que, revelando-se na produção de um real sempre novo, uma espécie de inquietude ressoa na potência da temporalidade”*. (Negri, 2000, p.55). Inicialmente, *“a temporalidade, rompida e tornada criativa por Kairòs na flexa do tempo, parece apresentar-se como duração entre um passado e um futuro”*. (Negri, 2000, p. 56). Mas logo a seguir, Negri afirma que o instante do Kairòs promove a destruição da idéia transcendental do tempo-duração, *“uma vez que (...) só o instante é ontologicamente verdadeiro”*. (Negri, 2000, p. 58).

Ou seja, o instante como contração do passado e do futuro no presente do Aion se distingue substancialmente do instante no Kairòs. Deleuze problematiza a ontologia do tempo, analisando as três sínteses correspondentes. A primeira, formadora do hábito, é inspirada no pensamento de Henry Bergson (1939) e diz respeito à contração do passado e do futuro no presente referente ao instante. Em continuidade à intuição bergsoniana, essa contração leva-nos a uma segunda síntese, ao afirmar simultaneamente a contemporaneidade, a coexistência, e a preexistência do passado em relação ao presente. Ou seja, em relação ao presente vivo, surge um passado puro responsável pela passagem do tempo e como fundamento da memória. Mas esta segunda síntese, correlata da memória imemorial, se aprofunda ainda mais e se desdobra numa terceira, afirmativa do porvir como fundamento da variação, ou seja, da afirmação da Diferença:

O Ser é o mesmo para todas as modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas. Ele é “igual” para todas, mas elas mesmas não são iguais. Ele se diz num só sentido de todas, mas elas mesmas não têm o mesmo sentido. É da essência do ser unívoco reportar-se às diferenças individualizantes, mas estas diferenças não têm a mesma essência e não variam a essência do ser_ como o branco se reporta a intensidades diversas, mas permanece essencialmente o mesmo branco. Não há duas “vias”, como se acreditou no poema de Parmênides, mas uma só “voz” do Ser, que se reporta a todos os seus modos, os mais diversos, os mais variados, os mais diferenciados. O Ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria Diferença. (Deleuze, 1968, p. 76).

Se compreendemos a vida como potência da multidão fundada em um plano de imanência, devemos ter em vista que a Diferença se manifesta na forma pura de um tempo

intempestivo, síntese do tempo inteiro. A Diferença insiste no porvir¹⁰, ela se afirma como dimensão mais singular, dada num acontecimento único e formidável que comporta em si o tempo inteiro, na manifestação de um acontecimento para além da circularidade do tempo cronológico, e de acordo com Deleuze, diz respeito à concepção nietzscheniana do Eterno Retorno:

Retornar é o ser, mas somente ser do devir. O eterno retorno não faz “o mesmo” retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devem. Retornar é o devir idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da Diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade produzida pela Diferença é determinada como “repetição”. Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. (Deleuze, 1968, p.83).

Já na perspectiva de Negri, o presente relativo ao instante revela a intempestividade do porvir, que é distinto do futuro como dimensão de um tempo-duração. Para este autor, o futuro é um termo errôneo para designar a insurgência de Kairòs: *“A passagem ao porvir é sempre uma diferença, um sobressalto criativo. A repetição e com ela a duração, é desestruturada pela experiência atual do porvir, e o real é assim, novamente compreendido no fazer do Kairòs”*. (Negri, 2000, p. 63).

Segundo a ontologia do tempo pensada por Negri, qual seria o lugar dado ao passado? O passado pode assumir certa semelhança com a proposição de Deleuze e Bergson, no sentido de uma coexistência e de uma conseqüente preexistência de um passado puro em relação ao presente. Passado na preexistência como motor que faz o presente passar. Mas este afirma que *“quando considero o nome passado, encontro-me também, normalmente, diante da idéia errônea do tempo transcorrido como uma extensão, e da imagem de um tempo morto, finito, estendido na duração”*. (Negri, 2000, p.64).

Esse passado, no sentido de uma arqueologia do presente afirma, conseqüentemente, não um tempo morto e sim aquilo que vem antes e antecede mesmo o presente. E,

¹⁰ O termo relativo à concepção de tempo na terceira síntese, segundo a edição francesa de Diferença e Repetição é *avenir*, que podemos traduzir como futuro, ou porvir. Já o futuro como expectativa, no sentido do amanhã pode ser traduzido por *demain* (“depois de hoje”). Ora, futuro e porvir não coincidem. O termo porvir é geralmente utilizado a fim de não nos referirmos ao futuro como amanhã _ presente-duração que virá. A tradução recentemente revisada, feita por Roberto Machado, não diferencia o porvir do futuro como expectativa na contemplação formadora do hábito, reafirmando o sentido dado ao termo na tradução da edição anterior. Nesta primeira tradução do livro de Deleuze, *avenir* é traduzido como futuro: *“Em sua verdade esotérica o eterno retorno concerne apenas ao terceiro tempo da série. (...) Eis porque ele é literalmente chamado de crença do futuro, crença no futuro”*. (Deleuze, 1969, p. 158). Já Negri, opta enfaticamente por designar a dimensão relativa ao futuro como porvir, evitando incorrer naquilo que acredita ser um erro na leitura do tempo enquanto potência revolucionária.

significativamente, o que vem antes é o porvir. O passado equivale ao “futuro” e este antecede o presente: trata-se de um “futuro” que vem antes. Por conseguinte, no instante o porvir se manifesta como oriundo de um passado, na condição paradoxal de um porvir que vem antes. Negri abandona assim, o termo passado, e adota, para expressar tal operatória, a noção de eterno: “*Daremos, portanto, o nome de eterno ao tempo que é antes. Eternidade é o tempo que é antes: ele é, de fato, potência de vida acumulada, é temporalidade irreversível e indestrutível, é nome comum do ser que é. Cada Kairòs está instalado na eternidade*”. (Negri, 2000, p.66).

As semelhanças não terminam aqui. Ambos os pensadores situam no plano da ação subversiva a Cronos, um vetor ao qual, a princípio, também parece ser um ponto em comum. Deleuze afirma que no plano da efetuação no acontecimento, se encontra uma contra efetuação no limite da linha do Aion. O Aion como linha, na contra-efetuação põe em xeque a circularidade de Cronos, decreta sua morte. Tempo como desagregação da ordem que um Deus lhe dava, tempo como signo de doença, de morte. Portanto à boa medida de Cronos, se impõe uma desmedida, um tempo desmesurado:

Não há uma perturbação fundamental do presente, isto é, um fundo que derruba e subverte toda a medida, um devir louco das profundidades que se furta ao presente? E este algo de desmedido é somente local e parcial, ou então, pouco a pouco, não ganha ele o universo inteiro, fazendo reinar por toda a parte sua mistura venenosa, monstruosa, subversão de Zeus e do próprio Cronos? (Deleuze, 1969, p.168).

Negri também se refere a uma desmedida, no sentido de uma potência subversiva correlata ao *Kairòs*: “*Quando o antes é o eterno e o depois é o porvir, o tempo é, na flecha que o constitui, a desmedida da produção entre aquele antes e este depois*”. (Negri, 2000, p.70). No entanto, a desmedida proposta por cada autor possui sentido e alcance diferentes. Podemos avaliar a desmedida inerente ao *Aion* sendo substancialmente uma ação sobre uma medida, Cronos. O primeiro, em sua subversão à medida, promove uma desmedida como efeito. Já em relação ao *Kairòs*, a desmedida não é um simples efeito, ela é o próprio *Kairòs* que se impõe como potência revolucionária, como ser da produção no ato de criação, na insurgência do novo. Nessa concepção, a desmedida está sempre presente e assume um papel fundamental no político, como garantia de abertura e de renovação como característica do poder constituinte. A democracia revolucionária se consolida na abertura deste poder a uma multidão como conjunto de singularidades, cuja característica é a da transformação constante, fundamentada na potência revolucionária de *Kairòs* como o tempo da desmedida. O *Aion*, por

sua vez, como tempo relativo ao devir, produz uma desmedida na subversão ao presente. A perturbação fundamental de *Aion* sobre a medida é desencadeada por um fundo, um devir louco, devir que compreendamos, nos remete ainda a uma mínima duração. E o que Negri deseja afirmar justamente é um fundo revolucionário independente de qualquer forma estabelecida, qualquer duração, mesmo a do próprio tempo; até porque o devir pode ser caracterizado ainda como uma forma. Isso equivaleria em afirmar, por exemplo, uma revolução molecular, entendendo o comportamento das partículas não sendo linear, mas como saltos, reposicionamentos aleatórios de elétrons nos orbitais. Insistir num devir ou numa duração seria no caso, afirmar este comportamento aleatório baseado ainda na concreticidade das partículas, quando na verdade, estas se revelam como quarks, planks, fótons, pura luz que se propaga sem nenhuma perda ou resistência, só assumindo a concreticidade de uma partícula, na medida em que é confrontada com um feixe luminoso em uma mesma frequência.

Não se trata, entretanto, de desmerecer o tempo-duração. A divergência entre o pensamento de Deleuze e de Negri no tocante à ontologia do tempo é consequência mais dos objetivos de cada autor e de seus projetos. Estes se cruzam, possuem pontos em comum. É nítida a influência de Deleuze sobre as teses do filósofo italiano. Tal divergência não soa como oposição. As duas perspectivas se complementam. Porém, no sentido de continuidade de nossa discussão, vamos optar seguir, nesse momento, com o tempo-duração. Isso porque, em primeiro lugar, toda a referência conceitual que utilizamos como embasamento, na discussão sobre a perspectiva da produção de imagens, segue o caminho da abordagem proposta por Deleuze. Em segundo lugar, A subversão proposta pela tese deleuziana nos é suficiente, tanto para a compreensão de como se opera a captura do tempo pelo capitalismo global, quanto para traçar estratégias de resistência a este movimento. É necessário ter em mente que o sentido do termo duração aqui utilizado, não é simplesmente o de algo que se conserva no tempo e no espaço. Seguimos antes a concepção de Bergson (1939), na qual o termo passa a equivaler a transformação, variação, criação incessante do novo¹¹. Não iremos com isso, abandonar as contribuições trazidas por Negri.

Um problema fundamental, que se apresenta numa reflexão sobre os modos de resistência e deve ser levado em conta, é o de nossa opção pela discussão do audiovisual

¹¹ Essa noção de duração será melhor discutida no capítulo em que trataremos da captura do tempo no cinema através do processo de montagem. A definição de duração, segundo esta perspectiva adotada, se encontra no primeiro capítulo de “A Evolução Criadora”.

como dispositivo político. O que o cinema comercial promove é a captura do tempo político inerente à produção de subjetividades. Não podemos negar serem pertinentes as observações de Negri quanto à limitação da duração, que na condição de ser uma forma, mesmo indicativa da Diferença, aprisionaria as forças da multidão. A duração, pensada mesmo no sentido de uma variação universal, não expressaria a essência de um poder constituinte, da multidão ou de uma desmedida, uma vez caracterizando-se um modo em sua definição. Nosso interesse é justamente o de estabelecer uma discussão sobre as forças verdadeiramente instituintes nas imagens audiovisuais e ele nos obriga pensar no fato de não nos deter simplesmente em uma contemplação da forma pura do tempo, e sim na condição deste, pela sua vertente revolucionária, escapar a qualquer modo instituído, operando efetivamente sua condição eterna de uma transformação incessante e motriz.

Seguir com a duração será de fundamental importância, no objetivo de compreender como o tempo puro se manifesta no domínio das imagens, ou signos audiovisuais. Mas tal compreensão não é suficiente. Se afirmamos que a sétima arte nos oferece a possibilidade de pensar formas resistentes à captura do tempo e dos processos de subjetivação, entendemos que essa resistência tenha o caráter de libertar as forças instituintes de qualquer modo instituído, para isso, busca-se a base de uma verdadeira mobilização das potências nas imagens e no espectador, o que só é possível ser pensado no ato radical de dissolução que *Kairòs* instaura. Portanto, não iremos abandonar a discussão sobre o tempo político, mas caminhar com ela e na medida do possível, passar de uma contemplação a um ato libertário e revolucionário, no sentido de uma desestabilização das formas instituídas, fator determinante no processo de uma nova subjetivação ou ato de criação e reinvenção de si e do mundo. Embora possamos pensar, com a duração, tais estratégias de resistência, essas deverão se fundamentar no plano político e vincular-se estreitamente às forças da multidão, no intuito de se alcançar uma ampla mobilização coletiva.

No limite, na borda do tempo do *Aion*, residiria ainda, um tempo latente, uma desmedida que não dizemos nem indefinido, nem indeterminação. “*O produto de expressão do Kairòs é sempre singular.*” (Negri, 2000, p. 70). Propomos então, seguir com a Diferença como produto dessa expressão. Sugerimos que o conteúdo, a base de qualquer processo revolucionário é a manifestação das potências, ou múltiplas intensidades do intempestivo, atualizado nas formas, modos, ou durações. A “Revolucionalidade” da intempestividade do *Kairòs* assume no *Aion* a expressão de um devir revolucionário que contamina e transmuta as

formas instituídas, fazendo brotar, no seio da revolução como processo ainda molecular, a potência de uma temporalidade radical como motor. Desta forma acreditamos poder prosseguir com os dois autores.

2.4 O TEMPO DAS SINGULARIDADES E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES:

No âmago do poder constituinte, a aceleração do tempo nos indica a passagem a esta forma pura e vazia do tempo e à Diferença, que assume a condição de potência criadora. Essa aceleração se opõe, logicamente à aceleração de Cronos proposta pelo capitalismo. A primeira baseia-se na aceleração pela contração do tempo. Ela nada tem a ver a princípio, com o que ordinariamente entendemos como tempo acelerado, tempo das conexões instantâneas do mercado de ações, nem do ritmo cada vez mais rápido de vida nos centros urbanos, por exemplo. De um modo, o tempo acelerado referente a estes exemplos é o tempo cíclico. Ele é efeito da captura do tempo no acontecimento. De outro, pensar, no plano político, a eminência de um tempo intempestivo como fundamento da imanência e das singularidades que compõem a multidão, é sem dúvida, estabelecer uma discussão sobre produção de subjetividades:

A produção de subjetividades pelo CMI é serializada, normalizada, e centralizada em torno de uma imagem, de um consenso subjetivo referido e sobrecodificado por uma lei transcendental. Esse enquadramento da subjetividade é o que permite que ela se propague no nível de produção e de consumo das relações sociais, em todos os meios (intelectual, agrário, fabril, etc.) e em todos os pontos do planeta. (Guattari & Rolnik, 1986, p.40).

A subjetividade se encontra no centro do embate entre o poder constituinte e o poder constituído, representativo e legitimador do Estado Transcendental, pois se a subjetividade é singularidade, ela é modo de expressão das potências da multidão, sendo a plena afirmação do poder constituinte como garantia de sua “revolucionabilidade”. Apostar numa revolução constante como base do poder constituinte, em contraposição ao poder constituído do Estado, é afirmar novos modos de singularização que sejam espontâneas manifestações deste poder, resistindo à captura ostensiva perpetrada pelas instituições e pelos diversos organismos que compõem o corpo social em seus dispositivos de controle.

A subjetividade constitui-se na singularidade de um tempo intempestivo. Ela é a própria intempestividade em sua insurgência fulgurante. Não se trata da subjetividade atribuída a um sujeito, mas do desenrolar do tempo nos fenômenos relativos à vida:

A subjetividade, na verdade, não subsiste, mas é produzida pelo Kairòs, (...). A Subjetividade não está antes, mas depois do Kairòs. A subjetividade, caso seja construída, só pode ser identificada no caminho que conduz do 'aqui' ao campo materialista, e é nesse caminho que ela é produzida. (Negri, 2000, p. 80).

A vida é tida aqui como processo maquínico, ou seja, as linhas se estratificam, se codificam e se sobrecodificam, mas a pulsão insistente relativa à Diferença produz desarranjos, variações, novas formas de funcionamento e transmutações. As máquinas desejanter inoculam a produção no produto, produção que diz respeito à pulsão de variação inerente à vida e cujo solo-fundação é a Diferença. Tal é o cerne do plano de imanência. E se as singularidades da multidão são as manifestações desta Diferença, podemos tê-la então como afirma Deleuze em *Proust e os Signos*, como essência: “*O que é uma essência, tal como revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença pura e absoluta. É ela que constitui o ser e nos faz completo*”. (Deleuze, 1976, p. 39). A subjetividade se constitui então como o desenrolar da essência nos sujeitos:

A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito é de outra ordem: qualidade desconhecida de um mundo único. Não é o sujeito que explica a essência, é antes a essência que se implica, se envolve se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma, ela constitui a subjetividade. (Deleuze, 1976, p. 41).

Uma Diferença como pura variação, transmutação, como essência que se implica na subjetividade. Este é o sentido da afirmação de que a subjetividade é tempo. Logo, ela advém do plano de imanência, e por isso é considerada questão central na geopolítica de expansão capitalista. Daí, a importância monumental da discussão sobre a produção de subjetividades e a sua captura pelo capitalismo globalizado contemporâneo:

O lucro capitalista é fundamentalmente, produção de poder subjetivo. (...) A subjetividade não se situa no campo individual, seu corpo é o de todos os processos de produção social e material. O que se poderia dizer, usando a linguagem da informática, é que, evidentemente um indivíduo sempre existe, mas apenas como terminal; esse terminal encontra-se na posição de consumidor de subjetividade. (Guattari & Rolnik, 1999, p.32)

A expansão capitalista paradoxalmente, não investe mais somente em uma direção espacial como território externo ao sujeito. O que se desdobra é uma expansão para dentro, uma

expansão que investe na contração do tempo cronológico e do espaço, no esforço de capturar seu elemento disruptor, o tempo da Diferença. Trata-se de uma expansão no sentido do mínimo, ou singular. O capitalismo inverte a lógica de expansão, mergulhando na ínfima extensão da subjetividade e tentando se apropriar dela em sua gênese. Por isso, uma geopolítica em regime molecular, um regime que produz variedades diversas, por meio da apropriação da variação universal característica da Diferença.

A transcendentalidade do capitalismo se afirma por meio da subjugação da Diferença pura a uma produção de “diferenças” remetidas à lógica do capital. Hardt & Negri (2000) afirmam que um dos movimentos do novo poderio soberano imperial foi justamente o de sobrepujar os antigos binarismos segregatórios fundados no princípio da dialética hegeliana como base de formação jurídica dos Estados-Nação. Na experiência do iluminismo existiam duas tradições distintas: a do humanismo renascentista, com a celebração da imanência, da singularidade e da Diferença (pensadas com Duns Scott e Spinoza, dentre outros); e a segunda tradição racionalista, na busca do controle das forças da primeira tradição. O modo transcendental dialético dualista serviu por um longo período como princípio de organização dessas forças. Mas as transformações dadas no desenvolvimento da soberania global levaram a uma flexibilização das fronteiras e à abolição das dicotomias segregatórias, num aparente movimento de reinvenção das instituições. *“Os binarismos e dualismos da soberania moderna não são desorganizados apenas para que outros se estabeleçam. Ao contrário, o próprio poder dos binários é dissolvido quando fazemos as diferenças atuarem sobre fronteiras.”* (Hardt & Negri, 2000, p. 159). Nesse sentido, podemos afirmar que na nova ordem mundial, o capitalismo exalta a afirmação das diferenças, deixando transparecer apenas uma flexibilização das fronteiras antes rígidas, na geopolítica das relações de poder. A estratégia deixa de ser a de rechaçar as diferenças, e passa a ser a de distribuí-las em linhas limítrofes de organização e regulação: *“Essas diferenças, é claro, não atuam livremente num liso espaço global, mas são de preferência arregimentadas em redes globais de poder, que consistem em estruturas altamente diferenciadas e móveis.”* (Hardt & Negri, 2000, p. 169). Portanto, não foram dissolvidas as fronteiras. Pelo contrário, a meta é fazer as diferenças atuarem sobre elas como dispositivos de regulação de conflitos. A diferença apregoada pelo capitalismo diz respeito à variação de um modelo numa série ou padrão, que pode ser denominada como estrutura ou fronteira transcendental a priori. E se a Diferença é o solo da variação da vida, ou produção, o capitalismo tenta se apropriar dela regulando seu regime de variabilidade. Daí é fácil deduzir que as diferenças produzidas pelo capitalismo dizem

respeito ao diferente enquanto variação de um modelo a priori e não da Diferença como variação em si mesma. Desse modo, a produção de diferenças ou de diferentes se articula à lógica expansionista do capitalismo:

[...] Circulação, mobilidade, diversidade e mistura são as condições que a tornam possível. O comércio junta as diferenças, e quanto mais, melhor! As diferenças (de mercadorias, de populações, de culturas e assim por diante) parecem multiplicar-se infinitamente no mercado mundial, que não ataca nada com tanta violência como as fronteiras fixas: ele esmaga qualquer divisão binária com as suas infinitas multiplicidades. (Hardt & Negri, 2000, p. 168).

Trata-se efetivamente, de uma produção de singularidades ou de subjetividades, mas de subjetividades capturadas. Guattari não afirma á toa que, para o capitalismo, a subjetividade no panorama geopolítico atual, é bem mais valioso que o petróleo (Guattari & Rolnick, 1989, p. 32). Se o poder constituinte nos impele ao caráter revolucionário da multidão_ ou seja, ao plano das singularidades, das subjetividades como modos de existência_ a contra-revolução se caracteriza pela captura desta potência. A estratégia do capitalismo contemporâneo consiste em capturar a potência revolucionária implícita na produção de subjetividades, capturar a dimensão do tempo intempestivo, capturar Kairòs. Uma vez efetivada tal captura, a produção de subjetividades _ segundo uma lógica transcendental em que a potência constituinte é expropriada _ se processa segundo uma ordenação temporal, numa normatividade transcendental pré-estabelecida. Neste movimento, podemos considerá-lo funestamente como um empreendedor ontológico. Se o capitalismo toma de assalto à vida, ele tenta se apropriar da Diferença, selecionando e serializando as diferenças segundo seus interesses.

2.5 CAPITALISMO, CONTROLE E RESISTÊNCIA:

O capitalismo paradoxalmente afirma seu funcionamento pela contínua liberação dos fluxos inerentes à vida. É muito fácil acreditar que na atualidade alcançamos o auge do liberalismo. Tudo é permitido, contanto que se pague um preço alto. O preço é o controle. Este se caracteriza justamente por esta liberação dos fluxos na medida proporcional, estreita e direta de sua modulação à moeda corrente e ao fluxo monetário do mercado financeiro como expressão máxima da circulação de valores: *“ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes*

amostras de moeda”. (Deleuze, 1990, p. 222). A partir do momento em que a própria vida tornou-se um bem com seu correlato valor de uso e de troca, nada se deixa escapar a uma possível modulação num espectro em moeda. Conseqüentemente, todos os fenômenos da vida passam a ocupar as prateleiras do mercado e constituindo-se bens de consumo. Nada escapa a esta expansividade do capitalismo global.

O controle se exerce sobre esta potência de ilimitação característica da multidão e do poder constituinte, impondo-lhe uma estrutura transcendental. O capitalismo passa a se expandir explorando, através de sua transcendentalidade, esta potência de variação. Na tentativa de expropriar a dimensão da temporalidade constitutiva da multidão e do poder constituinte, ele passa a assumir a condição de verdadeiro empreendedor ontológico.

Deparamo-nos aqui com um embate micropolítico por excelência, pois se as potências da vida ou da multidão compõem o campo das práticas de uma coletividade, estas dizem respeito, por sua vez, a um verdadeiro plano imaterial ou molecular. Plano das intensidades, dos afetos que se atravessam, se conectam e produzem nos agenciamentos, nos encontros, os processos de subjetivação. Vemos, por um lado, o capitalismo como expressão de um biopoder em sua vertente de apropriação da vida a partir da instituição do controle como forma de captura. Por outro, os fenômenos de expansão da multidão indicam também um agenciamento potencializador da própria vida. Daí a biopolítica como resistência às formas de dominação.

O capitalismo, em seu implacável movimento de expansão, expropria o plano de imanência, produzindo o sucateamento das existências ao lhes impor uma forma de controle sobre os processos de subjetivação. É toda esta a dificuldade de se tentar identificar a estratégia contra-revolucionária do capitalismo, pois a princípio, o empreendedor ontológico já percebe a produção como inerente não exclusivamente ao humano, mas à vida em sua totalidade. Este se apropria da potência de vida como produção. As multiplicidades na manifestação da Diferença pura são seus produtos, elas emergem na gênese da metamorfose de uma produção eminentemente maquínica, centrada na singularidade dos acontecimentos, no devir.

A produção se torna um fenômeno da vida como um todo. Esta sendo vista como exclusiva ao homem, ou ao sujeito da cultura que transforma a natureza, é a falácia transcendental que oculta o verdadeiro sentido do poder da multidão. Não devemos nos referir à produção como nos sistemas econômicos tradicionais, interpretando-a como ação

industriosa específica ao homem ou à cultura, mas à produção de produção, como afirma Deleuze & Guattari (1966):

Porque na verdade (...) não há esferas nem circuitos relativamente independentes: a produção é imediatamente, consumo e registro. O consumo e o registro determinam diretamente a produção, mas a determinam no seio da própria produção. De tal modo que tudo é produção: produção de produções, de ações e reações; produções de registro, de distribuições e de pontos de referência, produção de consumos, de volúpias, de angústias e de dores. Tudo é produção: os registros são imediatamente consumidos, destruídos, e os consumos diretamente reproduzidos. (Deleuze & Guattari, 1966, p. 09).

Se o capitalismo se apropria da potência de ilimitação não o faz pela limitação ou repressão desta potência, mas por sua plena exploração. Daí, a lógica de expansão capitalista se molda à variação da vida enquanto fenômeno de expansão, uma vez que ela é inerente à potência. Da mesma maneira pela qual o poder constituinte é interiorizado pelo poder constituído, a variabilidade inerente à vida é interiorizada no regime de expansividade do capitalismo. Surge então, uma espécie de variação a partir do controle, e ela diz respeito à submissão da potência de ilimitação a um pressuposto vetor como gênese e como organizador dessa variabilidade. Este assumiria o status de transcendental. Uma vez tendo o capitalismo tentado se apropriar do fenômeno de variação inerente à produção que diz respeito à própria vida, sua grande inovação torna-se o fato deste não se configurar mais unicamente como doador de trabalho.

Ao se apropriar dessa potência de variabilidade relativa à vida, ele torna-se fundamentalmente doador de tempo. Ele canaliza os processos produtivos da vida como um todo e, em especial, se apropria da temporalidade como motor dessa produção, fazendo-os operar sob um princípio único. Ou seja, o capitalismo tenta, por sua vez, apropriar-se da potência em sua gênese. Portanto, ele tenta capturar o próprio tempo, e se não consegue realizar integralmente esta façanha, tenta ao menos impor ao intempestivo um vetor de ordenação e organização sobre o qual toda a variação deve fluir. Tal é a característica do capitalismo contemporâneo: o cerceamento da potência de ilimitação, fundamentado nessa dimensão do tempo relativo aos processos de subjetivação, se dá pela instituição de eixos transcendentais, organizadores de sua variabilidade. A operação consiste em deslocar para coadjuvante a mutabilidade própria ao tempo intempestivo e à Diferença, submetendo-os a um tempo linear e cronológico como vetor a priori de toda variação. O capitalismo torna-se doador de tempo na medida em que ele expropria o processo de produção inerente à vida. Ele desterritorializa os processos de existencialização, fazendo-os reterritorializar segundo sua

lógica estruturante. Desta maneira ele se apropria da função do tempo nos fenômenos da produção de subjetividades.

Constatada esta característica do capitalismo globalizado que se estabelece como verdadeiro empreendedor ontológico, como pensar as implicações e atravessamentos deste modo de funcionamento no contexto da indústria audiovisual? Tal é o objeto da próxima etapa.

CAPÍTULO III:

AS CONSEQÜÊNCIAS DA EXPROPRIAÇÃO DO TEMPO PELO CAPITALISMO E SUAS RELAÇÕES COM A INDÚSTRIA AUDIOVISUAL.

3.1 A CAPTURA DO TEMPO E A IMAGEM. OS SIGNOS AUDIOVISUAIS:

Havíamos afirmado anteriormente que a indústria audiovisual, e mesmo o cinema na condição de manifestação artística, necessitam de investimentos consideráveis para sua produção. Isso nos levou a perceber sua dependência em relação à criação e manutenção de um mercado como garanta de viabilização de sua produção. A lógica de funcionamento de sua indústria se estabelece neste campo de tensões, tendo como objetivo acumular margens de lucro crescentes. Para tanto, os filmes tidos como comerciais_ aqueles que abdicam de pretensões artísticas e estéticas visando atender as demandas de mercado_ aderem à lógica de cooptação crescente de público. Contemporaneamente, existe um esforço crescente por parte do capitalismo global para nada ficar de fora de seu projeto expansionista ou escapar aos seus princípios e a sua dinâmica de funcionamento. O paradigma vigente é o da inclusão, tudo deve passar por sua rede, pelos seus tentáculos.

Mencionamos também que a simples reprodução de papéis sociais e de comportamentos, assim como a reificação de realidades artificialmente construídas através dos filmes, não seria a principal estratégia correspondente ao agenciamento entre o capitalismo globalizado e a indústria audiovisual. Afirmamos que a grande inovação do capitalismo, ao tomar de assalto a vida, é a de se apropriar do tempo na condição de gênese dos processos de subjetivação, tornando-se seu doador universal e se estabelecendo como empreendedor ontológico, ou seja, transcendental. Captura do tempo e conseqüentemente, dos processos de subjetivação. Portanto, para além da simples reprodução de papéis sociais e comportamentos, a indústria do audiovisual _muito embora tenha como característica fazer

um cinema comportamentalista, como por exemplo, no caso do realismo hollywoodiano_ produz subjetividades capturadas, impondo-lhes certa lógica de ordenação temporal baseada numa linguagem específica.

Se o cinema clássico era uma máquina bem azeitada para a produção de emoções, que obrigava o espectador a acompanhar uma estrutura linear que promovia um conjunto seqüencial de emoções, os novos meios interativos possibilitaram ao participante (...) construir uma temporalidade e modelar as emoções mais pessoais. A tela é transformada em um “centro de atividades”, um cronotopo cibernético, onde tanto o espaço, quanto o tempo são modificados. (Stam, 2000, p. 352).

É importante destacar a propriedade daquilo que designamos como signo cinematográfico. Seguimos, aqui, a orientação de Lingüistas como Pierce (2003), para qual um signo ou *representâmem*, é aquilo que se apresenta como algo para alguém. O signo representa alguma coisa, seu objeto, segundo uma tricotomia, ou seja, o caráter triplo das relações presentes em um silogismo lógico. Estas são as relações triádicas de comparação, desempenho e de pensamento, sendo os respectivos correlatos de qualquer relação triádica. Portanto, Pierce enfatiza o caráter exclusivamente qualitativo de um signo, não como qualidade característica atribuída ou oriunda de um objeto, mas como ser de pura qualidade:

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto, ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo pra com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como signo de possibilidade ou como um signo de fato, ou como signo de razão. (Pierce, 2003, p 51).

Podemos pensar então, ou num “discurso cinematográfico”; ou na produção de signos audiovisuais próprios ao cinema¹². Estas duas opções nos levam a caminhos diferentes. A primeira nos indica a definição do cinema como uma linguagem (*langage*), em distinção da língua (*Langue*), nos remetendo ao domínio da semiologia. A última, por sua vez, nos apresenta o domínio singular dos signos e, conseqüentemente, das imagens cinematográficas como expressão de uma modalidade específica de signos.

É certo que a imagem dá lugar a signos. A nosso ver, parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de

¹² Deleuze se apropria da terminologia pierciana definindo sua concepção de signo como sendo “*uma imagem, o conjunto daquilo que aparece;*” o que se diferencia radicalmente da imagem enquanto remetida ao princípio da representação fundamentada num sujeito cognoscente ou da linguagem. Ele se apropria da terminologia pierciana para constituir sua própria taxionomia dos signos. Ver: Deleuze, 1983, p. 78. Op. Cit, 1985, p. 37.

vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção). (Deleuze, 1983, p. 93).

Há de se estabelecer, desta maneira, a diferença entre semiologia e semiótica¹³. No sentido proposto por autores como Metz (1980), a semiótica seria um ramo da semiologia e o cinema é uma linguagem como variação da língua. Esta posição nos obriga a submeter os signos do cinema aos pressupostos da lingüística, perdendo o cinema mais do que sua especificidade, sua autonomia, no sentido de manifestação sinalética: *“A semiologia viu no cinema uma espécie de prolongamento da linguagem literária e tentou adequar os pressupostos da lingüística à análise dos filmes.”* (Vasconcelos, 2006, p. 53). Corroboram igualmente para essa afirmativa, os apontamentos de Stam (2000) que definem bem a posição de Metz:

De modo bastante semelhante à conclusão de Saussure, de que o objetivo da investigação lingüística deveria ser o de extrair, da pluralidade caótica da fala (parole), o sistema abstrato de significação de uma linguagem, isto é suas unidades básicas e suas regras de combinação em um dado ponto no tempo, Metz concluiu que o objetivo da cine-semiologia deveria ser de extrair, da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação das línguas naturais. (Stam, 2000, p. 129).

Esta submissão está assegurada no sentido da semiótica ser, segundo Metz, um segmento da semiologia que se ocupa do cinema como estudo dos discursos e dos textos, em detrimento do valor da imagem. Metz afirma o plano cinematográfico equivalente a um enunciado ou frase, defendendo sua analogia com a lingüística. *“Portanto Metz delimita o objeto da semiótica como o estudo dos discursos, dos textos e não do cinema como no sentido institucional mais amplo, entidade por demais multifacetada para constituir o objeto próprio da ciência lingüística.”* (Stam, 2000, p. 130). Deleuze (1985) torna ainda mais precisa a distinção, ao afirmar a peculiaridade do objeto da semiologia:

A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos”. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas já que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. (Deleuze, 1985, p.38).

¹³ Segundo Pierce: *“Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para semiótica, a quase necessária, ou formal, doutrina dos signos”*. Ibid, p.45.

Estamos assinalando a existência de uma semiótica própria ao audiovisual e baseada na reprodução de signos materiais do poder, pois o cinema, como modo expressão artística, revela, através de sua semiótica, as imagens indiretas e diretas do tempo. Tais signos emergem não de um sujeito da linguagem, mas de um plano de tensões e de forças característico de uma matéria sinalética não lingüisticamente formada. Esta matéria comporta dentro de um regime de especificação e diferenciação constantes, traços afetivos, sensoriais, rítmicos, entre outros. Não se consubstancia neste ponto de vista, um plano cinematográfico no sentido de Metz como um enunciado referido, tanto objetivo como subjetivamente, a um sujeito da enunciação. Trata-se ao contrário, de um *enunciável*, algo que não deixa de passar pelo sujeito, mas não o tem como centro. Segundo Deleuze:

É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não lingüisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica estéticamente e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, Não são enunciados. É um *enunciável*. (Deleuze, 1985, p. 42).

Daí prosseguirmos com uma concepção de semiótica não como signatária de uma semiologia, mas adquirindo uma autonomia independentemente da linguagem:

Por isso devemos definir não a semiologia, mas a “semiótica”, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a lingüística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em relação á uma matéria não lingüística que ela transforma. (Deleuze, 1985, p. 430).

No seio desta semiótica, dessa massa protoplásmica caótica, temos uma das possíveis relações entre o cinema e o plano de imanência. Essa materialidade própria ao cinema diz respeito à dinâmica das imagens em cada filme, à composição do roteiro, dos personagens, dos planos, das seqüências, dos enquadramentos, dos efeitos de câmera, luz, som, etc. Todo esse conjunto de elementos articula-se e nos leva a um regime da imagem como pura intensividade, como fundamento dos signos audiovisuais. A materialidade do cinema nos possibilita o encontro com aquilo que mais intimamente a constitui. Politicamente, o cinema é uma semiótica, uma linguagem cuja fundamentação e objeto é o tempo. O processo de análise dos materiais audiovisuais corresponde, por conseguinte, a uma cartografia dos signos intensivos produzidos no processo de montagem, na construção dos cenários, nas

movimentações da câmera, dos *travellings*¹⁴, na obra fílmica como um todo, assim como na perspectiva posta em jogo pelo diretor, pelos atores, personagens e mesmo pelos espectadores. Como demonstra Vasconcelos (2006):

Os signos de cinema dão conta da expressão do sentido cinematográfico propriamente dito. São ferramentas para a construção de um pensamento do cinema, não de um pensamento sobre o cinema ou de uma história do cinema, mas de uma cartografia amplificada das imagens e signos cinematográficos. (Vasconcelos, 2006, p. 55).

Desejamos afirmar que uma das principais características da sétima arte é a de expressar um verdadeiro pensamento cinematográfico produzido segundo leis próprias, de acordo com os princípios da imagem não restrita a uma mera representação de um objeto por uma consciência ou um sujeito:

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível (...), um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos. Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento. (imagens pré-lingüísticas), e em pontos de vista tomados sobre estes movimentos (signos pré-significantes). Ele constitui toda uma “psicomecânica”, o autômato espiritual, ou o enunciável de uma língua que possui lógica própria. (Deleuze, 1985, p. 311).

