

As imagens da multidão

Vladimir Lacerda Santafé

ECO – UFRJ (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo

Em nosso artigo, mergulhamos numa breve história do cinema para remontar as suas resistências, do cinema dialético de Eisenstein ao cinema transe de Glauber, passando pela quebra do sensório-motor ao tempo esculpido em imagens de Tarkóvsky. Debateremos as teorias que enxergavam o cinema ou como produção homogênea da sociedade de massas, ou como um espaço ideal de aprisionamentos ideológicos, ora nos afinando com as teorias propostas, ora criticando as mesmas por um tipo de visão que não leva a criatividade dos recursos cinematográficos e suas incríveis potencialidades políticas em consideração. Assim como situando-as na história enquanto um tipo de apreensão do mundo determinada pelo capitalismo industrial. Por fim, adentramos no turbulento mundo das “imagens nômade”, nos filmes realizados por ativistas políticos e movimentos sociais na teia molecular das redes.

Palavras-chave

Redes; Multidão; Estética.

Abstract

In our article, we dive into a brief history of cinema to reassemble their resistance, the dialectical cinema to cinema of Eisenstein trance Glauber, through breaking the sensor-motor time carved out images of Tarkovsky. We discussed the theories that saw the film or as homogeneous production of mass society, or as an ideal forum for ideological imprisonment, now in tune with the theories proposed, either by criticizing the same kind of vision that does not take the creativity of film resources policies and their amazing potential into account. As well as placing them in history as a kind of apprehension of the world determined by industrial capitalism. Finally, we enter the turbulent world of "images nomads" in films made by political activists and social movements in the web of molecular networks.

Key words

Networks; Multitude; Aesthetics.

O cinema é o enunciável, ele não é linguagem, não pertence aos esquemas semiológicos que separam os significantes próprios da linguagem de sua lógica das imagens e dos signos que formam a *matéria*. A estrutura lingüística não suporta os *devires* do cinema. Também não poderia ser considerado uma linguagem primitiva ou instintiva, *construída* e

gravada no corpo do homem desde o paleolítico, que suscitaria pulsões e desejos filogenéticos que formariam os significados decorrentes da série de significantes inseridos na trama. O cinema é como a poesia, lida-se com o inexprimível, com símbolos e signos que colmatam o sublime e o inenarrável em sua própria expressão, “não nos venham com significados! – grita o poeta – deixe a imagem fluir – ecoa o cineasta”:

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

A *linguagem* do cinema tampouco é primitiva, mas em sua história ela despertou *automatismos* psicomotores que os aproximam do sonambulismo, da vidência, das forças do inconsciente, vê-se as personagens do expressionismo alemão. Automatismos que já estavam presentes desde a sua primeira projeção com os irmãos Lumière em “La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon”, ou na impactante imagem do trem vindo em direção à platéia, que assustada tentava se desviar do impulso da máquina. É na relação homem-máquina que o cinema vai instaurar o futuro, *formar* o presente e transformar o passado.

No presente artigo, pretendemos investigar, ainda que superficialmente, as relações históricas e ontológicas que o cinema estabeleceu com as ideologias, do socialismo soviético ao horror orquestrado pelo nazismo, e quais os efeitos que elas suscitaram através dessa poderosa “máquina de sonhos”, assim como o corte cinematográfico onde as ideologias não faziam mais sentido *em si mesmas*, separadas das situações concretas que as *preenchem*, onde as emergências sociais e políticas já não passavam pela *teia de representações da consciência*, mas pela dispersão das imagens num mundo fragmentado, saturado de clichês, e a ideologia expressar-se-ia tanto nas formas quanto na trama narrativa dos filmes. Um mundo de personagens fugidias que não podiam mais se defender ou se situar nos acontecimentos, de espaços quaisquer desconectados que desterritorializaram as coordenadas geográficas a tal ponto que não saberíamos se *estamos* na Alemanha ou em meio às ruínas de outra cidade europeia qualquer assolada pela guerra. A *paisagem* tornou-se um grande campo de refugiados. Um novo regime de signos que rompia com o sensório-motor e se abria para a imprevisibilidade da vida, não que a vida não estivesse presente nos filmes anteriores, seus vestígios eram visíveis, mas por mais intensos que fossem esses filmes, seu fluxo era

bloqueado pela imagem indireta do tempo. A imagem-movimento também comportava as suas imprevisibilidades, como nos filmes de Howard Hawks, onde as situações se prolongam em pequenos fios conectados pelas ações, não atribuindo de antemão um desfecho à sucessão dos fatos, ou uma função específica determinada pelo sexo ou pela classe das personagens. Em Hawks, não há diferença de enquadramento ou de tratamento da imagem em relação a homens e mulheres, essas *funções*, ao contrário, são invertidas. A diferença entre as duas *imagens* está na forma como a relação *espaço-temporal* é tratada – “não uma imagem justa, mas justo uma imagem” (Godard).

Não, o cinema não é uma *matéria inteligível* através da qual a linguagem constrói os seus significantes, numa série ininterrupta onde as imagens e os signos são reinvestidos para formar novos significantes. Mesmo em “La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon”, vemos que a matéria presente nos filmes não pode ser codificada nos esquemas linguísticos. Como derivar logicamente a passagem apressada das operárias saindo da fábrica, dos homens empurrando as suas bicicletas, do zigzaguar dos passantes que não respeitam qualquer tipo de trajeto determinado, com a entrada repentina de um cão em meio à multidão que se assusta e se dispersa como abelhas no campo, formando um novo *enxame* de passantes, desfazendo a organização disciplinar que aos poucos se formava. Como enquadrar esses movimentos sinuosos e oblíquos pelos esquematismos lógicos, se há lógica, ela está nas variáveis, e não na constante. Por ser um sistema enunciativo de imagens e de signos, por não possuir uma linguagem que o adegue, o cinema possui as características de um *autômato espiritual*.

