

A Imagem-Transe: Deleuze, Glauber Rocha e o povo que falta^{1,2}

The Trance Image: Deleuze, Glauber Rocha and the missing people

PABLO ENRIQUE ABRAHAM ZUNINO

Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Filosofia no Centro de Formação de Professores (CFP) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

pabloiobr@yahoo.com.br

RESUMO:

O objetivo deste artigo é mostrar como uma ideia cinematográfica pode ter ressonâncias políticas. Assim, no segundo volume dos livros dedicados por Gilles Deleuze à sétima arte – *A imagem-tempo: Cinema 2* (1985) – o cinema político moderno se depara com um o povo que já não existe, ou que não existe ainda: «o povo falta». Com efeito, a ideia do povo que falta remete às minorias das nações oprimidas do Terceiro Mundo, e será o brasileiro Glauber Rocha um dos primeiros a plasmar essa ideia na tela. Desse modo, o cinema abre caminhos para pensar a luta política em diálogo com a contemporaneidade, o que nos leva a problematizar o tema da violência que emerge como potência de metamorfose e emancipação em resposta ao intolerável.

Palavras-chave: Cinema. Deleuze. Glauber Rocha. Povo que falta. Imagem.

ABSTRACT:

The aim of this article is to show how a cinematographic idea could have political resonances. Thus, in the second volume of the Gilles Deleuze's books dedicated to the seventh art - *The Image-Time: Cinema 2* (1985) - modern political cinema faces a people who no longer exist, or who do not yet exist: «the missing people». Indeed, the idea of the missing people goes back to the minorities of the oppressed Third World nations, and Brazilian Glauber Rocha will be one of the first to shape this idea on screen. Thus, the cinema opens ways to think about the political struggle in dialogue with the contemporary, which leads us to problematize the theme of violence that emerges as a power of metamorphosis and emancipation in response to the intolerable.

Keywords: Cinema. Deleuze. Glauber Rocha. Missing people. Image.

1 INTRODUÇÃO

Este texto responde a uma necessidade de se fazer filosofia em América Latina, neste Brasil colonizado há mais de 500 anos, porém a cada dia mais inseguro, atormentado pela injustiça e pela desigualdade social, pelos crimes ambientais que continuam ameaçando por terra e por mar, onde o mítico e o moderno se misturam como arroz com feijão. Intentar filosofar sobre a nossa cultura é um gesto que, paradoxalmente, vem de fora, mas nos empurra para dentro de nós mesmos, a buscar no núcleo do nosso passado alguma ideia que

¹ Artigo submetido para avaliação em 31/10/2019 e aprovado em 05/11/2019.

² Este artículo es resultado de una investigación en el marco del Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

permita transformar o futuro em algo diferente do que está posto para nós agora, nesse presente retrógrado que nos toca viver. Isso implica de alguma maneira desterritorializar ao próprio Deleuze da filosofia francesa, aproveitando brechas como a substancial menção de Glauber Rocha em seus estudos sobre cinema. Este achado foi como encontrar uma agulha no palhar, uma *cosa nostra* sobre a qual eles escrevem e que serve de estímulo para pensar os nossos problemas, obedecendo também à finalidade pedagógica da pesquisa acadêmica no contexto social e atual da universidade pública, em função da sua importância no ensino de filosofia assim como nos projetos de extensão.³

O propósito de pensar o tema da ação política à luz do cinema evoca, por assim dizer, o lema benjaminiano: “a ideia de que o cinema como arte das massas possa ser, por excelência, a arte revolucionária, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito”⁴. A história demonstra que isto não aconteceu como se esperava, pelo contrário, surgiu o hitlerismo, o stalinismo e a decomposição do povo americano como expressões degeneradas ou tirânicas da toma de consciência de um povo, às quais tomaram conta das telas durante o período caracterizado pelo cinema clássico (soviético, americano). Diferentemente, o cinema político moderno não tem um povo unificado no qual possa materializar a sua expressão cinematográfica, pois agora “o povo já não existe, ou não existe ainda... «o povo falta»”⁵. A atualidade dessa frase nos aturde, afinal hoje no Brasil e na América Latina parece como se vivêssemos sob efeito dessa misteriosa citação que Deleuze toma de Paul Klee para revelar-nos todo o seu alcance político. Notemos que não se trata aqui do cinema soviético nem do americano; tampouco do cinema europeu, mas do *Cinema Novo* brasileiro, que se conecta com a tradição e com as demais artes.