Porém, como vimos anteriormente, o cinema em seu agenciamento com o mercado em função de suas necessidades de financiamento para produção, acaba por abrir mão de sua dimensão de forma de expressão artística, compactuando com os imperativos do capital a fim de sobreviver:

O próprio cinema como arte vive numa relação direta com um complô permanente, uma conspiração internacional que o condiciona de dentro como o mais íntimo inimigo, o mais indispensável. Essa conspiração é a do dinheiro; o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação que se internalizou com o dinheiro. (Deleuze, 1985, p. 97).

A base de uma indústria audiovisual se manifesta nesse deslocamento do interesse artístico para a afirmação de uma produção em série de filmes que passam a ter eminentemente o objetivo de captar público, gerar bilheteria, enquadrando-se na tendência capitalista de geração crescente de lucros. Nesse sentido, a indústria audiovisual engendra

¹⁴ O *travelling* é um tipo de movimento de câmera que envolve um deslocamento desta e de seu suporte na direção do tema filmado. Esse movimento pode ser realizado de duas formas: a primeira tendo como suporte uma grua ou qualquer aparelho móvel, ou apenas um dispositivo que se assente à mão a executar o movimento, baseando-se no deslocamento do operador; a segunda conta com um recurso mais sofisticado, um carrinho com uma boa suspensão e que conte com pneus largos e suaves. Sobre esse assunto ver: Petzold, 1978, p. 235.

formas de controle pela cooptação da produção de subjetividades ao fluxo do mercado financeiro global. Mesmo ao privilegiar uma visão política e estética ou valorizar elementos culturais e sociais, mesmo que se pretenda uma produção artística, um filme_ quando produzido segundo esta implacável determinação financeira_ subverte usualmente todas as suas pretensões, triunfando por fim aquilo que realmente importa: o retorno dos investimentos.

3.2 REVENDO ALGUNS CONCEITOS TÉCNICOS:

Mas até aqui não chegamos ao ponto crucial do problema, pois não há como pensar estratégias de resistência exteriores às contingências do mercado. Desejamos com isso apontar que, mesmo sob pressão violentamente exercida sobre a produção é possível realizar uma obra artística. O diferencial entre o cinema arte e os filmes comerciais é, sobretudo, a preocupação eminente do primeiro com a imagem, sua expressividade e narratividade decorrentes. Isso porque o cinema não é uma modalidade ou variação da linguagem. O seu principal objeto, em sua face artística, é a imagem, naquilo que mais a caracteriza em sua pura natureza. Portanto, ele não deve se ater à semiologia, mas constituir para além desta, uma semiótica, um regime singular de signos ou imagens centradas, não no plano da linguagem remetida a um sujeito, mas em signos que expressem a dimensão singular do tempo e das multiplicidades que compõe um plano de imanência, pensados particularmente em sua relação com cinema. Nele revela-se o caráter primeiro da imagem, seguindo a proposição bergsoniana de que o universo é em sua totalidade, por elas constituído:

Eis-me, portanto, em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar esta palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas estas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. (Bergson, 1939, p. 11).

O cinema comercial, por sua vez, coloca esta potencialidade da imagem cinematográfica em segundo plano. E a principal característica desta semiótica, relacionando-

a aos filmes comerciais, é justamente produzir signos que remetem à perspectiva da expropriação do tempo.

“O exercício do poder por meio das semióticas do capital tem como particularidade proceder concorrentemente, a partir de um controle de cúpula dos segmentos sociais, e pela sujeição de todos os instantes de cada indivíduo. (...) a sobrecodificação, pelo capital, das atividades, dos pensamentos, dos sentimentos humanos, acarreta a equivalência e a ressonância de todos os modos de subjetivação”. (Guattari, 1977. P.201).

É por esse caminho que iremos descortinar o agenciamento entre indústria audiovisual e capitalismo contemporâneo. O filme comercial comporta uma estrutura na qual se apreende a função disruptora do tempo, acomodando-a num circuito modulador da percepção. Mas a fim de esclarecermos as condições desta modulação, será necessário compreender como se processa a relação entre o tempo e a imagem cinematográfica.

A dinâmica das imagens posta em jogo através do cinema assume uma peculiar função no processo de montagem. Este termo equivale ao de edição e não se restringe a uma simples seleção, dentro da totalidade do material filmado, de um conjunto de planos ordenados sucessivamente. A montagem consiste, como nos ensina Eisenstein (1957), na técnica por excelência do cinema. Ela é muito mais do que uma simples colagem das peças de um filme seguindo um procedimento mecânico. Segundo Mourão & Leone (1987), o filme, em sua característica fundamental e em sua natureza heterogênea, se constrói pela incidência de uma variedade de texturas nas quais as unidades previamente selecionadas vão sendo organizadas e seqüenciadas através da montagem, abrindo espaço para a manifestação narrativa. A montagem nunca deve ser entendida como acontecimento exclusivo gerado pelo corte que cria contigüidades e aproximação entre dois planos:

Portanto, a montagem é o processo em que essas texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis. (Leone & Mourão, 1987, p. 14).

Um filme é basicamente constituído pelas seqüências, ou unidades de material filmado. Cada seqüência seria constituída por cenas adequadas de maneira geral, ao espaço-tempo narrativos, tendo também sua especialidade e temporalidade própria. Segundo Xavier (1984), no processo de montagem é fundamental a decomposição do filme (e, portanto, das seqüências e das cenas) em planos, utilizando-se para tal, a operação denominada como *decupagem*.

Outra importante noção, a fim de compreendermos o que venha a ser o processo de montagem, é a de plano. Ela diz respeito, em suas diversas modalidades, ao material filmado que se encontra compreendido no espaço entre dois cortes, constituindo uma cena: *O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, é a extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é o segmento contínuo da imagem.* (Xavier, 1984, p. 19). O corte por sua vez corresponde não simplesmente ao início e ao final da película, mas adquire a função estética de elemento conciliador entre as cenas: *“o corte além de ser o conciliador (ou deflagrador) da concatenação dos planos, é também mediador, que poderá intensificar as significações na expressão cinematográfica”* (Leone & Mourão, 1987, p. 570).

Pensando também o ponto de vista filmado a partir da relação fixa entre a câmera e o objeto, Xavier (1984) afirma que o plano passa a designar igualmente *“a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto.”* (Xavier, 1984, p. 19). Este autor define uma série de modalidades de planos, como, por exemplo, o *plano geral* (a câmera se posiciona em cenas localizadas em exteriores ou interiores, de modo a mostrar todo o espaço da ação); o *plano médio ou de conjunto* (utilizado principalmente em interiores como, por exemplo, uma sala, a fim de mostrar o conjunto de elementos envolvidos na ação); o *plano americano* (quando as figuras humanas são enquadradas até a cintura aproximadamente); e o famoso *primeiro plano, close-up*, ou simplesmente *close* (Quando a câmera próxima da figura humana só apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa quase a totalidade da tela). Uma variação do close é o *primeiríssimo plano* (relativo a um melhor detalhamento de uma parte do corpo como um olho, ou uma boca, ocupando a totalidade da tela). Devemos mencionar também o *plano-sequência* como uma modalidade especial no qual toda a ação se desenvolve em um único plano de longa duração sem a interferência de cortes. Sintetizando: a montagem nos possibilita, por meio da articulação dos planos, uma manipulação da percepção e das emoções dos espectadores que são conduzidos pelo processo, assumindo uma posição passiva.

Ou seja, os planos cinematográficos detêm o sentido real do mundo. O montador pode dirigir e controlar as emoções do espectador, reorganizando a realidade descrita pelos planos e fazendo com que o espectador seja envolvido pelo filme, relacionando-se com ele de maneira passiva (Leone & Mourão, 1987, p. 51).

Devemos neste momento, abrir espaço para uma pequena discussão sobre o impacto das novas tecnologias sobre o processo de montagem ou edição. Com o surgimento da computação gráfica e de outras tecnologias digitais, a montagem ficou muito mais

simplificada, deixando de ser um procedimento artesanal. Hoje não se tem a preocupação sobre quando o rolo de filme irá terminar. A tecnologia digital pôs em desuso a película. Poderíamos rodar, por exemplo, inúmeras horas de plano seqüência sem efetuar nenhum corte. Porém, se o procedimento não é mais artesanal no sentido de corte e colagem entre pedaços de filme, isso não coloca em xeque a necessidade do corte ou da decupagem como operações características, revendo suas reais funções nesse novo contexto, como nos mostra Dancyger (2002):

Uma máquina de edição como a Avid ou Lightworks, não importa quão sofisticada seja, não pode tomar a decisão criativa de onde cortar e porquê. A decisão sobre a continuidade ou ênfase dramática é uma escolha criativa, ou se você quiser, estética. Elas são feitas pelo editor e ou pelo editor com o diretor e produtor. A velocidade na edição computadorizada permitirá que a decisão criativa chegue mais rapidamente do que na antiga tecnologia de montagem, mas não tomará as decisões criativas. (Dancyger, 2002, p. 410).

Cabe lembrar, que a montagem revela a especificidade artística do cinema, apontando para sua característica mais fundamental; a relação da imagem com o movimento:

O cinema está marcado pelo estigma do movimento. Quando falamos em movimento não é só do cinema que estamos falando. A rigor, não poderemos nunca dizer que *A chegada do Trem na Estação* tenha sido o primeiro filme. No entanto, no que tange ao movimento duplicado (do trem real e do trem da tela) esse é de fato o nascedouro da nova arte. (Leone & Mourão, 1983, p. 32).

Mas em que consiste a questão do movimento e a sua relação com a imagem? Aparentemente, este seria conseqüência do deslocamento de fotogramas inertes, sendo o movimento resultante, uma impressão dada aos nossos sentidos mediante esse processo. Como poderia então, uma imagem ou fotograma a princípio imóvel, ter o movimento por fundamento? Devemos distinguir, a fim de entendermos essa afirmativa, movimento de deslocamento, pois ambos não se equivalem. Por deslocamento, compreende-se o espaço percorrido de um ponto a outro por um corpo. Esta é a sua definição mais usual. No entanto, embora o deslocamento implique movimento, não necessariamente este último se caracteriza pelo primeiro. O paradoxo da lebre e da tartaruga exposto por Zenão é antigo e nos serve de exemplo. Na apresentação argumentativa desse paradoxo, ao reduzirmos o espaço a uma distância mínima ele se torna impossível de ser percorrido. Daí não ser viável o deslocamento de um ponto a outro, se o espaço compreendido entre esses dois pontos tende a ser fracionado e reduzido progressivamente a uma distância impossível de ser percorrida, proporcionando a eterna vantagem ao animal que largou na frente na história. Dito de outro modo: na contração

do espaço chega-se a um momento cujo deslocamento como percurso de sua trajetória se torna inviável. No entanto, insistimos: há movimento, pois se aprofundarmos ainda mais essa contração do espaço nós iremos nos deparar, conseqüentemente, com um elemento mínimo em que o movimento se realiza, não mais como deslocamento de um ponto a outro, mas como deslocamento em si mesmo, deslocamento em um único ponto no espaço. Como nos mostra Bergson:

Os deslocamentos perfeitamente superficiais de massas e moléculas que a física e a química estudam tornar-se-iam, com relação a esse movimento vital que se produz em profundidade e que é a transformação e não mais translação, aquilo que a estação de um móvel é para o movimento desse móvel no espaço. (Bergson, 1907: 35).

Esse deslocamento em si mesmo, algo estritamente paradoxal, nada mais é do que a pura variação ou transformação. O termo deslocamento em si mesmo perde sentido, surgindo a idéia de movimento como transformação, uma vez que ele se dá não entre dois pontos, mas em um único ponto; conseqüentemente, em todos. A variação como principal característica do movimento, revela assim, a dimensão puramente qualitativa da matéria. Ela equivale não a uma mudança quantitativa das formas pensadas em termos de unidades mínimas totais fechadas em si mesmas, como os átomos, mas, ao contrário, como uma constante e perpétua mudança qualitativa de estado: *“vale a pena dizer que toco a realidade do movimento quando ele me aparece, interiormente a mim, como mudança de estado ou de qualidade”*. (Bergson, 1939: 229). Na verdade, o movimento é a característica de um universo composto por imagens.

Esse estado qualitativo da matéria constitutiva do plano de imanência como um conjunto infinito de imagens pode ser entendido como o estado não só de transformação, mas de transmutação, estado de metamorfose constante que a variação revela. Logo, se estamos pensando na variação (movimento) em um único ponto na imagem, ela existe certamente em todos, constituindo-se a matéria como identidade entre a imagem e o movimento:

Este conjunto de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Neste plano, a imagem existe em si. Este em-si da imagem é a matéria: Não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento. É a identidade da imagem e do movimento que nos faz concluir imediatamente pela identidade da imagem-movimento e da matéria. (Deleuze, 1985, p. 79).

A matéria, identificada como aquilo em que consiste o conjunto das imagens¹⁵ e compõe a imanência é, sem dúvida, a variação universal como princípio, e podemos afirmar, é também o em si do movimento, ou seja: *“Do plano de imanência ou plano da matéria podemos, portanto dizer que é: Conjunto de imagens-movimento; coleção de linhas ou figuras de luz; séries de blocos de espaço-tempo”*. (Deleuze, 1983, p. 82). Esta variação como princípio ontológico, coincide com o que afirmamos ser o estatuto da Diferença, cujo fundamento é o tempo e, de acordo com a proposta de Bergson, equivale a um puro passado¹⁶. Daí sua metafísica vislumbrar uma memória cósmica como o conjunto infinito das imagens.

Desse modo, encontra-se aqui o sentido da afirmativa de que a imagem nunca é estática, pois o movimento, mesmo quando manifesto na menor dimensão do espaço, encontra-se sempre presente. E de um ponto específico ele transita por um espaço qualquer, circulando efetivamente em todos os pontos da imagem. À montagem cabe resgatar esta peculiaridade do movimento, de revelá-lo ali onde julgamos ser tudo estático. Porém, como captar a dimensão de um movimento aparentemente desprezível aos sentidos? Seguindo a intuição bergsoniana, Deleuze (1983) nos, apresenta seu conceito de imagem-movimento:

Com efeito, vemo-nos num mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado; nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um “caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo”. (Deleuze, 1983, p. 78).

A edição trata como, nos demonstra Michelson (1984), do tema importante do movimento. Por conseguinte, este nunca deve ser tratado como deslocamento entre pontos, mas, como intervalo, como transição, que pode muito bem ser pensada segundo o Kinotismo¹⁷

¹⁵ Bergson afirma: *Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.* (Ibid, 17).

¹⁶ A fim de demonstrar a sobrevivência de um passado puro, independente do passado relativo às imagens-lembrança depositadas na consciência, o autor afirma a essência do presente como instante em que o tempo decorre. Donde o presente nunca é e, no entanto já foi, sendo assim, passado: *O que é para mim o momento presente? É próprio de o tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre.* (Ibid, p 161).

¹⁷ Por Kinotismo (Kinochestvo) entende-se: *“É a arte de organizar os movimentos necessários de objetos no espaço em um todo artístico rítmico, em harmonia com as propriedades do material e com o ritmo interno de cada objeto. O material, os elementos, da arte do movimento são intervalos (as transições de um movimento a outro) e de modo algum o movimento em si. São eles (os intervalos) que conduzem o movimento a uma resolução cinética.”* Embora o intervalo possa ser distinguido do movimento, no sentido que estamos atribuindo

vertovniano. Essa noção de intervalo trazida por Dziga Vertov nos é preciosa. Embora esse cineasta e teórico de cinema afirme que o intervalo se distingue do movimento em si, nós iremos nos apossar desta noção contrariando sua afirmativa. Logo, o que irá fundamentar qualquer intervalo é sua relação com o em si do movimento. Retomando nosso caminhar com Bergson e com Deleuze¹⁸, o em si do movimento_ que reside na contração do espaço e do tempo no instante_ é a variação ou duração como seu elemento principal. A duração, noção bergsoniana utilizada por Deleuze, diz respeito a um Todo equivalente à mudança. Conseqüentemente, ele não significa a soma das partes de um conjunto, mas uma abertura possibilitadora de mudança, numa metamorfose constante:

Não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança faz parte de sua própria definição: ela muda e não para de mudar. (Deleuze, 1983, p.17).

O todo não deve ser pensado como um conjunto, ou como a totalidade de elementos e formas que compõem o universo. Antes, ele é o estado elementar da matéria, aquilo que organiza as formas e os corpos materiais e também aquilo que os desagrega e potencializa a transmutação. Segundo Bergson:

O todo real, dizíamos, pode muito bem ser uma continuidade indivisível: os sistemas que nele recortamos não seriam então, propriamente falando, partes suas; seriam vistas parciais tomadas do todo. E com essas vistas parciais, colocadas uma na ponta da outra, vocês não obterão nem mesmo um começo de recomposição do conjunto, como tampouco reproduzirão a materialidade de um objeto multiplicando as suas fotografias sob mil aspectos. (Bergson, 1907. p. 34).

Essa continuidade indivisível revela a variação como seu fundamento. É indivisível; no entanto, cria qualitativamente novas formas, uma vez que o indivisível é esta potência transmutativa inerente ao universo. Com isso, pretendemos afirmar que o Todo em um filme não é o conjunto de imagens enquadradas num plano-sequência, mas aquilo que nele faz circular a variação ou duração. Se em toda imagem há movimento, para além de nossa ilusão

a este último como variação, ele pode doravante ser considerado fruto do movimento em si mesmo. Ver: Vertov. Apud: Michelson, 1984, p. 8.

¹⁸ Deleuze afirma que o que basta para Bergson é o movimento e os intervalos entre movimentos como unidades de análise. Numa perspectiva de que a imagem é equiparada à luz que se propaga sem perda nem resistência, o intervalo é uma hesitação, um hiato entre a ação e a reação. É uma descontinuidade no movimento de propagação incessante da luz, é o que se produz quando um feixe luminoso se “choca” com outro; e a matéria se constitui neste intercruzamento de luz. “*A imagem é movimento assim como a matéria é luz.*” Ver: Deleuze, 1983, p. 81.

estática, e se o movimento está presente em todos os seus pontos, o Todo passa não mais a corresponder a um conjunto fechado e equivalente a soma das partes que o compõem. O termo, no sentido da continuidade indivisível atribuída à variação, passa a ser entendido como relação, pois é ela que fundamentalmente se comunica com tudo, com todos os elementos do universo e, em nosso caso, com todos os elementos da imagem:

Se fosse preciso definir o Todo, nós o definiríamos pela relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. (Deleuze, 1983, p.19).

Nesse sentido ele é abertura, uma vez que é a essência de qualquer elemento que supomos fechado em si mesmo:

Os conjuntos são fechados, e tudo que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes, mas um todo não é fechado, é aberto; e não tem partes, exceto num sentido muito especial, pois ele não divide sem mudar de natureza a cada etapa da divisão. (Deleuze, 1983, p.20).

Na abertura equivalente à variação ou mudança, o todo exprime a característica fundamental do universo. Não existem, conseqüentemente, corpos que duram no sentido de uma eterna permanência. Não há elementos isolados fechados em si mesmos, mas um regime de interdependência afirmativa de uma complicação infinita: *“O universo dura. Quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de novas formas, elaboração contínua do absolutamente novo”*. (Bergson, 1907, p. 12). Segundo Deleuze:

A duração do universo deve constituir uma unidade com a latitude de criação que nele pode haver. De tal modo que toda vez que nos encontramos diante de uma duração, ou numa duração, podemos concluir pela existência de um todo que muda e que é aberto em alguma parte. (Deleuze, 1983, p. 19).

Essa idéia de duração é ordinariamente confundida com a nossa perspectiva espaço-temporal, que de certa maneira é efeito da própria impressão de permanência atribuída à nossa existência. Mas parafraseemos o pai da química: Na natureza nada se perde, porém tudo se cria e se transforma. Tal regime de duração como atributo de um juízo de nossa consciência é, por conseguinte, fruto de um perspectivismo. Disso resulta acreditarmos, por exemplo, que nossa duração é maior do que a de um inseto e menor do que a do Pau Brasil ou a das pirâmides do Egito. Mas nada disso exprime o sentido principal da duração. Estamos tratando

nestes casos, de regimes parciais de duração atribuídos a um tempo efetivo de existência de um organismo ou de uma estrutura. Porém, O que há de comum entre a mariposa que se liberta da crisálida e tem alguns dias de vida e as formações rochosas da Cordilheira dos Andes que levarão milhões de anos para perecer, é justamente a facticidade do perecimento. Tal facticidade revela então, a ação do tempo que fingimos ignorar e que num regime contínuo de transmutação metamorfoseia as coisas: *“a duração real é aquela que morde as coisas e nelas deixa a marca de seus dentes. Se tudo está no tempo, tudo muda interiormente e a mesma realidade concreta não se repete nunca”*. (Bergson, 1907, p. 50). Conseqüentemente, a única duração efetiva é da própria variação ou mudança. Ela sim é eterna. Como vimos anteriormente, em alusão ao eterno retorno, não existe o mesmo, sendo este somente a manifestação da Diferença como verdadeiro pressuposto da repetição. O que efetivamente dura ou permanece é o movimento ou a variação em si mesma, donde podemos defini-la como o Todo:

O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre dois objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. (Deleuze, 1983, p. 21).

Por conseguinte, o todo também é Diferença, pois em sua abertura, ele se põe em comunicação com todas as formas, abrindo-as ao devir ou movimento. O todo equivale à imagem do tempo e a montagem passa a ser tomada em um significado especial, na perspectiva de sua relação com o movimento:

A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida da imagem-movimento em todas as suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto. (Deleuze, 1983, p. 44).

Segundo Vasconcelos (2006): *“Se o plano pode ser apresentado como elemento mínimo do cinema, é a montagem por sua vez que constitui o cerne da própria lógica cinematográfica. Ela é a articulação das imagens-movimento, permitindo, assim, que o todo ganhe sentido”*. (Vasconcelos, 2006, p. 60). Nela, os signos adquirem papel fundamental, estando em jogo um plano de afecções, num regime de forças intensivas, produzindo uma imagem indireta do tempo.

O movimento exprime a mudança no Todo. Porém, não falamos de movimento como deslocamento de um ponto a outro no espaço percorrido. Este é passado e aquele é presente, puro ato de percorrer. Procedendo desta maneira, o que iremos obter é um corte imóvel como posição estanque no espaço, ou uma pose fixa no tempo. Todas as noções técnicas discutidas até aqui estarão relacionadas a essa perspectiva do movimento como manifestação da variação ou da duração como termos conceituais. A decupagem, associada a essa metafísica da imagem e do movimento, não significa somente a decomposição das imagens em um plano, mas a passagem do movimento entre os planos:

A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre os elementos ou partes do conjunto. Mas como já observamos, o movimento diz respeito também a um todo, que difere em natureza do conjunto. O todo é o aberto, ou a duração. (Deleuze, 1983, p. 31).

Logo, em se tratando do movimento, devemos dizer que ele circula pela imagem e na sucessão das imagens em todos os seus pontos. A decupagem deve decompor as imagens no em si do movimento, ou seja, a variação. Não devemos focar instantes privilegiados como poses, mas um instante qualquer, um instante no sentido de um acontecimento único e formidável que comporta em si o tempo inteiro.

O movimento é reconstituído a partir de elementos imanentes ou cortes. Isso significa que o corte na operação de montagem, não somente concilia ou mediatiza a concatenação dos planos. Ele estaria, assim, demarcando uma pose imóvel ou um conjunto de fotogramas como deslocamento de poses na sucessão da fita; seria um corte imóvel. De maneira que em nossa perspectiva, o corte está não nos instantes, mas entre eles; é a passagem de um instante a outro, ele mobiliza e articula os instantes deflagradores do acontecimento dentro do filme. Se o instante é um corte imóvel do movimento, ele passa a equivaler ao corte móvel da duração, pois no fundo, a contração do tempo no instante o revela como variação, ou seja, movimento em si mesmo. A imagem-movimento remete desta forma, ao corte móvel na duração, ou seja, se configura como um todo que muda e é visto como abertura. *“Não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo”*. (Deleuze, 1983, p. 35).

Se o Todo corresponde à imagem do tempo no pensamento cinematográfico, devemos que atentar para o fato de a imagem-movimento não adquirir ainda a condição de signo da arte que reporte ao tempo enquanto forma pura. Deleuze fará, posteriormente, a diferenciação

das imagens-movimento (imagens indiretas do tempo) e as imagens-tempo propriamente ditas, cabendo à montagem a deflagração da manifestação da primeira:

O que cabe a montagem em si mesma ou em outra coisa é a imagem indireta do tempo, da duração. Não um tempo homogêneo ou uma duração especializada (...), mas sim uma duração e um tempo efetivos que decorrem da articulação das imagens-movimento (...). (Deleuze, 1983, p. 45).

Segundo Deleuze (1983), a imagem-movimento se relaciona com diversas escolas de montagem, tendo cada uma sua concepção desta imagem indireta do tempo. Podemos pensar a concepção orgânica de montagem (Griffth); a dialética (Cinema Soviético); a quantitativa (Escola Francesa); e a intensiva (Expressionismo Alemão). Todas essas escolas reportam-se à montagem na perspectiva de uma imagem indireta do tempo. Esta, no sentido bergsoniano, corresponde à duração, equivalente ao todo ou à mudança enquanto devir.

A imagem-movimento passa a corresponder ao plano, significando agora, muito mais do que uma cena compreendida entre dois cortes. As imagens-movimento equivalem ao termo, tornando-se intermediárias entre um todo definido como relação, e que apresenta mudanças quantitativas e qualitativas nas imagens; e um conjunto, com suas partes e elementos. Eles não param de se converter uns nos outros. O plano, invertendo o sentido do processo, desliza entre a sucessão das cenas, ele se torna o elemento conectivo entre elas. Ele representa muito mais do que ordinariamente se compreende entre dois cortes. Ele próprio é um corte, o corte móvel, ele está entre os planos, é o “entreplanos.” Isso equivale em afirmar que o plano, ou movimento em si, se autodecupa. Ele introduz nas cenas como simples deslocamento de película e sucessão mecânica de poses, a dimensão real e virtual do movimento. Ele é a imagem-movimento. Ele se torna verdadeiramente, o corte móvel na duração:

Em geral o plano tem uma face voltada para o conjunto do qual ele traduz as modificações entre as partes, e uma outra voltada para o todo, do qual ele exprime a mudança ou pelo menos uma mudança; (...) ora voltado para o pólo do enquadramento, ora voltado para o pólo da montagem. O plano é este movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço; mudança de um todo que se transforma na duração. (Deleuze, 1983, p. 32).

Se a montagem tem por objeto as imagens-movimento e a idéia se apresenta como imagem indireta do tempo, podemos afirmar que o pensamento cinematográfico equipara o plano a uma forma de consciência como mecanismo de garantia da circulação e da conversão do movimento nos elementos da imagem:

Ele divide e subdivide a duração segundo objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única duração (...). Posto que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. (Deleuze, 1983, p. 32).

Como poderíamos pensar uma consciência cinematográfica? Com certeza ela não é a consciência do diretor ou do espectador, mas a da câmera, ora humana, inumana ou sobre-humana. Esta consciência da câmera não pára de reunir os elementos em um Todo/ duração e dividi-lo entre as coisas. A consciência cinematográfica faz circular o movimento em sua dimensão real na imagem. O termo, ao não se reportar a um sujeito, nos leva à afirmação paradoxal de uma consciência cósmica que exprima e imprima nas formas, ou nos diferentes modos, o sentido do universo. E o sentido é a variação, ou, melhor colocando, a Diferença. Vimos no capítulo dois, como as sínteses do tempo se ultrapassam, donde a variação como essência de um puro passado e de uma memória imemorial se desdobra no porvir como manifestação do eterno retorno da Diferença. Portanto, não se trata de uma consciência de algo, ou mesmo de uma intencionalidade fenomenológica. A consciência cinematográfica se torna uma dimensão da consciência do movimento do universo.

A montagem como dimensão lógica dessa consciência, equivale ao pensamento cinematográfico, um pensamento que não é dado nem pelo diretor, nem pelos atores, e nem mesmo pelo conjunto da obra, mas fundamentalmente pela câmera, e pelas imagens em suas relações. As imagens em sua condição de signos nos forçam a pensar. Estes, na dimensão do acontecimento ou instante, deflagram um puro ato de criação e nos possibilitam o encontro com o intempestivo, com a dimensão mais fundamental do tempo, produzindo uma resignificação de si e do mundo:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é um objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (Deleuze, 1976, p. 96)

A característica deste pensamento é a de produzir no acontecimento uma ruptura, um verdadeiro choque dado pela força do movimento. *“É somente quando o movimento se torna automático que a essência da imagem se efetua: produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral”*. (Deleuze, 1985, p.189). O pensamento tem como seu objeto o todo ou duração, isto é, uma imagem indireta do tempo em ato:

O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento. Ele não decorre deste como efeito lógico, analiticamente, mas sinteticamente, como efeito dinâmico das imagens sobre o córtex inteiro. Por isso depende da montagem, embora resulte da imagem. (Deleuze, 1985, p.190).

Porém, se a montagem é uma forma de pensamento que capta as imagens indiretas do tempo, como poderíamos pensar em termos de políticas cognitivas, os processos de captura deste fenômeno e sua recolocação no eixo da produção de subjetividades capturadas através dos filmes? Stam (2000), seguindo a leitura de Kuleshov, nos fornece uma pista, fornecendo-nos uma definição precisa sobre a montagem e a sua finalidade:

Para a mentalidade prática de Kuleshov, fundador da primeira escola de cinema do mundo, a arte cinematográfica consistia em exercer o controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador por meio da segmentação analítica de visões parciais. Em seu entendimento, o que distingue o cinema das outras artes é a capacidade da montagem pra organizar fragmentos dispersos em uma seqüência rítmica e com sentido. (Stam, 2000, p.55).

Ora, se a montagem constitui uma forma de pensamento própria ao cinema, ela pode também ser um instrumento de condicionamento da idéia, ou imagem do tempo. Ou seja, ela pode se tornar um vetor de submissão do tempo intempestivo à lógica característica de um determinado processo ou função cognitiva.

3.3 O CINEMA COMERCIAL E A INSTITUIÇÃO DO SENSÓRIO-MOTOR:

No cinema arte, a imagem-movimento possibilita o salto para a imagem-tempo. Tal fato nos leva, em se tratando de subjetivação, à seguinte percepção: os processos criativos e cognitivos se dão mediante o encontro, no acontecimento único e singular, com essa dimensão pura da imagem-tempo. Se a montagem pode ser entendida como controle sobre os processos cognitivos e perceptivos dos espectadores, o capitalismo em sua vertente de uma indústria audiovisual captura, através deste dispositivo, a potência de ilimitação referente à vida, submetendo as imagens a um esquema que se reifica nesse processo e é transmitido automaticamente aos espectadores ao assistirem a um filme. E já não se trata mais de uma imagem direta e nem mesmo indireta do tempo. A montagem torna-se instrumento de reificação de uma lógica que visa suprimir ela mesma. A imagem do tempo cede lugar a outro

tipo de imagem que tem como característica modular os planos, impondo-lhes uma sucessão, ordenando seus encadeamentos. Deleuze a define como imagem-ação:

Quais são as leis da imagem-ação através de todos estes gêneros? A primeira diz respeito à imagem-ação enquanto representação orgânica no seu conjunto. Ela é estrutural porque os lugares e os momentos são bem definidos em suas oposições e suas complementaridades. Do ponto de vista da situação (S), do ponto de vista do espaço, do quadro e do plano, ela organiza o modo segundo o qual o meio efetiva várias potências, a parte de cada uma delas. (...) E, do ponto de vista do tempo ou da sucessão dos planos, ela organiza a passagem de S a S', (...) a divisão da situação da situação principal em situações secundárias, que são como tantas outras, pequenas misturas locais dentro da missão global. Sob todos estes aspectos, a representação orgânica é uma espiral de desenvolvimento que comporta cesuras espaciais e temporais. (Deleuze, 1983, p. 190).

Os termos S e S' designam concomitantemente situação inicial e situação transformada. A forma característica da representação orgânica se completa no esquema S-A-S', onde temos a passagem de uma situação (S) a uma situação transformada (S') por meio de uma ação transformadora do meio (A). Tal fórmula estruturante do processo de montagem corresponde ao que se convencionou chamar de "Grande Forma", visualizada na figura de um porta-ovo ou ampulheta¹⁹. Estas duas figuras expressam bem o processo da imagem-ação. Elas possuem duas extremidades interligadas por uma estreita haste, cuja função é a de lhes servir de comunicação. O corpo robusto das extremidades tem por característica se estreitar no sentido da haste. Mais ilustrativa é a figura da ampulheta, até porque ela sintetiza a passagem do tempo. A areia escorre de uma extremidade à outra através do estreito canal de comunicação. Esse movimento corresponde ao movimento de modulação do tempo. A situação inicial pensada como a areia escorrendo de uma extremidade, converge estreitando-se na direção da ação que irá transformar o meio. Este ponto simbolizado pelo ponto central da haste e de toda estrutura representa o ápice da trama, seu conflito central, passando-se posteriormente à outra extremidade, correspondente à ação transformada. A ação é o duelo entre forças no esquema da grande forma. Estas sempre se polarizam materializando-se na encarnação dos personagens como o herói e o vilão, surgindo sempre de maneira antagônica. Portanto, a ação transformadora se baseia no conflito entre estas forças, e neste sentido, elas são moduladas em pólos conflitantes compondo duas espirais, tendo como fundo um conflito central:

¹⁹ Esta metáfora já é descrita por Bergson em "A Evolução Criadora". Bergson afirma a realidade do tempo remetendo-o ao vivo e ao aparelho: "*O tempo tem, para um ser vivo, exatamente tanta realidade quanto para uma ampulheta, na qual o reservatório de cima se esvazia enquanto o reservatório de baixo se preenche e na qual podemos recolocar as coisas no lugar virando o aparelho*". (Bergson, 1907, p. 19).

No conjunto pode-se dizer, no entanto, que há duas espirais imersas. Uma que se retrai rumo à ação e a outra que se amplia rumo à nova situação: uma forma de porta-ovo ou de ampulheta, que apreende ao mesmo tempo o espaço e o tempo. Essa representação orgânica e espiralada tem por forma S-A-S'(...). Tal fórmula parece-nos corresponder ao que Burch designava como grande forma. (Deleuze, 1983, p. 179).

O elemento característico da grande forma é a configuração de um todo englobante, ou meio determinado, correspondente à situação inicial. Este todo já se diferencia do todo como duração. O englobante num filme comercial tende a nos afastar dele. As espirais antagônicas_ que podem ser tidas como tramas dentro da trama e configurar o meio_ tendem a se encontrar numa ação transformadora cuja base é o conflito. Podemos pensar nos duelos entre o bem e o mal, ou entre mocinho e o bandido num filme policial quando estes se enfrentam no momento ápice da trama. No caso dos personagens, o herói personifica a síntese do conflito e se posiciona inicialmente, no meio determinado, como incapaz de realizar a ação transformadora e modificar o meio. O desenvolvimento das tramas de ação geralmente mostra a saga de um herói não apto; sua impotência frente ao meio e ao problema que precisa de resolução; seu desenvolvimento (o herói começa a se tornar capaz de realizar a ação); e a realização da ação transformadora propriamente dita (ápice do conflito e resolução do problema). Da situação inicial à transformada, o herói torna-se o sujeito capaz de realizar a ação e modificar o meio. Isto não significa que esta dinâmica não tenha variações. Por exemplo, nos filmes de ação podemos acompanhar uma série de duelos entre os protagonistas da trama. Porém, a estrutura geral da forma prevalece, e esses conflitos secundários irão desaguar, no ápice da ampulheta, no conflito principal. Nele, se o herói não se tornou capaz da ação, irá adquirir essa capacidade no próprio desenrolar da trama e podemos pensar, inclusive, em uma inversão da grande forma no esquema A-S-A'. Teríamos, por conseguinte, a variação do arranjo citado, denominada pelo autor de “Pequena Forma”, na qual se parte não da situação, mas de uma ação inicial:

Desta vez é a ação que desvenda a situação, uma parte ou um aspecto da situação, que desencadeia por sua vez uma nova ação. A ação avança às cegas, e a situação se desvenda na escuridão ou ambigüidade. (...). Por comodidade chamaremos pequena forma à imagem-ação que vai de uma ação, de um comportamento ou hábitus a uma situação parcialmente desvendada. É um esquema sensório-motor invertido. Ela não é mais uma espiral e sim elíptica. (Deleuze, 1983, p. 79).

Como exemplo desta fórmula, teríamos os filmes policiais em que não existe um meio determinado inicialmente, mas o herói, a partir de uma ação irá, ao longo da trama e através

dos conflitos, descortinar o meio, que se transformará a partir dos desencadeamentos das situações conflitantes.