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

Seria preciso fundar os automatismos psicomotores em associações novas, onde “o tempo sairia dos eixos e o espaço dele nasceria”, em técnicas de *projeção* e *transparência* da imagem, de deslocamento e ruptura com os vínculos *sensorio-motores*, “governador das ações”, na produção de imagens que invertessem a subordinação do tempo pelo espaço, que retomasse o *autômato espiritual* perdido nas montagens que cortavam o tempo em instantes móveis do movimento, de um espaço quadriculado pelas relações de poder; que destituíssem

o cinema da manipulação fascista ou *hollywoodiana*, o cinema das representações, dos automatismos psicológicos, das massas amorfas hipnotizadas, dos *zumbis* e seus “planos diabólicos”. Seria preciso acabar com os mitos criados pelo cinema e suas consequências desastrosas, seria preciso recolocar o homem comum no cenário cinematográfico – *o neorealismo italiano e seus cenários de rua que abarcam todas as respostas*.

O *mito*, enquanto colonização da linguagem, só pode se desenvolver como *extensão* de um desenvolvimento espaço-temporal sucessivo, linear, dividido numa linha cronológica onde as ações são coordenadas por um tipo de *psicologia comportamental* que atribui ao presente uma dívida do passado ou uma previsibilidade futura, mesmo quando a história é arrancada dos elementos que a constituem. Ainda que o *mito* se mova no terreno movediço da *imagem-tempo*, ao mover-se, ele perde o seu poder de conversão e captura, surgindo, no lugar do colonizador, imagens gritadas dos excluídos que sofreram com a brutalidade da política colonialista.

A crise da *imagem-ação* só se dá após a 2ª Guerra Mundial, não poderia ser diferente, os horrores da guerra tinham deixado as suas marcas: cidades destruídas, multidões de amputados e feridos, de mortos e desaparecidos, o extermínio levado ao limite da racionalização dos meios técnicos, o genocídio de judeus, ciganos, homossexuais, de todo o tipo de opositores aos regimes nazista e stalinista. Além da vacilação do “sonho americano”, a erosão dos valores que constituíam o *american way of life*, sob todos os seus aspectos: os novos caminhos narrativos experimentados pela literatura, a crítica aos costumes conservadores que moldavam as subjetividades do cidadão norte-americano comum, os embates promovidos pelos movimentos que lutavam contra o racismo, um novo tipo de narração capaz de captar o elíptico e o não-organizado, as rupturas internas do cinema (aquele “desvio pelo direto”, fora dos laços narrativos, que sempre afligiu os grandes cineastas). A crise financeira de Hollywood, o uso dos recursos cinematográficos na propaganda nazista, todos esses fatores fizeram com que os vínculos sensório-motores que nos ligavam à realidade ficassem comprometidos, o *realismo* dos esquemas SAS e ASA, da grande e da pequena forma da *imagem-ação* já não passava pela alma do cinema, ainda que os maiores sucessos comerciais passassem (e ainda passem) por eles.

Em “Janela Indiscreta”, de Hitchcock, o personagem de James Stewart, ao sofrer um acidente numa corrida de automóveis que fotografava, é imobilizado e passa a ter como hobby observar a vida dos seus vizinhos pela janela. O seu hábito torna-se uma obsessão, durante as suas sessões de *voyeurismo*, ele se envolve na trama de um assassinato e sua vida muda

radicalmente. Devido à sua impotência, James Stewart encontra-se reduzido a uma situação ótica e sonora puras, ele já não tem controle sobre os acontecimentos, a ele só é permitido *ver*, mas ao mesmo tempo em que ele vê ele é visto. As personagens de Hitchcock nunca participam diretamente das ações, elas sempre trocam os crimes ou são envolvidas indiretamente por eles, há sempre uma teia de relações, como os entrelaçamentos de uma tapeçaria, onde os elementos da trama ganham novos contornos de acordo com as relações exteriores, *mentais*, que movem o desenrolar da história. Hitchcock já pressentia a nova *imagem* por vir. O acontecimento *puro*, que tarda ou se perde nos tempos mortos, que nunca se esgota e já não pertence àqueles a quem acontece, as situações dispersivas, a tomada de consciência dos clichês, interiores e exteriores, que reagrupam as ligações deliberadamente frágeis, amarradas pela multiplicidade de personagens que perambulam por espaços quaisquer desconectados do mundo. A organização dos *complôs* que fazem circular os clichês por todos os lados, sejam organizações criminosas, governos, grupos terroristas, que rearranjam os fragmentos de mundo decompostos pela narrativa, são as novas características da *imagem* que surge do pós-guerra, uma imagem que se abre para o tempo, uma *imagem-tempo*.

Em “Taxi Driver”, de Scorsese, os clichês que povoam a mente confusa do personagem de Robert de Niro, também povoam o mundo à sua volta, cujo contato se dá pelo retrovisor do seu carro: os slogans sonoros e visuais, as luzes nervosas da cidade, as gírias de gangue, toda a cidade se reflete em seu interior. Já não há uma estrutura nervosa, um sensório-motor que o liga ao exterior, mas impressões dispersas e fugidias de uma cidade incontrolável:

Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior. (Deleuze, Gilles. A crise da imagem-ação, In: Cinema 1 - A Imagem-Movimento, p. 256)

Na *imagem-tempo* o que a personagem perde em *coordenação*, ela ganha em *vidência* - “o que há para ser ver na imagem?”, já não há um presente que se passou ou que está por vir, já não devemos esperar pela “próxima imagem”, as ações se prolongam em situações óticas e sonoras puras, onde as personagens absorvem todas as intensidades afetivas e todas as extensões ativas do acontecimento que nunca se fecha.

A personagem de Monica Vitti em “Deserto Vermelho”, perdida em meio a um casamento burguês sem sentido, em meio às cores aberrantes e secas das cidades fabris italianas, em meio aos caminhos desconexos que percorre para se encontrar, mas que nunca

chegam a um ponto final, que estão sempre a se fazer e a se refazer de acordo com as mais inusitadas situações, imprevisibilidades que a arremessam de um lugar ao outro sem *religá-la* a um passado que se quer esquecer ou a um futuro que se deseja. Todos os tempos estão presentes no *instante* – não há saídas, mas também não há porque sair. Sua alma está tão deserta quanto a paisagem que a recobre. Instante que não pressupõe um *corte imóvel na duração*, como o instante fotográfico, mas uma simultaneidade de tempos que recortam o espaço. Um *instante* que se prolonga na conservação das pontas de desterritorialização que compõem uma vida: “a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo: o sutil e o sublime”.