Ao escrever por primeira vez sobre um texto de Deleuze⁶, supostamente mais acessível que o *corpus* da sua obra, encontramos uma senda que nos levava ao cinema, o que imediatamente despertou o nosso interesse, sobretudo porque aqui havia ressonâncias bergsonianas (os livros sobre cinema, aos quais nos abocamos em seguida). Nessa primeira

³ Futuramente, almejamos estender esta análise ao novo cinema argentino, incorporando bibliografia recente sobre o tema. Ver, por exemplo, CALLEGARO, A. *et. al.* (Comp.). *Cine y cambio social: Imágenes sociopolíticas de la Argentina (2002-2012)*. UNLaM. CLACSO: San Justo, 2017; CAMPERO, R. *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: UNGS; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

⁴ DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L’Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985 [*Cinema 2 - A imagem-tempo*. Trad. Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Ed.34, 2018, p.314 [282]. Doravante citado como C2, seguido do número de página na edição brasileira; entre colchetes, a paginação da edição original.

⁵ *ibid.*

⁶ DELEUZE, G. O que é o ato de criação? *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas (1975-1995)*, trad. Guilherme Ivo, Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Ed.34, 2016.

leitura, no entanto, a expressão de Paul Klee nos pareceu suficientemente enigmática para que se tornasse por si só um “problema” filosófico. Afinal, o que quis dizer Deleuze com isso?

2. POIS BEM, FALTA O POVO!

Inicialmente pensamos, junto com Bergson, que o «ato de resistência» podia significar um “retorno à vida simples”⁷. Era forçoso resistir aos progressos da sociedade de consumo, já assimilada à sociedade de controle, na qual também, de certa forma, faltava o povo. Por mais que haja gente tentando viver em harmonia com o meio ambiente, a maioria tem ânsia de consumo, de prazer e de conforto, o que justamente o retorno à vida simples supõe abdicar. Por isso, o povo existente se deixa levar pela enxurrada do “progresso técnico” ao qual não só é incapaz de resistir, senão que, pelo contrário, se absorve nele com total frenesi.⁸

Com os livros sobre cinema nos acostumamos ao estilo deleuziano, a sua antropofagia de Bergson e de tudo o que ele transmuta como fonte do seu pensamento: os “intercessores”. Finalmente, chegamos a Paul Klee e o mistério se esfumou como se tivéssemos assoprado a poeira de um quadro antigo. Tiramos o pó, que era a nossa primeira interpretação, e agora veíamos a pintura, ou seja, todos os matizes que tinha aquela frase: o povo que falta deve ser inventado. O povo não é a massa operária que anuncia a revolução socialista, pois agora há vários povos, como as minorias do subdesenvolvimento que o cinema de Glauber Rocha poria em *transe*.

Dissipado o enigma e aclarado o conceito, ficamos com o problema, que não era apenas um, mas um conjunto de problemas. Em primeiro lugar: supondo que o artista consiga inventar uma realidade, um povo, o que for; pode transmitir isso ao espectador? Pode provocar nele uma transformação de sua própria realidade? Pode fazê-lo acreditar nessa realidade? Se é assim, então, pode devolver-lhe –como também diz Deleuze– a *crença neste mundo*? Que significa exatamente “crer neste mundo”? Significa, está claro, não crer em *outro* mundo, no além, em outra vida melhor ou coisa parecida. Se existe uma vida melhor terá que ser vivida *neste* mundo no qual, portanto, precisamos voltar a crer para transformá-

⁷ BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris: PUF, 1932, p.320 ss.