O que nos interessa observar em relação à grande e pequena forma como gêneros da imagem-ação é o fato de que este circuito S-A-S' ou A-S-A' põe em funcionamento uma forma de modulação do tempo. Daí o sentido da “ampulheta” ou do “porta-ovo”: *“Em suma, há toda uma progressão espaço-temporal que se confunde com o processo de atualização, e através da qual o herói tornava-se capaz da ação, e sua potência se iguala a do englobante”*. (Deleuze, 1983, p. 193). A característica fundamental da imagem-ação é a de estar associada a um modelo de cinema comportamentalista ou behaviorista. Geralmente nos deparamos com este modelo de montagem na escola realista. Esta escola cinematográfica é antiga. Surge basicamente com cineastas como Griffith, mas ainda hoje seus preceitos são utilizados nos filmes de entretenimento, tanto em Hollywood como na indústria nacional.

Havíamos colocado no início deste capítulo, que a reprodução de padrões de comportamento ou de reificação de papéis sociais não seriam a grande estratégia do cinema como dispositivo de produção de subjetividades. Essa seria uma visão superficial do que aqui estaríamos chamando de behaviorismo. O comportamentalismo por nós proposto é associado a uma dimensão muito mais profunda do que essa. O hábito é um modo de organização e processamento do universo de imagens, instituído não a partir de um sujeito e de um meio estabelecido, mas é uma forma especial de condicionamento dado no ato de constituição, tanto do meio (universo infinito de imagens), quanto do sujeito (uma imagem dentre outras no universo material). Por conseguinte, o termo não se refere a um fenômeno observável, mas a uma forma sutil de manifestação da subjetividade na construção de si e do mundo e que não deixa de repercutir decisivamente sobre o comportamento manifesto dos sujeitos. A contradição se desfaz pelo fato de que o comportamentalismo que associamos, à grande e à pequena forma, não diz respeito somente a essa dimensão exterior, visível e reproduzível pelo espectador ao assistir um filme, mas adquire uma nova dimensão, tornando-se uma determinada forma de processar a relação com o tempo. Não falamos de um comportamento tido como ação reflexa, mas da formação de hábitos anteriores mesmo ao sujeito reflexivo. Na descrição do que consiste o hábito, Deleuze recorrerá mais uma vez ao pensamento de Bergson, utilizando-se de seus conceitos a fim de explicitar o funcionamento da fórmula realista. De acordo com esse pensador, a formação do hábito está vinculada a aparelhos, mecanismos, ou, melhor exprimindo, modos determinados de funcionamento em nível do

sistema nervoso, que se formam na relação com o movimento e passam a processá-lo. Trata-se do que se convencionou chamar de esquemas sensório-motores:

Nosso sistema nervoso é evidentemente disposto em vista da construção de aparelhos motores, ligados, por intermédio de centros, a excitações sensíveis; e a descontinuidade dos elementos nervosos, a multiplicidade de suas ramificações terminais capazes certamente de se aproximarem de diversos modos, tornando ilimitado o número de conexões possíveis entre as impressões e os movimentos correspondentes. (Bergson, 1939, p. 105).

Em que consistem esses esquemas sensório-motores? Na perspectiva de uma interatividade geral e total da matéria, surge, no plano das imagens, uma imagem especial denominada corpo. Segundo Bergson, o corpo é um centro de ação, sendo, portanto, “*no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras, recebendo e devolvendo movimentos, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe*”. (Bergson, 1939, p.14). Nessa interatividade da matéria, o corpo como centro de ação ou indeterminação²⁰ opera um processo de seleção de imagens ou, discernimento, segundo suas necessidades práticas; donde podemos afirmar que esta seleção é uma função do “*mundo da consciência, e onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham*”. (Bergson, 1939, p. 21). Tal seleção é fundamentalmente de caracteres ou elementos dentre os mais variados na imagem, a partir das necessidades específicas do corpo:

Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados; portanto, representa efetivamente o estado atual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação. (Bergson, 1939, p. 162).

A passagem do puro devir aos modos constituídos ou movimentos realizados pode ser entendida como uma forma de condicionamento produzida no próprio ato da percepção, na interatividade com aquilo que estimula o corpo. Daí estarmos tratando de uma seleção, pois nossa percepção consciente se produz em uma determinada operação mediante as necessidades práticas de ação do corpo.

²⁰ O autor parece se referir ao vivo como centro de indeterminação, nessa perspectiva da interatividade no plano da matéria, com o intuito de opor-se a certo determinismo implícito, por exemplo, na estruturação e organização dos corpos materiais a nível molecular. Os centros de indeterminação produzem conexões diversas, para além das estabelecidas no plano simplesmente material, escapando ao determinismo implícito a esta lógica. Eles caracterizam a especificidade do vivo. Sobre o assunto cita o autor: “*Colocamo-nos portando, de saída, no conjunto de imagens extensas, e nesse universo material percebemos centros de indeterminação característicos da vida*”. (Bergson, 1939, p. 66).

No que concerne à percepção, a complexidade crescente do sistema nervoso põe o estímulo recebido em relação com uma variedade cada vez mais considerável de aparelhos motores e deste modo faz com que seja esboçado simultaneamente um número cada vez maior de ações possíveis. (Bergson, 1939, p. 266).

Nessa perspectiva, o corpo, em suas relações com os objetos, mais do que captar suas impressões através de centros perceptivos a priori, realiza uma verdadeira construção, tanto dos objetos que o circundam, quanto desses próprios centros moldando-os, construindo-os e, literal e simultaneamente, construindo a realidade tal como ordinariamente nos é dada:

Ora, se os seres vivos constituem no universo verdadeiros “centros de indeterminação”, e se o grau dessa indeterminação é medido pelo número e pela elevação de suas funções, concebemos que sua simples presença possa equivaler à supressão de todas as partes dos objetos nas quais suas funções não estão interessadas. Elas se deixarão atravessar, de certo modo, por aquelas dentre as ações exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão “percepções” por seu próprio isolamento. Tudo se passará então, para nós, como se refletíssemos nas superfícies, a luz que emana delas, luz que propagando-se sempre, jamais teria sido revelada. As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção ao nosso corpo, mas dessa vez iluminada a face que o interessa; elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar. (Bergson, 1939, p.34).

A produção de imagens, dentro da lógica do cinema comercial, atua nesse nível de interatividade dos sujeitos com a realidade, determinado-se nos filmes, não tanto o seu conteúdo, mas a relação dos sujeitos com um universo de imagens que os circundam, condicionando-se, numa perspectiva molecular, o processo de construção da realidade e mais importante ainda, a estruturação e a dinâmica dessa relação com as imagens em sua dimensão subjetiva. Trata-se da reificação massiva de comportamentos, ou mais especificamente, hábitos:

Mas dentro desta perspectiva é preciso um elo sensório-motor muito forte, é preciso que o comportamento seja realmente estruturado. A grande representação orgânica SAS’ não deve ser apenas composta, mas engendrada: é preciso por um lado que a situação impregne profunda e continuamente o personagem, e, por outro lado, que o personagem impregnado exploda em ação, em intervalos descontínuos. (Deleuze, 1983, p. 194).

Esse é um momento importante de nosso trabalho. Estamos nos deslocando de uma especulação puramente ontológica, referente ao estatuto da forma pura do tempo da Diferença e sua adequação ao esquema sensório-motor e no circuito da imagem-ação, empregando tais conceitos na caracterização de uma estratégia da qual os dispositivos midiáticos se utilizariam no regime de produção de signos materiais de poder. Na interatividade, o audiovisual age, em função de seus interesses, na manipulação, organização e determinação de um universo de

imagens como parte da realidade dos espectadores. Conseqüentemente, não nos referimos somente a uma leitura sobre a relação do tempo com estas. Os dispositivos midiáticos têm, a partir dessa evidência, a possibilidade de interferir nos modos de organização dessa realidade, que passa a não ser construída autonomamente pelos sujeitos, naturalizando-se aquilo que é reificado como se fosse uma legítima produção de mundo. Uma vez que o hábito se caracteriza por uma adequação do tempo puro, constitutivo da subjetividade, ao tempo cronológico regido pelas premissas do capitalismo global, o fato passa a se tornar, para nós, característica de uma tecnologia da qual dispõem os dispositivos na concretização de seus objetivos mercadológicos. Mais do que uma reificação de imagens, na verdade, inculca-se o esquema inicialmente citado como mecanismo determinante no regime de espectralidade. O modelo sensório-motor nos proporciona uma possibilidade pragmática de análise das relações entre os dispositivos midiáticos e os processos de subjetivação. A constituição desses esquemas está, nesse caso, amplamente vinculada à produção de subjetividades capturadas. Se os processos de subjetivação têm como característica escapar as estratificações instituídas, a sua captura passa, em contrapartida, pela instituição de estruturas transcendentais que interferem na dimensão singular da relação dos sujeitos com o tempo. Nesse aspecto, a reificação de uma linearidade no hábito conecta-se à emergência do passado puro e do porvir, antes contraídos no presente vivo (instante), desdobrando-o e modelando-o no tempo cronológico como sucessão de instantes (passado presente e futuro):

Mas a verdade é que nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e é motor; _ nosso presente é antes de tudo o estado de nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá, ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade. (Bergson, 1939, p.281).

Podemos inferir que o hábito processa uma modulação do tempo, e que a reificação desta modulação no esquema da imagem-ação culmina num dispositivo produtor de alienação da dimensão constitutiva da subjetividade. O cinema assume, em sua dimensão artística e política, a função de uma verdadeira máquina semiótica produtora de imagens cujo fundo de gênese é o tempo. Uma máquina disruptora dos processos de criação e de singularizações; máquina revolucionária que nos põe em contato com a Diferença, com o tempo intempestivo. Se o cinema nos proporciona uma imagem indireta e mesmo direta do tempo, esta pode muito bem ser relacionada ao tempo político. A imagem cinematográfica nos leva à dimensão de emergência do verdadeiro poder da multidão, do poder constituinte. A máquina cinematográfica pode operar cognitivamente, pelo choque, uma abertura ao plano de

imanência. Os signos audiovisuais emergiriam dos tensionamentos produzidos pelas forças multidão, nos embates entre as potências, entre as multiplicidades componentes do poder constituinte; potências presentes e atuantes no próprio cerne das imagens. O esquema sensório-motor é, sem dúvida, uma forma de reterritorialização do movimento ou variação universal. Essa é a face da duração. Mas o movimento em si é também desterritorializante, e nesta particularidade, o território apresenta uma abertura à forma pura da temporalidade, garantia política de expressividade da multidão _ ou seja, ao conjunto das multiplicidades de imagens que compõem a imanência_ e ao poder constituinte. Em se tratando do político, o cinema, ao revelar o universo como uma infinidade de imagens, é um dispositivo de manifestação da imanência, da multidão. O poder da multidão relacionado assim, ao tempo da duração e do devir produziria novas formas de singularizações através da obra filmica. Tal fenômeno nos indica estarmos entrando no domínio de micropolíticas cognitivas, cujos elementos técnicos fundamentais concernentes à criação de um filme como a montagem, a composição dos planos, a narrativa entre outros, adquirem uma função didática e reprodutora das relações de poder, incidindo sobre a produção de subjetividades.

O capitalismo se agencia com os dispositivos audiovisuais impondo sua interferência através da modulação sensório-motora. Agenciando-se na imediatez do fenômeno, ele intermedia o processo. A operatória capitalística concebe o sensório-motor a priori, anulando a potência do intempestivo. E se estamos relacionando a temporalidade na imagem ao tempo político poderíamos dizer que a formação dos hábitos, segundo a lógica capitalista, tem por objetivo a sua captura. O sensório-motor adquire verdadeira função normativa, regulando os processos de subjetivação em sua relação com o tempo passando a apresentar-se como um “micro-transcendental”. Afirma-se na ínfima extensão, no menor circuito da subjetividade, o embate entre o poder constituinte e o poder constituído na instituição sensório-motora. Trata-se, sem dúvida, de um esquema de cognição sutil. Mais do que impregnar os sujeitos com padrões de comportamento ou com uma complexidade de informações, torna-se fundamental inculcar um princípio transcendental que processe a própria relação do sujeito com o tempo e a subjetividade: *“O cinema de imagens orgânicas remete ao que Deleuze chama de esquema sensório-motor _ ações e reações em face do dado, do modelo da reconhecimento.”* (Vasconcelos, 2006, p 52). Na dimensão de uma indústria audiovisual, o cinema se configura como empreendedor ontológico e doador de tempo, estratificando-o em esquemas mentais implícitos na lógica da dinâmica das imagens como função específica do processo de montagem. A forma orgânica atualiza a expropriação da potência de ilimitação relativa à

função do tempo nos processos de subjetivação, fazendo esta potência imanente variar segundo a dinâmica de funcionamento dos esquemas sensório-motores, aí sim desdobrando-se em comportamentos observáveis.

3.4. MODULAÇÃO SENSÓRIO-MOTORA E CONTROLE: A FUNÇÃO DO ENTRETENIMENTO:

A indústria audiovisual, longe do mero interesse em produzir filmes e abarcar consideráveis quantias por sua exibição, tornou-se dispositivo de reprodução de uma política de manutenção de uma ampla rede de consumidores. Consumidores estes altamente maleáveis e moldáveis segundo interesses dos próprios produtores e do mercado audiovisual como um todo. Os dispositivos audiovisuais atuam segundo o modo atual de funcionamento capitalístico estimulando a produção de consumo, mas antes e acima de tudo, investindo na produção de subjetividades. A diversidade de dispositivos está ordinariamente associada à idéia de uma fábrica de sonhos e diversão. Daí já dispomos de elementos para pensar o sentido e o alcance da política de entretenimento. Mas qual o sentido da definição termo? Este significa simplesmente lazer e diversão, ou pode assumir o contorno de uma política midiática, dentro da lógica de controle capitalista que atua sobre a variação como potência de vida? Afirmamos Definitivamente se encontra em jogo, nesta rede de interesses que atravessa o mercado cinematográfico, a manutenção do entretenimento como política por excelência e característica desta indústria. Entretenimento não só como diversão ou distração, mas como “ter dentro” de uma determinada lógica de funcionamento a produção de subjetividades, que passaria assim, a se tornar o alvo principal dos dispositivos midiáticos, dentre os quais o cinema. O entretenimento há muito tempo é um vetor importante na diferenciação do cinema como forma de arte e do cinema enquanto indústria, conforme nos aponta Rosenfeld:

Outro ponto que parece dificultar a sobrevivência da arte cinematográfica nos grandes centros de produção (...) é o fato de que o eventual artista trabalha não só para uma indústria_ que poderia ser até interessada em mercadorias de qualidade, mas para uma indústria do entretenimento. (Rosenfeld, 2005, p. 42).

Acreditamos que o entretenimento é o eixo dessa diferenciação, ocupando este, um lugar de destaque. Podemos pensar mesmo numa indústria de produção de subjetividades a partir das tecnologias midiáticas que reificam a todo o instante, a lógica de expansão e de

consumo inerente ao capitalismo globalizado. Essa é a nossa aposta, ao tentarmos estabelecer as relações entre a indústria audiovisual e o capitalismo contemporâneo.

Se este se esforça por capturar o fora, o entretenimento torna-se função midiática fundamental. Estamos diante de uma verdadeira tecnologia não restrita exclusivamente ao audiovisual e que tem por objeto a base de todos os processos e funções cognitivas, o cérebro. Em termos micropolíticos, a estruturação de hábitos ou esquemas sensório-motores, constitui um dispositivo cuja característica é a incidência sobre os processos cognitivos e mais profundamente sobre as sínteses produtoras de formas de existencialização, em concordância com o que afirma Guattari (1977):

A miniaturização dos meios vai bem além dos maquinismos técnicos. É no funcionamento de base dos comportamentos perceptivos, sensitivos, afetivos, cognitivos, lingüísticos etc, que se engasta a maquinaria capitalística, cuja parte desterritorializada, “invisível” é, sem dúvida, a mais implacavelmente eficaz. (Guattari, 1977, p.205).

A característica fundamental dessa maquinaria audiovisual é a interatividade. Parte-se de uma relação à priori dissimétrica entre o espectador/ usuário e os dispositivos, o que se confirma ao apontarmos para o fato de a interatividade mais fundamental no sentido da ação das mídias ser, na condição de dispositivos de captura, a modulação sensório-motora. O espectador participa do processo com suas possibilidades perceptivas e cognitivas, e a ação dos dispositivos é justamente sobre essas funções, condicionando-as.

Capturando os processos de subjetivação em sua gênese, os dispositivos audiovisuais manipulam a estrutura sensorial e perceptiva, por meio das relações interativas com a imagem. Modela-se também a cognição, que passa a ser referida a um processo lógico-linear no sentido reflexivo da operatória. Ou seja: os processos citados passam a ser condicionados segundo a estrutura da montagem orgânica, na medida em que essa é reificada através dos dispositivos. Esta modulação perceptiva e cognitiva se estabelece justamente no desdobramento do tempo puro contraído em um tempo cíclico, como experiência reflexiva do tempo. Os dispositivos audiovisuais e midiáticos agem nessa transição, impedindo a irrupção da dimensão revolucionária do tempo no acontecimento como ato de criação, e, conseqüentemente, expropriando-a. Isso significa que o esquema sensório-motor, em sua ação moduladora do tempo, captura imediatamente as sínteses cognitivas produzidas pelos sujeitos a partir da expropriação da cognição fundamental do tempo revolucionário. Na interatividade entre as potências do sujeito e as dos dispositivos midiáticos, triunfam os últimos, impondo

aos primeiros uma micro-estrutura transcendental que sorve suas potencialidades. O sensório-motor é uma dessas estruturas. O entretenimento parte da perspectiva desta interatividade entre as forças, condicionando-as ao modo de funcionamento imposto pelos dispositivos.

Como podemos observar, a reificação do modelo sensório-motor através de filmes comerciais incide diretamente sobre os processos de subjetivação, capturando a função primordial do tempo. O modelo sensório-motor determina uma espécie de condicionamento dos processos de subjetivação, agindo minuciosamente sobre seus elementos constitutivos. Acreditamos ser essa operatória a principal característica do entretenimento contemporâneo. Longe da simples função de distrair ou divertir, o entretenimento passa a atuar sobre as sínteses existenciais dos sujeitos, capturando-as. Entreter passa a significar aqui, modulação sensório-motora. Essa modulação denunciada na esfera do cinema é também aplicável às outras mídias, uma vez que seu objeto é a produção de imagens. Uma indústria do entretenimento ao investir, por exemplo, na produção de jogos eletrônicos, produz também dispositivos imagéticos de modulação sensório-motora. Os jogos de ação, de luta, ou qualquer outra modalidade, uma vez entendidos como jogos interativos a partir da composição de imagens, reproduzem fielmente os aspectos da grande e pequena forma característicos da modulação sensório-motora. Da mesma maneira agem os dispositivos televisivos, a internet e mesmo os de radiodifusão. Qualquer dispositivo audiovisual pode reproduzir a lógica da modulação sensório-motora e contribuir para a captura dos processos de subjetivação. O entretenimento equivale, portanto, a esse processo de modulação.

Certeiramente, ele se caracteriza pela ação de ter dentro, modulado aos circuitos do capital, a força revolucionária e democrática do poder da multidão. Conseqüentemente, ele equivale a controle. Além de expropriar a função do tempo nos processos de subjetivação, o entretenimento apresenta a face de cooptação dessa potência ao fluxo monetário no sentido de sua ordenação temporal. “Tempo é dinheiro”, e este procedimento tem um significado na macro e micro economia da subjetividade. Embora seu valor seja inexpressivo em termos de indivíduo (A facilidade com que as mídias penetram na vida dos sujeitos nos permite dizer que o custo de subjetivação é irrisório), o entretenimento é um investimento de longo prazo, sendo seu retorno gratificado e garantido na manutenção da sociedade de consumo, pois o controle se dá em nível cerebral:

Devemos entender a sociedade de controle, em contraste, como aquela (...) na qual, mecanismos de comando se tornam cada vez mais “democráticos”, cada vez mais imanentes ao campo social, distribuídos por corpos e cérebros dos cidadãos. (...) O poder agora é exercido mediante máquinas que organizam diretamente o

cérebro (em sistemas de comunicação, redes de informação, etc.) e os corpos (em sistemas de bem estar, atividades monitoradas, etc.) no objetivo de um estado de alienação independente do sentido da vida e do desejo de criatividade. (Hardt & Negri, 2000, p. 42).

O que se procura manter dentro, interiorizado, inibido, escamoteado, é a força motriz da “produção de produção” inerente à vida, isto é, a temporalidade da Diferença. O controle sobre os fluxos da vida se afirma nesta expropriação e organização do tempo segundo as premissas do capitalismo globalizado, que há muito tempo já perdeu suas fronteiras. Deparamos-nos assim, com uma usina produtora de desejos, de sentidos a priori já estabelecidos, ingenuamente atribuída a um mundo de sonhos. Nesse mundo, o capitalismo produz suas hibridações, conecta elementos até então jamais imaginados conectáveis, rompe fronteiras estéticas e éticas, produzindo gostos, padrões, juízos de valor, crenças as mais variadas possíveis, graças às possibilidades de combinatórias irrestritas.

A produção cinematográfica se relaciona com a produção de produção na medida em que um filme, em sua condição de obra artística, nos faz entrar em contato com esta dimensão industriosa da vida. Porém, a cine indústria, em cumplicidade com os demais dispositivos midiáticos capturam essa dimensão industriosa, cooptando e canalizando o processo de produção. Mais do que reificar valores dominantes, o verdadeiro objeto de uma indústria do audiovisual e de entretenimento é a produção de subjetividades, num eixo no qual a produção, remetida à variação, esteja submetida a um processo de ordenação temporal. A doação capitalista de tempo através do dispositivo audiovisual visa a submeter à temporalidade inerente aos processos de existencialização, um modelo sensório-motor que põe em jogo não o objeto singularizado em si, mas a captura do tempo político responsável pela singularização no processo de formação de hábitos. A ilimitação tragada pelo transcendental capital produz variabilidades segundo a lógica de acumulação e no seu extremo, visa à manutenção de um mercado consumidor e gerador de miséria. Miséria aqui, existencial e relativa ao que Abbès (2002) designa como produção de subjetividades metástases, formas cancerosas de existência produzidas por uma máquina de engrenagens complexas, uma máquina cuja finalidade é, mais do que se apropriar da variabilidade inerente à vida, a de server sua força e tentar aniquilar qualquer forma de resistência. As tecnologias da mídia agem no movimento ondulatório da serpente engendrando formas de controle sutis. Resistir a essas formas de controle é traçar estratégias que partam de dentro dos sistemas midiáticos e de comunicação, a fim de se produzir novos agenciamentos que escapem ao instituído. Resistência que, como

havíamos mencionado, se opera de dentro. Se a indústria do audiovisual perpetra um movimento de captura do tempo, de captura dos processos de subjetivação, por meio da reificação do esquema sensório-motor, a resistência deve constituir um movimento de libertação das forças revolucionárias da multidão. Ela deve agir impondo à medida, a normatividade constituída uma desmedida, um verdadeiro salto para o novo, o ato de criação fundamentado no *kairòs*, ato libertário por excelência.

Se a montagem orgânica no cinema oculta função primordial do tempo no político e desmerece o atributo fundamental da imagem, o cinema revolucionário, por conseguinte, sabota de dentro o agenciamento audiovisual/capital global. Um cinema que se proponha revolucionário, libertário e político há de se deparar no contemporâneo com este combate. Um cinema revolucionário tem por tarefa promover novos processos de territorialização/existencialização, afirmando, na desmedida da territorialização eminente, a intempestividade da temporalidade da multidão. Promover a desmedida, desterritorializar os clichês. Isto só é possível a partir do resgate da função artística no cinema, cujo maior valor é o da criação. Reconduzir o cinema à esfera da arte é valorizar a imagem em sua total potencialidade. Um cinema combativo deve, por sua vez, libertar a imagem da clausura imposta pela indústria do audiovisual baseada nesta política de entretenimento. Tal ação libertária e revolucionária só é possível num ato cognitivo no sentido de uma ruptura com imagem-ação imposta. É necessária em primeira instância, a quebra do sensório-motor.

CAPÍTULO IV:

A QUEBRA DO SENSORIO-MOTOR E O CINEMA ARTE: A EMERGÊNCIA DE UM DISPOSITIVO AUDIVISUAL REVOLUCIONÁRIO.

4.1: A IMAGEM MENTAL E A RELAÇÃO:

Uma vez que o cinema na perspectiva do agenciamento audiovisual/ capital global se configura, dentro do universo das mídias, como um dispositivo de captura da função do tempo nos processos de subjetivação, mediante a reificação do modelo que descrevemos como sensorio-motor, torna-se necessária uma reflexão sobre as estratégias de resistência a este agenciamento. Para essa finalidade, devemos concretamente investir em linhas de fuga afirmativas da real dimensão do que entendemos por singularidades. Até o presente momento, definimos o modelo sensorio motor como engendrado segundo as leis da grande e da pequena forma de acordo com as características do processo de montagem no circuito da imagem-ação. Esta diz respeito, portanto, ao caráter pragmático da imagem (devemos lembrar que toda percepção se produz segundo as necessidades práticas do corpo, sempre voltado para a ação) de acordo com o modelo comportamentalista proposto por Deleuze, baseado nos conceitos bergsonianos.

Porém, existe uma diferenciação muito particular entre esse modelo da escola realista e a renovação artística advinda com o cinema moderno, em especial, o *movimento neo-realista* italiano e a *nouvelle vague* francesa. Esses movimentos não se contentavam em reproduzir a realidade formal ou material na tendência audiovisual tradicional e instituíam um cinema anticonformista, que buscava romper com o modelo comportamentalista imposto pelo cinema comercial. Não só na Itália de Fellini, Rossellini, Visconti, De Sica e companhia; ou na França com Godard, Resnais, Truffaut, Malle, etc; mas também muitos outros cineastas como Hitchcock, Kubrick, Coppola; os alemães como Herzog e Fassbinder; Akira Kurosawa

no Japão, Polanski (Polônia), Bergman (Suécia), Tarkovski na Rússia, Glauber no Brasil com seu cinema político, dentre muitos outros. É importante afirmar a proposta desses cineastas de fazer um cinema que se diferencie desse modelo convencional.

A peculiaridade desse novo cinema neo-realista, entre as outras escolas, é principalmente, a da representação de um real nunca dado, nunca contido em um englobante ou meio determinado, mas que se apresenta como um real ambíguo, algo a ser decifrado, nunca compreendido em um meio. Há uma nova maneira de se pensar e fazer cinema, e no contexto desses novos movimentos, surge um novo regime de imagens ou signos, para além do movimento e da ação e que enfatizam nem tanto uma realidade descritiva, mas uma nova maneira de sentir e pensar a imagem:

O neo-realismo produzia um “mais de realidade”, formal ou material. Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do “mental” em termos do pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofriam tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (Deleuze, 1983, p. 9).

Segundo Deleuze, o neo-realismo assinala a ascensão daquilo que ele irá definir como imagens óticas e sonoras puras, diferentemente das situações sensório-motoras no realismo. *“O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas e sonoras (embora não houvesse som sincronizado no início do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”*. (Deleuze, 1985, p.11). Convém lembrar que o autor já havia anunciado uma crise da imagem-ação colocando justamente a questão do cinema em termos do pensamento e do mental.

Mas o que devemos entender por mental? Seguindo nossa análise conceitual, esse termo designa um novo tipo de imagem, uma imagem não mais apresentada indiretamente por meio da montagem, mas pensada como uma imagem direta do tempo. A imagem mental *“é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que tem uma existência própria fora do pensamento, como os objetos da percepção têm uma existência própria fora da percepção”*. (Deleuze, 1983, p. 244). A principal característica dessa imagem é a de não prolongar o movimento em ação e também a de impedir o estabelecimento do circuito da imagem-ação. Daí o aspecto mental, pois ele se caracteriza pelo fato de por em suspensão a conversão do movimento em ação. Frente à necessidade e à ação que visa satisfazê-la, o humano interpõe o obstáculo do pensamento, ou seja, se estabelece um intervalo, ele hesita.

Na perspectiva bergsoniana, o vivo se diferencia dos outros corpos na medida direta em que este escapa ao determinismo que o círculo da matéria impõe. Trata-se, no melhor dos termos, de uma hesitação:

Em uma palavra, quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato, e o processo completo de percepção e de reação mal se distingue então do impulso mecânico seguido de um movimento necessário. Mas na medida em que a reação torna-se mais incerta, que dá mais lugar a hesitação, aumenta também a distância na qual se faz sentir sobre o animal a ação do objeto que o interessa. (Bergson, 1939, p. 29).

A consciência ou o mental se caracterizam pela hesitação, que no humano atinge uma capacidade extraordinária de complexidade. Mas em hipótese alguma, o mental deve significar uma representação, pois essa é uma imagem determinada pelo hábito e contaminada de esquemas sensório-motores que a viabilizam. Mental se distingue conseqüentemente, de mente. Ele é, melhor dizendo, uma função, uma característica dessa nova imagem que assume aqui a condição de uma propriedade. Portanto, ele está relacionado a uma pura qualidade, como propriedade dos signos audiovisuais, conforme o definimos com o auxílio da tricotomia pierciana já examinada neste trabalho. Segundo Deleuze:

Quando falamos de imagem mental queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos de percepção que têm uma existência própria fora da percepção. “É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais”. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens. (Deleuze, 1983, p. 244).

O que significa esta característica da imagem mental? Geralmente, nós espectadores temos nossa percepção e nossa consciência inteiramente condicionadas, isto é, impregnadas de hábitos determinados por uma série de esquemas sensório-motores. Quando assistimos a um filme, agimos impulsivamente e de forma determinada segundo esse condicionamento, procurando definir o englobante ou o meio e da mesma maneira estabelecer como o conflito se desenrola, situando os protagonistas na trama e localizando suas posições em relação ao conflito. Caminhamos neste circuito lógico e mecânico de encadeamento, da ação inicial para a resolução do conflito, segundo as espirais anteriormente estudadas, num movimento de transformação do meio, ou de seu desvelamento. Já a imagem mental, ao contrário da imagem-ação, produziria um afrouxamento dos vínculos sensório-motores:

Mas então pode ser que uma conseqüência pareça inevitável: a imagem mental não seria uma consumação da imagem-ação e das outras imagens, mas um

novo questionamento de sua natureza e de seu estatuto. Mais ainda, toda a imagem-movimento é que seria posta em questão, através da ruptura dos vínculos sensório-motores neste ou naquele personagem. (Deleuze, 1983, p. 251).

Se equipararmos o mental à hesitação, esta equivaleria, no caso do cinema, a uma suspensão, um intervalo no circuito percepção-ação implícito no esquema sensório-motor. Poderíamos argumentar que esse último é um modelo no qual se estabelecem, igualmente, relações entre os componentes da imagem, sendo também um modo de relação. Isso, no entanto, é muito diverso do que estamos tratando aqui pelo termo relação. Mais do que as relações, a característica da imagem-ação é a de estabelecer e manter conexões. A relação é construída, no caso do modelo orgânico, mediante forças ou elementos determinados a priori, enfatizando mais o encadeamento ou o ordenamento destes elementos do que a ela própria, isto é, enfocando menos a sua essência ou aquilo que verdadeiramente a caracteriza. Com isso, desejamos enfatizar que a imagem-mental traz à cena outro tipo de relação, de concepção bastante diversa desse entendimento comum. Esta, segundo a concepção inerente às espirais orgânicas, se dá, mesmo aleatoriamente, colocando em conexão elementos os mais díspares possíveis. Ela é, inclusive, uma das características do capitalismo global que, conforme visto conecta elementos antes incomunicáveis, relacionando-os em um novo circuito de valor na produção de diferentes, ou como bem entendermos, de diferenças capturadas. Estamos, nesse caso, tratando de relações baseadas em termos determinados.

Já a relação como propriedade do movimento, ou melhor, do tempo, se traduz pela capacidade de articular ou conectar aquilo que, a princípio, não tem nenhuma relação entre si, mas, e no entanto, põem-se fundamentalmente a relacionar. Trata-se sem dúvida, neste caso, da Diferença. Uma relação estranha essa: uma relação desagregadora, desestabilizadora das relações sensório-motoras; uma relação paradoxal que desrelaciona as relações anteriores e determinadas, agindo dispersivamente. Ela caoticamente implode as formas pré estabelecidas e produz novos circuitos de interação entre os elementos na imagem. Mais do que isso. Surgem, nessa perspectiva, novos elementos, novas imagens. A imagem mental desvirtua a finalidade prática da ação, mantendo-a em suspenso, deixando transparecer o plano de relações, que passam a ser as mais variadas e infinitas possíveis. *“A imagem mental, como disse a pouco, é uma imagem-relação: ações, afecções e percepções se enredam em um grupo de situações e começam a escapar do sensório-motor”* (Vasconcelos, 2006, p. 112). Daí o sentido da ambigüidade do real, pois o meio perde as características até então estabelecidas e as formas perdem a essencialidade que antes pareciam defini-las. *“Desmoronam as ilusões*

mais 'sadias'. Em toda a parte o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação” (Deleuze, 1983, p. 253).

Mas voltemos à questão da relação. A imagem mental tem por princípio a relação porque, primeiramente, essa é a propriedade do todo ou do movimento. Em segundo lugar, essa é também a característica fundamental da terceiridade dentro da tricotomia pierciniana dos signos. Lembremos que na primeiridade (primeira tricotomia) o signo só remete a si mesmo, sendo pura potência ou qualidade, pura possibilidade, como por exemplo, com a cor vermelha, que passa a ter existência própria, independente de um objeto no qual ela se manifeste; o vermelho como uma “vermelhidade”, independente de qualquer objeto a ele relacionado²¹. Na segunda tricotomia (segundidade), ele é algo que remete a si apenas através de alguma coisa; o vermelho é, por exemplo, o vermelho da camisa. Já a terceiridade (terceira tricotomia), será o que remete a si relacionando uma coisa a outra, pondo em evidência a lei, o necessário, ou, a relação. Aqui, o vermelho pode colocar em relação uma série heterogênea de elementos tais como a camisa, o por do sol, a rosa, a bandeira comunista, etc. Um dado importante a ser considerado é que uma relação de terceiridade não exclui nem a segundidade e muito menos a primeiridade enquanto expoentes. Segundo Deleuze:

Pierce insiste no seguinte: se a primeiridade é “um” por si mesma, a segundidade dois, e a terceiridade três, é inevitável que nos dois, o primeiro termo “retome” a seu modo a primeiridade, enquanto o segundo afirma a segundidade. E, no três, haverá um representante da primeiridade, um da segundidade, enquanto o terceiro afirma a terceiridade. Há, portanto, não só 1, 2, e 3, mas 1, 2 em 2, e 1, 2, 3 em 3. (Deleuze, 1983, p. 243).

Esse desdobrar-se do emaranhamento das tricotomias no interior do signo aponta para o caráter fundamental da relação entre as formas, pois se nós buscarmos a essência do signo na primeiridade descobrimos ser ela na verdade, a afirmação de uma pura qualidade. E essa pura qualidade impregna as formas, sendo a potência qualitativa, ou o que passa assim, a transitar entre elas nesse intercâmbio entre o 1, o 2, e o 3. Desse modo, a essência do signo nos revela a variação como face indireta do tempo como elemento de pura qualidade. Podemos ver nas formas a manifestação de extratos dessa variação e é ela, verdadeiramente, que põe os elementos em relação. Tal operação põe em xeque o determinismo da imagem-ação e um

²¹ Cabe-nos lembrar, nesse momento, da bela fórmula de Godard que ilustra significativamente o sentido de nossa afirmação. Levando o enquadramento ao extremo e focando o objeto num primeiríssimo plano, o cineasta leva a imagem aos seus limites, transgredindo as convenções da forma, donde sua afirmação veemente: “*Não é sangue, é vermelho!*”

exemplo de como esta se estabelece já aparece, precedendo o neo-realismo, nos filmes de Alfred Hitchcock, tendo por componente lógico a relação:

Hitchcock tomará, portanto, emprestado do filme policial ou do filme de espionagem uma ação particularmente chocante, do tipo “matar”, “roubar”. Como ela está comprometida num conjunto de relações que os personagens ignoram (mas o espectador já conhece ou descobrirá primeiro), a ação tem só a aparência de um duelo que rege toda a ação: ela já é a relação, pois a relação constitui a terceiridade que a eleva ao estado da imagem mental (Deleuze, 1983, p. 246).