Seria preciso diluir a rede de informações em pequenos *nichos*, em pequenos insones e sonâmbulos já não mais governados pelas *palavras de ordem* de um líder, mas inseridos numa teia de relações imanentes, num espaço liso onde eles possam se deslocar e se compor em relação direta com um *fora – une machine de guerre*. Em “Alphaville”, de Godard, o espião dos *países exteriores* está sempre quebrando o ritmo dos espaços que ocupa, a cidade e os habitantes de Alphaville não conseguem compreender seus movimentos e suas palavras, pois estão imersos na “burocracia” totalitária demarcada pelo grande autômato que governa as suas ações. Cada palavra nova é pesquisada e enviada para avaliação e censura pelas autoridades fantasmas de Alphaville, toda espontaneidade é denunciada como subversiva – é a quebra do *sensório-motor*.

Na *imagem moderna*, a montagem perde a sua função de “organização natural do visível”, a impressão de realidade buscada pelo *realismo cinematográfico* é quebrada, já não há encadeamentos racionais entre os planos, encadeamentos que sempre se remetiam a um *todo orgânico que muda*, um conjunto de qualidades e potências atualizadas num estado de coisas ou um *espaço englobante* composto de situações que produziriam novas ações e que por sua vez formariam novas situações - a grande forma da *imagem-ação*, “a imposição do herói em solucionar os conflitos e reconquistar o *todo* ou completar a missão”. Ou o tecido flexível, da *pequena forma*, movido por índices que se remetem ao desenvolvimento das personagens a partir de seus “pequenos gestos”, religando o *todo* da trama. Um *espaço vetorial* que procede por ações que se ligam a situações específicas, desdobrando por sua vez novas ações. Entre a percepção da *coisa* e a reação a ela, seja para transformá-la ou para conservá-la, há um *intervalo*, as qualidades ou potências puras que expressam o sentido do *todo*. O *rosto* como limite expressivo da idéia, Carl Dreyer em sua paixão de Joana d’Arc, a

dor e a fé expressas nos traços de *rostidade* da santa que não se deixava intimidar pela força da Igreja presente nos *rostos* ressoantes de seus carrascos. A *imagem-afecção*.

Na *imagem moderna*, os intervalos já não se encadeiam por cortes racionais, “o cérebro perdeu suas coordenadas euclidianas, e emite agora outros signos”, já não podemos prolongar o real na reconstituição de um mundo exterior, “pois deixamos de acreditar no real”. O *holocausto* nos deu um limite de sua potência e de seu horror. Também não podemos integrar um *todo* como *consciência de si*, como nos filmes de Eisenstein, onde o *todo* é amarrado de modo que ele afirme a *consciência de classe* dos operários e camponeses. No cinema moderno, o *re-encadeamento* é feito através de cortes irracionais, de fios que se ligam aos elementos de forma “incomensurável”, de um fora e de um dentro não totalizáveis, assimétricos, de um *fora* que, por não pertencer ao conjunto das seqüências, afirma a sua autonomia assinalando uma interioridade própria e se *refaz* pela originalidade expressiva de suas *ligações*.

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

Em “Outubro”, de Eisenstein, a partir de uma seqüência extraordinária, as ligações são feitas pela *dialética* dos acontecimentos, pelas contradições das imagens expostas e superpostas, da imagem derradeira da carruagem que some na grandiosidade da ponte que se ergue para “realizar o massacre do povo”, à figura faraônica da esfinge que assiste a tudo impassível – síntese do poder aristocrático. Todos os planos são elaborados segundo os *interstícios* que antecedem a revolução (ou o *englobante*).

A seqüência se inicia com uma manifestação popular violentamente reprimida e fragmentada pelas metralhadoras do exército *czarista*, numa superposição de imagens que expressam a tensão provocada pelas armas, os populares correm para todos os lados, pelas escadarias, no meio dos prédios, pulam os muros... Um deles, ao se esconder, acaba sendo descoberto por um oficial que prontamente se arremessa em seu pescoço e aos berros aponta: “bolchevique!” - iniciando uma seqüência de linchamento onde os rostos da burguesia são desfigurados pelo ódio. As imagens se movem, se organizam, se articulam pela contradição das ações, das vestes, das expressões faciais, é uma dialética passional que expõe a fragilidade do povo diante do ódio e da indiferença dos burgueses ao massacre dos populares. Enquanto o

manifestante é agredido, a namorada do oficial assiste a tudo com um ar *blasé*, como se tudo aquilo a enfastiasse tanto quanto um espetáculo circense. Outros burgueses chegam e se juntam ao linchamento, alguns riem, outros aplaudem, as senhoras burguesas com os seus guarda-chuvas fincam as suas pontas no corpo do jovem bolchevique. A violência da cena é contrastada com as reações adversas da burguesia: indiferença, riso, desumanidade. Eisenstein cria um *corpo dialético*, a música mantém os fios de tensão entre os planos, ela corresponde aos comportamentos e ao desdobramento das ações. Na sequência, podemos ver claramente a configuração da *tese* (manifestação popular), da *antítese* (repressão do exército) e da *síntese* (massacre), numa cadeia de contradições inseridas nos mínimos detalhes, em todos os fragmentos do filme, da diagonal da ponte em relação ao *quadro*, ao volume dos pontos luminosos que o preenchem. A ruptura está nos excessos, nos rostos desfigurados, nas reações desproporcionais ao meio. A série das imagens é sempre determinada pela superação das contradições inerentes às situações dadas. Eisenstein, em sua genialidade, fecha todos os vasos da imagem, libertando-os pela *dialética*, o extracampo está sempre subordinado ao projeto – comunista. A *consciência de si* do trabalhador, a denúncia aos antagonismos de classe, num *jogo de forças* em que as amarras do sistema devem ser rompidas – a *síntese* revolucionária.