⁸ ZUNINO, P. Intuição e criação: a filosofia como ato de resistência. *Revista Transformação*: UNESP, 2017.

lo, uma vez que as decepções e o sofrimento nos tenham tornado incrédulos, o que é um requisito para *voltar a crer*.

Há um fluxo nessa formulação de perguntas, um devir que passa pela *estética da imagem* (no duplo sentido do artístico – a obra de arte enquanto tal – e do sensível – o percebido enquanto tal –); pela *ontologia da imagem* (no sentido da criação de realidade, não do Ser ou da matéria do mundo, mas sim como modo de doação de sentido ou revelação de uma realidade orientada, visada) e, finalmente; pela *política da imagem*, ao problematizar a questão da invenção de um povo, a crise de ação e do tempo.

Alguns dirão que o mundo da vida não é como o mundo do cinema, posto que a imagem cinematográfica não tem o mesmo grau ontológico que a realidade, mas tampouco nos parece certo considerar as imagens fílmicas como meras representações simbólicas, ou a câmera como um instrumento inocente, incapaz de imprimir sobre a película marcas da realidade⁹. Os efeitos do cinema sobre a realidade são as transformações sociais e políticas que vêm acontecendo desde sua origem, com a dialética revolucionária do cinema soviético (Eisenstein, Vertov), revigorada pelo Neorrealismo italiano e pelo *Cinema novo*, quando a câmara de Glauber Rocha colocou tudo *em transe*: os líderes políticos, o povo e seus mitos, para dar voz e luz às minorias, aos movimentos aberrantes que a partir de agora podemos enfocar melhor:

Deleuze não teria dado a voz, como o escreve em eco benjaminiano, «àqueles que a História não leva em conta»? Evidentemente não se trata simplesmente dos oprimidos ou das minorias, ainda que sempre se trate deles, senão dos devires-minoritários de todos e de cada um; não exatamente do povo, mas do «povo que falta», o povo por vir.¹⁰

O cinema moderno opera uma ruptura do nexos sensório-motor que predominava na imagem-ação; em última instância, desfaz “a ligação entre o homem e o mundo”¹¹. Isto nos coloca no perímetro da fenomenologia, afiançando o adágio heideggeriano que Deleuze carrega desde *Différence et répétition* (1968): «O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar»¹². O novo cinema parece virar como uma meia as prerrogativas do cinema clássico,

⁹ CHATEAU, D. *Cine y filosofía*. Trad. Silvia Labado. Buenos Aires: Colihue, 2012, p.155.

¹⁰ PELBART, P. “El tiempo no reconciliado”. ALLIEZ, É. (Org.). *Gilles Deleuze: una vida filosófica*. Colombia: Sé cauto/Euphorion, 2002, p.33.

¹¹ DELEUZE. C2, p.246 [220].

¹² HEIDEGGER, M. *Qu'appelle-t-on penser?* (Paris: PUF, 1951, p.21), *apud* DELEUZE. C2, p.228, n.2 [204]; *Diferença e repetição*. Trad. Orlandi e Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018, p.262: "O que mais nos dá a pensar é que nós não pensamos ainda".

ao inverter as relações cinema-pensamento: já não existirá um “todo pensável pela montagem [nem] monólogo interior enunciável mediante imagem”¹³. O ser humano torna-se um “vidente” diante do intolerável no mundo e do impensável no pensamento: “já não pode pensar um mundo nem pensar-se a si mesmo”¹⁴. Este vidente que não pode reagir, porque se romperam seus vínculos sensório-motores; nem pode pensar, porque a banalidade cotidiana é intolerável, constitui o que Deleuze chama de “autômato espiritual”, um ser que não vê outra saída exceto crer no amor e na vida: «algo possível, senão sufoco», sussurra Artaud¹⁵. Somente esta crença “faz do impensado a potência distintiva do pensamento; [por isso devemos] nos servir desta impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida”¹⁶.