O que decorre desta afirmativa, em primeiro lugar, é que a imagem mental já não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas sim a situações dispersivas: *“os personagens são múltiplos, com interferências fracas, e se tornam principais ou voltam a ser secundários”* (Deleuze, 1983, p. 254). Em segundo, há uma ruptura da linha de universo que prolonga os acontecimentos uns nos outros e seria a garantia, dentro do eixo narrativo, da junção das porções de espaço entre as partes e o todo do filme: *“os encadeamentos, as junções ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se o fio condutor”*. (Deleuze, 1983, p. 254). Em terceiro lugar, há uma substituição do movimento, deterministicamente efetuado na imagem-ação, pelo que o autor chama de perambulação. Esta, por um lado, põe em suspenso as ligações sensório-motoras, reintroduzindo na imagem uma vez que todos os objetos enquadrados em uma cena não remetem mais as suas essências a dimensão real do movimento e da variação. Por outro, possibilita ao espectador, mediante o afrouxamento dos vínculos sensório-motores e do caráter pragmático da espectadorialidade, percorrer a imagem em direções e sentidos diversos dos comumente estabelecidos pelo hábito. A perambulação se dá, para além de um espaço determinado, em um espaço qualquer. Em quarto lugar, o que permanece é uma impressão de conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento, e o meio e os personagens e os papéis tornam-se meros clichês.

São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, sendo ele próprio clichê entre os outros no mundo que o cerca. (Deleuze, 1983, p.256).

Definiremos o cinema de ação como definitivamente marcado por clichês de reatividade sensório-motora. Em quinto lugar, a diferença é que, neste caso, o esvaziamento dos elementos determinantes da imagem e a situação dispersiva tornam as ligações vazias e expõem a fragilidade dos clichês, ao invés de acentuá-los. De certa forma, eles se tornam

evidentes ao espectador e este pode tomar consciência não só dos inerentes ao filme, mas do clichê constituído pelo próprio hábito. Conseqüentemente, os clichês revelam determinados modos de subjetivação condicionados. Há todo um circuito no cinema comercial de produção de hábitos/clichês, de reificação maciça de esquemas sensorio-motores indicadores de um verdadeiro complô implícito, no interior do próprio cinema, no eterno embate entre arte e entretenimento. Se o realismo é uma fábrica de clichês, o mais de realidade neo-realista leva o clichê ao extremo paradoxal de desconstrução da impressão de realidade inculcada pelo hábito. No entanto, essas características citadas são mais um envoltório do que a imagem mental propriamente dita. *“As cinco características formam um invólucro (inclusive os clichês físicos e psíquicos), são uma condição necessária exterior, mas não constituem a imagem, embora a tornem possível”* (Deleuze, 1983, p.263). A imagem mental, embora suplante à imagem-ação, não nos fornece elementos suficientes para evidenciar o tempo como fator principal em detrimento do movimento e da relação. Permanece então, para além da imagem mental, a questão do que efetivamente constitui uma imagem direta do tempo e de como é produzida a ruptura do sensorio-motor.

4.2: DO MOVIMENTO AO TEMPO:

Em continuidade às observações acerca da insuficiência do mental como representante de uma imagem direta do tempo, Deleuze fará no *Imagem-Tempo* uma crítica a Pierce no sentido deste ter abandonado sua tese inicial e, de certa forma, ter cedido à tradição da lingüística ao submeter a matéria ao enunciado, reintroduzindo a semiótica à língua. *“Mas, por isso, é possível que Pierce se revele tão lingüista quanto os semiólogos.”* (Deleuze, 1985, p. 44). Deleuze definirá o signo num sentido diverso a esta posição de Pierce, como *“uma imagem particular que remete a um outro tipo de imagem, seja do ponto de vista da concepção bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese”* (Deleuze, 1985, p.46). A questão colocada pelo autor é a de Pierce parecer esgotar o problema com a terceiridade. Sendo assim, a imagem mental, cuja característica é a relação, embora suficiente para desconstruir a imagem-ação, não nos daria uma imagem do tempo. Tal afirmativa estaria de acordo com a colocação anteriormente citada de que a imagem-movimento sendo a própria matéria, uma matéria não lingüisticamente formada, seria considerada como o Todo e circularia entre as partes constituintes da imagem, donde uma das características deste Todo ou da variação é a

relação. Mas o problema é o da relação ser sempre uma segunda operação. Para haver relação, é necessário algo que se ponha a relacionar, não como um vetor de ligação entre dois termos, mas como um disparador, como aquilo que aglutina e dá forma, mas igualmente a dissolva, algo que aja dispersivamente, que desestabilize os elementos constituídos e produza nessa desestabilização novas formas, num movimento incessante de transmutação: *“O cinema moderno rompe com esse modelo (...), libera o tempo de sua dependência do movimento, apontando para as imagens-tempo.”* (Vasconcelos, 2006, p. 118).

Se o todo é relação, como vimos na descrição da imagem-movimento, ele é também, movimento ou a variação, cuja essência revela nada mais do que o tempo, inicialmente numa concepção bergsoniana, tido como um puro passado. Segundo essa descrição, o movimento é uma imagem do tempo, imagem conseqüentemente indireta. Daí a necessidade da montagem como elemento de reintrodução do movimento na imagem. Mas na situação inaugurada com o neo-realismo, o tempo se manifesta de uma forma direta e neste caso, sua principal característica é a ruptura total do circuito da imagem-ação e dos esquemas sensório-motores, fato que a imagem-movimento não promove efetivamente.

O cinema moderno tem como características mais essenciais: o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extracampo como redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar dos cortes racionais; a legibilidade da imagem e a visibilidade do som, configurando uma nova imagem-som, que, em outras palavras, pode ser chamada de disjunção entre imagem e som. (Vasconcelos, 2006, p. 118).

Instaura-se, com a afirmação do neo-realismo, um novo regime de imagens e signos, cuja característica é possuir uma lógica própria e mesmo irracional, se comparada ao regime da imagem-ação. Irracional significa, assim, a condição desse novo regime de imagens subverter a determinação realista, desvirtuando o englobante, e conseqüentemente nos fornecendo um outro olhar sobre o todo. Os elementos técnicos já não são articulados como na montagem realista, mas assumem características muito diversas. A montagem, por exemplo, já não tem a mesma função:

Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai desta as relações com o tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem”. (Deleuze, 1985, p. 56).

A “mostragem” indica esta nova função. Se à montagem cabia reintroduzir o movimento na imagem, que antes julgávamos ser uma impressão de um falso movimento como simples sucessão de poses fixas, ela deve agora revelar o tempo na sua essência. Conseqüentemente, isso acarretará conseqüências para demais procedimentos técnicos, como por exemplo, na composição dos planos:

“O tempo num plano deve fluir independentemente e, se pode dizer, por conta própria”; é somente com essa condição que o plano extravasa a imagem-movimento e a montagem, a representação indireta do tempo, associando-se ambas numa imagem tempo direta; um determinando a forma, ou melhor, a força do tempo na imagem; a outra as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens (relações que, precisamente, não se reduzem à sucessão, nem a imagem se reduz ao movimento). (Deleuze, 1985, p. 57).

O que a abertura à dimensão pura do tempo efetivamente promove é a desqualificação do meio, antes totalmente condicionado por elementos, a priori, constituídos pelo hábito. Trata-se do surgimento de imagens óticas e sonoras puras, imagens que, para além do movimento, tem por característica esvaziar ou extrapolar, levando ao limite o circuito da imagem-ação:

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite aprender, deve permitir aprender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem ação. Tampouco trata-se de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que, portanto, excede nossas capacidades sensório-motoras. (Deleuze, 1985, p. 28-29).

Para além dos gêneros exemplificados na citação como filmes de terror, o “intolerável”, o “algo poderoso demais e às vezes belo ou aterrorizante” é o tempo, que se descondiciona do movimento e se manifesta em sua forma pura na imagem:

Na banalidade cotidiana, a imagem ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas e puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põe os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. (Deleuze, 1985, p. 28).

As situações óticas e sonoras puras dizem respeito ao novo regime de imagens que tem como uma das características fundamentais a dissociação entre a imagem e o som. Estas imagens na verdade se constituem pelos *opsignos* e *sonsignos* manifestos no material fílmico de maneira autônoma, constituindo as duas principais modalidades de signos na imagem. O *sonsigno* revela, por exemplo, o som como pura imagem, para além do conceito linguístico de imagem acústica. Sua autonomia se mostra justamente na capacidade de não complementar a

imagem visual como tendência do hábito sensório-motor, influenciando nossa leitura das imagens. Geralmente, no circuito fechado da imagem ação, a tendência é a de que o som complemente o conteúdo da imagem, seja em uma cena onde o personagem caminhe por um corredor, onde ouvimos o estalar dos sapatos; seja uma música articulada ao contexto de uma determinada cena, uma cena romântica, por exemplo; etc. Da mesma maneira, a imagem visual necessitaria de uma complementaridade sonora para reificar o meio e nos fornecer a impressão de realidade. No caso das imagens óticas e sonoras puras, temos dois circuitos autônomos que não deixam de se cruzar, de trocar entre si elementos, mas esses dois circuitos de signos tendem a seguir de forma autônoma e às vezes dissociativamente, aprofundando ainda mais a ruptura dos encadeamentos sensório-motores:

Falaremos de uma nova raça de signos, os *opsignos* e os *sonsignos*. E sem dúvida estes novos signos remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana, ora são as circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo, ora são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa, à maneira de Fellini, ora como em Antonioni, são imagens objetivas à maneira de uma constatação, (...), transformando desta vez a ação em deslocamento de figuras no espaço. (Deleuze, 1985, p. 14-15).

De uma perspectiva muito rica, a subjetividade se manifesta na imagem através das imagens óticas e sonoras. Os personagens extrapolam a dimensão objetiva que o espectador, na tendência reativa sensório-motora de determinar o meio e seus elementos, estabelecia em sua leitura. Mesmo no interior da trama, estes também tendem a desvirtuar qualquer papel estabelecido, tornando-se, por exemplo, o vilão subitamente o mocinho; a coerente e bem intencionada senhora se mostra uma verdadeira falsária e libertina; ou mesmo situacionalmente, a chegada de um trem em uma estação termina com um desembarque num aeroporto. Tudo isso, obviamente, sem nenhuma justificativa estrutural no contexto do englobante, para que o meio ou os personagens se modificassem. Essas situações limites nos levam a um fato muito peculiar. Elas nos induzem a confundir as relações que estabelecemos com os personagens, por exemplo. Melhor afirmando: não só os personagens, mas todos os elementos na imagem perdem sua tangibilidade, seu aspecto objetivo. A subjetividade não é só a do espectador, ou a do diretor e dos atores, mas a dos personagens, a da câmera, numa perspectiva de uma subjetividade indireta livre, nos remetendo, por exemplo, a Pasolini. Ela começa a brotar e circular nas imagens audiovisuais num verdadeiro entrecruzamento de subjetividades, no qual revelam sua verdadeira consistência. Uma subjetividade que não é a de um sujeito reside na idéia de equivaler, no contexto da imagem, ao tempo:

Mas, cada vez mais, ele [Deleuze se refere à Bergson] dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação, e somos todos nós que somos interiores ao tempo e não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto, é o maior paradoxo. O tempo não é interior em nós, mas justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos. (Deleuze, 1985, p. 103).

Disso podemos extrair que, todos os elementos na imagem convergem ao tempo em seu estado puro, e este entrecruzamento de subjetividades possibilita a percepção direta desta dimensão da temporalidade na imagem. Para isso, ela precisa se esvaziar de toda reatividade sensório-motora, ela precisa se livrar de todos os clichês/hábitos estabelecidos, a fim de que o espectador penetre em sua interioridade.

4.3 DOS CIRCUITOS DE MEMÓRIA EM DIREÇÃO AO SONHO.

De certa maneira, ao cinema, sempre associamos a idéia de um mundo de fantasia ou de sonho, muitas vezes confundindo-se com a própria realidade. Como a personagem de *Abismo de um Sonho* de Fellini, nós espectadores, associamos sonho e realidade, construindo nosso universo em função das imagens que nos impressionam, nos afetam e de muitas maneiras nos tocam. Mas para além de uma reatividade sensório-motora, para além de todo condicionamento de nossa espectralidade, esse encontro com um universo de sonhos e de pura imagem pode nos conduzir a lugares antes jamais imaginados.

Sem dúvida, essa confluência entre o sonho no filme e o sonho no espectador nos leva a um mergulho profundo no plano das imagens, componentes da memória. Entramos nesse universo de sonhos geralmente de maneira ingênua, confundindo ficção e realidade, como a personagem do filme de Fellini. Muitas vezes em nossa vida comum, o que assistimos na novela das oito, por exemplo, nos inspira a agir frente às situações e conflitos cotidianos. Essas telenovelas, supõe-se, e assim afirmam seus idealizadores, procuram mostrar justamente a vida como ela é e a esse fato credita-se um alto nível de audiência. Essa ilusão ofusca, entretanto, a artificialidade desse sonho que é, na verdade, induzido, pois a vida nunca é, efetivamente, aquela mostrada na tela. Deduzimos disso, o sonho fornecer implicitamente ao público, certo direcionamento, certa perspectiva a priori estabelecida na organização do universo das imagens que o circundam. Elas parecem estar sempre dispostas assim, montadas e articuladas, numa suave organização da realidade. Tudo nesse mundo de sonhos parece

ressoar de maneira harmônica, natural e espontânea. Mas na medida em que percebemos a usina de produção de clichês de reatividade sensório-motora, nossa ingenuidade se desfaz e percebemos as relações estabelecidas nas tramas televisivas ou em filmes comerciais como sendo, na verdade, determinadas segundo interesses muito claros de uma forma de dominação que se reproduz e lucra amplamente com os índices de audiência. Se o ditado dizia “sonhar não custa nada”, até isso contemporaneamente o capitalismo transformou em bem ou mercadoria, estabelecendo seu correlato valor. Tal é o mundo de sonhos no qual o capitalismo impera. É nele e é por meio dele que o capital global conecta os elementos mais dispersos, diversos, estranhos, ou incomunicáveis e os agrupa num circuito de produção de valor segundo a lógica de consumo. Ele os transforma agora em um novo produto qualquer colocado na prateleira do mercado, que se reifica e torna-se parte efetiva de nossa vida, como algo espontâneo, como se realmente existisse de fato. Essa naturalização denuncia o grande poder dos dispositivos midiáticos.

Porém, existem saídas a esse mundo de sonhos, que na verdade, soa muito mais como um mundo de pesadelos. É célebre um “delírio” de Glauber Rocha perto de sua morte, descrito por João Ubaldo Ribeiro. Glauber, aos prantos, retruca tragicamente sobre uma famosa loja de eletrodomésticos: “*O Ponto Frio Bonzão, meu Deus, tudo a preços módicos e prestações mensais! Enceradeiras, televisores, ferros de passar (...).*” (Bentes, 1997, p. 73). Essa frase, aparentemente sem sentido, revela a triste visão de um mundo tomado de assalto pela lógica capitalística produtora de clichês. O mundo parece tornar-se cada vez mais um grande “Ponto Frio Bonzão” ou uma “Casas Bahia,” com sua diversidade de bugigangas esdrúxulas e supérfluas. Adquirir um bem de consumo em vinte e quatro prestações mensais revela a dinâmica capitalista da manutenção de um endividamento perpétuo, segundo a lógica das sociedades de controle. E a subjetividade, repetimos, virou mais uma bugiganga dessas. Ela é vendida por aí a preço de banana! O mercado capitalista tornou-se um grande clichê. Realidade que Glauber viu, e mesmo à beira da morte, expurgou. Delírio ou profecia?

A saída, frente à produção incessante de subjetividades metástases é insistir na utopia glauberiana e na de muitos outros cineastas que pensaram e pensam o cinema para além desse agenciamento nefasto. Mas a utopia aqui é concreta. Não se trata de um mundo para o qual possamos escapar de nossa dura realidade, como nos induz pensar a fábrica de sonhos do entretenimento. Há possibilidade de outro sonho na imagem. Talvez mais terrificante, mais

doloroso por nos arrancar da reatividade e comodidade do hábito, mas também gratificante, por nos proporcionar novos modos de existir, sentir e de pensar.

Uma vez mergulhando nesse regime diferenciado de imagens, acreditemos estar em um outro mundo de sonhos. Nele também, confundimos as imagens que assistimos com as da nossa própria realidade. No entanto, algo estranho e diferente ocorre. Não encadeamos e prolongamos as relações sensório-motoras, não construímos mais os elementos dos personagens e do meio, mas somos sabotados nessa tendência reativa o tempo todo. E, de repente, na sala escura, nos encontramos inseguros, achamo-nos idiotas pelo fato de não entendermos a história, ou qual seria a intenção ou a pretensão do diretor em função do que foi exibido. Às vezes concluimos o filme não relacionar coisa com coisa e saímos extremamente incomodados do cinema, atestando a vulgaridade do trabalho. Porém, se ele não for realmente vulgar, nos incomodou, na verdade, nossa incapacidade de perceber as imagens e a realidade, num regime de espetatorialidade que não se formata segundo o modelo da imagem-ação. Nesse outro universo de confluência entre as imagens do espectador e as imagens do filme, as imagens cinematográficas se assemelham às que construímos em função da realidade prática e cotidiana, acionando e estimulando nosso circuito de lembranças, nossas referências usuais. Esse processo, como vimos, é inerente à resolução de nossas necessidades práticas. Mas ele é também o divisor de águas entre o cinema que irá reificar essa representação de realidade e o que pretende estabelecer um curto-circuito nessa relação.

A memória é uma função importante nessa confluência entre o universo imagético do espectador e as imagens audiovisuais. Podemos afirmar que, tanto o espectador, quanto o filme, põem em relação e evidência nesse universo de sonhos, circuitos de imagens e lembranças, a princípio, relacionadas à reatividade sensório-motora, à formação de hábitos, segundo os interesses práticos da consciência. Uma reificação sensório-motora se estabelece na manutenção e na produção de imagens pelos dispositivos audiovisuais, imagens essas condicionadas e, antes de serem construídas pelo espectador, são produzidas segundo interesses do mercado audiovisual, mantendo as relações de dominação na medida em que são inculcadas pelos dispositivos nos sujeitos. Estes naturalizam não tanto as imagens, mas antes, o próprio processo de inculcamento.

Entretanto, frente a essa perspectiva perversa da modulação sensório-motora, afirmamos ser a característica fundamental da imagem, sua autonomia, entendendo por esta,

sua capacidade de existir por si e em si mesma, diferentemente das imagens produzidas pela consciência segundo o regime da representação. Lembremos da afirmação bergsoniana de vivermos em um universo denominado mundo de imagens ou mundo material. O que chamamos realidade, ou conjunto de imagens que nos circunda, nada mais é do que o fruto de uma seleção, no universo infinito das imagens, daquilo que se condiciona aos interesses e necessidades naturais da imagem-corpo (nosso corpo). O capitalismo por sua vez, simplesmente se aproveita dessa função prática, elaborando as imagens de acordo com seus interesses.

Por conseguinte, cabe aqui uma pergunta, dada as circunstâncias de a realidade a nossa volta ser construída segundo as necessidades práticas da consciência. Se a imagem existe em si mesma, qual então, o lugar conferido à representação? Este conceito, relacionado também à noção de imagem-lembrança, é fruto da complexidade da consciência no vivo; complexidade que diz respeito aos circuitos, ou conjunto de imagens articuladas e organizadas segundo as necessidades funcionais do organismo, compondo o panorama geral de nossa memória.

Levando até o fim essa distinção fundamental, poderíamos representar-nos duas memórias independentes. A primeira registraria, sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. (Bergson, 1939, p. 88).

Mas o que pretende o autor ao afirmar a existência de dois tipos de memória? Primeiramente, demonstrar que esta, entendida como armazenamento de lembranças (nossa concepção ordinária de memória) não encerra (e seria absurdo assim pensar) o conjunto infinito de imagens, ou seja, o universo em sua totalidade. Em segundo lugar, que essa memória psicológica é secundária, fruto, na verdade, de uma memória mais ampla, uma memória cósmica sustentada na interatividade da matéria ou do conjunto infinito de imagens, ao invés de encontrar sua sede no sujeito:

Assim forma-se uma experiência de uma ordem bem diferente e que se deposita no corpo, uma série de mecanismos inteiramente montados, com reações cada vez mais numerosas e variadas às excitações exteriores, com réplicas prontas a um número incessantemente maior de interpelações possíveis. Tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo, e essa consciência de todo um passado de esforços armazenados no presente é ainda uma memória, mas uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa com que os movimentos atuais se efetuam. À bem

da verdade, ela já não representa o passado, ela o encena; e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até seu momento presente. (Bergson 1939, p. 88-89).

Segundo as condições do reconhecimento propostas por Bergson e revisitadas por Deleuze, poderíamos supor que a interatividade dos sujeitos ou dos espectadores com as imagens cinematográficas se daria segundo essa memória prática ou encenada. Devemos distinguir, porém, o reconhecimento automático ou habitual, cujo nome mesmo denuncia a perspectiva funcionalista e pragmática do hábito sensório-motor, de um reconhecimento atento, que se caracteriza inversamente, por não prolongar a percepção em movimentos de costume. O reconhecimento atento se justifica numa outra modalidade de espectralidade, em outra forma de relação com as imagens. Sobre o reconhecimento automático e o atento, seguimos a orientação de Vasconcelos (2006):

Na primeira espécie, há um prolongamento das formas perceptivas, uma espécie de alongamento da ação à percepção. Estaríamos ainda, de alguma maneira, presos ao esquema sensório-motor, logo, buscando meios pelos quais a vida deve sustentar-se. (...) No reconhecimento atento, saímos dessa “imediatividade” perceptiva, e não mais estamos tão alinhados ao esquema sensório-motor, não mais prolongamos nossa percepção. Há, dessa forma, a presença da lembrança, de uma espécie de lembrança pura que nos remete para além do aparelho sensório-motor, portanto, para além da representação e do processo de simbolização. (Vasconcelos, 2006, p. 123).

Saímos da imediatividade perceptiva e passamos a penetrar, a partir das imagens óticas e sonoras, nessa segunda modalidade da memória descrita por Bergson, na qual permanece, nem tanto a imagem antiga da coisa, mas os movimentos coordenados que a justificam, produzindo esse prolongamento útil de ações e reações presentes. A memória não reside mais em armazenar tais prolongamentos como lembrança ou traço mnêmico, mas em atualizá-los em nosso presente. Trata-se de uma memória eminentemente prática. Ela está não em uma faculdade oriunda do sujeito, cuja função seria conservar as imagens e seus mecanismos _eles existem independentemente disso_ e sim no fato de que eles se conservam em função de suas relações, isto é: na própria matéria, sendo a memória uma propriedade sua. Dessa memória prática depreendemos, em um aprofundamento ou mergulho no puro passado como fundamento do tempo, que esses circuitos de imagens-lembrança tendem a esvaecer-se, ou nas palavras do pensador, tornarem-se impotentes, à medida que se desvinculam do pragmatismo implícito na memória hábito. Temos então, a passagem da memória circunscrita às imagens-lembrança a uma memória pura, correspondente ao mundo material:

Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas ligações da experiência: nisto consistem precisamente as associações por contigüidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes. Para que uma lembrança apareça à consciência, é preciso, com efeito, que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso da ação. (Bergson, 1939, p. 179).

Chegar a este nível de interatividade das imagens, ao nível desses mecanismos montados no puro fluxo da matéria é justamente trazer o passado ao presente, evidenciando o elemento fundamental da memória, isto é, o tempo na expressão de um puro passado:

A verdade é que a memória não consiste em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um estado virtual, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ela se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ela se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura. (Bergson, 1939, p. 280).

O plano virtual consiste no tempo como regime produtor da variação ou do movimento. Portanto, deixemo-lo em segundo plano e consideremos o virtual em sua essência, como o tempo. Já o atual, podemos entendê-lo como regime das formas ou imagens estabelecidas conforme o mundo de nossa experiência concreta, daí ele consistir na diversidade de nossas percepções e lembranças. Estas duas dimensões se relacionam no elemento mínimo da imagem, conforme poderemos ver adiante. Conseqüentemente, penetrar no plano da memória não significa regredir cronologicamente do presente ao passado, mas contrair o tempo presente até alcançar o menor circuito da memória, onde o passado, na sua forma pura, se manifesta. Nessa contração, devemos sair do plano atual e extremo de nossa consciência, até o plano virtual da lembrança pura, mergulhando na constituição dos circuitos de imagens inerentes à memória: *“A situação ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito.”* (Deleuze, 1985, p. 63). Os circuitos são um aglomerado de imagens estabelecidas, entre si, de relações diversas, sem um ponto a priori de ancoragem ou referência. Este, portanto, difere do circuito da imagem-ação, cujas relações estão fortemente determinadas por conexões específicas. A ação do tempo se dá justamente nessas conexões ou nos elementos que as garantem. *“É como se estas imagens que estariam se formando, prescindissem de uma ancoragem que lhes desse um determinado sentido, ou ainda um*

sentido determinado”. (Vasconcelos, 2006, p. 126). Se partirmos inicialmente de circuitos de memória baseados nas imagens-lembrança, as imagens óticas e sonoras puras nos levam a um mergulho até o seu ponto mais fundamental. Daí estarmos falando de um cinema de vidência. Esse ponto é, justamente na contração gradativa do tempo e no aprofundamento da memória, o da descoberta de circuitos cada vez mais moleculares e obscuros, até um ponto de indiscernibilidade entre o atual e virtual:

O essencial, de todo modo, é que os dois termos da relação diferem em natureza, mas, no entanto, “correm um atrás do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, em última análise, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade. A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos, ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos ou circuitos que correspondem à suas próprias “camadas” ou aspectos. (Deleuze, 1985, p. 61).

4.4: MEMÓRIA E FLASH-BACK. EM BUSCA DO MENOR CIRCUITO:

Um procedimento cinematográfico muito se assemelha a essa escavação no circuito das lembranças. Este é o *flash-back*. É muito comum em uma trama, uma personagem reviver uma série de situações descritivas de suas lembranças. Muitas vezes toda a estrutura de um filme se baseia na reconstituição do meio através de fatos que compõem o conjunto de lembranças de uma personagem. Vários filmes utilizam esse procedimento como estratégia na estruturação da narrativa, mas optamos por analisar, no intuito de agilizar nossa investigação sobre os circuitos de memória, um filme não realista, que adota um procedimento muito semelhante, é muitas vezes, confundido como uma obra baseada no *flash-back*, e, no entanto, deste se diferencia, justamente por desvincular o circuito de lembranças implícito, da associação à figura de um personagem. Trata-se de *Cidadão Kane* de Orson Welles. A trama se concentra num inquérito sobre a vida do milionário Charles Foster Kane. Este pronuncia em seu leito de morte, no momento de seu falecimento, uma última palavra: “Rosebud”. Essa história se assemelha a uma trama baseada no *flash-back*, uma vez sendo a projeção, baseada na vida deste personagem, iniciando-se com seu falecimento e o pronunciamento da citada palavra. Um inquérito se conduz na investigação de um jornalista empenhado em descobrir quem era, ou o que era Rosebud. Ele inicia sua investigação procurando parentes e pessoas próximas ao magnata, evocando as lembranças de cada uma delas a fim de solucionar o mistério.

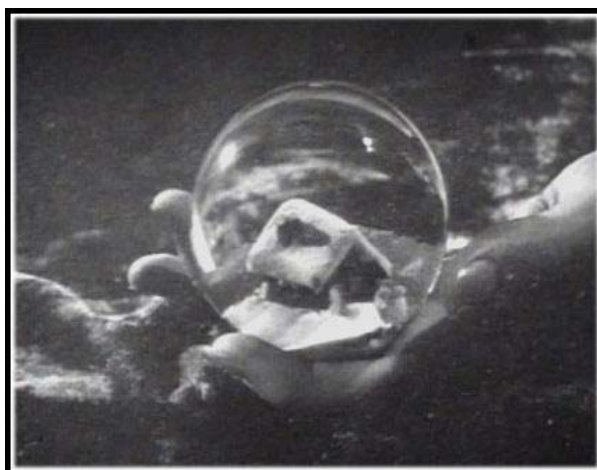


Figura 1:

Uma das primeiras cenas do filme de Welles mostra o milionário Charles Foster Kane em seu leito de morte pronunciando a palavra “Rosebud”. Logo em seguida, segue-se essa cena em que uma bola de cristal cai de suas mãos. Rosebud se relaciona com as lembranças de Kane, quando este vivia em sua casa, nas montanhas geladas, com seus pais. Recordação chave do enigma e presente na bola de cristal.

A memória de Kane entrelaçada à memória dos demais personagens é um claro exemplo do que descrevemos como circuito. O *flash-back* é para nós importante, ao revelar esse aprofundamento do circuito, essa transposição e justaposição de planos relativos a um mesmo elemento ou situação, num estreitamento cada vez mais minucioso em direção a um elemento mínimo:

A relação da imagem atual com as imagens-lembrança aparece no *flash-back*. Este é precisamente o circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente. Ou melhor, (...) é uma multiplicidade de circuitos, cada vez percorrendo uma zona de lembranças e voltando a um estado cada vez mais profundo, mais inexorável da situação presente. (Deleuze, 1985, p. 63).

No inquérito sobre a vida de Kane, esses circuitos de memória são constantemente postos em evidência no entrecruzamento das lembranças sobre a vida do milionário, à medida que compunham também as lembranças dos demais personagens. O *flash-back* acentua, paralelamente, a ação de um destino, nunca entendido, em hipótese alguma, como um determinismo. “Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade.” (Deleuze, 1985, p. 65). Ora, no filme de Welles, o destino aponta para um segredo chave da investigação do enigma: quem é ou o que é Rosebud. A projeção termina com a mansão de Kane sendo desmobiada. Num de seus pavilhões encontra-se uma série de objetos; de obras de arte, aos mais variados tipos de quinquilharias. Estas eram, por sua vez, separadas dos objetos de valor e destinadas à incineração.



Figuras 2 e 3:

Essas cenas nos dão exemplo dos circuitos de memória no filme. Por um lado, esse circuito de lembranças aparece no interrogatório do jornalista, em cenas como a da figura 3, entrevistando Suzan Alexander, ex-esposa de Kane. Por outro, as cenas finais, em que são focalizados os pertences do milionário como a cena da figura 2, também compõem um circuito de memória e ambas revelam a dimensão dos lençóis de passado.

Focalizado no plano geral, esse conjunto de objetos representa, igualmente, a memória de Kane, na condição de serem seus pertences. A câmera, vagarosamente, se aproxima e transita por esses objetos, essas imagens-lembrança, até aproximar-se e focalizar um trenó cujo personagem havia ganhado em sua infância, e com o qual brincava logo nas primeiras cenas do filme. Este é levado a um forno onde tais quinquilharias estão sendo incineradas. Em meio às chamas que consumiam o trenó podemos ver, desmanchando-se junto com a pintura, a palavra Rosebud. O circuito da memória se estende até o ponto chave do segredo. Mergulhamos nos circuitos de memória até chegar ao ponto no qual o destino se evidencia



Figura 4:

A inscrição no trenó incinerado no forno aponta para a solução do enigma. Mas ele permanece e transpõe a memória *flash-back*, pois jamais saberemos qual o verdadeiro significado da palavra Rosebud. A memória perde seu fio condutor.

Segundo Deleuze, o destino nos leva ao elemento mínimo da imagem e nele ocorre uma bifurcação do tempo, fazendo-nos penetrar cada vez mais no passado. As bifurcações se manifestam nos depoimentos sobre Kane e na ambigüidade da descoberta do enigma. Ambigüidade, pois embora saibamos que Rosebud seja a inscrição em seu trenó, não temos certeza de que ela signifique o nome do artefato, ou de alguém importante, muito menos as razões de Kane se apegar ao nome, etc. Com essa situação, toda linearidade e todo circuito habitual de encadeamento das lembranças, implícitos no interrogatório, perdem seu sentido. Antes da descoberta do segredo, o jornalista deu por encerrada sua investigação. Ele jamais descobrirá quem foi ou o que era Rosebud. Rosebud é, portanto, o ponto de indiscernibilidade, ele revela a insuficiência ou o sem fundo de nossa memória psicológica e sua suspensão:

Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado “em geral” (já devo ter visto este homem em algum lugar...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...), fantasmas, ou cenas de teatro (ele parece interpretar um papel que me é familiar...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento. (Deleuze, 1985, p. 71).

Rosebud nos leva as imagens-lembrança da infância de Kane. Porém, a indissolubilidade do enigma ultrapassa essas lembranças, pondo-nos em confrontação com o sem fundo da nossa própria memória. Além disso, ela cria no espectador um estado confusional, uma vez que o dado imediato da recordação perde seu elo com a projeção lógica da realidade, criando um curto-circuito nos encadeamentos relacionados ao mapeamento da solução do enigma, levando-nos ao fracasso do reconhecimento automático. O que se torna evidente, com o advento das imagens óticas e sonoras puras, é o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, dando-se este, num universo de imagens desconexas e que perdem gradativamente sua justificativa existencial, na proporção em que são desestabilizadas pela ação direta do tempo:

Mas, o que é bem diferente, é todo um “panorama” temporal, um conjunto instável de lembranças flutuantes, imagens de um passado *em geral* que desfilam com rapidez vertiginosa, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda. Parece que à impotência motora da personagem corresponde agora uma mobilização total e anárquica do passado. As fusões e as superimpressões perdem os freios. (Deleuze, 1985, p. 72).

Sáimos de um regime de lembranças para efetivamente entrar em um universo de sonhos, ou, melhor: saímos de um regime de imagens-lembrança e entramos num circuito cada vez mais expansivo de imagens-sonho:

Qual é, mais precisamente, a diferença entre uma imagem-lembrança e uma imagem-sonho? Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama de “lembrança pura”, necessariamente é virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza numa imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por um lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de uma imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. (Deleuze, 1985, p. 73).

No sonho, o conteúdo das imagens se distribui sobre outro plano, mais difuso, mais abstrato. Nuvem de sensações geralmente associadas, na vigília, à uma dimensão afetiva, a um regime interno e diferenciado. Mas nessa nuvem de sensações os vínculos se enfraquecem, ou mesmo, desaparecem. O sonho na imagem induz o espectador ao transe e a intercambiar com os signos audiovisuais. Da imagem-lembrança, a insuficiência da memória nos projeta em direção à lembrança-pura, lembrança para além da memória psicológica, em direção a uma memória-mundo, uma memória existente única e exclusivamente no tempo, conforme nos indica Bergson:

Separámos radicalmente, com efeito, a lembrança pura do estado cerebral que a prolonga e a torna eficaz. A memória, portanto, não é, em nenhum grau, uma emanção da matéria; muito pelo contrário, a matéria, tal como a captamos numa percepção concreta que ocupa sempre uma certa duração, deriva em grande parte da memória. (Bergson, 1939, p. 213).

O mundo é a memória, e a matéria é, na verdade definida, como o conjunto de imagens possíveis dentro de seu universo infinito. Com isso, Deleuze afirma o virtual como a se atualizar no sonho, sendo este uma espécie de transe que seduz ao espectador; e a perda da conectividade dos elementos na imagem, a partir da descontinuidade promovida pela ruptura das ligações sensório-motoras, nos leva a uma percepção direta de seu fundamento, isto é, do tempo em seu estado puro. Devemos aprofundar nosso mergulho em direção ao sem fundo da memória:

Contrair a imagem ao invés de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual em um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo. Os

circuitos mais largos da lembrança ou do sonho supõem essa base estreita, essa ponta extrema, e não o inverso. (Deleuze, 1985, p. 87).

O tempo dismantela todas as conexões que fundamentam a imagens, tanto no filme, quanto no público, fazendo-as transpor seu determinismo e condicionamento na produção de significados novos, construindo outra realidade, outra dimensão. Somos levados, nessa contração, ao encontro do menor circuito ou o mais fundamental, no sentido de ser esse o germe de expansão dos circuitos maiores. Todos os procedimentos técnicos passam a relacionar seus elementos aleatoriamente, segundo duas polaridades:

As imagens-sonho, por sua vez, parecem além do mais ter dois pólos, que podem ser distinguidos segundo a produção técnica delas. Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, super impressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações em laboratório, chegando ao substrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou montagem-*cut*, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que “parece” sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos. A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. (Deleuze, 1985, p. 75).

De uma perspectiva aleatória, passamos, no entanto, a um regime de sonho implicado, no qual esse segundo pólo mantém certa ordem nas coisas, uma organização e disposição mediante um liame muito sutil, impedindo as imagens de se desvincular e se dispersar definitivamente. Mas essa organização já não se garante mais por vínculos sensório-motores. Outra cosmologia justifica agora as relações entre as imagens. Estas passam a ter, para além da lembrança e do sonho, sua constituição determinada em função de um movimento de mundo:

A imagem ótica e sonora está separada de seu prolongamento motor, mas já não compensa essa perda entrando em relação com imagens lembranças ou imagens-sonhos explícitas. Se tentarmos, por nossa conta, definir esse estado de sonho implicado, diremos que a imagem ótica e sonora se prolonga em movimento de mundo. Há decerto, retorno ao movimento (daí que continue sendo insuficiente). Porém não é mais a personagem que reage à situação ótica e sonora, é o movimento de mundo que supre o movimento falho da personagem. Produz-se um tipo de mundialização, de “mundanização”, despersonalização do movimento perdido ou impedido. (...) O mudo pega para si o movimento que o sujeito não pode mais fazer. É o movimento virtual, mas que se atualiza a custo de uma expansão de todo o espaço e de um estiramento do tempo. É o limite, portanto, do maior circuito. (Deleuze, 1985, p. 76).