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

No cinema moderno há uma dissociação da *imagem visual* com a *sonora*, “o extracampo perde a sua potência de direito”, a música ou o som deixam de ser os fios condutores da imagem. No lugar do extracampo, o corte irracional vai criar relações não totalizáveis entre as *imagens*, relações incomensuráveis, onde o *sonoro* vai ter um enquadramento próprio, remetendo-se à *fala pura* ou à *fabulação*, a criação de acontecimentos; e o *visual* vai enquadrar os espaços vazios ou desconectados e “enterrar os acontecimentos nas entranhas da terra”. Redimensionando as camadas sedimentares da imagem, potencializando os seus acidentes, os seus relevos, as suas dobras, *esculpindo o tempo* a partir das fissuras da alma e da matéria – *o cinema-tempo de Tarkóvsky*.

A personagem de Rossellini em “Europa 51”, interpretada por Ingrid Bergman, que ao perder o seu filho e cair num profundo abismo existencial, percebia a fábrica de seu marido apenas como uma prisão. Até experimentar outra vida, até conhecer e mergulhar em outras perspectivas e criar novos encontros, os operários eram prisioneiros *sem rosto* e suas vidas, uma condenação eterna, um *sursis*. A miséria à sua volta não a atingia, seu mundo estava cercado de *clichês* intransponíveis. Em “Solaris”, de Tarkóvsky, a matéria é tão virtual quanto os sonhos que a alimentam, é dos sonhos e desejos mais reprimidos que nasce a matéria, o *pré-individual*, o *cone bergsoniano* onde os virtuais atualizam as pontas de *matéria* ou o estado de coisas que “dizem o real”. Pontas que se desterritorializam continuamente, se abrindo para novas conexões, ou convergindo-se em “lembranças mortais”, em paixões insustentáveis, nas “pequenas mortes de nossas vidas *sem rumo*”. No cinema, o tempo não escorre, mas se *conserva*, “a própria imagem deve ser ainda a única possibilidade de guardar o sofrimento” (Godard). Conservar o tempo é conservar o *suplemento*, é conservar a viagem a mundos inexprimíveis, é verificar o sonho indo a novas terras e desbravar novos horizontes, mesmo quando não se sai do lugar, é engajar-se na aventura perceptiva e desterritorializar a própria *terra*, é tornar-se *nômade*.

As contradições não são superadas, mas conservadas na *duração*, na simultaneidade de suas qualidades e potências, o *novo* vai aparecer através das conexões livres entre as imagens, na emergência de uma diferença que assinala uma nova percepção do mundo ou um novo campo de atuação, uma nova sensibilidade simplesmente sugerida ou pressentida, onde as relações impossíveis se compõem com o vivido. Não que o cinema perca com isso as suas características combativas, nunca se produziu um *político* tão consistente, do *cinema novo* aos guetos *blacks* de Nova York, com a condição de que outras dimensões da existência e da política sejam exploradas, com a condição de que tudo entre em *transe*: a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual, dissolvendo a consciência num *jogo imprevisto* onde o autor fabula, onde as suas questões internas tornam-se imediatamente sociais, imediatamente políticas, onde o público e o privado tornam-se indiscerníveis, e o autor confronta a imagem do escravo produzido pelas elites coloniais com a invenção de um novo povo. “Dir-se-ia que toda a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido, e toda a memória do eu se joga numa crise orgânica. As artérias do povo ao qual pertença, ou o povo de minhas artérias...” (Deleuze)

5.2. Aparelhos ideológicos: *aprisionamentos e fugas do sensório-motor*

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

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

Só podemos reagir contra essa tendência intelectual suscitando, ainda na inteligência, uma outra tendência, crítica. Mas de onde vem, precisamente, essa segunda tendência? Só a intuição pode suscitá-la e animá-la, porque ela reencontra as diferenças de natureza sob as diferenças de grau e comunica à inteligência os critérios que permitem distinguir os verdadeiros problemas e os falsos. (DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*, p. 13)

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

sociedade atual, através de conceitos não apropriáveis pelo fascismo e do poder de penetração e transformação que a *nova arte* contém:

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

É certo que o *fascismo* organizou as massas sem alterar as relações de propriedade e de produção, anulando as tendências que o proletariado tinha em aboli-las. O cinema dá um “rosto ao povo” através dos espetáculos que engendra, que alimenta os seus *instintos* mais cruéis, como também é certo “que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas”, e que uma das *faces*, senão a principal, da indústria cultural, *é a servidão humana*. Walter Benjamin, assim como os seus contemporâneos da Escola de Frankfurt, assistiu aos horrores do fascismo de perto, e sua crítica nunca é dispensável. Mas talvez eles não tenham visto, com “olhos mais humildes”, as vozes de liberdade que a nova arte trazia.

Em sua crítica ferina à indústria cultural, Adorno e Horkheimer analisam a morte da diferença e a produção do mesmo na padronização dos filmes e na mercantilização da arte, eles concluem, em seguida, que o indivíduo decantado pelo mercado como livre não passa de um sub-produto do sistema, uma marionete incapaz de liberdade nas mãos dos empresários da indústria. Para os autores somos homens e mulheres presos ao fetichismo da mercadoria, dependentes do consumo, e os cineastas não teriam outra escolha senão adaptar-se às determinações do mercado: “o ritmo da produção e da reprodução mecânica garante que nada mude, que tudo possa ser enquadrado”.