Assim, a situação “psíquica” substitui o esquema sensório-motor da imagem-ação e o cinema, mais que com o pensamento, passa a relacionar-se com a crença, uma vez que a fé religiosa e a fé revolucionária emergem como dois polos da arte de massas. Ao focalizar o vínculo do ser humano com o mundo, a imagem cinematográfica apontou em direção a dois caminhos: “a descoberta de um mundo interior e superior [e] a transformação do mundo”. Nas próximas páginas, veremos como esta “paixão revolucionária” – o viés político – é assumida pelo “cinema do terceiro mundo” na figura do brasileiro Glauber Rocha.

3. VIDÊNCIA DO INTOLERÁVEL: Kafka, o público, o privado e as minorias

Na perspectiva deleuziana, o abandono dos mecanismos sensório-motores dá lugar a um “cinema de vidente” em que não se pode mais agir porque foram atenuados os vínculos entre percepção e ação. O neorealismo, precisamente, substitui o cinema de ação pelo cinema de vidência. Esta ruptura com o esquema sensório-motor e a criação de situações óticas e sonoras puras faz com que a percepção não se prolongue mais em ação e passe a relacionar-se diretamente com o pensamento. Nasce assim um cinema que dá uma “visão pura ou superior”, levando a faculdade de ver a um limite, pois a suspensão do reconhecimento sensório-motor da coisa suscita um tipo de conhecimento e de ação revolucionário, em virtude da revelação do intolerável, o insuportável, que era no fundo o que

¹³ C2, p.244 [218].

¹⁴ *ibid.*, p.227.

¹⁵ ARTAUD, A. *Oeuvres complètes*, III, pp.22-76, *apud* DELEUZE. C2, pp.246-247, n.25 [221].

¹⁶ C2, p.247 [221].

Deleuze queria para sua própria filosofia¹⁷. O cinema moderno vai fazer com que o personagem e o espectador se tornem “visionários”, a fim de despertar neles esta função simultânea de “fantasia e constatação, crítica e compaixão” para que possam rechaçar como “intolerável” aquilo que antes aparecia disfarçado no sistema de ação e reação habitual¹⁸.

A diferença do cinema clássico, o cinema político moderno já não crê na possibilidade de uma evolução ou revolução, por isso deve nascer de impossibilidades; daquilo que Kafka chamava de *intolerável*.¹⁹ Não se pensa mais em termos de porvir, senão de *dever*, o que lhe confere o adjetivo “político” na medida em que o *dever* se define antes pelas “potências que se sublevam e que nos arrastam para algo não pessoal”²⁰. Para David Lapoujade, então, o *dever* é que nos faz “nascer à política”, como se nascesse um povo em nós por força do “afeto”, isto é, nos tornamos povo ao sentir o intolerável. Essas potências nos fazem insurgir porque há um “destino comum”, e fazer “causa comum” com elas é dar testemunho dos povos que fazem existir, pois a política é “inseparável da maneira como as sociedades fazem corpo”²¹. Nesse sentido, a protagonista de *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952), vê o intolerável numa situação dada, mas principalmente vê o que outros já não podem ver, por conta dos seus automatismos egoístas. Se os conceitos de maioria e minoria indicam que “*dever* minoritário é um assunto político”, trata-se justamente de fazer ouvir e de fazer ver o invisível, porque toda minoria é invisível²².

O “sujeito moderno” percebe que já não pode agir nem pensar, e os filmes “nos fazem ver” o que os personagens veem: imagens “demasiado horríveis ou demasiado belas” que excedem o nosso esquema sensório-motor, deixando-nos sem reação. Desse modo, “a ação transformadora torna-se atitude contemplativa, [e] o personagem da ação, um *vidente*”, chacoalhado pelo intolerável do mundo²³. Tal como a personagem de Ingrid Bergman (*Europa 51*), que ao visitar a fábrica não consegue “reconhecê-la” com seus esquemas habituais de resposta. Então, ela *dever* capaz de “contemplá-la” em toda sua crueza: ao “ver” os operários, *crê estar vendo condenados*:

¹⁷ MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.295.