Por movimento de mundo, entendemos uma imaginação incessante, tratando-se da produção de imagens, não em um sentido onírico, atributo de um sujeito, mas como usina da Diferença que não para um segundo de produzir novas formas, novos modos, novas imagens. O

movimento de mundo, cuja variação revela o tempo ou a Diferença como essência, é um moto-contínuo, é a usina incessante de produção da vida.

4.5: O ESPELHO E O CRISTAL:

O afrouxamento dos vínculos sensório-motores, em função da incidência direta da forma pura do tempo na imagem, cria uma desestabilização dos seus elementos constitutivos em nível molecular, desvinculando-a dos prolongamentos viciosos arraigados pelo hábito. Sob a ação do tempo como motor de um movimento de mundo, ela constitui um circuito cada vez mais expansivo ao infinito. Mas essa expansividade, fruto da ação do tempo na imagem, está, justamente, em seu menor circuito e nele se potencializa. Repetimos a citação anterior de Deleuze: a imagem virtual, atualizada no sonho, não se faz diretamente, mas em outra imagem, e esta desempenha o papel de uma imagem virtual, atualizando-se por sua vez, numa terceira, ao infinito, fato relacionado, com certeza, à tricotomia dos signos. Trata-se, no interior dessa tricotomia _nesse estado de passagem e de trocas do elemento qualitativo da primeiridade entre a segundidade e a terceiridade_ de uma transdução²² tal como pensada por Simondon (2003), na qual o virtual (ou forma pura do tempo), constituinte do germe da imagem, passa de plano a plano, de signo a signo, de imagem a imagem, estabelecendo-se como base em cada domínio que se consolida. Ele estabelece um novo domínio na medida direta em que desestabiliza o domínio antigo relativo ao sensório-motor. Consequentemente, o tempo age na imagem como um acelerador de partículas, ele age centrifugamente, ou, melhor dizendo, transdutivamente, projetando e intensificando sua potência de desestabilização, criando outro regime de conexões entre as imagens, regime esse expansivo, se estendendo até o espectador, contaminando-o, envolvendo-o. Ele potencializa a criação de novos circuitos e de novas relações entre as imagens audiovisuais e o público. Porém, nesse movimento de aceleração e expansão progressivos, ela sempre retorna a seu ponto de origem, ela sempre volta a seu menor elemento, ao germe potencializador dessa passagem. A

²² Por *transdução* entende-se uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região da estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que, uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo em que essa operação estruturante. Em nosso caso particular, a imagem direta do tempo funda um novo domínio que se propagaria ao mesmo tempo em que estrutura a todos os outros numa imagem qualquer, ou seja, os circuitos das imagens-sonho que se desvinculam do hábito. Ver: Simondon, 2003, p. 112.

expansão se dá em função da contração dos elementos na imagem em direção ao menor circuito num ponto de indiscernibilidade radical, uma coalescência entre o real e o imaginário, entre o atual e o virtual: *“A indiscernibilidade do real e do imaginário, do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça e no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens duplas por natureza.”* (Deleuze, 1985, p. 89). O elementar nessa cristalização descrita pelo autor é a bifacialidade da imagem:

Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual. Chamávamos de *opsigno* (e *sonsigno*) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. Mas o *opsigno* encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica atual cristaliza-se com sua própria imagem virtual, no pequeno circuito interior. (Deleuze, 1985, p. 88).

Podemos contemplar a bifacialidade na figura do espelho. A característica fundamental dos espelhos, sejam eles côncavos ou convexos, é a da produção de um circuito que pode ser reativo _ puro desdobramento de reflexos ou sua justaposição_ ou, expansivo, produtor de novas formas ou imagens. Numa das cenas de Cidadão Kane, o milionário se posiciona frente aos espelhos no corredor de sua mansão, que o duplicam infinitamente. Pensemos, em outra situação; um espelho prismático, por exemplo. Ele se baseia na construção de pequenos espelhos na forma de pirâmide (prismas). Estes permitem a reflexão de um feixe de luz na mesma direção de incidência do raio luminoso projetado, qualquer que seja a posição do espelho em relação ao feixe. Nesse exemplo, imagem é monodirecional. Pensemos então, a situação oposta na qual, ao invés de captar um raio luminoso e devolvê-lo em uma mesma direção, o prisma, por uma organização ou justaposição diversa dessa que descrevemos, agora capta a luz e a distribui em diversas direções. Teríamos, ao invés de um circuito monodirecional, um circuito de diversas linhas, ou, vários circuitos. Por revelar a perspectiva de uma duplicação, ou mais ainda, uma multiplicação incessante da imagem, ela nos serve de figura pra simbolizar o cristal. O espelho evidencia assim, a troca entre as perspectivas em jogo, troca entre feixes de luz, a troca fundamental entre o virtual e o atual de acordo com uma nova estruturação transdutiva de domínio: *“O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho, que nada mais deixa ao personagem além do que uma mera virtualidade, repelindo-a para o extracampo.”* Deleuze, 1985, p. 89). Trata-se de um imbricamento,

justaposição, mistura, confluência, ou coalescência de imagens como em um caleidoscópio, num circuito de trocas incessantes.



Figura 5:

Nessa cena, a imagem de Kane se superpõe em uma série infinita, a partir da combinação de espelhos no corredor de sua mansão.

A coalescência significa, em sua essência, a troca entre essas duas faces. O duplo estabelecido em todas essas relações no menor circuito é composto pela face atual (aquilo que nos é dado aos sentidos, mas já não se garante mais segundo o hábito); e a face virtual, ou seja, o tempo na condição de correr a imagem na dimensão do hábito e renová-la, produzindo um novo sentido, um novo signo. No menor circuito, o duplo se mistura e se confunde, tornando-se indiscernível, formando assim, o que Deleuze denominará como cristal do tempo:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma e se desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. (Deleuze, 1985, p. 103).

Diante do exposto, o germe do cristal, aquilo que é contemplado nele, é o tempo como agente de transformação, e os circuitos expressam agora, muito mais do que um sonhar. Esse tempo desagregador da imagem-ação, também ordena e forma o cristal: “*A ordenação do cristal é bipolar, ou melhor, bifacial. Envolvendo o germe, ora lhe comunica uma aceleração, uma precipitação, às vezes um salto, uma fragmentação que vão constituir a face opaca do cristal; ora lhe confere uma limpidez que é como que a prova do eterno*”. (Deleuze,

1985, p. 113). O cristal revela uma imagem direta do tempo, e não mais uma imagem indireta ou derivada do movimento.

4.6: PONTAS DE PRESENTE, LENÇÓIS DE PASSADO E AS POTÊNCIAS DO FALSO:

Estamos tratando aqui de um cinema de vidência, de um cinema instigador de um espectador vidente, isto é, de um cinema como possibilidade de contemplar, no cristal, a forma pura do tempo. Ora, esse tempo se manifesta no acontecimento por ele desencadeado, ele se manifesta no menor circuito componente o cristal; ele se mostra no acontecimento como contração do tempo no presente, e na coexistência e preexistência do passado que faz o presente passar. “Mostragem” ao invés de montagem. O tempo mostra-se. Nesse sentido, o material e o concreto na imagem, uma de suas faces, o atual, materializa esse presente num estado de coisas. E já não regredimos mais em um circuito da memória, mas estamos nela inteiramente mergulhados. Adentramos, nesse mergulho, em verdadeiros lençóis de passado, lençóis de estados materializados ou imaginados, mundo material por excelência, e como diz Bergson, derivado de uma memória cósmica. *“Há, portanto, duas imagens tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo”*. (Deleuze, 1985, p. 121). Trata-se, segundo Deleuze, de uma memória-Ser, uma memória na qual o presente só existe verdadeiramente como passado contraído. Trata-se de um tempo não cronológico. *Cidadão Kane* demonstra como mergulhamos nas imagens-lembrança em direção a uma lembrança pura que nos revela a insuficiência e o sem fundo de uma memória psicológica. Daí, penetramos no sonho em um circuito cada vez mais contraído onde encontramos uma memória-tempo como melhor descrição do sem fundo, numa transposição dos circuitos, adentrando os lençóis de passado que atualizam o virtual em pontas de presente, pontas de icebergs nos signos audiovisuais em um novo regime da imagem-tempo, uma metafísica da memória:

É também nisso que o cinema é bergsoniano: Não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flash-back* pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação de imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual ulteriormente, surgirão as imagens lembrança. É um aquém e um além da memória psicológica: os dois pólos de uma metafísica da memória. (Deleuze, 1985, p. 134).

Do conjunto do tempo passamos à sua série, mas essa série já não se relaciona em quase nada com a ordenação cronológica e sensório-motora. As imagens nessa nova cosmologia adquirem uma ligação sutil, chegando a desacreditar o meio e subvertê-lo completamente. Há uma substituição da narrativa e da narração orgânicas por uma narração e narratividade cristalinas, uma condução da composição dos elementos na imagem segundo a ação da forma pura do tempo. Isso significa o esvaziamento total do clichê. Se ele existe, é para demonstrar a desconstrução de toda e qualquer situação justificativa do circuito reativo de imagens, tal como ordinariamente organizado, perceptivamente falando. Na verdade, não há mais um clichê, mas um falseamento total do contexto no qual se pudesse justificar o meio ou englobante. Tudo nesse circuito cristalino é falso, é louco, é sem sentido, ou melhor, revela um sentido oculto, um novo sentido e novos significados:

O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. A potência (o que Nietzsche chamava de “vontade de potência”, e Welles de “character”) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras. Tal poder é sempre preenchido, a relação necessariamente efetuada, embora variável conforme as forças em presença. (Deleuze, 1985, p. 170).

Essa potência é atribuída, nas imagens audiovisuais, a um caráter metamórfico, indicando que os clichês são o tempo todo esvaziados, numa transmutação das formas pré-estabelecidas como uma impressão de realidade. Deleuze definirá tais potências, numa inspiração nietzschiniana, como potências do falso. Elas põem em evidência as relações de forças presentes na imagem e se libertam nessa nova dinâmica, de qualquer vetor determinístico, seja o de caracterizar este ou aquela personagem, seja a determinação de planos ou de cortes, ou qualquer outra situação ou procedimento que venha a se polarizar. Antes, é a força do tempo irrompendo e determinando qualquer situação, é a força principal, cuja característica é a transmutação, mobilizando as demais. Puro poder de afetação. Já não há mais englobante, já não há mais meio, já não há mais personagens ou público, mas somente forças que circulam e trocam entre si, forças que se afetam e se transmutam, mútua e incessantemente. Há uma inversão total das espirais orgânicas e o tempo perde sua subordinação ao movimento. O último agora se submete ao primeiro, fornecendo-nos um falso meio, uma falsa impressão de realidade:

É o que tentamos dizer desde o início desse estudo: uma mutação cinematográfica se produz quando as aberrações de movimento ganham independência, quer dizer, quando os móveis e os movimentos perdem suas invariantes. Então se produz uma reversão onde o movimento deixa de dizer-se em

nome da verdade, e o tempo de se subordinar ao movimento. Ambos de uma só vez. *O movimento fundamental descentrado torna-se movimento falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento falso (...).* (Deleuze, 1985, p. 174).

Esse cinema ou esse modo de fazer cinema tem por característica libertar as forças de toda sua reatividade, de toda cadeia molar que por ventura tenda a determiná-la. Por isso, afirmamos se tratar de um cinema de multiplicidades. O tempo se liberta do movimento e se manifesta através da vidência, comunicando-se transdutivamente com o espectador, impelindo-o a interagir com as imagens em um novo estado de coisas.

É inevitável extrair as conseqüências dessa máquina audiovisual produtora de agenciamentos. Trata-se, politicamente, não só de um cinema de multiplicidades e de devir, mas de um cinema de multidão. E a imagem-tempo possibilita essa libertação das forças no próprio espectador; retirando-o do seu lugar comum, desconstruindo-o por meio de um novo regime de espectralidade, fazendo emergir uma nova subjetividade e livrando-a das malhas do entretenimento baseado na reatividade sensório-motora como instrumento de controle. O cinema arte assume um comprometimento político, ao romper com os determinismos e convenções do cinema comercial. O cinema de arte moderno constrói novos espaços, novos territórios, em detrimento da captura do tempo e do espaço promovida pelos dispositivos audiovisuais. Ele promove assim, novas singularizações e a produção e reinvenção de novos sujeitos, consistindo um dispositivo eminentemente político, um dispositivo que se agencia e liberta as forças instituintes da multidão, um cinema revolucionário. Na Europa encontramos célebres representantes dessa cine-revolução, revolução do movimento, falsa cinética de um tempo revolucionário.

Devemos reverenciar, em nosso contexto, o cineasta que por excelência se propôs, mais do que a fazer cinema, fazer um instrumento de mobilização política; mais do que a denunciar as desigualdades sociais e as contradições e dilemas do Brasil e do terceiro mundo, fazer um cinema de transformação de resistência, um cinema de *nonsense*, não popular, mas de multidão. Não há como pensar em termos de Brasil, numa proposta que contemple um cinema como dispositivo político, sem mencionar o cinema novo. E se no cenário da produção nacional e desse movimento existe um cineasta que se propôs a este combate, ele foi Glauber Rocha. Mais do que produzir filmes, sua proposta de vida foi a de abrir caminho, através da sétima arte, para uma verdadeira revolução. Política e cinema sempre andaram, em sua concepção, de mãos dadas. Esse vulcão iniciou sua erupção na década de sessenta, com

curtas modestos, porém pretensiosos, como *O Pátio e Cruz na Praça* e veio ganhar notoriedade e assumir seu lugar como cineasta de repercussão mundial ao ganhar, com filmes como *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, festivais importantes como o de Cannes e o da FIPRESCI (Federação Internacional da Indústria Cinematográfica), dentre inúmeros prêmios internacionais. Glauber viveu e lutou por um cinema político. Lutou por suas idéias e marcou toda uma geração, sendo referência incontestável de um cinema arte e de resistência no coração do cinema, ao propor como saída ao dilema essencial do dinheiro e da captura da arte pela indústria audiovisual, uma indústria de filmes de arte, uma indústria de revolução. Sua dialética inspirada na obra eisensteiniana tinha por objetivo produzir no salto qualitativo, uma verdadeira transmutação das formas baseada nessa abertura à temporalidade na imagem. Ela revolucionou a montagem e a maneira de fazer cinema.

Por isso, uma questão nos inquieta. É possível pensar o cinema novo como representante de um cinema de multidão, cinema de devir e da Diferença? Acreditamos que sim e propomos sustentar a hipótese de o cinema novo nos servir de base para pensar um dispositivo revolucionário audiovisual, uma máquina fundamentada no embate, no conflito entre forças, cuja principal característica é a violência como arma, que aqui procuraremos demonstrar, é uma violência eminentemente direcionada ao condicionamento o sensorio-motor no regime de espetatorialidade, produzindo novos agenciamentos, possibilitando sua ruptura, desterritorializando as funções cognitivas e intelectivas, criando novos territórios, isto é, novos movimentos de singularização e produção de significados existenciais, novas formas de subjetivação, novos modos de ser, estar e de pensar o mundo. Devemos conseqüentemente mergulhar nos lençóis de passado presentes na filmografia glauberiana, mergulhar na efervescência dos movimentos da década de sessenta, na contracultura, nas lutas e nos ideais de uma geração que se tentou calar trancando-a nos porões da ditadura, e cujo grito não se conseguiu silenciar. E esse cineasta baiano estava lá enfrentando não só o governo militar, mas também a censura e as dificuldades de fazer cinema no terceiro mundo, num contexto marcado pela falência das grandes companhias nacionais na sua tentativa sem êxito de seguir o modelo dos grandes estúdios hollywoodianos. Sem corporativismos, sem pirotecnias espetaculares, inicia-se um movimento cinematográfico que mergulhava de maneira extraordinariamente nova em nossa realidade cultural, social, histórica e política. Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça. Mas que idéia?

Nossa hipótese é a de que a estética Glauberiana e o seu projeto épico-didático sirvam de base a uma cognição revolucionária como eixo de transformação produzida pela forma pura do tempo no espectador, desencadeando a ruptura do sensório-motor e uma abertura à temporalidade intempestiva como motor, igualmente, de transformação histórica. Glauber afirmava que a função do artista é a de violentar. Seu trabalho é exemplo claro de formas de resistência cujo objetivo é minar, de dentro, as modulações do capitalismo. Embora teoricamente sua perspectiva seja de uma resistência como forma de oposição, seu legado possibilita a criação de novas opções de luta. A violência seria, no caso, a ruptura do esquema sensório-motor, desarticulando o regime de espetatorialidade imposto pelo cinema comercial e possibilitando a criação de novos modos de singularização e significados existenciais. Mas o panorama atual evidencia, na verdade, que tal legado glauberiano pode ser esquecido, e que o comprometimento entre cinema e política pode vir a assumir uma expressão pálida e moribunda, se a indústria nacional compactuar com a lógica distorcida do cinema comercial no contexto de um mercado global. Porém, nem todos se deixam capturar pela lógica do cinema comercial e da indústria do entretenimento. Glauber e seus companheiros estavam naquele momento, fazendo surgir algo único, deixando suas sementes das quais hoje fizeram nascer muitos outros frutos. E este trabalho é um deles. Ingressemos então nessa aventura de pensarmos um novo cinema.

CAPÍTULO V:

O CINEMA DE GLAUBER ROCHA: UMA MÁQUINA AUDIOVISUAL REVOLUCIONÁRIA.

5.1. UMA OPÇÃO PELO CINEMA POLÍTICO:

Embora o núcleo do Cinema Novo tenha se estruturado a partir do trabalho de uma série de importantes diretores como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra, Miguel Borges, Luiz Carlos Barreto, Anselmo Duarte, entre outros, o grande nome do movimento é, certamente, o do cineasta baiano Glauber de Andrade Rocha. Formulador, teórico e visionário de uma nova estética cinematográfica, sua criatividade e inovação lhe garantiram lugar de destaque entre os maiores cineastas contemporâneos. O conjunto de sua obra atesta, irrefutavelmente, sua convicção sobre a possibilidade de o cinema ser, efetivamente, um dispositivo político instaurador de uma revolução que se viabilizaria através da arte. Glauber não era só um cineasta. Suas preocupações não se voltavam somente às questões audiovisuais. Ele possuía a crença de a política ser uma práxis, e que esta deveria corresponder à livre manifestação das singularidades, num processo de libertação, que no âmbito do audiovisual, se desencadearia com a proposta de um cinema de choque e pela manifestação da violência, muitas vezes presente de maneira crua e sufocadora em seus filmes. O Cinema Novo, na concepção desse diretor, tinha tal comprometimento e consideramos, em especial, sua obra, como um dispositivo revolucionário, cuja característica é a libertação das forças, chamadas em nosso trabalho, de forças da multidão, poder constituinte.

Um fato que parece ser de suma importância ao campo dos estudos da subjetividade _lugar donde parte meu interesse pelas questões audiovisuais_ é o de que essa libertação de tais forças, através do dispositivo cinematográfico, parece ocorrer mediante uma produção

radical de novas singularizações, fato desencadeado, no contexto de suas obras, no contato do espectador com as imagens óticas e sonoras puras. Esse é o motivo do trabalho de Glauber Rocha nos chamar a atenção. Não se trata de desmerecer os demais nomes, contribuições importantes na consolidação do Cinema Novo. Mas é notório o fato de o cineasta baiano, com seu espírito revolucionário, ter desenvolvido uma tecnologia muito particular de edição, criando inclusive, um instrumental conceitual próprio, baseado no conflito das forças presentes nos signos audiovisuais os quais deveriam produzir no espectador, uma transformação, segundo sua visão, possibilitada por meio de uma agressão, um choque radical: “*Chegou o momento de fechar o circo cinematográfico e fazer conferências maçantes contra a vontade da platéia. Enquanto não fizermos filmes que violentem o comodismo dessa platéia intoxicada de convenções erradas, não estaremos igualados ao nosso presente*”. (Rocha, 1963, p. 59). Perguntamo-nos então: agressão a que especificamente? Como ela se manifesta? Como se produz esse choque?

Afirmamos consistir a montagem, no controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador, considerando, em função das discussões de autores como Eirado & Passos (2004), Kastrup, Tedesco & Passos (2008) que, os processos visuais ou de espectadorialidade não estariam dissociados da cognição, e sim a ela amplamente vinculados. Esta é uma posição diversa da descrita por Stam (2000), para quem a cognição parece ser entendida como função estritamente intelectual. O importante, em nosso caso, é considerar os processos cognitivos, ou de espectadorialidade, como estritamente relacionados com o tempo, entendido como vetor revolucionário e como definição da noção de subjetividade. Daí, a hipótese do dispositivo audiovisual revolucionário ter a possibilidade de ganhar corpo. Daí também, a referência à obra de Glauber, pois sua estética, da fome e da violência, parece contribuir com o que descrevemos no capítulo IV como a ruptura do esquema sensório-motor. Conseqüentemente, iremos, nesse momento, propor uma leitura dos principais conceitos glauberianos e uma breve análise de alguns de seus filmes, com o propósito de evidenciar a relação entre a produção do cineasta e os conceitos anteriormente discutidos. Iremos nos reportar à filmografia básica do diretor, analisando conjuntamente, os filmes: *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Terra em Transe*, e *Idade da Terra*.

5.2. EZTETYKAS: FOME, SONHO E VIOLÊNCIA:

Glauber parte da situação de opressão e de dominação imposta à América Latina para forjar sua estética da fome. A fome, segundo seu ponto de vista, é uma força que se manifesta em consequência, do subdesenvolvimento, da miséria e da dominação impostas. É fundamentalmente, uma condição inerente, dentro de nossa realidade histórica, à figura do colonizado. Esse legado histórico da miséria pode, inclusive, ser apreciado no modo de funcionamento capitalista, assumindo a feição de uma lógica produtora de miséria, não só social, mas cultural e intelectual. Subjetividades miseráveis; lembremos. Inevitavelmente, se o capitalismo produz miséria, ele cria famintos, ele gera fome, o que na leitura empreendida por Glauber, passa a ter outro sentido, muito diferente do usualmente atribuído à palavra.

Desse modo, existem duas concepções da miséria: de um lado, a colonial cristã, compreendendo-a como mazela ou doença inerente aos fracos e humildes, vistos na condição assistencialista de uma sub-casta que deve ser indulgentemente alimentada com as sobras dos mais ricos. O altruísmo cínico das sociedades burguesas modernas é um bom exemplo desse modo de compreensão da miséria e da fome. Nele a caridade e o assistencialismo predominam como medidas de saneamento ao problema. Ao faminto, nesse caso, restaria a gratidão, a resignação e o servilismo. De outro lado, Glauber propõe a total posituação da fome, ou a transvaloração de sua condição passiva em potência, em força instituinte e eminentemente ativa. Portanto, dirá que, tanto o colonizador europeu, como o colonizado latino não compreendem o sentido dessa potência inerente à fome, como resultante da miséria: *“Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado, nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.”* (Glauber, 1965, p. 63). Devemos também chamar a atenção ao fato dessa potência ser, na verdade, resultado das relações de dominação impostas, justificando-se, por conseguinte, nas próprias circunstâncias da sua produção. É curioso notar a leitura feita por Glauber sobre a visão das vanguardas artísticas em relação ao fenômeno, onde elas, ou se colocam numa posição estéril diante da sua existência, ou numa posição histórica. A primeira, diz respeito as limitações impostas pelo formalismo estético à criação. *“O autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas.”* (Rocha, 1965, p. 64). A segunda, manifesta-se nos discursos inflamados e pueris, que bem poderíamos relacionar às velhas discussões sobre a militância e a resistência. Era comum os filmes do diretor serem alvos generalizados da crítica, tanto da direita conservadora, quanto da esquerda dita comunista e revolucionária. Isto, põe em evidência o fato de as relações de poder não se resumirem aos binarismos antagônicos

clássicos, como capitalismo x socialismo, direita x esquerda, residindo antes, como diria Foucault, nas relações micropolíticas, pois o poder circula entre nós, nos atravessa.

Da miséria, da subjugação, da exploração e de todo aviltamento a nós imposto e que nos impomos, nasce então a força da fome, a luta pela sobrevivência. “*A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade.*” (Rocha, 1965, p. 64). Mas um fato não consegue passar despercebido: é o de a miséria, mesmo capturada, impor suas armas. A “fome de absoluto,” atormenta o poeta Paulo Martins; esta impele, igualmente, o vaqueiro Manuel a matar seu patrão. Glauber dirá que o europeu a interpreta como um surrealismo tropical (como na condição da dialética hegeliana o senhor, em sua presunção soberana, subestima a força do escravo) e que para o brasileiro e o latino em geral, ela é motivo de vergonha. E profetiza:

Sabemos nós (...) que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete, e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (Rocha, 1965, p. 66).

Os remendos de tecnicolor: poderíamos entendê-los, como aquilo que a indústria audiovisual nos impõe, dentro de sua tendência comercial, reafirmando, entretanto, a questão de os dispositivos reificados pelo capitalismo contemporâneo não serem capazes de capturar as forças produtoras de vida. E o exemplo disso é a condição primitiva do faminto. O comportamento exato de um faminto, conseqüentemente, é a violência. E nessa violência, não relacionada nem ao ódio, nem ao altruísmo colonizador, funda-se uma ação de transformação. Glauber se apega ao motor da violência para utilizá-lo na perspectiva da semiótica cinematográfica.

Do cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária. Eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que um francês percebesse um argelino. (Rocha, 1965, p. 66).

A violência deve, pois, produzir um choque no espectador, a fim de libertá-lo dos condicionamentos estéticos impostos pelo modelo tradicional do cinema comercial: “*Os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética, realizada pelo cinema americano*”. (Rocha, 1967, p. 101). Desse fato, depreendemos que uma transformação revolucionária deve

ser desencadeada a partir da desconstrução do regime de organização das imagens por parte do espectador, e isso ocorre, no momento no qual se produz a ruptura do sensório-motor. O dispositivo audiovisual de Glauber tem, por conseguinte, a violência como elemento chave no desencadeamento dessa transformação revolucionária. Nesse aspecto, as imagens audiovisuais devem informar ao espectador sobre a sua condição de colonizado, e também daquilo que fundamentalmente caracteriza as relações de dominação impostas e reproduzidas no regime de espetatorialidade produzidas pelo hábito. Glauber dirá:

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados e em seguida transformados em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento. A cultura colonial informa o colonizado de sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida, uma atitude anti-colonial, isto é, negação da cultura colonial e do *elemento inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. (Rocha, 1967, p. 99).

Ora, a negação da cultura colonial pode muito bem ser entendida como a negação do modelo sensório-motor reificado. Mas não podemos incorrer no erro de acreditar estarmos tratando de valores coloniais, unicamente no sentido de representações sociais, ou, culturais, inculcadas pelo modelo comercial. Se essa é, como vimos anteriormente, uma visão superficial das relações entre o audiovisual a produção de subjetividades, a cultura colonialista reificada é, na verdade, o sensório-motor. Acreditamos desse modo, na preocupação eminentemente audiovisual do diretor, comprometida em combater o colonialismo na esfera de seu campo de trabalho, ou seja, o cinema. Percebemos, por conseguinte, a tradição colonialista como conjunto de hábitos estabelecidos pelos dispositivos audiovisuais de entretenimento, dando novo significado ao proposto pelo cineasta como sendo uma cultura colonialista, ou a colonização do espectador, ambas empreendidas pelo cinema comercial.

O dispositivo audiovisual de Glauber se constitui em duas vertentes que devem funcionar simultaneamente, a fim de alcançar o objetivo da instauração de uma cultura revolucionária. De um lado, a “Épica”, definida como uma prática poética do ponto de vista estético, projetando revolucionariamente seu objetivo ético, que aqui relacionamos à livre manifestação das singularidades e das forças coletivas. De outro, a “Didática”, que segundo o autor tem a função de “*alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas*”. (Rocha, 1967, p. 99). Devemos, entretanto, demonstrar cuidado no entendimento das palavras do cineasta. Informar ou educar não deve ser entendido no sentido de o filme, por exemplo, mostrar a realidade brasileira, ou se constituir um inventário de

denúncias das contradições sociais em tom panfletário. Isso simplesmente reduziria toda a proposta de um cinema novo à tendência mais do que clássica do cinema comercial documental. Quanto a esse problema, citamos: *“Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas”*. (Rocha, 197, p. 248). Fazer denúncia, portanto, é insuficiente, pelo simples motivo desta ser feita por meio do circuito engendrado pelo hábito, o que, nas palavras do próprio Glauber, seria somente a reprodução do condicionamento moral e estético anteriormente criticado. Essa seria uma denúncia vazia; não colocaria em questão a colonização imagética, o subdesenvolvimento dela decorrente, e não promoveria a ruptura do esquema sensório-motor.

Já uma cultura verdadeiramente revolucionária, deve ser fundamentada na livre manifestação das singularidades e das forças coletivas ou da multidão, na qual *“o objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental”*. (Rocha, 1967, p. 100). Em tal desenvolvimento, associamos a produção desses materiais aos processos de subjetivação, o isto nos impõe a tarefa de uma resistência aos dispositivos de controle, e à sua ação, cada vez mais identificável ao nível cerebral, conforme visto em nossa discussão sobre o capitalismo contemporâneo. A partir dessa resistência, podemos refletir sobre uma nova aceção do mental e uma nova pedagogia da imagem, contribuindo decisivamente para a afirmação da didática glauberiana. Desejamos apontar com isso, para a condição deste ser associado à imagem relacional e à quebra do sensório-motor, e não mais ser restrito somente aos processos mentais do espectador. Já a pedagogia, em nossa leitura, se fundamenta em um novo regime de espetatorialidade, um regime de vidência, no qual o tempo, em sua forma pura, percorre a imagem e se comunica com o público. Essa didática já não é mais a da transmissão de um conteúdo. Muito menos, diz respeito a uma pedagogia da forma. Damos antes, um novo valor ao conceito, cujo objeto é o da desconstrução de qualquer forma ou modo estabelecido, no intuito de se manifestarem as forças coletivas da multidão, essas sim, as únicas determinantes na criação de novos modos de existir, sentir e pensar. E para que o tempo em sua forma pura advenha, é necessária a desconstrução total das formas condicionadas pelo hábito, é necessária a ruptura do sensório-motor. Essa pedagogia se funda então na vidência, em uma relação muito particular com a forma pura do tempo. Ela suspende os encadeamentos sensório-motores e mostra o tempo como propriedade fundamental que põe tudo a relacionar. O mental transcende à montagem e

passa a constituir um novo regime de signos. Signos esses, vinculados a uma ação dispersiva, desconstruindo o englobante e promovendo também a ruptura da linha de acontecimentos que dão ao filme, uma idéia de continuidade. A didática é, portanto, libertária das forças capturadas, associando-se às forças instituintes em jogo. Resta pensar essas forças no plano das imagens cinematográficas.

Em “Eztetyka do Sonho”, Glauber reafirma a arte revolucionária e a violência como palavras de ordem para o terceiro mundo. O cineasta diz que a descontinuidade da manifestação dessa arte se dá em função do racionalismo (que poderíamos associar à idéia frankfurtiana de esclarecimento, por exemplo), enfatizando o aspecto de os sistemas culturais estarem presos a uma razão conservadora. Tal fato se manifestaria no modo de transmissão de nossa cultura. Daí sua crítica à herança colonialista, utilizando-se dos elementos de nossas raízes e tradições culturais, ao mesmo tempo, revitalizando-as. Essas, segundo sua perspectiva, foram suplantadas e distorcidas na mistura de um sincretismo nocivo, sendo incorporadas e subjugadas pela cultura racional do colonizador, fato ao qual o autor demonstra um posicionamento crítico na concepção de seu método:

Tupi é o nome de uma nação índia. Inteligência e incapacidade artesanal. Cangaço é uma espécie de guerrilha anárquica, mística, e significa desordem violenta. Bossa é um estilo especial de estilo, de fazer que vai mas não vai, de ameaçar atacar pela direita e agredir pela esquerda, com muito erotismo. Essa tradição, cujos valores são discutidos pelo cinema novo, traça absurdamente uma caricatura de tragédia numa civilização melodramática. (Rocha, 67, p. 107).

Um exemplo dessa perspectiva adotada por Glauber está na cena de *A Idade da Terra*, na qual o personagem Cristo Índio, vivido por Jece Valadão, é vencido no combate com o Colonizador Europeu, sendo espezinhado por ele, em sua chegada à praia, local onde se travou o conflito, assobiando a “Marseillaise”. Revolução Francesa: o povo invade a bastilha, símbolo da opressão de um regime. Outro exemplo pode ser encontrado numa das primeiras cenas do filme, onde o Cristo Índio também exclama: “*meu pai me traiu. O Grande Pássaro da Eternidade não existe*”. Estes exemplos nos mostram de como Glauber retratava a subjugação cultural e o subdesenvolvido em seus filmes. Mas devemos lembrar ser o sincretismo, elemento muito comum e presente nas obras do diretor, possuidor também de uma face positiva e relacionada ao misticismo como a força resultante do encontro de todos os mitos e todas as culturas, como por exemplo, a do negro, a portuguesa-cristã e a do índio, não se personalizando ao mesmo tempo em nenhuma delas. Não há uma definição de uma cultura ou mito como referência, assim como há uma imagem pré-definida ou condicionada pelo

hábito como signo da cultura. Antes, existem forças. Elas são inerentes a si mesmas e se materializam nas diversas culturas; potências em estado puro, desinvestidas de qualquer olhar etnocêntrico, passando a conspirar nas imagens audiovisuais, contra as forças instituídas pelo sensório-motor.

No entanto, na estética do sonho, a violência, embora ainda presente como elemento importante na constituição do dispositivo, passa a ser vista pelo cineasta como um traço ou resquício dessa racionalidade, ou seja, um olhar pré estabelecido sobre a realidade:

A “Estética da Fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje, me recuso a falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nessa realidade absurda. (Rocha 1971. P. 251).

A passagem da violência ao sonho e a negação de qualquer estética indicam que, a plena vivência deve ser, não a das formas instituídas e sim a das forças instituintes as quais manifestar-se-iam na passagem a uma imagem direta do tempo, não havendo espaço para se pensar formas pré-estabelecidas, nem mesmo as da duração. A intuição glauberiana nos estimula a pensar a passagem do seu respectivo regime de temporalidade ao tempo político, ou seja, ao acontecimento como momento de decisão, potência em ato; poder constituinte. O que o dispositivo torna evidente, é uma transmutação das formas, no seio da desmedida, em um processo de geração incessante das potências revolucionárias: *“Se gerar é desmedir o existente, é também recompor as singularidades na multidão.”* (Negri, 2000, p. 218). A desmedida como ação do tempo revolucionário se manifesta na desestabilização dos signos orgânicos como formas, ou medidas determinadas. Na ruptura ou quebra do sensório motor, promovida pelo dispositivo audiovisual revolucionário de Glauber, não somos somente envolvidos na forma pura do tempo, mas somos contagiados por um tempo para além das formas, tempo instituinte da multidão, que se manifesta ativamente num acontecimento não mais contemplativo, mas como momento de decisão: *“Uma potência que prolonga o comum no porvir, que constrói comumente os corpos para além da borda do tempo, que manifesta o eterno inovando-o _ é isso que chamamos de decisão. Mas, ainda, o que é o evento na decisão? Entendamos: o evento na sua singularidade!”* (Negri, 2000, p. 213).

Ao racionalismo, como modelo instituído de compreensão da cultura, o sonho opõe o misticismo irracional, verdadeira potência do falso, como força manifesta no âmago da fome e de sua irmã, a pobreza. O sonho é irracional, ele foge ao determinismo lógico do hábito,

sendo um esvaziamento completo das formas. Não é o Brasil, é Eldorado. É a terra. É Alecrim, e este não é nenhum lugar. Não é São Jorge, Cristo, nem Ogum, nem Oxossi, mas todos os santos e orixás, na condição destes passarem a transitar e se mesclar nos personagens. Não é Antonio Conselheiro, nem Antonio Pernambucano²³, é Antonio das Mortes e nenhum desses, embora a eles se relacione. E antes de personificar um mito, tais personagens representam uma confluência de forças. Glauber não fazia filmes históricos. Não nos enganemos a esse respeito. Muito menos fazia metáforas à nossa realidade cultural e social, embora se aproveitasse dela. Essa seria uma tendência realista de leitura dos filmes do cineasta e significaria o fracasso de nossa proposta. Glauber antes, nos engana e nos oferece outra coisa, além desse modelo estabelecido. Para desconstruí-lo, agride com toda sua força, nossa tendência reativa de organizar, estereotipadamente, os signos audiovisuais:

Em nenhum momento a câmera se detém para analisar: a câmera apenas mostra os personagens, sem conflito mais profundo, que se movimentam uns atrás dos outros. Este *realismo*, como se vê, é irreal. Cria-se a ilusão do mundo do cangaço à margem da ilusão do mundo dos bandoleiros do Texas. (Rocha, 1968, p. 129).