A análise dos pensadores de Frankfurt tem um fundo de verdade, ao lê-la, parece que assistimos ao ritmo cotidiano de uma metrópole ocidental qualquer, mas é uma leitura artificial. Ela não leva em consideração as formas e os *revides* dos cineastas a essa padronização forçada, as criações inusitadas que rompiam com os modos de subjetivação hegemônicos, as imagens erigidas contra os clichês fabricados pela indústria, clichês que eles, cineastas, produziam, para *desconstruí-los* em seguida. Os autores não enxergavam, a fundo, o potencial político e estético que o cinema trazia consigo, capaz de fazer frente ao grande cinema “clássico-narrativo”, eles não enxergavam as novas técnicas incorporadas à narrativa e ao desenvolvimento expressivo do filme. É bem possível que eles nunca tenham se deixado levar pela trama de um filme, as suas análises, apesar de brilhantes, são defensivas. Eles não

conheceram, *de perto*, o prazer de ver um filme. Pois em relação ao cinema, propriamente dito, confundiam as diferenças de grau com as diferenças de natureza, confundem a inteligência com o pensamento, e o pensamento é antes de tudo um desdobramento da *intuição*, a inteligência está nele como suporte, a única coisa que faz é lhe dar forma. O cinema não só está além do fins mercantis da indústria, como desdobra alternativas ao próprio capitalismo, denunciando a sua produção continuada de miséria, tanto material quanto espiritual. Os autores só enxergavam as *subjetividades* padronizadas, aqueles que confundem consumo com autonomia. Talvez impregnados pelo *desencanto* da Razão, e os horrores por ela produzidos. O cinema era para eles apenas mais um instrumento de dominação que nascia da relação *homem-máquina*, onde a máquina aprisionava o homem ao maquinário da indústria, tornando-o uma peça *sem rosto* do processo de produção. A metáfora de Chaplin, em “Tempos Modernos”, do homem preso a um maquinário que ele não compreende e que o insere num ritmo frenético que o faz perder a sua humanidade é bem clara nesse sentido, além de ser belíssima.

As *máquinas*, no entanto, também são sociais, elas agenciam subjetividades e criam novas possibilidades de vida, modificam nossa percepção e criam novas conexões com o mundo. Nunca deixamos de ser *homens-máquinas*. Pensar a máquina somente pelo negativo é pensar uma humanidade partida, como também é certo que, como escreveu o poeta cubano, "*la suerte de la humanidad no debe quedar en manos de robots convertidos en personas o de personas convertidas en robots*".

5.3. O estádio espelho ou a “sala escura”

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

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

No aparelho psíquico, a apreensão dos sonhos, os sintomas histéricos e lapsos aparecem quando a continuidade, ou *impressão de realidade*, é destruída, a nossa realidade literalmente se desmorona no aparecimento inesperado da *diferença negada*; e o cinema, segundo Baudry, vive da diferença negada. O mecanismo de projeção da câmera suprime os elementos diferenciais, a montagem assegura a continuidade e o sentido das imagens, continuidade conquistada não sem violência contra a sua base instrumental. Baudry denuncia o espaço de projeção, a sala escura, como o espaço topológico ideal dos *modelos transcendentais de pensamento*, isto é, da produção de ideologias, ele a compara à “caverna platônica”. A “sala escura” teria relação com o período genético, entre o sexto e o oitavo mês de vida da criança, onde desencadeia-se a especularização da unidade do corpo, o *estádio espelho*, momento em que a criança forma o primeiro esboço da formação do “eu imaginário”. Para que o estádio espelho se desenvolva dois aspectos são necessários, a imaturidade motriz e a maturação precoce da organização visual, tal qual na projeção de um filme, onde, segundo Baudry, não há troca ou circulação com o mundo exterior. O autor não considera, entretanto, o acúmulo experiencial que cada indivíduo carrega na relação com as imagens que ele apreende, assim como as particulares formas de se relacionar com os enunciados “comunicados” pelo filme. Parece que Baudry não consegue fugir ao *estruturalismo*, onde o indivíduo não passa de um autômato das engrenagens da história ou das técnicas que permeiam a formação das subjetividades.

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

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

A visão monocular, que é a da câmera, como sublinha Pleynet, suscita uma espécie de jogo de reflexão; fundada sobre o princípio de um ponto fixo a partir do qual os objetos visualizados se organizam, ela circunscreve em troca a posição do “sujeito”, isto é, o lugar que este necessariamente deve ocupar. (Baudry, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base, págs. 387-388)

Segundo Baudry, uma das funções do cinema político seria preencher e conquistar essas lacunas que *quebram* as percepções normais de um filme; onde tanto a tranquilidade especular quanto a produção identitária que aparentemente colocam o sujeito como centro das imagens (ou do universo) desmontariam, *seriam denunciadas*, através da descontinuidade e do desvelamento de seus mecanismos – *bem ao estilo marxista*. O cinema novo e a *nouvelle vague* seriam os melhores exemplos desse cinema de ruptura e desconstrução das representações narrativas e da visão monocular que a maioria dos filmes traz consigo.

A construção dos espaços condiciona e edifica a construção das perspectivas, limita e direciona as interpretações e a constituição dos sujeitos, o espaço *automatiza* e disciplina as vontades. Há sempre um *diagrama* espacial que implica na construção de redes e relações de poder que produzem discursos e práticas que reforçam as hierarquias que o preenchem e o antecipam. Os espaços são estratos, segmentos que nos orientam a pensar, a amar, a sorrir; o espaço da universidade, o espaço do quarto do casal ou do motel, o espaço do trabalho ou o espaço da política, o espaço da arte, o espaço da arte que desconstrói a arte, o espaço do não-espaço, *somos afeitos a redundâncias e repetições incessantes*, moldes que determinam comportamentos. É claro que há resistências e quebras espaciais, ou a própria vida seria impossível - “onde há poder, há resistência” (Foucault). Não há técnica de poder ou ideologia que elimine a diferença irreduzível de uma vida. Talvez fosse isso que Chaplin queria nos dizer.

5.4. O espaço liso das redes

Atualmente, esses controles ficaram mais flexíveis, mas não menos eficientes, os espaços hoje são atravessados por *quantizações* constantes, seus elementos passam por todos os seus graus continuamente, sem um recorte que os determine um lugar, mas pólos que fixam pontos limites. Já não passamos mais pelos espaços disciplinares como antes, o que há, na realidade, é uma coexistência incessante de espaços, o corpo se tornou mais “virtual” e o espírito menos duro.