¹⁸ C2, p.36 [30].

¹⁹ C2, p.318 [286].

²⁰ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, trad. Laymert G. dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015 [As referências a esta obra correspondem a edição argentina que utilizamos na elaboração da pesquisa com adaptações de tradução nossas (*Deleuze, Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016, p.272)].

²¹ [20] *ibid.*, pp.273-275.

²² DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980, p.292, *apud* LAPOUJADE, p.277.

²³ ASÍÁIN, E. La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo. *Cuaderno de Materiales*, n.23, 2011, p.10.

Seus olhos abandonam a função prática de uma dona de casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d'Arc: ela vê, aprendeu a ver.²⁴

Deleuze constrói uma filosofia do cinema modulando, com elegância e erudição, o aporte de escritores e pintores. Assim, a “literatura menor” teria, segundo Kafka, o papel de suplantar a consciência nacional por tarefas coletivas, enquanto na pintura, Paul Klee se referia ao povo ausente como a “última força” de uma grande obra²⁵. É isso que o filósofo admira no cinema do Terceiro Mundo: “um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas [como] matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta”²⁶. O “cineasta de minoria” estaria, assim como Kafka, diante da “impossibilidade de escrever na língua dominante”; sua arte não se dirige ao povo existente, senão ao povo que ele mesmo deve inventar, porque “o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir”²⁷.

Em seguida, Deleuze retoma outra ideia kafkiana: a de que na “literatura maior” existe uma fronteira entre o político e o privado; para mostrar que no cinema político moderno o privado sempre é político porque concerne ao “imediato-social”²⁸. Não há uma evolução do antigo ao novo nem uma revolução, mas uma justaposição ou compenetração absurda entre ambos, isto é, uma *aberração*. Junto ao “tropicalismo” de Roberto Schwarz²⁹, a obra de Glauber Rocha é mencionada como principal expoente de este cinema da América do Sul capaz de “pôr em transe” uma dupla violência: “Os mitos do povo, o profetismo e o banditismo são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, em uma necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte”³⁰.

O cinema “de agitação”, como o chama Deleuze, não enfoca a “toma de consciência” do povo, mas empurra tudo à aberração: “o povo e seus amos”, junto com a própria câmara, “para comunicar as violências entre si”, e o trânsito de mão dupla entre o privado e o político. Eis o que aparece na crítica do mito, onde se trata de “referir o mito

²⁴ C2, p.13 [8-9].

²⁵ C2, p.315 [283].

²⁶ *ibid.*

²⁷ *ibid.*

²⁸ [27] *ibid.*, p.316 [284].

²⁹ SCHWARZ, R. “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Ver também: VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³⁰ C2, p.317 [285].

arcaico ao estado das pulsões em uma sociedade perfeitamente atual, fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração”³¹. Ao extrair do mito um “atual vivido”, o cinema político revela “a impossibilidade de viver” e abandona a ilusão revolucionária, isto é, a possibilidade de que um povo unido conquiste o poder. Desaparece a consciência de povo unificado quando o que há são vários povos fragmentados, as minorias, que serão objeto do cinema do Terceiro Mundo: “o povo só existe como minoria, por isso ele falta”³². Aqui, o assunto privado torna-se imediatamente político e demonstra como a unificação das massas degenera em tirania contra o próprio povo³³.