Essa superficialidade dos conflitos nos aponta um não aprofundamento, por exemplo, dos aspectos formais dos personagens. Estes não são introspectivos. Não possuem, por exemplo, uma história pessoal minuciosamente detalhada e que deva ser contextualizada em relação ao meio. Se isso ocorre, é de maneira muito tênue, nos dando uma pálida impressão de realidade. Glauber na verdade, se aproveita de nossa tendência reativa de ler as imagens, do condicionamento imagético imposto, ou seja, de nossa tendência a polarizar as forças e personalizá-las nas figuras de deus, do diabo, de um dragão, ou de um santo guerreiro, desconstruindo nessa estratégia, o modelo determinado pelo cinema comercial.

A Idade da Terra, por exemplo, não é um filme que seja compreendido ao ser assistido pela primeira vez. Costumamos, num primeiro contato com a obra, considerá-la inconsistente, confusa, associando-a a um delírio de seu autor, uma proposta sem lógica, ou, como popularmente se fala, “um filme sem pé nem cabeça”. Mas pontuamos, a proposta didática nela se faz presente, nos indicando uma nova forma de leitura, estabelecida no curto circuito em nossa reatividade sensório-motora. E afirmar a ausência de um sentido no filme, ou ser este um delírio sem propósitos consistentes, são juízos resultantes de nossa tendência reativa

²³ Jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista que contribuiu para a composição do personagem vivido por Maurício do Vale.

na leitura das imagens. E é a essa, tendência reativa, sensório-motora, ou “cultura colonizada de leitura das imagens,” que o dispositivo audiovisual revolucionário propõe o combate.

O sonho, tal como abordado em nossa discussão sobre a ruptura do sensório-motor, tem por característica, o esvaziamento da imagem e dos seus clichês, num aprofundamento da memória cósmica, ou de uma memória-mundo. Glauber se aproxima dessa idéia e nos sinaliza com isso, na passagem da violência ao sonho, o surgimento de novos signos audiovisuais:

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas dessa cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário. O sonho é o único direito que não se pode proibir. (Rocha, 1971. P. 251).

Os filmes do diretor assumem essa peculiaridade de se aproveitar da linguagem popular, de suas convenções e de seus mitos, esvaziando a sua plena caracterização em uma figura ou entidade, no caso, folclórica, dando mais ênfase às forças em jogo, que têm, a partir da desconstrução das formas estabelecidas, condições de se mobilizarem mais livremente do que subjugadas aos atavismos de deu reconhecimento formal nas figuras míticas. Isso realça o embate entre as diferentes forças presentes na imagem, agredindo a espetatorialidade formal do público e contribuindo para a produção de um curto-circuito na leitura dos signos audiovisuais.

5.3. ANALISANDO ALGUNS FILMES IMPORTANTES:

No intuito de prosseguirmos em nossa discussão sobre o dispositivo revolucionário, baseado no cinema de Glauber, como opção de resistência ao modelo comercial imposto, nos dedicaremos a uma breve análise de alguns dos seus principais filmes. A obra do cineasta baiano é referência em nossa demonstração de como a estética da violência pode ser compreendida como componente importante na ruptura ou quebra do sensório-motor. Embora a proposta de uma análise fílmica possibilite a abertura de uma série de problemas e questões, assim como, inúmeras discussões sobre suas idéias, não visamos a adentrar em debates desse tipo. Desejamos antes, estabelecer uma reflexão, a partir dos referenciais até aqui adotados, sobre como os filmes podem produzir um abalo no modelo realista imposto pela

indústria audiovisual e como se processa nestes, a ruptura do esquema sensório-motor e o advento das imagens diretas do tempo.

5.3.1. Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Este filme concorreu à Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes, perdendo para uma comédia musical francesa. Aparentemente, o definiríamos como realista, associando, por exemplo, o englobante à paisagem do sertão, como local onde se desenrola toda a trama; e a resolução dos conflitos, que culminariam nas espirais orgânicas segundo uma polarização das forças, na luta entre Deus e o Diabo. No entanto, algumas evidências podem nos indicar uma outra maneira de descrever o filme. O longa-metragem se caracteriza por uma síntese de fatos e personagens históricos do cangaço e do sertão nordestino. Nele, são retratados, por exemplo, as figuras de Lampião e Corisco; o mandonismo local dos coronéis no nordeste; o beatismo e o misticismo; a literatura de Cordel; e as figuras lendárias de padre Cícero, Antônio Conselheiro, etc. O filme conta a história do vaqueiro Manuel, que se revolta contra a exploração por parte do coronel Morais e da qual é vítima, matando-o durante uma briga.



Figuras 1 e 2:
Manuel, após matar o Coronel Morais, sepulta sua mãe, morta na represália à morte do coronel e foge com sua esposa Rosa a procura do Beato Sebastião.

Após o incidente, o vaqueiro é perseguido pelos jagunços do coronel e foge com a esposa Rosa para o sertão. O casal acaba se integrando aos seguidores do Beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo. O beato promete aos seus seguidores a prosperidade e o fim dos sofrimentos, numa ilha paradisíaca no limite do horizonte. Eixo da relação dialética na obra, a

redenção do povo se daria com a promessa do beato de que “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. Mas Rosa não se convence das promessas do santo e termina por assassiná-lo, após testemunhar o sacrifício de uma criança pelo beato, que contou para isso, com a ajuda de Manuel. No filme, surge também, a misteriosa e emblemática figura de Antônio das Mortes, o jagunço matador de cangaceiros, que chega ao povoado a serviço dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica e extermina os seguidores do profeta. O jagunço poupa a vida do casal, a fim de que estes dêem testemunho de seu feito.



Figura 3:
Antonio da Morte, jagunço contratado pelos coronéis e pela igreja, dizima os fiéis do beato e cerca Corisco.

Em uma nova fuga, Manoel e Rosa se juntam, conduzidos pelo cego Júlio, à Corisco, o Diabo Loiro, companheiro de Lampião e sobrevivente ao massacre do seu bando. No final da trama, o jagunço persegue o cangaceiro de forma implacável, terminando por matá-lo e degolá-lo, seguindo-se aí, a terceira e última fuga de Manoel e Rosa, desta vez em direção ao mar como promessa da redenção e da fartura. Os coronéis, a igreja, Corisco, Sebastião e Antonio das Mortes, seriam faces das forças que representam o conflito entre Deus e o Diabo.

*

Aparentemente, insistimos, esse filme seria concebido como realista. É bem verdade o fato dele seguir um eixo narrativo aparentemente conciso. Os personagens e o meio, ou englobante, estariam bem definidos. Existe a presença do herói, supostamente o vaqueiro, na condição de personagem central, e o meio deveria ser transformado. Ou seja: o sertão se transformaria em mar e Deus venceria o duelo final com o Diabo. Mas algo soa dissonante desse arranjo na confrontação e formatação das forças nessa trama. Não se trata, como na

montagem orgânica, de uma convergência das forças polarizadas nos personagens e distribuídas segundo espirais antagônicas as quais se encontrariam num duelo final, cuja finalidade seria a de restabelecer o equilíbrio do meio. O bem e o mal não se polarizam na figura de um herói e de um vilão. Antes, esses papéis se revezam nos personagens. Manuel seria então, com o santo, o herói, aliando-se a ele na luta contra o Diabo e combatendo a miséria produzida pelos coronéis: *“entrego minha força ao santo pra libertar o povo”*.



Figura 4:
Nesta cena, Manuel encontra o santo Sebastião e se oferece para ser seu instrumento na guerra.

Torna-se evidente o fato de o vaqueiro não possuir força suficiente para transformar o meio e resolver o conflito. Nas palavras de Antonio, que poupou sua vida no massacre dos romeiros de Sebastião, ele é um infeliz. O vaqueiro se apega, em sua fé, a uma crença fracassada, a mesma do cangaceiro, do beato e a de Antonio das Mortes. Ele é acuado, em diversas situações, por Antonio, por Corisco e pelo próprio santo. Este último, numa cena, impõe seu cajado sobre o pescoço do vaqueiro, dizendo-lhe que ele foi enviado para ser sua arma no sofrimento e na guerra. O herói também não é Sebastião, pois, na verdade, ele quer destituir as armas, as únicas fontes de força do povo, a fim de subjugar-las à sua vontade mística; fato revelado no encontro entre Lampião e o beato, e relatado por Corisco ao vaqueiro, rebatizado com o pseudônimo de Satanás. O Diabo de Lampião lhe diz: *“Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com o rosário não Satanás, é no rifle e no punhal”*. O cangaceiro também desponta com a possibilidade de assumir a condição de herói na trama, personificando a justiça de Deus no combate ao dragão da riqueza: *“É o Capitão Corisco enfrentando o Dragão da Riqueza. Se eu morrer nasce outro.”* Mas logo percebemos a impossibilidade deste personagem ser assim definido, pois ele age da mesma maneira que Sebastião e também já está fraco e acuado pelas

forças do governo e de Antonio, que o perseguem implacavelmente: *“Tem macaco por perto. Tava esperando o sinal. Vamos morrer hoje.”*



Figura 5:
Corisco materializa a força do cangaço na luta entre Deus e o Diabo.

Rosa, embora coadjuvante, tem momentos importantes no filme. Ela não se submete ao misticismo de Sebastião. Ela é quem possui coragem suficiente para matar o santo, coragem igualmente atestada, por exemplo, na cena na qual espanca o marido com um cinturão, em represália à sua covardia. Rosa também é, nas palavras de Glauber, fecundada por Corisco, possibilitando às forças representadas pelo cangaceiro, se perpetuarem e se renovarem. Antonio das Mortes, por sua vez, já surge como vilão, exterminando o povo e se vendendo ao jogo do Estado, representado pelo coronelado e pela igreja. O jagunço não queria matar o povo, mas confessa ao cego Júlio tê-lo feito para que esse não sofra: *“morreram tudo feliz e rezando de alegria. Foi contra minha vontade, mas tinha que ser. Acabei com todo mundo. Só deixei dois vivos pra contar a história.”* Ele na verdade, comunga da idéia do cangaceiro e do beato, da qual, pobre deve morrer à bala para não morrer de fome. Em comum, os personagens não assumiriam a condição de serem heróis, pois compartilham da falsa idéia de a justiça ser feita com o derramamento de sangue inocente. E se um fato deve ser levado em consideração, este é o de que ser contra a força do povo é ser contra as forças coletivas. Pecado fundamental na luta por uma revolução. O cego, no entanto, afirma que o povo não pode pagar com a vida. A culpa não é do povo, mesmo este não representando, de fato, o povo no sentido da multidão.

E sob esse ponto de vista, todos também se tornariam vilões. Manuel a princípio é conivente com as idéias do profeta e do cangaceiro, milita entre os dois grupos, embora já perceba a posição equivocada de ambas as partes. Ele dizima, com Sebastião, os colonos do

vilarejo invadido, os quais não se subjugaram à causa do santo; ele ajuda o beato a matar a criança; ele, também, auxilia Corisco a matar o coronel Calazans, não tendo força para fazer valer seu entendimento. O cangaceiro, por sua vez, quer na verdade, impor a sua idéia de justiça, dizimando todos aqueles que não se submetam a ela, fato igualmente comum ao beato. No caso de Rosa, se ela é descrente das palavras do profeta, o é pela condição de retomar sua vida anterior. A esposa do vaqueiro não quer revolução, preferindo retomar sua vida camponesa, revelando a face instituída e conservadora das forças em questão: “*Isso é sonho Manuel. A terra toda é seca é ruim, nunca pariu nada que prestasse. Pra que fugir pra se desgraçar na esperança? Vamos embora, vamos trabalhar e ganhar a vida da gente.*” Já o Antonio das Mortes, carrega consigo o peso de massacrar o povo e suas manifestações de luta, mesmo tendo sido esta modulada no circuito contraditório do fanatismo religioso de Sebastião e da fúria implacável do cangaço. Em suma, nenhum desses personagens têm a condição de resolver o conflito e restabelecer o equilíbrio do meio. A fórmula orgânica, então, fracassa. Todas essas forças aparecem no filme, como contrárias a opressão do povo, e lutam por sua libertação. Mas nenhuma delas representa legitimamente uma força instituinte, se manifestando mais como forças capturadas, moduladas, ou, na linguagem de Glauber, colonizadas, de acordo com o modelo convencional de montagem.

O bem e o mal, Deus e o Diabo não se personificam, desse modo, em figuras específicas como Antonio das Mortes, Corisco, ou Manuel, mas circulam neles. Não existe, certamente, nem bem, nem mal. Deixemos de pensar reativamente, pois só devem existir forças, potências em estado puro, devendo estas se libertarem das formas pré-determinadas no filme. Conseqüentemente, não há um meio estabelecido ou papéis definidos. Todos são bandidos e heróis na árida vida do sertão. A fórmula orgânica então sucumbe e já não serve mais à leitura do filme. Podemos perceber sua eventual manifestação na trama, mas se isso ocorre, é para prender inicialmente o espectador, no intuito exclusivo de surpreendê-lo em sua tendência reativa e sensorio-motora, no momento da resolução dos conflitos. E nessa hora há, na verdade, o choque, a ação da violência. Antonio vence. Mata Sebastião e Corisco, e Manuel foge do enfrentamento com o jagunço. O Diabo, ou o mal, triunfariam. Sob esse aspecto, as forças do coronelado e da Igreja resolveriam o conflito pelas mãos do jagunço mercenário. Entretanto, devemos frisar: a violência se refere menos à morte do cangaceiro e muito mais à contradição implícita na resolução da trama. Tal contradição, dentre outros fatores, já desnortearia o modelo do hábito. No final da projeção, o mar permanece, num plano extenso, como figura de uma promessa e termina estático, fulgurando como esperança

de redenção, fato indicativo de que a saga não está terminada. O triunfo de Antonio afirma que, nem o Cangaço, nem o misticismo de Sebastião são os representantes dignos das forças libertárias. E ele também não é, e sabe disso, pois diz ao cego Júlio que seu destino está traçado, tendo que cumpri-lo. Antonio não acredita no cangaço como força representante do povo. Muito menos, acredita no santo. Porém, contraditoriamente, ele mesmo não pode se afirmar como tal. Se há indícios de um modelo regido pelas leis da montagem orgânica, esta se manifesta justamente para ser desconstruída ou dissolvida no desenvolver da história.

E a violência se manifesta o tempo todo: na crueza e na vida rústica e sofrida dos personagens; na miséria do povo; na perspectiva deste, ou se apegar à fé cega do beato, ou se subjugar à tirania dos coronéis, ou ser massacrado de todos os lados, seja por Sebastião, pelos cangaceiros, ou por Antonio das Mortes. A miséria está também em Manuel, desde sua história trágica, até a sua desesperada tentativa de se afirmar através do Beato e de Corisco, pois Manuel também representa o povo, da mesma maneira como todos os outros personagens. Em se tratando de representação, esses podem ser compreendidos mais como modos de manifestação das forças coletivas do que individualidades em si mesmas. O próprio povo é um desses modos e é muito interessante como ele é retratado no filme. Ele é o tempo todo acuado, reprimido, violentado. Um povo que sucumbe frente às forças instituídas do cangaço do beatismo, do Estado e da Igreja. Um povo que não advém multidão. Um povo, também, que aspira a se libertar, uma força latente, tendo em vista, encontrar condições de explodir.

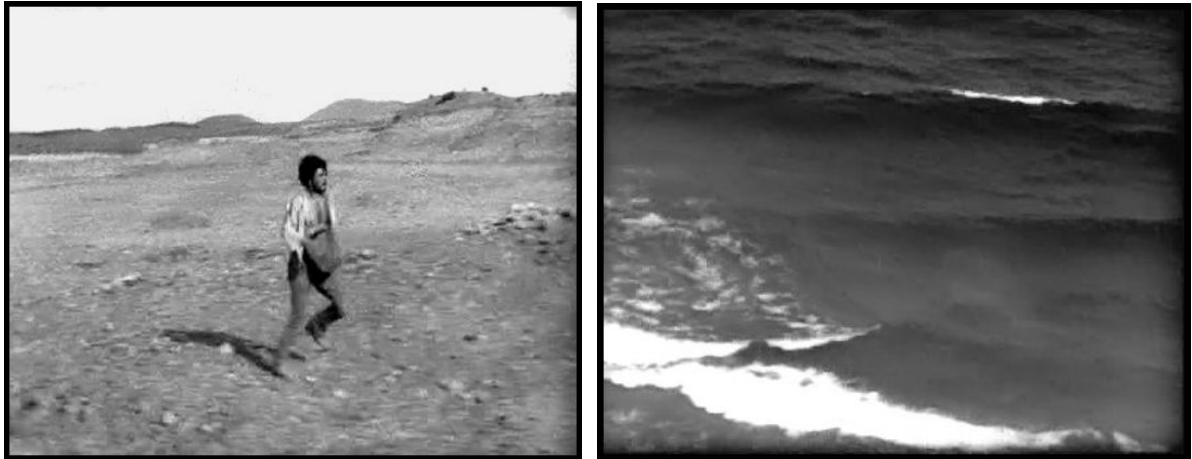




Figuras 6, 7, 8, e 9:

O povo em sua passividade, como alvo da violência, morre pelas mãos de Sebastião, de Antonio das Mortes e de Corisco.
A violência sobre o povo do filme agride ao povo espectador.

A miséria começa então a se descolar dos aspectos formais da imagem e a efetivamente agredir o espectador. Não tanto por um tom de denúncia das desigualdades, como na partilha do gado pelo coronel Moraes, no açoite a Manuel, nos massacres promovidos por Corisco e Sebastião ou no sacrifício da criança, por exemplo, mas principalmente, pela descontinuidade dada à resolução dos conflitos e na ambigüidade dos personagens. O meio não se define completamente. Os personagens permanecem contraditórios e não resolutivos. Conseqüentemente, o circuito da imagem-ação não se completa, não se estabelece, e os personagens passam a evidenciar uma série de clichês estabelecidos. O duelo final entre o cangaceiro e Antonio das Mortes não representa o embate de forças bem definidas e distribuídas entre o bem e o mal. Se o primeiro era o personagem no qual a história se desenrolava, este, no duelo entre o jagunço e o Diabo de Lampião, passa a figurar como coadjuvante, num desfecho cujo final atesta, na fuga do personagem, a covardia de um pretense herói. Todos esses fatores somam-se e vão minando a tendência sensório-motora presente na expectativa de resolução do conflito e na reorganização do meio. Na luta entre Deus e o Diabo não há vencedor. Muitas vezes nos precipitamos em acreditar serem ambas as forças subjugadoras do povo, entendendo-as como reativas. As forças verdadeiramente instituintes parecem ser capturadas por esses modos instituídos, identificados, inclusive, no próprio povo. Isso atesta, da mesma maneira, o fracasso de uma resolução fundamentada em um processo dialético de montagem.



Figuras 10 e 11:

A não resolução dos conflitos permanece suspensa, seja na fuga do vaqueiro, ou na promessa do mar como redenção

Manuel, no final da projeção, parece querer escapar justamente desse desfecho. Ele parece fugir de Deus e do Diabo, fato que nos faz entender a conversão do sertão em mar e deste em sertão, como algo que só irá, circunstancialmente, mudar o estado de coisas. Na verdade, a transformação dialética de uma forma à outra, na qual o jogo de forças capturadas circula por entre os personagens, evidencia nada mais do que a perpetuação dessas forças instituídas em ambos os lados. Não há, nesse sentido, um salto qualitativo, por exemplo, que venha dar solução definitiva ao conflito. A cantiga final nos diz claramente: *“assim mal dividido esse mundo anda errado. Que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”*. Isso nos serve de argumento, a fim de realçar o importante aspecto de as forças em jogo na trama remeterem ao homem como potência, e não a este como subjugado a elas. Trata-se da proposta da plena realização dessa potência. E é esse o caráter libertário da História. Manuel procura sua plena realização. Do santo ao cangaceiro e no encontro com Antonio, se atesta contrariamente, sua subjugação às forças instituídas no jogo de poder do sertão. Resta então, sua fuga desesperada no final, como vetor de busca de uma saída, a fim de dar expressão à sua potência.

5.3.2 O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.

Deus e o Diabo na Terra do Sol deixa como legado, a não resolução dos conflitos entre as forças nele representadas. Isso não significa que o filme tenha fracassado em seu propósito. O importante, é a retomada, realizada por Glauber, sobre a discussão, dando

continuidade à saga de Antonio das Mortes. Nasce assim, não imediatamente após *Deus e o Diabo*, seu outro longa-metragem no qual, utiliza, mais uma vez, o sertão como pano de fundo. Em 1969, é produzido *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, utilizando novamente a fórmula de associação do sertão ao western americano. O sucesso dessa inusitada fórmula, definida pelo diretor como um “anti western”, rendeu-lhe prêmios importantes, como o de melhor diretor no Festival internacional de Cannes, dividido com o tcheco Vobtech Jasny, e o do Festival de Cinema de Plovaine na Bélgica. O principal personagem é, agora, a lendária figura do jagunço. Este representaria, a princípio, a síntese dos conflitos do filme anterior, simbolizando a luta armada e as forças do povo contra a opressão do coronelado e do cangaço.

O cenário é a cidade de Jardim das Piranhas. Sua ordem é ameaçada, com a chegada do cangaceiro Coirana e seu bando, acompanhados de Santa Bárbara e do Negro Antão. O cangaceiro se assenta na praça fazendo exigências, anunciando o testamento de Lampião, reafirmando que a força do cangaço não foi banida e permanecia, ainda, atuante. O bando é vigiado apreensivamente pelo coronel Horácio, o delegado Mattos e também por Laura, pelo padre e pelo professor, todos circulando na praça. O povo, na tentativa de aplacar a ira do cangaceiro, recebe o bando com festa. Após fazer suas exigências, Coirana e seu bando se abrigam em uma montanha próxima ao vilarejo, prometendo voltar e dizimar a cidade, caso as reivindicações não sejam cumpridas. Em função da ameaça, Mattos busca Antonio das Mortes, com a finalidade de lhe dar a missão de varrer o povoado da presença do bando. Antonio, no entanto, não aceita o dinheiro do delegado e vai ao povoado somente pelo fato de ainda existir, naquele lugar, um cangaceiro. Chegando ao Jardim das Piranhas, é logo apresentado ao coronel e a sua esposa Laura, amante do delegado e que intenciona, com a ajuda deste, assassinar o coronel.



Figura 1:

O cangaceiro Coirana, em companhia de Santa Bárbara e do Negro Antão, invade, com seu bando, o povoado de Jardins das Piranhas

O cangaceiro retorna ao vilarejo para cumprir sua promessa. Logo se encontra com Antonio das Mortes, e este o convoca a disputar um duelo. Digladiam com seus facões em punho e com o lenço do matador de cangaceiros esticado entre os dentes de ambos, demarcando a distância para uma batalha de respeito. Antonio vence o conflito e fere Coirana gravemente, mas é impedido de matá-lo pela Santa. Este permanecerá agonizante e morrerá posteriormente, sendo enterrado pelo próprio jagunço. Horácio ordena então que cesse a cantoria do povo e distribui farinha e carne seca como gesto de “caridade”.



Figuras 2 e 3:

Cenas do conflito entre Antonio das Mortes e Coirana e o momento em que a Santa impede o jagunço de matar o cangaceiro

Antonio se impressiona com a Santa e fica atormentado com o peso dos crimes que cometera. No encontro com ela, lhe é revelado que pelas mãos do jagunço morreram os pais, os avós e os irmãos da personagem. A partir de então, o matador de cangaceiros pede a Mattos que convença Horácio de abrir o armazém e distribuir as terras ao povo. O coronel nega o seu pedido e contrata um exército de jagunços, liderados por Mata Vaca, para exterminar Antonio das Mortes, o povo rebelde e os remanescentes de Coirana.

Nesse meio tempo, Batista, assistente do coronel, revela o caso de Laura com Mattos. Estes são humilhados em praça pública, mas o delegado mata o assistente de Horácio e consegue fugir com Laura, refugiando-se no “Alvorada Bar,” que é cercado por Mata Vaca e seus capangas. A mulher do coronel, revoltada com a covardia do delegado, sai da tocaia e mata o amante a punhaladas. Horácio então ordena à Mata Vaca para este continuar a obra da justiça, dizimando os camponeses refugiados na montanha. Antonio se encontra ausente nessa hora, pois se encarregou, junto à Santa, de realizar o enterro de Coirana. O professor dá fim ao

corpo de Mattos, desposando Laura em meio ao cadáver, para desespero do padre e este pede, em vão, sua ajuda, a fim de salvar os camponeses. Mata Vaca os dizima, humilhando Antão e a Santa.



Figuras 4 e 5:
Laura assassina Mattos à punhaladas e é desposada, junto ao corpo do amante, pelo professor

O professor e Antonio voltam ao local do massacre e retomam a bandeira da Santa, preparando-se para o combate. Os dois se refugiam na igreja. Sucede-se o conflito entre Mata Vaca e seu bando, contra Antonio e seu aliado, que pega em armas para a luta. O bando do coronel é exterminado, Antonio trava o duelo com seu líder, e este perde a peleja no facão, pegando ainda, em sua arma, mas terminando por morrer pela espingarda do, agora, justiceiro. Na cena final, Antão desponta montado em um cavalo, portando uma lança e cravando-a sobre o coronel. Este morre estrebuchando no chão, perfurado pelo artefato empunhado pelo personagem, simbolizando a cena, a morte do dragão por São Jorge.



Figuras 6 e 7:
Cenas do duelo entre Antonio das mortes e Mata Vaca, e a da morte do Coronel Horácio por Antão.



Embora a figura de Antonio das Mortes adquira no filme um papel fundamental, mais uma vez nos deparamos com a ambigüidade em sua definição. Ele possuiria agora, um caráter resolutivo e personificaria a força que transformaria o meio. Mas a estratégia de *Deus e o Diabo* permanece. Menção feita à influência do cordel e do repente, agora mais presentes e perceptíveis, do que em *Deus e o Diabo*; como, por exemplo, no diálogo entre Coirana e o Jagunço: “*Tu é verdade ou assombração?/ Diga logo, cabra da peste./ Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste.*” Coirana responde: “*Diga você seu nome, fantasiado./ Quem abre assim a boca fica logo condenado.*” “*Mas ‘aprepare’ seu ouvido e ouça*”, diz Antonio. “*Meu nome é Antonio das Mortes./ Pra espanto de sua covardia e desgraça da sua sorte./ Mas uma coisa eu te digo./ Que no território brasileiro,/ nem no céu, nem no inferno tem lugar pra cangaceiro.*”

A ambigüidade insiste. Mesmo tendo Antonio uma função resolutiva, representada no duelo com os jagunços do coronel, ele não pode ser definido estritamente como herói. Devemos lembrar ser o matador de cangaceiros, uma força instituída às custas do massacre do povo. A Santa diz que seus avós e seus pais foram ser beatos e morreram pelas mãos do matador, assim como seus irmãos, que se tornaram cangaceiros. Coirana, por sua vez, lhe dirá: “*o sertão todo sabe, que debaixo dessa capa tem uma camisa de ouro. Por isso é que bala não entra no seu peito. Ouro. O ouro que você ganhou dos ricos matando os pobres.*” Os personagens continuam desse modo, sem uma caracterização profunda e o meio também não se define completamente, se associando aos aspectos reais como, por exemplo, na representação do “Alvorada Bar”; ou mais contundentemente, na posto de gasolina, onde se vê o emblema da Shell. Ou seja: a história, aparentemente ambientada em certa época histórica, é trazida, sem nenhuma justificativa formal, a uma dimensão atual.

Glauber dirá que “*Antonio das Mortes, caminha numa estrada que é imperialista, iluminada pela Shell. A longa estrada para a revolução*” (Rocha, 1969, p. 156). É inevitável, no discernimento dessa frase, um estranhamento: a estrada, ou caminho da revolução, deve ser iluminada pela Shell? A estrada da revolução é o imperialismo? Aceitar tal enunciado é contradizer todo o pensamento de o primeiro se opor ao segundo, pois se a Shell ilumina a estrada revolucionária, a luz dela decorrente representa o que a multinacional afirma e a revolução combate, isto é, o imperialismo; sugerindo-se ser a revolução, o seu triunfo.



Figuras 7 e 8:
O “Alvorada Bar” e a cena em que Antonio das Mortes caminha na estrada onde se vê o emblema da Shell.

Para além das redundâncias e do círculo vicioso lógico, torna-se evidente, a pura contradição. Afirmar a contradição, afirmar na contradição. Produção de *nonsense*. E mais: a contradição revela, na verdade, a proposição de um enunciado, cujo valor é o de/se expressar o/no paradoxo. Acreditamos que essa operação ocorra também nos signos audiovisuais. Conforme nos indica Eirado & Passos (2004):

Suportar tal paradoxo faz com que, necessariamente, o enunciado passe a não poder mais se garantir em uma realidade preexistente que lhe sirva de referência. Sem referente, este enunciado só pode criar “dinamicamente” seu domínio que, por outro lado, passa também imediatamente a constituí-lo. (Eirado & Passos, 2004, p. 7).

Potencializa-se, na contradição dos signos, a desestabilização da realidade preexistente pelo paradoxo, produzindo esta, por sua vez, a perda das referências formais em nossa leitura dos signos audiovisuais. O realismo sensório-motor vai, aos poucos, dissolvendo-se. Antonio chega ao vilarejo com o intuito de exterminar o cangaço, uma força oriunda da miséria do povo. No entanto, o personagem muda de posição e diz a Mattos: *“Doutor. Há muito tempo que eu estou procurando um lugar pra ficar. Agora eu vou ficar é do lado de lá, bem junto da santa. Eu já estou entendendo quem são os inimigos.”* Embora ele não tenha a intenção de matar ninguém; com a morte de Coirana, este sagra a supressão ao povo, o que o leva a ser interpelado pela Santa: *“E agora esse povo aí? Vai morrer tudo em suas mãos? Se Coirana morre, morre o resto do povo, pensando de fome e sede.”* Da mesma maneira, Coirana não representa o povo, na medida em que o mata por considerá-lo fraco. E se a Santa, que supostamente lhe defenderia, é aliada de Coirana, que extermina o povo, esta, na verdade, é somente mais uma assassina, dentre os demais. Antonio, nesse sentido, se alia à Santa e em sua atitude se opõe aos coronéis, permanecendo, porém, do lado dos demais assassinos. E o

povo é o único a não assassinar ninguém, terminando sempre dizimado. Sua única expressão é a da cantoria, a fim de aplacar a ira de seus algozes. De uma série de ambigüidades ou contradições, somos impelidos ao paradoxo como sentido de expressão e afirmação. Antonio e Coirana são bandidos e heróis; ao mesmo tempo, não são nenhuma das duas coisas. Se observamos a existência de contradições e ambigüidades na composição do meio e dos personagens, isso é resultado de uma única afirmação: a do paradoxo. Este vai, a partir de suas reverberações sucessivas ao logo do filme, minando os circuitos do hábito, desencadeando aquilo que seria encadeado, desarticulando as articulações, desconectando e desestabilizando as ligações sensório-motoras previamente estabelecidas e produzindo, a partir disso, uma nova leitura das imagens.

Coirana chega como força desafiadora do poder de Horácio. Ele ressuscita o cangaço, cumprindo a promessa de Corisco de que se ele morresse nasceria outro: *“Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome./ Eu vim tangendo o vento, pra espantar os últimos dias da fome./ Eu trago comigo, esse povo do sertão brasileiro./ E boto de novo na testa, um chapéu de cangaceiro.”* Coirana, entretanto, não possui força suficiente para transformar o meio, fato profetizado pelo coronel quando este diz: *“pelo que ouvi dizer, esse cangaceiro é puro teatro.”* O professor também se apresenta de modo muito indefinido, seja no seu diálogo com Mattos durante a partida de bilhar, seja no seu interesse por Laura. Enquanto o povo (por ele supostamente defendido) está sendo chacinado, este desposa a mulher do coronel. Mas esse personagem terá, igualmente, uma função importante. Ele debocha do desespero do delegado, que em vão tenta demover Antonio de enfrentar o coronel: *“Vou assistir de camarote, o seu fracasso, palhaço!”* O professor será o companheiro de Antônio das Mortes no embate com Mata Vaca e seus jagunços.



Figura 9:
O professor e Antonio enfrentando as forças do coronel Horácio.

Certamente existem personagens, a princípio, definidos de antemão, como no caso de Horácio, Laura, ou Mata Vaca. Mas isso se dá mais em função de um meio dinâmico e contraditório que se transforma o tempo todo. Portanto, se Horácio contrata uma legião de jagunços para aniquilar Antonio e o povo, o faz no sentido de uma força manifestadamente contrária ao meio dinâmico. E tal força se estabelece desde o início; como nos diz o coronel, quando da chegada do matador de cangaceiros, ao ouvir Mattos anunciar a reforma agrária, sinal dos tempos e do progresso: *“eu não vou dividir minha terra com esses miseráveis!”* Enquanto o cangaço e Antonio das Mortes convergem paradoxalmente em uma transformação radical das potências instituintes, o coronel polariza o correlato capturado, ou instituído, num movimento de oposição às forças libertárias, reafirmando o colonialismo sensório-motor. O coronel personifica, na tendência do hábito, a figura do vilão, como resquício do nosso modo convencional de leitura das imagens.

Antônio e o professor se refugiam na igreja. Horácio e Laura desfilam pela caatinga carregados por seus soldados. O importante a ressaltar é que o Dragão da Maldade, ou o Santo Guerreiro, não são forças a eles estritamente vinculadas. O dragão circula também em Antonio das Mortes e em Coirana, por exemplo, embora esses acreditassem combatê-lo. O cangaceiro é o Dragão, mas é também o Santo Guerreiro, pois restitui a violência do povo e novamente ergue suas armas para lutar. Da mesma maneira ocorre com Antonio, no momento em que este passa a lutar pela causa da santa:

O Dragão é inicialmente Antonio das Mortes, assim como São Jorge é o cangaceiro. Depois, o verdadeiro dragão é o latifundiário, enquanto o Santo Guerreiro passa a ser o professor quando pega as armas do cangaceiro e de Antonio das Mortes. Em suma, queria dizer que tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais solidamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar. Basta que entendam onde está o verdadeiro dragão. (Rocha, 1969, p 203).

É certo que Antonio das Mortes seja o personagem que triunfe no conflito. Mas seu triunfo já não atesta o modelo orgânico de imagem engendrado pela grande forma, pois novamente as forças não estão previamente determinadas como em uma história realista, mantendo-se, por exemplo, a indefinição do personagem na perspectiva de uma vinculação ao bem ou ao mal. Se há um desfecho conclusivo, esse ocorre demonstrando o processo genético de constituição das forças em jogo, não como no modelo orgânico, no qual essas duas polaridades são forças reativas previamente definidas. E as ações dos personagens caminham, não no sentido de afirmação dessa prévia definição, mas na do paradoxo como elemento

dissociativo dos signos audiovisuais, produzindo um afrouxamento dos vínculos sensorio-motores. No momento em que Antonio sintetiza as contradições implícitas na trama, incorporando a força da Santa (força legítima do mito, diferente do mito capturado representado por Beato Sebastião), a do cangaço (na paradoxal legitimidade da luta de Coirana), e a de sua própria potência, ele passa, ao romper com os circuitos instituídos de poder, a abrir caminho à manifestação das forças coletivas. Tal resolução é diferente da observada em *Deus e o Diabo*. Nesse filme, Manuel escapa do desfecho da captura das forças instituídas e a síntese permanece suspensa na promessa do mar como redenção. No *Dragão da Maldade*, Antonio das Mortes assume a condição de personagem que materializa as forças instituintes, e canalizando-as num confronto direto com as forças representadas na figura do coronel, na restituição da violência instituinte no filme. As forças da multidão se libertam assim, dos antagonismos do cangaço, do messianismo, do Estado e ao mesmo tempo, do próprio Antônio. De uma visão simplista de um duelo entre o bem e o mal, o filme transmuta-se em um confronto de forças, didaticamente postas em evidência através do dispositivo audiovisual.

O paradoxo como elemento presente no *Dragão da Maldade* e em *Deus e o Diabo* é o que efetivamente caracteriza a violência. As contradições e toda descontinuidade se impõem e agredem nossa percepção usual, nos impedindo de organizar as imagens audiovisuais de acordo com nossa tendência sensorio-motora. A violência no caso, já produz um afrouxamento desses vínculos. Mais uma vez podemos notar que a violência também incide sobre o povo representado no filme pelos camponeses de Jardinas das Piranhas. Essa condição passiva do povo será novamente afirmada em *Terra em Transe*.