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções, o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. Somos segmentarizados binariamente, a partir de grandes oposições duais: homens e mulheres, proletários e burgueses, adultos e crianças. A vida moderna não só possui uma segmentaridade, como a endureceu singularmente. As segmentaridades modernas são necessariamente concêntricas, todos os centros ressoam, as sociedades com Estado se comportam como aparelhos de ressonância. A teoria da informação apresenta um conjunto de informações homogêneas tomadas em correlações biunívocas, binárias, cujos elementos são organizados de uma mensagem a outra a partir dessas relações, formando uma seqüência de acordo com as escolhas subjetivas tiradas dessa *binarização* da realidade – a televisão como máquina de organização dos *consensos sociais*, “onde reina o plano-médio”. No meio televisivo, que ainda recobre todos os outros meios audiovisuais, a busca pela perfeição técnica e pelo “olho profissional” codifica a percepção comum e reforça a *binarização* da realidade. Na televisão o tempo escorre, as imagens perdem o seu *suplemento*, tornam-se nulas, sem alma, o “olhar técnico” engendra uma perfeição imediata onde o telespectador, ao identificar-se com a perfeição dos meios, interioriza os consensos e torna-se controlado e controlável. Já não há passado, presente ou futuro, as relações entre os tempos é inutilizada por uma atmosfera chapada, sem fundo ou forma. Onde tudo se converge para o “grande olho receptivo”, para o encadeamento previsível da programação – a viagem ordinária que faz do mundo um modelo de sua própria casa, de sua cultura, de suas pequenas manias. O cinema de ficção-científica norte-americano é um exemplo, independente do ponto do universo em que as personagens se encontram, parece que estamos sempre na América, é a política do “just like in Kansas”.

“Seria preciso que o cinema deixasse de ser cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova

resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle.” (Deleuze, Gilles. Otimismo, Pessimismo e Viagem, p. 98)

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

Nas redes a desterritorialização é absoluta. A televisão ainda exerce um função social sem precedentes, ela já não age enquanto *centro* simplesmente, apesar de ainda assumir a condição de *modelo* a ser imitado, mas a partir do reforço ou da complementariedade das informações que circulam na internet. Seria ingênuo não levar o seu “poder de convencimento” em consideração, mas esses mecanismos ruem com as atividades corrosivas das *multidões* e com a organização social através das redes e *fora delas*.

A internet conecta todos os espaços do globo através de *fiões* não detectáveis, eles irradiam suas informações preenchendo nossos celulares, computadores, *notebooks*, já não há como *esconder-se* do “Grande Irmão”, este, no entanto, nunca viu uma emanção de contrapoderes tão devastadora. São enunciações coletivas, plurais, que formam nosso mundo dividido, mas coeso. As fronteiras nos escapam à imaginação. O invento que deveria dar conta das disputas territoriais e intersubjetivas na Guerra Fria, tornou-se a *arma por*

excelência da multidão, uma arma nômade, virtual e intensiva, que opera por desterritorializações sempre minoritárias.

A multidão são os *múltipl@s*, é uma rede de indivíduos e grupos, um conjunto de singularidades contingentes, ela é atravessada por *individuações*, mais do que por identidades territoriais ou ideológicas, suas ações são intercambiáveis, há trocas no lugar de *imposições*. A multidão é múltipla e *una*, à maneira de Spinoza, são partes de um *todo* em movimento, são graus da potência divina que compõem os nossos corpos espiritualizados. Na contemporaneidade, estamos imersos na *passagem da subordinação formal à subordinação real do trabalho ao capital*, somos todos partícipes, ou potenciais, do *General Intellect* que dita os desdobramentos das relações de produção e de seus efeitos ontológicos. A idéia de um povo fundido à unidade soberana de um Estado já não corresponde às lutas e intervenções da multidão, ela não reflete a forma-Estado, como o povo a refletira, ela não forma uma unidade em torno da democracia representativa, não louva suas instituições. A multidão é o *fora*, são as *máquinas de guerra* que ocupam os espaços sociais e políticos da sociedade de forma horizontal e *ascentrada*. As burocracias inerentes ao Estado são, literalmente, dinamitadas pela multidão. Não há mais porquês *dans la raison d'État*.

5.5. As imagens da *multidão*

Com o advento da internet e suas linhas de fuga, a “sala escura”, espaço ideal de *ideologização* e formação das subjetividades, perde a sua força. Há filmes que ainda são feitos para ela e, sem dúvida, os seus efeitos continuam devastadores na psique humana. Mas o desenvolvimento das tecnologias digitais simplesmente *desfaz* os seus mecanismos no próprio *ato de sua produção*. Os filmes do “grande cinema” são recortados e manipulados pelos programas de edição mais simples, criam-se paródias e continuidades desejadas a partir de seus pedaços espalhados pela rede. Já não é preciso, como as vanguardas artísticas o fizeram nas décadas de 60 e 70, principalmente, contrapor uma organização molecular e subversiva à organização molar das narrativas cinematográficas. *A internet é o próprio meio do molecular*.

O que se vê, ao contrário, é uma disseminação de filmes pela *rede*, principalmente, e fora dela. Onde os fatos, diretos e muitas vezes vertiginosos, aparecem e disputam espaço com as informações veiculadas pela grande mídia, pelo menos no que se refere aos movimentos sociais. Há muitos cineastas mundo afora, como o argentino Carlos Pronzato,

que viajam para as regiões em conflito, captando o máximo de *veracidade* possível, o máximo de informações a partir do ponto de vista dos movimentos envolvidos e difundem as suas “verdades”, as suas experiências e ideias, apelando às narrativas dos documentários mais clássicos ou mesmo ao formato *televisivo* para comunicar suas “mensagens” de forma direta e o mais amplamente possível. Dado que a maioria do seu público cativo reside em ocupações, comunidades ou ainda em sindicatos, e está acostumado com os modos narrativos das séries e filmes de *Hollywood* ou das novelas da teledramaturgia brasileira e mexicana. “Ora o cineasta do Terceiro Mundo encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta (Lino Brocka)”. Já não precisamos escrever em “língua estrangeira” para fugir dos *colonialismos*, a nossa própria língua é um *estrangeirismo* derivado das interconexões do mundo global, o povo já não falta, mas invade as redes e cria suas próprias *linhas de fuga*, ele não precisa mais ser inventado, ele *inventa-se* enquanto *minoría* nos guetos, periferias e favelas das metrópoles mundiais.