Ora, como se relaciona o problema do povo que falta com o assunto privado? E com o mundo? Há uma pergunta de dentro, pelo eu: “se o povo falta, se se estilhaça em minorias, sou eu que sou primeiro um povo”; depois vem a pergunta de fora, ou seja, a do “povo que se inventa faltando”. A comunicação do mundo e do eu evoca novamente a Kafka, desta vez, a sua concepção de memória nas pequenas nações, onde se pode trabalhar «mais a fundo o material existente»³⁴. Para Deleuze, seria a potência desta memória a que “põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, [como] uma membrana, um duplo devir”³⁵. Não se trata de uma memória psicológica nem coletiva, mas da “memória do mundo [que] se deposita em cada povo oprimido, [e] da memória do eu [que] se joga em uma crise orgânica”. Teríamos que ir até a fonte para compreender melhor este papel de “catalizador” que Deleuze, inspirado em Kafka, atribui ao cineasta, na medida que ele é capaz de expressar forças potenciais qual “fermento coletivo”. Como o povo falta, o autor pode produzir enunciados coletivos, que serão os “germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável”³⁶. Culturalmente, os povos do Terceiro Mundo estão duplamente colonizados: pelas histórias dos seus colonizadores e por seus próprios mitos, o que leva Glauber Rocha a destruir os mitos desde adentro, por meio de “intercessores”, que são os personagens reais que ele põe a fabular. O

³¹ *ibid.*

³² *ibid.*, p.319 [286].

³³ Esta fragmentação característica do cine político moderno também se observa no cinema negro americano, que “multiplica os tipos e 'caracteres' [de uma] pequena parte da imagem, [que corresponde] a estados emocionais ou pulsionais quebrados, expressáveis em visões e sons puros”. O mesmo ocorre no cinema árabe, quando este expõe uma “pluralidade de linhas entrelaçadas” (*ibid.*, p.319 [286-287]).

³⁴ Sobre estas apropriações kafkianas, ver DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

³⁵ C2, p.320 [287-288].

³⁶ *ibid.*, p.321 [288-289].

duplo devir da fabulação supõe “um ato de fala” que permite ao personagem cruzar a fronteira entre um assunto privado e a política, criando *enunciados coletivos*.³⁷

É assim, então, que o cinema pode dar voz às minorias, aos movimentos aberrantes? Poderíamos fazer hoje algo semelhante no contexto educativo? O espírito de Glauber Rocha na letra de Deleuze nos aponta ao menos um caminho. Trata-se de arrancar um ato de fala ao intolerável, aquilo que não se pode viver mais nem calar. Este ato de fabulação produz enunciados coletivos que culminam na invenção de um povo. O transe, portanto, é o devir que torna possível o ato de fala, no qual se recompõem a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado e os discursos do intelectual, criando algo “como uma língua estrangeira em uma língua dominante, [...] para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação”³⁸. Não podemos deixar de reiterar aqui a influência de Kafka para quem, segundo Deleuze, “temos apenas o ato de fala para vencer a resistência dos textos dominantes, das leis preestabelecidas, dos veredictos já decididos”³⁹. O *devoir* não é metafórico, mas real, como o sugere o escritor com o devir animal⁴⁰. Enquanto à relação entre a literatura e o menor, Deleuze descreve um processo de minoração, que consiste na invenção de um uso menor de uma língua maior. Se Kafka escreve em alemão, ele o faz servindo-se desta língua como uma *máquina de guerra* que faz passar, sob o código alemão, algo que nunca tinha sido ouvido. O conceito de “máquina de guerra” é desenvolvido por Deleuze e Guattari na obra *Mille plateaux* (1980), onde os autores procuram desvinculá-lo do sentido tradicional do termo “guerra”, associado ao poder militar de que dispõe um estado para intervir em disputas políticas. Ao invés disso, eles propõem pensar no “fluxo de guerra absoluta que escoo de um polo ofensivo a um polo defensivo, [marcado por] forças materiais e psíquicas”⁴¹. Este fluxo, segundo Zourabichvili, se relaciona com a noção de “linha de fuga”⁴², que não implica fugir de uma situação, senão “fazê-la fugir”, explorando os limites da desterritorialização, isto é, a sua capacidade de se converter em linha de abolição, quando o desejo enfrenta a sua repressão, não por via individual, mas como agenciamento social ou nômade⁴³.