5.3.3. **Terra em Transe (1967).**

Em 1967 Glauber lança um de seus filmes de maior repercussão, que conseguiu, após intensa negociação com a censura do governo militar, ser liberado a tempo de participar do festival internacional de Cannes, ganhando os prêmios Luis Buñuel e o da FIPRESCI, Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica. *Terra em Transe* recebeu ainda, prêmios e elogios na Suíça, em Cuba e no Brasil. Sua temática trata dos conflitos políticos, da violência, da miséria, do subdesenvolvimento e da revolução, enfocando a própria máquina do Estado, através da história fictícia de um país chamado Eldorado.

A projeção se inicia com o governador Felipe Vieira em seu palácio na província de Alecrim. Reunido com seus correligionários, contando com o apoio do poeta e escritor Paulo Martins, e com Sara, jornalista, militante e amante do poeta, o governador delibera sobre seu futuro político, pois havia recebido a notícia da determinação de sua renúncia pelo presidente, no prazo de cinco horas. Vieira, com a ajuda de Paulo e Sara, intenciona se eleger presidente, desbancando o senador Porfírio Diaz na disputa pelo cargo. Diaz, entretanto, antecipa-se ao grupo do governador, tendo por objetivo maior derrubar o presidente Fernandes, por meio de um golpe de Estado, e ao mesmo tempo, suprimir o movimento em Alecrim, evitando uma disputa nas urnas com Vieira, que tinha o apoio das “bases populares.” O clima é de tensão, pois o governador cedeu às pressões da capital, por temor ao confronto armado. Paulo chega ao palácio e indignado, o intimida, entregando-lhe um fizil: *“agora temos que ir até o fim.”* Vieira responde que *“o sangue das massas é sagrado.”* À afirmação do poeta, de que era o momento deles fazerem história e impedir a chegada de Diaz ao poder, o governador responde que *“nossa aventura terminou”* e pede a Sara que escreva seu discurso de renúncia, ordenando dispersar os resistentes. *“Está vendo Sara, quem era o nosso líder, o nosso grande líder!”* Paulo foge então com sua companheira e é perseguido por policiais, que atiram contra seu veículo, atingindo o personagem.

A partir desse momento, a história se desenvolve nas reminiscências do poeta à beira da morte revendo todo seu trajeto; desde sua filiação à Diaz, até o rompimento com o ditador, sua aliança com Vieira e com o milionário D. Júlio Fuentes, na tentativa de instaurar a revolução.



Figuras 1 e 2:

Porfírio Diaz ostenta a bandeira negra e o crucifixo como símbolos do poder. Ele elege-se senador e destituirá, por golpe, o presidente Fernandes. Na outra cena, Paulo Martins, seu ex-pupilo, reúne com o governador Vieira e seus aliados, na tentativa de desbancar o senador. O governador recua, para inconformidade de Paulo e Diaz dissolve o movimento.

“Romper de vez! Deixar o vagão correr solto!” Diz Paulo. Ele recorda-se de seu encontro com Diaz e de seu rompimento com o personagem, rememorando o dia em que este comemorava com o poeta e com Sílvia, sua outra amante, a sagração do tirano como senador. *“Pensei muito. Não devo mais lhe procurar,”* diz o poeta. Diaz lhe oferece todo seu apoio, na tentativa de comprá-lo: *“Não quer ser afilhado de D. Diaz? Orgulho?”* Mas Paulo nega sua oferta e deseja seguir seu próprio caminho: *“Você me permite ao menos isso? Você me permite escolher os meus próprios caminhos?”* Daí, segue para Alecrim e encontra Sara no jornal Aurora Livre, onde a militante lhe mostra inúmeras fotos sobre o sofrimento do povo de Eldorado, dizendo que algo tinha de ser feito a respeito. Partem então, em busca de Vieira, na tentativa de compor, com o político, uma aliança. Este lança sua candidatura e realiza sua campanha em Alecrim.



Figuras 3 e 4:

À esquerda, Sara no jornal Aurora livre, quando se aproxima do poeta, mobilizando-o a fazer algo pelo povo de Eldorado. Na direita, se reúne com Vieira, compondo uma aliança contra Diaz que elegerá seu aliado governador.

O político é eleito governador. Mas depois de ganhar o cargo, Vieira passa a coagir a população. Num determinado momento, sua comitiva é abordada pelo Homem do Povo, representante dos camponeses da região. Ele reclama que o governo quer banir sua gente das terras, onde viviam por mais de vinte anos: *“agora agente não pode deixar as ‘terra’, só porque apareceu uns ‘dono’ vindo não sei da onde, trazendo uns ‘papel’ do cartório e dizendo que as ‘terra’ é dele.”* Paulo enfrenta o camponês, acusando-o de desacato contra o governador. O Homem do Povo é coagido, sendo posteriormente assassinado pelo coronel Moreira. Em sua casa, na presença de Sara, o poeta aflige-se com seu ato de agressão, mas diz ter agido assim, em função da impotência e do servilismo daquele homem: *“ele podia ter metido a enchada na minha cabeça, mas ele era tão covarde, tão servil. Queria provar que ele era covarde e servil. Fraqueza; gente fraca.”*



Figuras 5 e 6:

O Homem do Povo conduz os camponeses no enfrentamento com o governador Vieira. Após dizer que não deixaria suas terras, o camponês é escoraçado por Paulo, que o considera servil e fraco

A morte do Homem do Povo causa repercussão. O governador, pressionado por Paulo e por temor das represálias, pede a prisão de Moreira. Paulo retorna à capital e é recebido por D. Júlio Fuentes numa festa orgiástica. Lá, encontra-se com o amigo Álvaro e com a amante Silvia. Paulo e Álvaro reúnem-se com Fuentes e o convencem de se aliar à Vieira numa campanha a presidência, mesmo Fuentes considerando-o um provinciano. Para tanto, utilizam o argumento de que seu império poderia ser destruído por Diaz e pela multinacional que o apoiava, a Explint. Fuentes nomeia Paulo diretor do jornal e da televisão, dando-lhe poderes para fazer o que quiser.

Paulo atormenta-se com sua decisão de romper com Diaz. Lembra-se do documentário feito sobre o senador, documentário que exaltava a ascensão golpista de Porfírio. O poeta faz sua última visita ao ex-padrinho político, e se afasta definitivamente dele, numa discussão que termina em uma briga com o tirano em seu palácio.

Vieira inicia sua campanha à presidência e reúne, desastrosamente, seus aliados e representantes do povo em seu palácio. Em meio ao carnaval e a uma massa dispersa, um senador, que apoiava o grupo, profere seus discursos vazios, sambando desconcertadamente, junto aos passistas que animavam a festa. O Padre o acompanha inflamado, clamando a importância da fé e da igreja, na captura das demais tradições religiosas e culturais. Já o governador, é engolido pelo pela multidão e não consegue se pronunciar. Sara diz a Paulo que ele jogara Vieira no abismo, perguntado até quando ele compactuaria com aquela desordem. O povo se esbalda numa festa carnavalesca e patética, que é interrompida a tiros de metralhadora por Aldo, capanga do governador. O evento termina com o silenciamento de Jerônimo, sindicalista convidado por Sara e pelo senador para falar em nome do povo, e com

a morte de um camponês, acusado, por revelar sua miséria, de extremista. Após o ocorrido, Paulo é acusado de irresponsabilidade política, por suas idéias reacionárias. Vieira diz que “*nós todos fomos longe demais e que agora talvez seja tarde demais pra voltar.*” O político é aclamado nos braços da população e inicia sua marcha.



Figuras 7, 8 e 9:

À esquerda, Paulo e Álvaro convencem Fuentes a se aliar a eles contra Diaz e a Explint.
À direita e logo abaixo, ao centro: cenas do comício no palácio de Vieira. O senador, aliado do governador, clama discursos demagógicos pregando a não violência e samba com o povo.

Diaz se reúne com Fuentes, convencendo-o a se associar a ele e a Explint. Álvaro vai até o jornal revelar a Paulo a traição do magnata e depois se suicida. Diaz inicia seu golpe, derruba o presidente e chega triunfante ao poder. A revolução é sufocada e a história retorna ao momento da primeira reunião no palácio de Vieira, terminado o filme, com a morte do poeta e a sagração de D. Porfírio Diaz como imperador: “*Aprenderão, aprenderão! Dominarei essa terra e colocarei suas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força! Pela harmonia geral dos infernos chegaremos finalmente a uma civilização!*”



Figura 10:
Triunfo de Diaz. Na cerimônia de sua sagração, vemos, ao seu redor, personagens que colaboraram para seu triunfo traíndo a Paulo, tais como o padre e Fuentes.



Essas últimas palavras de D. Porfírio Diaz indicam uma reflexão interessante sobre a captura das forças instituintes e sua transformação em poder de Estado, poder constituído. Diaz, assim como Vieira, consideram-se legítimos representantes do povo. Um demagogo provinciano disputa, com o senador elitista, essa função: “*Os legítimos representantes do povo são aqueles que lutarão pelas necessidades imediatas do povo! Pão, escola!*” Dirá o governador. “*A democracia é o exercício da livre vontade do povo. Nós fomos eleitos pelo povo, logo, somos delegados da sua vontade.*” Dirá o senador. Mas o povo mais uma vez, assim, como em *Deus e o Diabo* e no *Dragão da Maldade*, não se faz presente, ou, se o faz é desse modo passivo, subalterno e distante do sentido de uma multidão instituinte. Embora Antonio das Mortes, no caso de *O dragão da Maldade*, converter-se, por exemplo, em uma força libertária, essa força está ligada muito mais a possibilidade de manifestação dos signos audiovisuais do que a uma representação do povo propriamente falando. Ou seja: se a multidão se manifesta em Antonio, tal manifestação é fruto, na condição da livre circulação na imagem, dos signos ou imagens diretas do tempo e não do povo, que permanece sempre submisso.



Figuras 11 e 12:

A demagogia na perspectiva de Vieira e de Diaz: retratos da representatividade de Estado como poder constituído.

Da mesma forma, ocorre em *Terra em Transe*. No dispositivo, são os signos que liberam as forças. O povo, ou os signos que a ele se relacionam, parecem não se tornar expressão dessa potência. Em nenhum momento ele se transforma em protagonista e percebemos a emergência da multidão nas imagens audiovisuais se desenrolar por outro caminho. Conseqüentemente, o povo está sempre na condição na qual Paulo a coloca: passivo, fraco e servil. Este não advém como multidão. O poeta dirá: “*ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático e abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor... este povo precisa da morte mais do que se possa supor. (...) A morte como fê e não como temor!*” Matar o povo para que a verdadeira multidão surja. Glauber nos instiga a uma reflexão sobre um povo visto não como dado ou determinado, mas caracterizado, tal como na visão de Bentes (1999), como um algo que virá. O dispositivo audiovisual de Glauber parece ser um dispositivo que provoca a eclosão desse povo, de um povo como multidão na afirmação de um poder constituinte, um povo que está faltando (Deleuze, 1985).

A continuidade e a formalização dos personagens na trama são evidentes, muito mais até, do que nos filmes anteriormente analisados. Mas novamente, tal continuidade existe como ilusória, no sentido de dar ao espectador certa impressão de realidade, mesmo que o desfecho caminhe para um conflito entre as forças de Vieira e Paulo contra Diaz. Há início, meio e fim; há heróis e vilões, mesmo que estes não se definam como em um filme realista. Porém, a ambigüidade e a indefinição dos personagens permanecem. Trata-se, isto sim, da reafirmação da condição paradoxal dos personagens. Álvaro, por exemplo, dirá a Paulo que ele é uma cópia suja de Diaz. Na verdade, o poeta não consegue se libertar de suas contradições. Ele é afilhado de D. Porfírio, comunga de suas idéias e foi até certo ponto conivente com elas.

“Mas eu recuso a certeza, a lógica, o equilíbrio! Prefiro a loucura de Porfírio Diaz!” Logo percebe-se que Porfírio é justamente a manifestação da lógica e do equilíbrio do Estado em sua aliança com o capital. Todo o esforço do poeta é o de romper com os que o subjagam. Morrerá como mártir. Sara lhe pergunta a que serve sua morte, e o poeta responde: *“ao triunfo da beleza e da justiça.”*



Figuras 13 e 14:

À direita, Paulo fala a Sara de sua fome de absoluto. Na cena à esquerda, vemos uma tomada em que Porfírio Diaz é enquadrado posando sobre um busto de Baco. Essa cena torna-se muito interessante, no momento que associamos o personagem à captura das forças instituintes pelo poder constituído de Estado. A relação de Baco às forças instituintes é bem vinda, por corroborar com nossos apontamentos.

Paulo é despertado pela companheira e esta lhe relata sua insistência militante entre os abusos e torturas sofridas. Quando ele fala do sacrifício de suas ambições é Sara que lhe pergunta sobre o que ele sabe das ambições. Ela diz que foi jogada no coração de seu tempo e que levantou seu primeiro cartaz. Ela foi torturada e humilhada, mas continuou empunhados cartazes. Sara resiste e é jogada não só no coração de seu tempo, mas no coração do tempo puro. E ela traga Paulo, o arrasta até despertar sua fome. O poeta tem fome de absoluto: *“A fome do absoluto. Eu tenho essa fome. Vem comigo Sara.”* E o que seria o absoluto, senão o tempo em sua forma pura e relativa? O absoluto alimenta a fome do poeta, é o seu motor. Mas o povo não tem como saciar sua fome e a violência não é suficiente para fazer essa fome explodir. A violência se manifesta em Paulo, a ponto de desvinculá-lo de Diaz e afirmar seu desejo de explodir de vez, deixando o vagão correr solto. Mas Paulo está cercado pelas forças capturadas: por Diaz, pela Explint, pela demagogia de Vieira, pelo servilismo e impotência do povo, pelos interesses nada coletivos de Fuentes. Daí, sua conseqüente impotência. Paradoxalmente, Paulo também representa o povo fraco e servil que ele abomina; ele é fruto das aspirações deste. O Homem do Povo lhe dirá no momento em que é agredido: *“doutor Paulo o senhor era meu amigo, o senhor me prometia (...) o senhor era meu amigo”* Embora não queira mais recuar, só lhe resta o desfecho da morte, não aceitando o conselho de Álvaro

de se exilar, ou ligar para o Fuentes e vender sua alma. Segue-se assim, semelhante a *Deus e o Diabo*, um final no qual as forças instituintes aspiram advir, mas permanecem em suspensão. Se afirmamos a condição do paradoxo como estratégia de violência no dispositivo, é por que ela dissolve os clichês audiovisuais determinados pelo colonialismo sensório-motor. Nesse sentido, a condição paradoxal determina os signos como dispersivos, desorganizando a leitura do meio e dos personagens. O paradoxo como motor evidencia o caráter relacional da imagem, no sentido de que as proposições paradoxais dos signos, justamente põem em relação aquilo que não tem relação, produzindo sentidos através de termos contraditórios e revelando a variação como verdadeira propriedade, capaz de pôr em relação os elementos constitutivos da imagem.

Dois fatos são ainda importantes e diferenciam *Terra em Transe* dos outros filmes citados. De um lado, o transe místico abordado por Paulo e que se relaciona à ilusão de Eldorado. De outro, As reminiscências do poeta, que servem de eixo condutor do filme. Podemos considerar esta história como baseada no *flash-back*. Conseqüentemente, ela possui uma relação direta com a memória. Trata-se das lembranças do poeta Paulo Martins à beira de sua morte, e o filme parece nelas mergulhar. Eldorado está envolvido em um transe místico, como que hipnotizada pelo delírio do Estado constituído e do capitalismo e este parece tudo capturar, seja, por exemplo, nas intenções da Explint, ou no interesse de Fuentes de defender as riquezas nacionais para que ele, é claro, seja o único a explorá-las. O filme se inicia com Diaz bebendo do cálice da terra e ostentando sua bandeira negra; termina com ele sagrando-se numa cerimônia de coroação, sugerindo-nos o nascimento de um império.

O transe se manifesta na dimensão de nossa interatividade com as imagens. Estamos nele envoltos, arraigados nas malhas do colonialismo e do servilismo ancestral, que aqui, remetemos ao modo como os dispositivos de controle produzem nossa realidade, de acordo com a lógica do entretenimento. É necessário despertar desse transe, é necessário que o dispositivo violente o circuito de hábitos, reprodutores do transe da realidade determinada pelo modo de funcionamento do capitalismo. Paulo é o fio condutor dessa violência, mesmo estando também nele mergulhado, pois sua aliança com Fuentes e com Vieira contradizem seu desejo revolucionário.

A violência não é suficiente para libertar o povo, dissemos. Mas isso porque o povo ali, não deve ser mesmo liberto. Sara dirá a Paulo que a culpa não é deste, ao que o poeta, segurando o senador pelo colarinho de sua blusa, responde que o povo “*sai correndo atrás do*

primeiro que lhes acena com uma espada, ou uma cruz.” O povo do filme deve violentar o espectador; mostrar quem realmente ele é e como ele também é servil e fraco.



Figuras 15 e 16:

Retratos da condição de impotência do povo. Após enfrentar Paulo, o Homem do Povo é assassinado por Moreira. No comício de Vieira, o camponês é morto por denunciar sua miséria. É acusado, por isso, de extremista.

A violência deve ser direcionada ao povo espectador, ela se radicaliza e nos agride, realçando nossa impotência. Conforme demonstra Bentes (1997): *“Nesses filmes, o povo é chicoteado, espancado, amordaçado, fuzilado. Ao invés de condenar ‘moralmente’ a violência e a exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela passa a ser algo de intolerável para o espectador.”* (Bentes, 1997, p. 29). O que se afirma nos três filmes até aqui analisados, é o genocídio generalizado do povo nele representados, seja este feito por Paulo, por Antônio das Mortes e os coronéis, pelos cangaceiros ou pelos beatos. O Homem do Povo diz que este tem de gritar. *“Gritar com o que?”* Pergunta o poeta. *“Com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo,”* diz o camponês. E é isso mesmo que se sucede. O que sobra do povo é sua impotência radical, sua passividade extrema, e essa impotência extrema é transvalorada e positivada em agressão pelo dispositivo audiovisual revolucionário. A atrocidade empregada à passividade e servilismo do povo grita aos olhos. O povo, como isso que sobra, grita e agride. E o dilema de Paulo é, nesse sentido, certamente outra agressão. A violência do poeta ao povo servil termina por violentar o povo espectador. Embora o público se acomode em assistir confortavelmente, na sala escura, a história do fracasso de uma revolução, esse acaba por agredido, ao ver na tela a sua própria acomodação, conivência e covardia.

O dispositivo produz, pela exacerbação da violência, um despertar do transe. E cada vez que o poeta se torna mais lúcido, mais ele mergulha numa outra memória, aos poucos, deixando de se ater às suas lembranças e passando a adquirir status de uma memória coletiva,

uma memória do filme e de todos os personagens que se entrelaçam às reminiscências do poeta. Da memória de Paulo passamos a uma memória histórica da revolução de Eldorado. Mas o que é Eldorado? Um país fictício, um lugar que não existe. A condição fictícia de Eldorado permite que as imagens não se vinculem a fatos históricos específicos, não se confundindo com, ou afirmando nosso próprio circuito de lembranças. Por conseguinte, a revolução em Eldorado pode ser qualquer revolução, em qualquer país, com qualquer povo. Os vínculos e encadeamentos associativos permanecem suspensos e a força revolucionária dos signos audiovisuais passa a atuar. Há, portanto, uma confluência entre as lembranças do poeta e Eldorado e o *flash-back* deixa de ter uma função meramente ilustrativa e de remeter a um acontecimento particular de um personagem, como, por exemplo, o de contextualizar o poeta em relação ao meio:

Quando, por exemplo, acaba o primeiro rolo de Terra em Transe, o poeta cai ferido na estrada. E quando começa o flash-back vemos já o último enquadramento do filme, o poeta com uma metralhadora na mão. A partir deste ponto aparece uma série de flashbacks e o filme termina com o mesmo enquadramento de quando começam os flash-backs. Em outras palavras, procura-se não criar uma síntese do filme, mas uma tese que vale como uma proposta ao espectador. (Rocha, 1970, p. 241).

Essa tese proposta por Glauber, afirmada paradoxalmente no fracasso da revolução, para além de seu cunho didático, nos oferece a oportunidade de pensar a penetração, por meio do dispositivo cinematográfico revolucionário, nos circuitos cada vez mais coalescentes da memória pura ou de uma memória-mundo. No entanto, o *flash-back* nos oferece limitações a um aprofundamento nessa memória, pois as imagens são sempre imagens-lembranças, vinculando-nos, ainda, a uma memória-hábito. Trata-se, no contexto do filme, das lembranças de Paulo; a memória do poeta, do personagem. Se há uma imagem do tempo, ela se mostra indireta e associada à montagem, na coordenação do circuito de lembranças do personagem. Devemos, no intuito de melhor retardar uma imagem direta do tempo, empreender uma ruptura total do sensório-motor, numa descontinuidade total da trama e numa desvinculação radical dos personagens a qualquer referência. Isso só será possível em *Idade da Terra*.

5.3.3 A Idade da Terra:

Último longa de Glauber e seu projeto mais ambicioso, essa superprodução contabilizou 30 horas de filme rodado em três meses de filmagem. Aproximadamente 30 rolos de 300 metros (uns dez minutos cada rolo) foram utilizados em um só plano. *A Idade da Terra* é, decisivamente, a obra mais anticonvencional do cineasta, fugindo a qualquer padrão audiovisual realista e sendo de difícil compreensão, muitas vezes considerada uma obra hermética. O filme abusa, por exemplo, dos recursos do som direto e da câmera livre, podendo-se, entre outros detalhes, ouvir a voz do diretor “instigando” seus atores com frequência e levando-os ao cúmulo do estresse, a fim de obter deles uma performance convincente nas tomadas.

A história estabelece uma reflexão sobre o panorama político do terceiro mundo, utilizando-se do misticismo e simbolismos presentes nas culturas e religiões africana, portuguesa e indígena, numa caracterização das forças políticas atuantes na luta pela libertação do continente do jugo imperialista. Segundo seu idealizador, essa libertação seria alcançada na figura do Cristo como síntese das forças pulsionais e libertárias. Tal concepção é resultante das influências de Buñuel e Pasolini²⁴. Glauber faz a passagem de um Cristo onde as pulsões ou forças podem ser entendidas como anárquicas e desprovidas de direção ou de sentido, tal como concebeu Buñuel, ao Cristo revolucionário de Pasolini, cuja característica é a de direcionar tais forças, no sentido de uma transformação revolucionária. Glauber a enfatiza ainda mais, como arma política. O Cristo se manifesta em diversas encarnações: a de um Cristo Índio; um Cristo-Negro; um Cristo Militar (que podemos considerar, representa o Estado institucionalizado, na figura de Dom Sebastião); e o controverso Cristo-Guerreiro de Lampião, sintetizador da ambigüidade entre a luta revolucionária e a captura pelo imperialismo (o Cristo Guerreiro é filho do milionário Brahms, que veio com a missão de destruir a terra). Esses personagens representam no épico, os Quatro Cavalheiros do Apocalipse. Estes ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, reportando-se, Glauber, ao mito dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João²⁵. A obra assume aparentemente, um tom profético, bíblico e religioso, no qual a força libertadora não é tanto moral ou religiosa, mas a violência transfigurada na figura da divindade, subvertendo a condição passiva da fé.

²⁴ Glauber afirma que o Cristo de Pasolini, prega a violência e é o porta-voz da nova moral do homem subdesenvolvido consciente, se diferenciando do Cristo anárquico de Buñuel. “*O Cristo de Pasolini é um estigma contra a alienação: alienação é a piedade, a complacência, a hipocrisia, o tabu sexual, o servilismo, todos os comportamentos que caracterizam o homem subdesenvolvido, ou melhor, o homem colonizado. O Cristo de Pasolini é um revolucionário que sucede ao cristão anárquico de Buñuel.*” Ver: Glauber ROCHA. *O Século de Cinema*. Rio de Janeiro: Tipo, 1963, p. 135.

²⁵ Tal apresentação dos personagens se encontra na sinopse do filme, disponível no site do Museu Tempo Glauber, que acolhe o acervo do diretor. Ver: <http://www.tempglauber.com.br/>

Cristo-povo e Cristo-rei, Cristo guerreiro e Cristo profeta, o mundo sem Cristo; e por toda a parte, Brahms, o anti-Cristo, força constituída, cuja finalidade é conter as forças libertárias. O Cristo carrega consigo a força da fé, da crença, potência utilizada pelo diretor se depurando do culto mistificador e das manifestações religiosas propriamente ditas. O cristianismo de Glauber é a positivação da crença, ou fé na potência revolucionária.



Figuras 1, 2, 3 e 4:

Cenas das seqüências iniciais de *A Idade da Terra*.

Na passagem da cena do nascer do sol ao personagem Brahms, intercala-se a cena do globo girando velozmente, movimento esse, acompanhado de uma música desconcertante. Abaixo, à direita, o personagem Cristo Índio em um cenário de conotação paradisíaca.

A projeção se inicia, numa panorâmica da terra, entre o nascimento e o por do sol. Daí segue-se a tomada na qual se enquadra um globo girando, tendo como fundo, uma música desconcertante. Nesse momento, se apresenta, com um grito ensurdecedor, Brahms, que veio com a missão de *“destruir a terra, esse planeta pequeno e pobre!”*

De Brahms, passa-se à seqüência na qual o Cristo Índio se apresenta num lugar paradisíaco como a exaltar as virtudes da terra. Mas logo no início da história, o personagem atesta a contradição da sua crença, afirmando: *“meu pai me traiu. O pássaro da eternidade não existe... só o real é eterno!”* Daí, o Cristo se encontra com a Rainha das Amazonas,

unindo-se a ela em uma celebração dionisíaca que atesta, pela virilidade associada ao personagem, a sua força e condição.



Figuras 5, 6, 7 e 8:
Essas cenas indicam a condição do Cristo Índio de representante das forças da terra.
Nas cenas, o personagem permanece em intensa celebração com a Rainha das Amazonas.

A seguir, vemos, num desfile de escola de samba, Brahms e um novo personagem que surge: Aurora Madalena. Ela o acompanha, ambos unindo-se posteriormente a outro Cristo que aparece no desfile, o Cristo Militar. Brahms e o Cristo parecem reger, de certa maneira, o desfile. As cenas da escola de samba começam a se revezar com as do Cristo Índio em sua celebração e esse revezamento se intensifica em meio à música orquestral, captando, em ritmo acelerado, tomadas do desfile até o seu encerramento, onde despontam os três personagens reunidos.

Muda-se o contexto e passamos a visualizar Brasília e o personagem Cristo Negro, entrevistando Castelo sobre a revolução de 1964. Em outra seqüência, Brahms chega à capital de avião, passa mal no aeroporto e é acudido pelo Cristo Negro, que grita por um médico. Brahms tem câncer e irá morrer diversas vezes na trama, ressuscitando da mesma maneira.



Figuras 9 e 10:

Às cenas de festividade do Cristo Índio se sucede um desfile de carnaval, com Brahms, Aurora e o Cristo Militar (fig. 9). Na figura 10, Brahms chega a Brasília, passa mal e é acudido pelo Cristo Negro.

O personagem circula pela cidade e discursa: *“Eu vim para trazer a paz, a paz universal com o ouro dessa cidade! Gold, gold! My name is Brahms!”* Brahms é a besta que usurpa a terra: *“negro, eu vou comer o seu cú essa noite! (...) deputado, eu sei que o senhor é corrupto. Então, lhe dar quinhentos mil dólares para o senhor resolver todos os meus problemas! (...) Putas eu quero putas! Quero molhar ‘buças’! (...) Eu sou muito brincalhão! Eu agora ser democrata!* Podemos ouvir Glauber interferindo e pedindo a Maurício do Vale, intérprete do personagem, para que fale mais alto. Brahms reúne-se com seus escravos operários ao redor da pirâmide que ele construiu: *“há quinhentos anos os meus escravos estão construindo a minha pirâmide, essa pirâmide será o meu túmulo!”*

O Cristo Negro afirma, enquanto Brahms passa mal em cena, que o magnata é a fortaleza do mundo, prometendo o levar a um centro espírita para curá-lo. Glauber, nesse momento, intervém diretamente, falando da divisão do mundo em países capitalistas ricos e países capitalistas pobres; de países socialistas ricos e pobres; concluindo existir, na verdade, a divisão entre ricos e pobres. A seqüência termina com Brahms enterrando-se com seus escravos em sua pirâmide e a câmera focalizando outdoors de empresas. O Cristo Negro clama que chegou a hora de Brahms ouvir a voz do terceiro mundo. Este então agoniza em Brasília e recebe a unção do Cristo Negro, que o benze e o perdoa, seguindo inusitadamente o seu próprio caminho ao sair correndo pelas ruas numa seqüência desconcertante.



Figuras 11 e 12:

Após Brahms entrar em sua pirâmide, acompanhando seus operários escravos, o Cristo Negro avisa que é hora do personagem ouvir a voz do povo do terceiro mundo. Segue-se o plano no qual são focalizados *outdoors* de multinacionais (fig. 11).

Quando Brahms agoniza, o Cristo Negro lhe benze, dizendo que ele está perdoado e, em seguida, sai correndo em disparada (fig. 12).

De Brasília, passamos subitamente a observar o Cristo Índio desembarcando em uma praia. Nesse local ele é iniciado pelo Babalaô, recebendo de suas mãos, o grande punhal invisível; a flecha e o arco, que irão defendê-lo de todos os seus inimigos; e a coroa feita com as penas do Pássaro Sagrado da Eternidade, para ser usada nos grandes momentos de suas grandes batalhas. O Índio é enviado pelo Babalaô ao retiro, a fim de vencer os demônios e se preparar para a grande batalha. Na praia, aguarda esse momento, mas bêbado e cambaleante, deixa cair suas armas e é subjugado pelo Satã, Colonizador Europeu, que chega ao local assobiando a “Marseillaise.”



Figuras 13 e 14:

Cena onde o Cristo Índio recebe do Babalaô, as armas e a coroa do Pássaro Sagrado da Eternidade (fig. 13).

Após seu retiro, segue a batalha com o Satã Colonizador que subjugava o personagem (fig. 14).

O Cristo índio é levado à presença de Brahms, que exige sua fidelidade, em meio à ostentação da terra dominada, simbolizada alegoricamente por um globo que o Índio inicialmente segura. Nesse momento, ouve-se o colonizador imitar um diálogo entre Jesus e

satanás, ostentando o personagem, uma caveira como representando seu interlocutor. Tudo isso, com uma TV focalizando um canal fora do ar ao fundo. Essa cena que representa a partilha do mundo é seguida da ameaça de Brahms ao Colonizador dizendo: “*Se não me adorares serás condenado ao inferno!*” Cristo Índio termina por matar o personagem, a mando de Brahms.

Passamos a ver, em outra cena, um novo personagem: o Cristo Guerreiro. Ele é filho e de Brahms e planeja matá-lo com a ajuda da esposa do capitalista. Glauber intervém novamente e pede a Danuza Leão e Geraldo Del Rei, intérpretes dos personagens, que falem mais alto: “*rebola mais Danuza e Geraldo! (...) Falem mais alto! Dez tons mais alto!*” Brahms termina por se juntar aos dois, demovendo-os do premeditado, em meio a uma orgia familiar, com o Cristo dançando com duas pistolas penduradas nas mãos e a sua comparsa gritando que os tiranos são os melhores de cama. Passa-se, em seguida, à cena em que o Cristo Negro surge ressuscitando, unguindo e batizando o povo em busca da terra prometida e fazendo milagres. Do alto de uma torre Grita: “*Bendito seja aqueles que têm fome! Bendito seja a miséria, por que um dia eles se libertarão!*” O personagem anuncia uma nova aurora na terra, seguindo-se uma nova cena de nascer do sol. O Cristo, em meio a seu sermão, faz então, a multiplicação da Pepsi Cola, e é anunciado como o seu novo messias. Daí, o filme passa a mostrar o personagem em um centro espírita, alternando-se a cena, com tomadas de imagens de anjos barrocos.



Figuras 15 e 16:

Cena da pregação do Cristo Negro na torre, bendizendo os famintos, e a cena onde se encontra nú com a beleza Branca, castradora de homens.

O Cristo, agora sincretizado e sindicalizado grita: “*Abaixo o colonialismo! (...) A democracia social, a sindicalização, a estatização, a liberdade de pensamento, os partidos... novos partidos... liberdade, total.*” O personagem encontra-se com a Beleza Branca e descendo nú de uma árvore, tenta desposá-la, mas ela nega seu pedido, aceitando, entretanto, acolher o

Cristo como faz com os outros pobres iguais a ele, pois ela é uma castradora de homens. Cristo diz ser o caminho e a África. A figura feminina diz ser ele, um mistificador. O Cristo segue em sua jornada e proclama: *“libertadas estejam as cozinheiras, todos os paralíticos! libertada (...) uma democracia, uma liberdade maior,”* diz o profeta.

Logo após as seqüências do Cristo Negro, passa-se à cena na qual o Cristo Militar e Aurora reúnem-se e anunciam um abalo profundo nos alicerces da terra: *“as nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos! A qualquer momento poderemos ser tragados no abismo! Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da terra! (...) A cloaca do universo! Nós estamos condenados!”* Aurora então grita: *“Mate Brahms!”* A câmera nessa cena se move desgovernadamente, focalizado ora um, ora o outro personagem, repetindo-se a seqüência inúmeras vezes, cada hora iniciada em um ponto diferente do diálogo.



Figuras 17 e 18:

Vemos o Cristo Índio na condição de operário escravo e a Rainha das Amazonas confinada em um convento. Detalhe para o procedimento utilizado pelo diretor na cena da Rainha, em que se mesclam várias cenas da seqüência em um único plano, desnortando a leitura espacial do quadro.

Enquanto isso, a rainha das Amazonas é confinada em um convento e o Cristo Índio passa a ser visto como um operário escravo de construção civil, carregando entulho e assentando tijolos em uma obra. A rainha é silenciada em seu cântico e é enclausurada em um convento pelas freiras que a envolvem em um véu vermelho, num balé. Daí, ela passa a ser vista descendo a rua em direção aos portões do convento cantando *“liberdade, liberdade!”* As cenas da rainha, do balé das freiras, da descida da rua e as grades do convento mesclam-se em uma só cena. A Rainha das Amazonas pega um espectador/figurante que passava no local e o para, gritando: *Miséria, miséria!*

Em outro cenário, em meio ao som de um piano descompassado, o Cristo Negro surge travestido de mexicano, dizendo ser o enviado de Getúlio e que a revolução tem que ser feita

pelo povo, bastando de miséria e de desgraça. O Cristo anda pela terra prometida, atravessando as ruas e descampados de Brasília. Já o Cristo Militar, se reúne com a mulher de Brahms e pronuncia um discurso, tomando com ela, um chope no Bar Amarelinho na Cinelândia-RJ: *“a independência, a proclamação da república, a abolição da escravatura são conquistas do nosso povo, e por isso, eu as defenderei até a morte. Mesmo quando eu exerço a violência eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.”*



Figura 19:
Essa cena do filme teve como locação o famoso bar Amarelinho, no centro do Rio de Janeiro. Nela, o Cristo Militar faz seu discurso sobre a violência de Estado.

Em outra tomada, Brahms tenta seduzir Aurora, mas é instigado pelo Cristo Militar a desconfiar dela, pois a personagem se aliará às forças nacionalistas nas colônias, Este alerta ainda a Brahms para ele não ir ao senado. Aurora afirma a condição de o milionário estar acabado, que ele é velho, feio e doente e anuncia a existência de um profeta que faz milagres e alimenta os famintos. Brahms pede proteção a rainha, pois tem medo de Cristo. Na praia, Mauricio do Vale preconiza uma seqüência inusitada ao se ferir durante as gravações. O diretor continua filmando o incidente, como se fosse uma seqüência do personagem. O Cristo Negro vem à cena novamente, ostentando seu estandarte com a figura do crucificado e Glauber interfere mais uma vez, fazendo sua ode à passagem do Cristo anárquico ao Cristo revolucionário numa fala de tom incoerente.

O filme muda novamente de direção, focalizando agora o Cristo Índio em meio aos festejos de uma romaria. Ele porta novamente a coroa do Pássaro Sagrado da Eternidade, faz seu sermão, e clama as pessoas a seguirem com ele, dizendo que ninguém vem obrigado a nada, que ninguém é obrigado a nada e que *“Nero também pensava assim e se deu mal.”* Termina batizando um figurante dando-lhe um banho de cerveja e dizendo: *“vou provar o que*

acontece da matéria sobre o espírito” O figurante fala: *“até que enfim encontrei a minha felicidade!”* O Cristo caminha entre a procissão junto à imagem de nossa senhora, se misturando ao povo. Da procissão passa-se a uma favela, onde Glauber maquia o Cristo Guerreiro ao som de um canto para Ogum.



Figuras 20 e 21:

À direita, vemos o Cristo Guerreiro que, na seqüência, denunciará seu pai por este provocar a guerra “psico-bacteriológica.” À esquerda, Glauber prepara o personagem para a cena, tomada que foi anexada ao filme, indicando um intercruzamento entre a produção e a obra em si e também a confluência entre a realidade e o filme.