A questão, em muitas dessas propostas, é a partir do concreto se chegar ao conceito, a ética (nunca pensada como abstração, norma, transcendência) chegar à própria história do cinema e da videoarte. Partir dos códigos do melodrama ou da novela para *reconfigurar* o sensível. Partir do sabido, do consumo, para trazer outras referências. (BENTES, Ivana. Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje, p. 10)

Em “Os Palestinos da Amazônia”, Carlos Latuff, que além de cineasta também é cartunista, retrata a vida de um grupo de camponeses que vive no interior da mata amazônica, sofrendo todo o tipo de privações e repressões por parte do Estado e dos latifundiários que contratam jagunços para intimidá-los e até mata-los. O filme segue a tendência da maioria, cortes secos, uma ideia de continuidade próxima ao realismo dos filmes norte-americanos, som direto. Parece que o cineasta não está preocupado com a estética do filme, mas com a “mensagem” passada pelos ocupantes, com as “verdades” ditas pelos próprios participantes da ação, não há intervenções ou manipulações da imagem pelo autor, ele, ao contrário, parece sentir-se bem *invisível*. Quando o cineasta intervém é como integrante do movimento, como disseminador da luta, há uma *fusão* do seu ato enquanto realizador com a realização do próprio ato militante, ele faz parte da luta, a luta é uma continuidade do seu filme e *vice-versa*. E mesmo quando o filme é *ele próprio*, quando não há uma ligação explícita com os movimentos aos quais ele se dirige, a sua atuação é como um “grito”, é um *contínuo* do

movimento. É como se a manifestação, ou todas as manifestações *do mundo*, estivessem presentes no extracampo. Onde *un poquito de tanta verdad* se mostra além dos holofotes do *espetáculo*, surge um novo *autômato* das ruas, onde as ruas conquistam as redes.

É comum que um coletivo se responsabilize pelas filmagens e não um autor. A impressão que dá é que qualquer transformação da narrativa que desvie a atenção do espectador da *fala dos que sofrem a opressão* seria um ato de “traição” com o próprio oprimido ou então a preocupação com a *mensagem* é tão grande que ocupa toda o foco dos cineastas. O cineasta deve ser um facilitador, aquele que guarda as informações e as comunica o mais diretamente possível, sem rodeios, sem *aura*, sem que a singularidade do autor intervenha entre a *fala* do camponês e *nós* que a recebemos dos nossos celulares, notebooks, PCs, tablets. É um “cinema direto” difundido por meios *indiretos*, difusos, loucos. Muitas vezes um meio para o registro sem cortes de manifestações criativas e corajosas, a ousadia já não está na forma, mas na realidade captada pelo “olho da câmera”, como nos saques simbólicos a supermercados organizados pelo MTST, no depoimento dos atingidos por barragens no Rio Tocantins ou nas manifestações dos blocos de intervenção urbana na Áustria. Onde os *sujeitos desorientados* do cinema moderno encontram seu oriente no interior das lutas que antes pareciam desconexas, que já não são parte de um *todo orgânico*, mas são elas próprias esse *todo*. São as particularidades das lutas e suas demandas que precisam ser vivenciadas para se tornarem *orgânicas*. Um marco na construção desses filmes são as intervenções zapatistas, todos os movimentos têm, direta ou indiretamente, influência das estratégias de ocupação midiática e dos meios de expressão *em rede* difundidos pelos zapatistas.

De fato, o desejo difuso é experimentar todas as linguagens, compartilhar a emoção, a inteligência, disputar com a cultura de massa, potencializar e empoderar os discursos, tomar posse dos processos, criar linguagens, estilo, valor. (BENTES, Ivana. Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje, p. 09)

Ao estilo *televisivo*, porém com suas relações de poder invertidas, onde o morador que sofre a remoção é quem *fala* e denuncia a violência da prefeitura, é a marca do Jornal Nova Democracia. A partir de um formato considerado popular e de fácil compreensão, a equipe do Jornal Nova Democracia tem uma produção de vídeos impressionante, assim como da cobertura dos conflitos, é um formato de caráter jornalístico, padronizado, ágil, o Jornal Nova Democracia absorve todas as tendências dos vídeos produzidos pelos movimentos e os faz rodar numa velocidade que poucos conseguem acompanhar, nem os movimentos mais organizados tem uma

produção tão vertiginosa. Há filmes que buscam certa “afirmação” de *veracidade* através do depoimento dos moradores que tecem a narrativa à maneira da história oral, onde os vestígios da construção comunitária são acompanhados passo a passo, segundo a visão e as experiências vividas pelos próprios moradores. Outros registram os fatos com câmeras de baixa resolução, muitas vezes com celulares, e compõem suas tramas digitais com o som dos *rappers* ao fundo: é a voz da periferia militante de São Paulo que salta na tela como um “soco no estômago”. Em meio à violência da música, o contraponto dos ativistas reconstruindo a ocupação junto aos ocupantes, uma mostra da solidariedade estimulada nesses espaços – o trabalho das *multidões*.

Pois, o que surpreende nesses vídeos e filmes vindos de um “fora”, não simplesmente das favelas e de seus personagens, mas da favela-maquete que documenta e ficciona a vida, é a capacidade de produção de valores estéticos, estilo, modulações subjetivas, produção do sensível, de espaços nos quais se desenvolvem relações, lutas e produções de poder (biopolíticas). (BENTES, Ivana. *Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, p. 04)

Outro filme importantíssimo, que não poderia passar despercebido, assim como o controvertido “Hiato”, construído também nos moldes narrativos desse *cinema direto*, produzido coletivamente por ativistas e moradores das ocupações da região central do Rio de Janeiro, é o “Justa Causa”, documentário onde são narradas as experiências dos moradores das ocupações Chiquinha Gonzaga, Zumbi dos Palmares, Quilombo das Guerreiras e Machado de Assis. No filme, os moradores falam de como se organizam de forma autogestionária, resistindo aos ataques dos governos e da especulação imobiliária. As experiências narradas ressoam a dura vida que levam e a opção pela organização popular como forma de resistir ao capitalismo, dos rostos marcados pelas piores misérias às histórias de sobrevivência onde os laços comunitários são a única saída capaz de superar o *intolerável* e a exploração.