³⁷ *ibid.*

³⁸ *ibid.*, p.323 [290].

³⁹ C2, p.367 [331].

⁴⁰ KAFKA, F. *A Metamorfose seguido de O Veredicto*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

⁴¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Trad. Neto, Oliveira, Leão, Rolnik. São Paulo: Ed.34, 2004, p.97.

⁴² ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Gilles Deleuze*, trad. A. Telles. Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação: Unicamp, 2004, p.33.

⁴³ MARQUES, D. Literatura como máquina de guerra. *Letras*, Santa Maria, v.19, n.1, 2009, pp.24-25.

4. A IMAGEM-TEMPO NA ERA CAPITALISTA

Por outra parte, isto responderia à questão benjaminiana do cinema como arte de reprodução, contemporâneo da automatização das massas, da política convertida em «arte»⁴⁴. A estratégia de investir “contra Hitler cineasta, para vencê-lo cinematograficamente, voltando contra ele suas próprias armas” aparece em películas recentes, como *Inglourious Basterds* (2009), de Q. Tarantino⁴⁵. Mas aqui se trata de uma mudança mais radical, que se produz “no interior do cinema”, contra Hitler, mas também contra Hollywood, contra a violência representada, a pornografia e o comercio. Esta mudança é precisamente a que balizam os dois livros de Deleuze, isto é, o abandono da imagem-movimento, do vínculo sensório-motor, da subordinação do tempo ao movimento, enfim, do vínculo entre movimento e imagem, que permite liberar outras potências, como a projeção e a transparência, que são meios técnicos tributários da imagem-tempo, e a *política da imagem*, uma espécie de ressurreição do cinema ao cabo da sua morte, ou quase morte.

Com efeito, a crise da imagem-ação faz o cinema passar por “reflexões hegelianas” sobre sua própria morte, antes de romper com a imagem-movimento e dar lugar à imagem-tempo. Se tudo tem o seu preço, com o cinema não seria diferente. Afinal de contas, «tempo é dinheiro», dizia aquele que tem a imagem do seu rosto estampada nas notas de cem dólares (B. Franklin). Desde *O estado das coisas (Der Stand der Dinge)*, 1982, de Wim Wenders, ao mais recente *Birdman* (2014), de Alejandro Iñárritu, vemos a ideia de *um filme dentro do filme* (ou de um teatro dentro do filme): “o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso”⁴⁶. A mesma ideia, mas ao contrário, aparece em *Oito e meio* (1963), de Fellini: “é uma imagem em germe, se fazendo, que se nutre de seus fracassos”⁴⁷.

O tema do *fim do cinema* e do seu dar-se volta sobre si mesmo também responde aos interrogantes de Walter Benjamin, porque o que define à arte industrial não é a reprodução mecânica, e sim a relação que se interiorizou com o dinheiro, uma “conspiração

⁴⁴ C2, p.382, n.5 [344-345].

⁴⁵ Tarantino é especialista em “filmes de vingança”: contra o racismo, *Django unchained* (2012). cf. PACHILLA, P. “La imagen-palimpsesto. El cine en segundo grado de Quentin Tarantino”. GUTIÉRREZ, E (Comp.). *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, pp.71-74.

⁴⁶ C2, pp.115-116 [102].

⁴⁷ *ibid.*

internacional” que dita a lei do cinema: para um minuto de imagem um dia de trabalho coletivo. A tal ponto que Fellini reconhece: «Quando não houver mais dinheiro, o filme estará terminado»⁴⁸. Porque o dinheiro é tempo: esta seria uma das primeiras e inesperadas conclusões de Deleuze sobre a imagem-tempo.