Brahms afirma num bar, em meio ao anúncio de neon da Coca Cola que a sociedade nasceu na Grécia e terminou nos Estados Unidos, enquanto sua mulher afirma: *“assinamos tantos contratos, tantos contratos...”* O Guerreiro acusa Brahms, do alto do morro, de invadir países europeus, asiáticos, africanos e americanos e de organizar a guerra psico-bacteriológica. Mas o Cristo Guerreiro aparece imediatamente depois, vestido para um safári, junto de Brahms no Maracanã, e com ele e sua mulher, descem a rampa do estádio, dando tiros para o alto, com o magnata narrando alternadamente uma partida de futebol e uma corrida de cavalos, dizendo que a “potranca Danuza” está fora do páreo, mas que ela voltou, *“a Danuza voltou!”*, gritando ainda, gol do Brasil, e comemorando a alta da bolsa de valores e do barril de petróleo pela OPEP. A projeção se encerra com o Cristo Índio ressurgindo, em um barco numa procissão marítima, e tudo termina em samba, com o personagem caminhando entre a multidão.



Em *A Idade da Terra*, a descontinuidade pode ser encarada como uma característica marcante. O filme, inclusive, não tem início, meio ou fim, não possuindo, por exemplo, sessões de créditos informativos, agradecimentos, etc. A projeção se encerra, pura e

simplesmente, e não há nenhuma indicação de conclusão, ou nenhuma informação ao espectador sobre seu término. Numa sala de exibição, poder-se-ia pensar, no momento final de sua exibição, que houve algum problema técnico, sendo a projeção bruscamente interrompida. Glauber chegou a insistir para que as cópias fossem montadas e exibidas, cada uma, com as seqüências em ordem diferente; pedido, na época, negado pela EMBRAFILME. Mesmo na cópia montada pelo diretor, podemos observar a sucessão das cenas seguindo certa aleatoriedade, passando bruscamente de uma situação à outra, como na passagem da cena do centro espírita para a cena do Cristo Negro nú em Brasília, transição feita focalizando um helicóptero. O público é ininterruptamente impactado por uma sucessão de imagens que, à princípio, têm pouca ou nenhuma conexão entre si. Mesmo a figura do Cristo, só é possível ser identificada, se tomamos prévio conhecimento da sinopse.

É muito difícil, ao assistir o filme pela primeira vez, e sem nenhuma informação adicional, associar, por exemplo, o personagem de Jece Valadão, de Antônio Pitanga ou o de Tarcísio Meira à figura do Cristo, a não ser nos momentos nos quais os personagens estão fazendo alguma pregação, ou sermão indicativos de algum aspecto religioso. Mesmo o Cristo Negro, que seria o personagem no qual mais se evidencia e manifesta o sincretismo religioso, sua definição como sendo a de uma representação do Cristo, confunde e desnorteia completamente o espectador, acomodado as representações religiosas usuais. E a confusão já seria de antemão a de determinar o Negro como Cristo em detrimento dos outros, pois ele é o único que vemos carregar, em uma cena, o estandarte do crucificado. Se nos filmes anteriormente comentados, ainda era possível detectar uma caracterização formal dos personagens, em *A Idade da Terra* existe uma caotização de representações e a impossibilidade de definição de qualquer personagem. O espectador tenta inutilmente organizar as informações audiovisuais, mas é frustrado integralmente e levado ao absurdo da impossibilidade de compreensão. Há uma radicalização total dos paradoxos e o *nonsense* é geral. Qual seria a relação entre um personagem que observa um ovo quebrado em suas mãos, dizendo “meu pai me traiu,” uma reunião de um uma tribo indígena ou algo similar, e um desfile de escola de samba? O que é o Pássaro Sagrado da Eternidade? Se o Pássaro Sagrado não existe, como o Cristo Índio se institui força libertária? Qual o significado de dois personagens às margens da Baía de Guanabara, desprovidos de qualquer referência de contextualização formal da cena, gritando ter ocorrido um abalo das estruturas, que eles estão condenados e afirmando ser, o local, a cloaca do universo? Se o Cristo Militar e o Guerreiro são também revolucionários, por que estão aliados a Brahms? Qual a relação da fala de

Danuza Leão, (a “égua Danuza”), quando diz que os tiranos são os melhores de cama e a proposta libertária do filme? Todas essas situações de incoerência afirmam o absurdo como eixo de condução na leitura do filme. Todas as situações nos impelem ao absurdo como evidência, como algo que se intenciona ser mostrado. Somos convocados a deixar de lado qualquer tentativa de compreensão e simplesmente, ver aquilo que se apresenta na tela. Não há concessões, em *A Idade da Terra*, à nossa tendência sensório-motora. Ela é intensamente bombardeada pela explosão incessante de signos diversos, aleatórios, falsos signos a desfilar nas imagens como uma massa heterogênea e disforme, atingindo essa ação, em determinados momentos, um ritmo alucinado. Os personagens presentes na sagração do Cristo Negro como o novo messias, por exemplo, se caracterizam mais como fantasiados para um desfile de bloco de carnaval.



Figuras 22 e 23:
Cenas da sagração do Cristo Negro.
Menção ao figurino dos personagens, que se assemelha a fantasias carnavalescas.

Se há alguma conexão entre os signos, ela se produz mediante outro paradigma de espetatorialidade. Mas este, não é dado, em nenhuma hipótese, de antemão. Ele também não é uniforme, mas se constitui à medida que o dispositivo vai produzindo o choque ou curto-circuito em nossa tendência reativa de leitura das imagens. O absurdo radicaliza o estado caótico da organização das imagens e nos leva a um regime diferenciado de vidência. A montagem, já está, desde o início, descartada, ela parece ser um procedimento secundário e o próprio criador da obra foi quem a dispensou. Ora, se o filme pode ser montado de qualquer parte, a montagem assume a condição de uma montagem do aleatório, ou melhor: é o aleatório o determinante da direção, da forma e do sentido do filme e conseqüentemente, dos seus modos de leitura. *A Idade da Terra* pede ao espectador que ele se precipite nesse abismo, lançando-se no absurdo e no caos das imagens como condição de um novo regime de

vidência. E mais: não há meio. A Terra não é um lugar específico como Eldorado, Monte Santo ou Jardim das Piranhas. E se citamos Brasília ou o Rio de Janeiro como lugares específicos, isso foi somente como referência na construção de nosso argumento. Não temos a certeza de Brasília ser realmente Brasília, ou que se trata de uma referência ao Brasil. E se assim for, trata-se mais de uma caricatura, ao invés do país de fato. Não há uma transformação do meio, pois este é caos e transformação o tempo todo. Não há conflitos específicos, pois tudo já é contradição e conflito, muito embora consigamos identificar Brahms como uma figura do mal, uma figura cujo objetivo é destruir a terra. Mas Brahms também é o caos, é o personagem que tudo anarquiza e captura, é o caos, na versão apocalíptica de si mesmo. Em determinada cena sua mulher diz: “*O câncer de Brahms é como a direita, não morre nunca!*” Brahms não sofre da doença. Ele é o próprio câncer capitalístico global, invadindo tudo como numa metástase destrutiva. Ele é o câncer da reatividade sensório-motora, pois a leva ao seu extremo. Se há lugar na projeção, para uma organização sensório-motora, Brahms a incorpora, sendo reatividade ao extremo. Elevada a enésima potência, sua bestialidade fascista é o ápice e o cúmulo de um modelo de organização instituída, numa negativização absoluta, igualmente transformada em potência violenta num choque direto ao espectador, contribuindo para a dissolução de qualquer hábito arraigado. Positividade de Brahms. Ele captura O Cristo Índio; faz do Cristo militar, seu aliado; sindicaliza o Cristo Negro e o agencia a uma democracia de Estado. Ele também captura o Cristo Guerreiro, transformando-o em uma espécie guerrilheiro, que bem poderíamos associar contemporaneamente, por exemplo, aos soldados do tráfico, milicianos, ou qualquer outro tipo de movimento mercenário que age em causa própria e está desvinculado de qualquer legitimidade constituinte.

O Cristo Guerreiro quer matar Brahms para assumir o seu lugar. No entanto, o vemos numa favela denunciando o magnata. Denuncia com isso, a si mesmo, e termina no Maracanã com seu mentor, exaltando a alta da bolsa e do petróleo. O que existe é uma produção geral de *nonsense*. Caos, dissenso geral. Por conseguinte, as forças revolucionárias simbolizadas por esses Cristos estão o tempo todo cercadas pelo anti-cristo do poder constituído. E mais: se o Cristo é a força libertária e dita revolucionária, como ela não consegue suplantar as forças instituídas? Elas permanecem imbricadas, misturadas as forças supostamente transformadoras, como a impedi-las de se manifestem no sentido de uma transformação real. A Rainha das Amazonas está presa em um convento e grita por liberdade, o Índio virou um operário de construção civil absorvido pela lógica do trabalho escravo assalariado do mercado

global. As tradições da terra são capturadas pela religião dominante, perdendo sua legitimidade coletiva. O Cristo Negro quer fazer uma revolução através dos sindicatos capturados, uma revolução democrática, tendo como arauto Getúlio Vargas, exaltando uma revolução do povo, mas uma revolução populista e distante do verdadeiro sentido da multidão. Uma revolução pelo amor e não pela violência, diz em seu sermão. Dos camponeses de *Deus e o Diabo*, *Dragão da Maldade* e *Terra em Transe*, aos trabalhadores da construção civil em *Idade da Terra*, o povo continua servil e passivo, enterrado na pirâmide do capitalismo.

O Cristo Negro é o único dos Cristos a estar mobilizado ativamente na pregação de uma revolução. Mas esta é a multiplicação industrial da Pepsi Cola, atestando o milagre da produção incessante de consumo. A lógica exploratória do seu modo de funcionamento se revela: *“Cinco milhões de pessoas morrem de fome na Ásia. Eu vim até a Ásia para matar a fome do povo. Fiz a multiplicação dos peixes, fiz a multiplicação dos pães. Matei a sede daquele que tinha sede. (...) Aquele que me seguir terá o reino dos céus”* Matar a sede do povo é distribuir Pepsi Cola, produto industrializado. Cooptação da fome no circuito de produção de valor capitalista: controle. O Cristo Índio, potencial herói, já se entrega de antemão. Usa a coroa de um pássaro o qual ele afirmou anteriormente não existir e no qual, portanto, não crê. O pássaro não existe. O ovo visto em suas mãos nas primeiras cenas é quebrado. Não há esperança. Se há uma libertação das forças instituintes, ela se processa, não pela via da resolução dos conflitos, e sim, pela condição paradoxal dos personagens, para além de uma representação destes como potências. Em função da multidão tudo se desestabiliza, inclusive, os Cristos.



Figuras 24 e 25:
Cenas do Cristo sindicalizado e do milagre da multiplicação da “Pepsi Cola.”

Já o Cristo Militar é a personificação da violência negativa de Estado, uma violência não oriunda da miséria e da legitimidade coletiva, mas sim institucionalizada. Violência de pactos, acordos, contratos; violência silenciadora da violência revolucionária relativa à fome. Conseqüentemente, Brahms, assim como o capitalismo global, está por todos os lados, reificando seus dispositivos de controle. Brahms quer capturar Cristo, porque ele tem medo das forças instituintes, da possibilidade de sua emergência no Cristo. “*Não fale nesse nome, não fale em Cristo,*” dirá a Aurora.

Perceber estas forças revolucionárias nas imagens, para além de situá-las como caóticas, ou relacioná-las a modos ou formas estabelecidas, é algo que se procede no plano da didática glauberiana. O novo regime de vidência se estabelece no momento em que a sucessão incessante de choques promove uma liberação completa dos signos audiovisuais, liberação de todo e qualquer determinismo, em que o motor da revolução pode se mostrar integralmente. A partir da ação das imagens diretas do tempo, torna-se possível a construção de uma nova leitura do filme, sendo a didática, conduzida segundo essa temporalidade pura. É ela que se mostra e mostra na vidência. É ela que nos faz perceber tratar-se de um conflito de forças, para além dos modos, entre o plano coletivo e os dispositivos de controle do capitalismo contemporâneo, possibilitando-nos compreender em qual dimensão se processa a captura. De uma didática oriunda de um processo dialético, transpomos o plano de uma didática do tempo puro. O primeiro passo a essa transposição foi, repetimos, o choque da descontinuidade, da não linearidade, da não caracterização de um meio ou de personagens. Mais do que nos filmes anteriormente analisados, as múltiplas forças, por meio das extremas contradições dos modos implícitos no meio e nos personagens, se libertam, circulando livre e intensamente nas imagens audiovisuais, sem qualquer pretensão de se estabelecer uma impressão de realidade. Essa advém num segundo momento, e só pode ser determinada didaticamente. O segundo passo é a precipitação no abismo do absurdo e do caos que a leitura formal nos sugere. O absurdo, e todas as situações paradoxais, revelam o acaso como único fio condutor possível na história. Precipitando-nos no abismo do absurdo e do caos, nos deixamos conduzir pelo que os signos audiovisuais literalmente nos mostram e aceitamos a condição da imagem de por em relação, aquilo que não tem relação. Mas sabemos não poder haver relação sem o tempo puro como agente. Se existe relação, ela é a essência da didática, processando-se mediante a emergência das imagens diretas do tempo. É necessário, para tanto, um mergulho nos lençóis de memória em direção ao menor circuito onde descortinaremos a coalescência ou indiscernibilidade entre o real e o imaginário.

Mas onde estaria a memória em *A Idade da Terra*? Certeiramente, ela não está presente nas reminiscências de um personagem, como em *Terra em Transe* vinculada à figura de Paulo Martins. *A Idade da Terra* não utiliza de flash-back, o que de acordo com o discutido sobre a limitação da memória baseada em imagens lembrança, seria mais um obstáculo ao advento de uma memória-mundo ou do tempo em sua forma pura. Um ponto positivo em *Terra em Transe* é, no entanto, o de a memória do poeta se confundir com a da revolução de Eldorado, desvinculando-se, embora não integralmente, do personagem. O filme citado nos possibilita a contemplação de uma memória histórica, cuja tônica, devemos lembrar, não é a de ser uma sucessão de fatos históricos, numa continuidade cronológica, e sim a de uma história onde os fatos revelam, antes de tudo, a correlação de forças que a tornaram possível. Tratamos assim, de uma falsa memória, pois ela é a memória de uma terra, assim como de um personagem fictício. Pois bem. Essa memória histórica pode ser contemplada também na última superprodução de Glauber. O título já lhe anuncia: *A Idade da Terra*. Referir-se a idade é propor um mergulho nas origens, nas raízes daquilo que nos constitui. É, portanto, estabelecer uma leitura histórica em uma relação específica com o passado. Mas de nenhuma maneira o filme faz menção formal a fatos históricos. E aí situamos uma falsa memória ou memória do falso, pois a pretensão do diretor é a de mergulhar nas raízes do colonialismo, não como fato histórico, mas no processo de colonização das imagens, imposto pelo cinema comercial, ao público do terceiro mundo, evidenciando no dispositivo audiovisual, como essa colonização hoje se manifesta. Tal afirmativa se alinha à afirmação de Deleuze sobre o que se encontra na raiz da terra ou de suas camadas é o acontecimento como pura forma do tempo:

A história é inseparável da terra, a luta de classes ocorre debaixo da terra, e, se queremos apreender um acontecimento, não devemos mostrá-lo, não devemos passar ao longo do acontecimento, mas nos entranharmos nele, passar por todas as suas camadas geológicas que são sua história interna (e não apenas um passado longínquo). Não acredito nos grandes acontecimentos ruidosos, diria Nietzsche. Apreender um acontecimento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta de classes. Há algo de camponês na história. (Deleuze, 1985, p. 302).

Mostrar fatos históricos é, na tendência realista, passar ao largo do verdadeiro sentido do acontecimento como motor da história. Mergulhar na memória histórica é escavar essas camadas geológicas internas, embora sem caracterizá-las formalmente e associá-las a fatos concretos ou a figuras ou personalidades conhecidas. E a impressão que o filme nos leva a sentir é justamente a de um profundo estranhamento, por não se ajustar à nossa tendência reativa de espetatorialidade. Desse modo, a Idade pode ser pensada como uma genealogia

das imagens audiovisuais e a falsa memória histórica, exaltada na terra, pode ser caracterizada mais por um arremedo de história. Somente desta maneira o acontecimento, na forma pura de um tempo contraído, circula livre nas imagens e ao invés de ser ligado, ele passa a ligar os elementos que realmente o tornam possível e visível. Conseqüentemente, tudo é falso: Cristo, Brahms, Aurora, Rainha das Amazonas, todos esses personagens são vultos, caricaturas, esboços de alguma realidade, expressões moribundas e de pouca tangibilidade, manifestando-se mais em função das correlações de forças em jogo nas cenas e planos, do que como modos concretos de direcionamento dessas forças. Mergulhamos na perspectiva da Idade, nos lençóis de um passado não vinculado à imagens-lembrança, mas que remetem à matéria pura e atuante nos signos audiovisuais.

No mergulho nos lençóis de memória percebemos uma usina de fabulações, de produção incessante de imagens que vão se incorporando didaticamente ao redor de um tempo revolucionário. O menor circuito está presente ali, onde o caos se manifesta de maneira mais contundente. Flexionemos a fala do Cristo Militar, em função de nossas observações: *“As nossas estruturas sensório-motoras foram destruídas! A qualquer momento podemos ser tragados no abismo da incomensurabilidade do tempo! Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra! A cloaca do universo! Nós estamos condenados!”* A partir da ruptura total e implosão dos esquemas sensório-motores, o espectador está condenado ao abalo produzido pelo acontecimento. A cloaca do universo: canal de fezes, e urina ao mesmo tempo. A câmera enquadra (ou desenquadra) o Cristo Militar e Aurora, em meio ao lixo/excremento que flutua na Baía de Guanabara. A câmera ziguezagueia desnorteada e a seqüência se repete incessantemente, ouvindo-se de pontos diferentes, o mesmo diálogo. Há na cloaca, uma digestão do lixo audiovisual colonizado, que é, de certa maneira, expurgado pela ação do tempo. Ela é também o lugar de reprodução: *topos*, um lugar sem lugar, ou em qualquer lugar, gênese dos signos audiovisuais revolucionários, uma imagem qualquer.

A cloaca é o buraco negro que tudo arrasta para dentro de si, lugar das forças anárquicas, lugar donde brota, mais do que a potência instituinte dos Cristos, a ação infernal do tempo, desestabilizando todas as formas pela via do dispositivo. Brahms, Cristos, Terra, Aurora e Amazonas: tudo se dissolve e mescla-se, se mistura feito um caleidoscópio, como na cena da Rainha das Amazonas clamando por liberdade. Não é Brahms e sua mulher, mas Maurício e Danuza. É Geraldo, é Glauber, e este não é nem personagem, nem figurante, mas ele mesmo, maquiando o ator para entrar em cena. A realidade formal é, nessas interferências

pontuais, tragada para dentro do dispositivo audiovisual desestabilizador. Mergulhar no abismo onde tudo deságua e nasce; lá onde o tempo se manifesta em estado puro, contraído, onde o acontecimento se faz um turbilhão desestabilizador que contagia transdutivamente todas as formas estabelecidas. No buraco negro da cloaca está o menor circuito da imagem germe, potência desestabilizadora em estado puro.



Figuras 26 e 27:

O Cristo Militar à beira da Baía de Guanabara, em meio ao lixo focalizado em suas margens. A cloaca do universo. Buraco negro do lençol de memória no filme, indicando no menor circuito, a coalescência entre o atual e virtual e o avento da forma pura do tempo.

Mergulha-se num sonho audiovisual agora implicado, no qual há uma transvaloração do transe. Se em *Terra em Transe* o poeta tende a despertar de um transe associado ao estado de dominação colonizadora imposta a Eldorado, Em *A Idade da Terra*, este também se positiva. Transe mediúnico, a possessão pelas forças instituintes. Os Cristos são espécies de cavalos, incorporando essas forças. Na verdade, a ação didática produz esse novo transe, não tanto nos personagens, que conforme vimos são completamente instáveis e dispersivos, mas no próprio espectador, envolvendo-o num estado de vidência, de sonho implicado, arrancando-o do regime colonizado do hábito e levando-o ao estado de coalescência entre o atual e o virtual, estado de puro devir no cerne da imagem.

Navegamos agora, num transe onde o tempo age didaticamente e o filme passa a ser ressignificado. O Índio, no início da trama, atesta sua impotência frente a Brahm e o colonizador. As forças, as potências da terra estão capturas pelo capitalismo global. Não é a toa que as cenas celebração do Cristo com a Rainha das Amazonas são sucedidas pelo desfile de escola de samba. O carnaval passa a ilustrar a captura, a colonização das forças da terra, um modo de subjugação, de institucionalização das potências de nossas tradições: o carnaval, adequado à lógica de produção de lucro. E quem rege, coordena, e vigia de perto o desfile das

tradições institucionalizadas? O Cristo Militar, Cristo de Estado, poder Constituído, subjugado à condição de agência reguladora do capitalismo contemporâneo, personificado na figura de John Brahm. Brahm e Cristo disputam Aurora, terra mãe, mulher, fertilidade. Mas o Estado desconfia das forças revolucionárias de Aurora. “*Não vá ao senado amanhã*”, grita o Cristo. “*Eu não confio na rainha Aurora Madalena*”, dirá posteriormente. E para esse conflito não há resolução, mas resistência, que se afirma na invenção incessante de si, ou no aspecto audiovisual, de uma imaginação incessante, construção de realidades e de mundos possíveis.

O final do filme sugere o retorno do Cristo Índio na procissão marítima. Este se mistura às manifestações religiosas, passeia por entre os fiéis na procissão em terra e demonstra absurdamente a relação da matéria com o espírito. Há, no batismo de cerveja do figurante, uma transvaloração da matéria, transvaloração que ocorre evocando as características de um ritual de umbanda. O barraco ao fundo é o “Cantinho Xangô” e Cristo está redivivo, portando suas armas e a coroa da Pássaro Sagrado da Eternidade. A matéria, ou virtual, passa a não mais se dissociar do espírito e ele se revigora. “*Até que enfim encontrei a minha felicidade!*” dirá o personagem.



Figuras 28 e 29:

O Cristo Índio em meio ao povo na procissão e no momento em que prova ao figurante, o que acontece da matéria com o espírito. Ritual evidencia o absurdo, adquirindo novo significado, em função da ação didática do tempo no dispositivo.

A ação didática do tempo instituinte e revolucionário, na bifacialidade, ou coalescência entre o atual (o que é visto literalmente na cena) e o virtual produz um novo sentido a um ritual absurdo e irracional, se remetido à lógica formal, característica do modelo orgânico.

Em *Idade da Terra* assistimos, finalmente, a uma transvaloração, não só das imagens, mas dos próprios conceitos glauberianos potencializados como instrumentos desencadeadores da emergência de uma imagem direta do tempo. O dispositivo audiovisual exacerba a

violência ao sensório-motor transvasando-a em direção ao sonho, e segundo o próprio Glauber, esse não deve se vincular a nenhuma forma ou conceito racionalmente desenvolvido. Da violência, advém uma lógica irracional como o fundamento uma didática que transforma a montagem em mostragem, vidência conduzida no transe dos signos audiovisuais.

Uma última questão importante deve ser colocada. O dispositivo audiovisual revolucionário, por nós associado ao cinema de Glauber Rocha, é um dispositivo político cuja função não se limita a somente a uma contemplação da forma pura do tempo. Este se caracteriza como uma verdadeira máquina de mobilização das potências instituintes, não só desestabilizando as formas instituídas, mas produzindo no espectador uma transformação radical, no sentido de uma profunda implicação no tempo, num ato de reinvenção de si mesmo. A exacerbação da violência produz muito mais do que a quebra do sensório-motor. Ela produz uma ruptura eminentemente ativa e devemos considerar tal ruptura como elemento chave na constituição de uma nova subjetivação, ou reinvenção de si, tornando-se isto possível, pela mobilização que o mergulho no acontecimento afirma.

Isso atesta a importância dada à função do tempo no dispositivo e realça mais uma vez a discussão sobre o tempo político. A desestabilização de todas as formas implícitas nas imagens se radicaliza e se estende até mesmo à duração, criando um caldo audiovisual no qual se revela a força da desmedida, força instituinte por excelência e indicativa do sentido da mobilização discutida. Ela se dá justamente no ato da contemplação como momento de decisão, crença no porvir, ou eterno como pulsar de *Kairòs*. Não se trata da superação de um regime de temporalidade em relação ao outro, mas de uma passagem em ato, num momento de contemplação ao mesmo tempo momento de decisão. O ato, ou ação libertária produzida pelo dispositivo, é instantâneo, não ocorrendo à transformação após a ruptura, mas imediatamente à própria contração do tempo no menor circuito da imagem, no momento simultâneo em que funde-se ao menor circuito subjetivo do espectador. Ambos são impelidos convergentemente ao acontecimento como mobilização de todas as forças ativas envolvidas. A revolução, por conseguinte, é a nova subjetivação produzida na interatividade com os signos audiovisuais, fato esse ocorrido quando as imagens-tempo desestabilizam nossa reatividade sensório-motora, produzindo um curto circuito cerebral e nos abrindo a uma nova percepção, uma nova sensibilidade, fundamentalmente determinante na reorganização da realidade, ou conjunto de imagens que nos cercam, e de nós próprios. O dispositivo audiovisual revolucionário tem a característica singular de apresentar o tempo puro, não só

em uma vidência contemplativa e sim, num regime de espectralidade militante, gerando uma re significação de si e do mundo.

]

Conclusão

Nossa reflexão sobre as relações entre os dispositivos midiáticos, o capitalismo contemporâneo e a produção de subjetividades obteve alguns frutos estimulantes. A diversidade no campo da mídia nos levou à escolha por uma discussão no âmbito da indústria audiovisual, na qual conduzimos uma reflexão centrada, nem tanto, no vasto aparato tecnológico, que torna viável produção de um filme, por exemplo, mas no processo fundamental da edição, na condição deste conferir ao cinema sua verdadeira especificidade em relação às outras mídias. A montagem, pelo trabalho criativo do editor, ultrapassa a condição de um procedimento meramente técnico, dando ao cinema seu caráter de obra artística. A sétima arte tornou-se objeto estratégico de uma reflexão, na qual nos aliamos a conceitos filosóficos, políticos, de teorias sobre a montagem e do próprio conceito de subjetividade, no intuito de estabelecer, de acordo com esses materiais, uma leitura sobre a captura dos processos de subjetivação pelos dispositivos audiovisuais. A reflexão filosófica de Gilles Deleuze baseada no cinema, e as contribuições de pensadores como Bergson, Antonio Negri, dentre outros, nos forneceu conceitos importantes, na consolidação de uma leitura sobre a relação entre tempo e subjetividade no plano do audiovisual. O modelo orgânico de cinema e o esquema sensório-motor, nos ajudaram a pensar as relações midiáticas em termos micropolíticos, apresentado-se, no campo do cinema comercial, como elemento chave na produção de signos materiais de poder. A indústria audiovisual não somente reifica valores estéticos, implícitos nas obras que produz. Não se trata somente de uma produção de papéis ou representações sociais por parte dos dispositivos. Mas trata-se também, da reificação de um modelo cognitivo pré-estabelecido na relação dos sujeitos com o universo de imagens, atuando na gênese dos processos de subjetivação. O modelo sensório-motor caracteriza o regime de espetatorialidade imposto por essa indústria em sua vertente comercial, constituindo parte de sua estratégia no esforço de captura da produção de subjetividades, fato que se consuma através da expropriação de sua temporalidade constitutiva. Tal processo de

reificação sensório-motora se alinha à tendência do capitalismo contemporâneo global de investir no tempo da Diferença como usina de produção da vida e do mundo material como um todo, atrelando essa produção, ao circuito flutuante da moeda como meio de expressão e condicionado-a às leis do mercado globalizado, de acordo com a lógica das sociedades de controle. Esta se manifesta, no plano da indústria do audiovisual, na política de entretenimento, que consiste não só em diversão, mas na captura da forma pura do tempo, potência instituinte e constitutiva da subjetividade, por meio da modulação sensório-motora. Entreter é modular, é codificar ou submeter, ao circuito reflexivo ou cíclico do tempo cronológico, a forma pura do tempo. Nessa operatória, a subjetividade é expropriada da sua característica mais fundamental, passando a se adequar ao universo, a priori organizado e naturalizado, das imagens produzidas pelos dispositivos midiáticos. A consequência resultante desse movimento é a produção de “diferenças,” ou diferentes cooptados às demandas mercadológicas globais, numa produção metastática de formas artificiais de existência. A indústria audiovisual, ao capturar o tempo como essência dos processos de subjetivação, tem por objetivo adequar a potência instituinte, usina de produção de vida, a um poder constituído, um poder micro transcendental que é exercido pelos dispositivos midiáticos em sua produção, reificação e naturalização incessante e massificadora de imagens.

A quebra, ou ruptura do sensório-motor, nos oferece a possibilidade de pensar formas de resistência à captura perpetrada pelo cinema comercial. Ela se estabelece no cinema arte, à medida em que este foge ao convencionalismo determinados pelo modelo realista e orgânico. A não linearidade, a descontinuidade narrativa, a não determinação formal do meio, ou dos personagens são alguns dos elementos a impedir a modulação do movimento em ação, suspendendo os encadeamentos reativos do hábito, culminando por desestabilizar o modelo inculcado. A quebra do sensório motor nos filmes artísticos possibilita o advento de uma imagem direta do tempo, levando o espectador, num regime de espetatorialidade baseado na vidência, ao encontro das imagens óticas e sonoras puras, potencializando com isso, uma nova relação com os signos audiovisuais na construção do mundo que o cerca. A imagem direta do tempo advém da condição de a obra penetrar num circuito de signos que não remetem mais a um meio determinado, compondo uma memória diferenciada, não oriunda de um personagem ou sujeito, por exemplo. Trata-se, na verdade, de uma memória como a do conjunto de imagens relativas ao universo material, uma memória cósmica, ou de mundo, na qual se penetra em seu menor circuito, em um ponto de indiscernibilidade, de coalescência, ou bifacialidade entre o atual e o virtual, numa contração radical do tempo e espaço linear em

direção ao acontecimento como devir, ou Diferença. A quebra do esquema sensório-motor nos permite pensar, no âmbito audiovisual, a construção de um dispositivo que desestabiliza o modo de captura imposto. Na proposta de emergência de um dispositivo audiovisual revolucionário, articulamos a ruptura do sensório-motor e a imagem direta do tempo, à estética da violência/sonho, tal como formulada por Glauber Rocha, onde o dispositivo potencializa em sua ação, a dissolução total do modelo orgânico e do conjunto de hábitos por ele reificados.

Mais do que na vidência, como contemplação de uma temporalidade pura, a violência se ultrapassa, no sonho, em uma desconstrução de qualquer forma ou modo estabelecido, indo além da variação ou duração como manifestação do tempo da Diferença e dando passagem a uma desmedida, signo por excelência de uma transmutação político/revolucionária que produz uma intensa mobilização cognitiva, em um regime de reinvenção e transformação radical do espectador: revolução como momento de decisão, ato instituinte de uma nova subjetivação, no qual as potências da multidão passam a estar abertas à livre manifestação.

As pesquisas no campo dos estudos sobre a subjetividade que desejem voltar-se a uma análise sobre as relações entre os dispositivos midiáticos e os processos de subjetivação, deverão levar em conta o papel estratégico da produção de imagens ou signos materiais de poder. A captura da forma pura do tempo, como gênese da subjetividade e da instituição, reificação e naturalização do modelo sensório-motor, surge como tecnologia determinante nas relações de dominação e de poder nesse contexto devendo ser levada em consideração, na ampla abrangência de sua ação, nos estudos sobre o sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, W. Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1944.

ALLIEZ, Eric & FEHER, Michel. “Os Estilhaços do Capital.” In: ALLIEZ, E; FEHER, M; GILLE, D & STENGERS, I. *Contratempo. Ensaio Sobre Algumas metamorfoses do Capital*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999.

ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1958.

_____. *Crises da República*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” (1936). In: *Magia Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. “Cinema Brasileiro, Do Nacional ao Transnacional” in: *Cinemais. Revista de cinema e outras questões Audiovisuais*. Vol 11. Rio de Janeiro: Odebrech, 1998.

_____. (Org). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do Corpo com o Espírito*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1939.

_____. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1907.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é o Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BETTETINI, Gianfranco. “Semiótica, Computação Gráfica e Textualidade” In: PARENTE, André. (Org). *A Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DANCYNGER, Ken. *Técnicas de Edição Para Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Campus. 2002.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1966.

_____. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 1968.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.

- _____. *Cinema I. A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II. A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.
- _____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1980.
- DUPAS, Gilberto. *Economia Global e Exclusão Social. Pobreza, Emprego, Estado e o Futuro do Capitalismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- EIRADO, André do & PASSOS, Eduardo. “A Noção de Autonomia e a Dimensão do Virtual” In: *Revista Psicologia Em Estudos*, V.9, n. 1. Maringá: [s.n.], 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1947.
- _____. *A forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1949.
- FOUCAULT, Michel. *As Verdades e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1973.
- _____. *Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- _____. *História da Sexualidade. Vol. I. A Vontade de Saber*. São Paulo: Edições Graal, 1988.
- _____. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- GERBER, Raquel. “Filme e Historicidade. A História do Filme, A História No Filme e o Intemporal no Filme”. In: *Cinemais, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- _____. “O Divã do Pobre” in: *Psicanálise e Cinema. Coletânea nº 23, Revista Communications*. Lisboa: Relógio D’Água, 1984.
- _____. *Caosmose. Um Novo Paradigma Estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica, Cartografias do Desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

- GRAÇA, Marcos da Silva, AMARAL; Sergio Botelho do; GOULART, Sonia. *Cinema Brasileiro. Três Olhares*. Niterói, RJ: EDUFF, 1997.
- HARDT, Michael. & NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna, Uma Pesquisa sobre a Mudança Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1990.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995.
- LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência. O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. São Paulo: Editora 34, 1990.
- _____. *O que é o Virtual*. São Paulo, Editora 34, 1995.
- MACIEL, Kátia. “O Cinema Brasileiro Contemporâneo” in: *Cinemais, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Vol. 11. Rio de Janeiro: Oldebrech, 1998.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MICHELSON, Annette. “Câmera-Olho. Os Escritos de Dziga Vertov.” *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. (Tradução: Michelle V.G. Dias). Berkeley: University of Califórnia Press, 1984.
- NEGRI, Antonio. *O Poder Constituinte. Ensaio Sobre as Alternativas Para a Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. *Kairòs, Alma, Vênus, Multidão. Nove Lições Ensinadas a Mim Mesmo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000a.
- _____. *Cinco lições Sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000b.
- NEVES, Cláudia E. Abbês Baêta. *Interferir entre o Desejo e Capital*. (Tese de Doutorado) São Paulo: PUC, 2002.
- PETZOLD, Paul. *Como Fazer Cinema*. Lisboa: Presença, 1978.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 1963a.
- _____. *Revisão do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1963b.
- _____. *O século do Cinema*. Rio de Janeiro: Tipo, 1963c.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SHAW, Lisa. “Entre o Som e a Fúria: Glauber, a Tela, e a Terra em Transe”. In: *Cinemais, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- SOARES, Fabio Montalvão. “Indústria Audiovisual e o Capitalismo Contemporâneo. As Tecnologias Midiáticas e a Captura dos Processos de Subjetivação: O Controle no Limite do Tempo e da Imagem” In: *Anais do XIV Encontro Nacional da Abrapso*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.
- SOARES, Luis Felipe. “Glauber Evangelista”. In: *Cinemais, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2000.
- _____. *O Espetáculo Interrompido. Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- VIANY, Alex. *O processo Cinema do Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1992.
- XAVIER, Ismail. “O Cinema Moderno Brasileiro” in: *Cinemais. Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Vol 4. Rio de Janeiro: Odebrech, 1997.
- _____. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

FILMOGRAFIA CONSULTADA:

- FELLINI, Federico. *Abismo de Um Sonho*. RSA
- WELLES, Orson. *Citizen Kane*. RKO Radio Pictures, Inc. 1941
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Copacabana Filmes, 1964.

_____. *Maranhão 66*. Mapa Filmes, 1966.

_____. *Terra em Transe*. Mapa Filmes/ Difilm, 1967.

_____. *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Mapa Filmes, 1969.

_____. *A idade da Terra*. CPC/ EMBRAFILME, 1980.

ROCHA, Erick. *Rocha que Voa*. Martin 21, 2002.

TENDLER, Sílvio. *Glauber, o Filme - Labirinto do Brasil*. Caliban Produções/ Riofilme, 2003.

INTERNET:

Associação Baiana de Cinema e Vídeo: <http://www.abcvbahia.com.br>

Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.com.br>

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: <http://www.mamrio.org.br>

Martin 21 Produções: <http://www.martim21.com.br/rochaquevoa>

Museu da Imagem e do Som: <http://www.mis.rj.gov.br/>

Museu Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br/>

Site do Movimento Tropicália: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/index.php>

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)