Aqui há o começo, talvez, de um novo conceito que exprima esse cinema dos movimentos que é direto, *bioestético*, onde “a vida e a linguagem se fundem”; se identifica com as narrativas clássicas da televisão e do cinema, sem passar pela reprodução de suas idéias. Tem suas relações invertidas (os “pontos de virada”, a eterna luta entre heróis e vilões, por mais que eles sejam reais e traduzam relações concretas de enfrentamento), tende ao coletivismo da obra, onde o cineasta ou é invisível ou é parte dos movimentos sociais onde milita, mas sempre se reconhece enquanto movimento. Emanam *palavras de ordem*, não mais conectadas às disciplinas ou aos espaços tradicionais do “fazer político”, mas através de sua

própria *existência* enquanto parte da *luta de todos*, se organiza em torno de conflitos ou a partir dos conflitos e se propaga, quase que exclusivamente, pelas *redes virtuais*. Em meio ao turbilhão de *vozes dissonantes*, também há filmes que fundem a defesa de alternativas políticas às experimentações estéticas, filmes que, seguindo os passos dos movimentos que eclodiram o sensorio-motor das antigas narrativas, buscaram na *forma* um modo de comunicar e surpreender os sentidos. Ainda que as *tendências* encontradas nos filmes anteriores também se manifestem nessas obras. Das ocupações de fábricas na Argentina às faces do subcomandante Marcos, da *poesia possível* das ruas de BH às imagens delirantes da ocupação da UERJ, o *cinema de guerrilha* alia-se à rede e dissemina seus gritos, seus afrontamentos, suas liberdades.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural – A Mistificação das Massas no Capitalismo*. Trad. de LIMA, Luiz Costa. In Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. de COELHO, Teixeira e STAHEL, Mônica. In São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARÊAS, James. *O estatuto ontológico da imagem no sofista de Platão*. In *Revista de Estudos Transdisciplinares*. In Rio de Janeiro, 2002.
- BENTES, Ivana e FELINTO, Erick. *Avatar: o futuro do cinema e a ecologia das imagens digitais*. In Rio de Janeiro: Sulina, 2010.
- BENTES, Ivana. *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. In São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BENTES, Ivana, AVELLAR, José Carlos, BRASIL, André e XAVIER, Ismail. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. In Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2010.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. Trad. de DECIA, Patrícia & RESENDE, Renato. Digitalização: Coletivo Sabotagem, 2010.

- BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. de LAHUD, Michel e VIEIRA, Yara Frateschi. In São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____. *Esthétique et théorie du roman*. In Paris: Gallimard, 1999.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de BUONGERMINO, Rita e SOUZA, Pedro de. In Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso – O terceiro sentido*. Trad. GONÇALVES, Antônio. In Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. In Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983
- BENJAMIN, W. *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de ROUANET, Paulo Sérgio. In São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Trad. de CAIXEIRO, Nathanael C. In Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.
- _____. *Cursos sobre a Filosofia Grega*. Trad. PRADO NETO, Bento. In São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Matéria e Memória*. Trad. PRADO NETO, Bento. In São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. de CABRAL, Álvaro. In Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 5)*. Trad. de PÁL PELBART, Peter e CAIAFA, Janice. In Rio de Janeiro: 34, 1997.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 4)*. Trad. Coordenada por OLIVEIRA, Ana Lúcia de. In Rio de Janeiro: 34, 1999.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 3)*. Trad. Coordenada por OLIVEIRA, Ana Lúcia de. In Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 2)*. Trad. de OLIVEIRA, Ana Lúcia de e LEÃO, Lúcia Cláudia. In Rio de Janeiro: 34, 1995 - B.

- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 1)*. Trad. de GUERRA NETO, Aurélio e PINTO COSTA, Célia. In Rio de Janeiro: 34, 1995 - A.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de LAMAZIÈRE, Georges. In Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *O Que é a Filosofia?* Trad. de PRADO JR., Bento e ALONSO MUÑOZ, Alberto. In Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. de PÁL PELBART, Peter. In Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *Desejo e Prazer*. Trad. de ORLANDI, Luiz B. L. In *Magazine Littéraire*, n. 325-59-65. In Paris, 1994.
- _____. *Bergsonismo*. Trad. de ORLANDI, Luiz B. L. In Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*. Trad. de RIBEIRO, Eloisa de Araújo. In São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Trad. de SENRA, Stella. In São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Gilbert Simondon – O indivíduo e sua gênese físico-biológica*. Trad. de ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. In RIZOMA.NET, 2010.
- _____. *Lógica do Sentido*. Trad. de SALINAS, Luiz Roberto. In São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. de GUIMARÃES, Júlio Castañon. In Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *Espinoza e os Signos*. Trad. de FERREIRA, Abílio. In Porto: Rés, 1980.
- _____. *Espinosa – Filosofia Prática*. Trad. de LINS, Daniel e LINS, Fabien Pascal. In São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. de PÁL PELBART, Peter. In Rio de Janeiro: 34, 1997.
- _____. *Foucault*. Trad. de DUARTE, Pedro Elói. In Lisboa: edições 70, 2005.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. de GABRIEL CUNHA, José. In Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- DÉTIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. de DAHER, Andréa. In Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. de SILVA, Mateus Araújo. In São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- DÚMEZIL, Georges. *Mythé et épopée*. In Paris: Gallimard, 1995.

FATORELLI, Antônio (organizador). *Fotografia e novas mídias*. In Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

FATORELLI, Antônio e BRUNO, Fernanda. *Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea*. In Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

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

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

_____. *Império*. Trad. de VARGAS, Berilo. In Rio de Janeiro: Record, 2006.

NEGRI, Antonio. *5 Lições Sobre Império*. Trad. de ALBA, Olmi. In Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2003.

_____. *Jó – A força do escravo*. Trad. de AGUIAR, Eliana e COCCO, Giuseppe. In Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.