No entanto, são esses momentos de crise ou de quase morte que dão lugar às potências criativas. Assim, a luta do cinema contra o seu condicionante interno, o dinheiro, coincide com a superação da imagem-movimento pela imagem-tempo. Para além do pragmatismo do dinheiro, engessado em mandatos de pura economia que encaixam fatalmente na tendência do *realismo capitalista*⁴⁹, o filme dentro do filme nos mostra que também existe um circuito entre imagem e dinheiro, isto é, o princípio que funda a imagem-cristal como uma alternância indefinida entre o virtual e o atual: “dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre a sua ponta”⁵⁰. Esta nova formulação redime as figuras bergsonianas do «cone» e dos circuitos de reconhecimento para reavivar a tensão entre o cinema e a vida, pois ainda o capitalismo explorador de imagens pode tropeçar com a possibilidade deleuziana de «crer neste mundo»⁵¹, onde o tempo jamais será dinheiro, senão o tecido mesmo do que é feita a nossa própria vida⁵². A imagem-tempo não é empírica nem metafísica, mas “transcendental” no sentido kantiano⁵³: “o tempo sai dos eixos e se apresenta em estado puro”⁵⁴. De este modo, a imagem-tempo opera uma inversão da subordinação: “não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo”⁵⁵. Agora é o “movimento aberrante” que depende do tempo, o que nos dá uma imagem-tempo direta.

Dito isso, somos forçados a pensar nas derivações políticas da imagem, instigados pelo fato de que Deleuze tenha escolhido como exemplo da *aberração* no cinema político a um diretor brasileiro, o cineasta das minorias, que já não incita mais à revolução, porque sabe

⁴⁸ *ibid.*, p.118 [104].

⁴⁹ Para uma análise deste conceito no marco da pós-modernidade, cf. FISHER, M. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

⁵⁰ C2, p.110 [119].

⁵¹ cf. FUJITA HIROSE, J. *Cine-capital: cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014, pp.75-94.

⁵² [51] CÂNDIDO, A. (2006), *apud* KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p.110.

⁵³ Kant opõe o transcendental ao metafísico ou transcendente. cf. PACHILLA, P. Deleuze y la inversión del kantismo. *Areté Revista de Filosofía*, XXX, n.1, 2018, pp.147-162. Sobre este *deslocamento* do transcendental em Deleuze, cf. LEBRUN, G. “Lo trascendental y su imagen”, in: ALLIEZ, E. *op. cit.*

⁵⁴ C2, p.360 [393].

⁵⁵ *ibid.*

que não há povo para sublevar-se. Então, decide pôr em transe todas as aberrações vividas pela gente do *sertão*, região desfavorecida econômica e geograficamente no nordeste do Brasil. De igual importância, consideramos a análise de Gustavo Romero sobre a estética de Glauber Rocha, que nos guiará na compreensão da *imagem-transe* nas próximas linhas⁵⁶.

5. A *IMAGEM-TRANSE*: Glauber Rocha e o cinema de agitação

O artigo do comentador argentino marca um verdadeiro encontro filosófico para nós, cidadãos latino-americanos que vivemos a teoria do terceiro mundo na prática, e podemos aproveitar o impulso para pensar a nossa própria realidade, quiçá nosso presente, através desta aproximação entre o cinema e a vida, que excede a dimensão infligida pela estética, ou por certa concepção de estética que valoriza a experiência receptiva, a fruição, mais do que o «choque físico», como o chamava W. Benjamin, e seus efeitos colaterais na vida real. O novo cinema incomoda, pois não deixa pensar o que cada um quer quando desloca nossos próprios pensamentos com suas imagens potentes e mutantes:

O curso das associações de aquele que contempla estas imagens vê-se em seguida interrompido pela mudança. Nisto estriba o efeito de choque próprio do cinema [...]. Graças a sua estrutura técnica, o cinema finalmente liberou o efeito de choque físico que o dadaísmo, por assim dizer, mantinha ainda envolvido no [choque] moral⁵⁷.

No caso que nos ocupa, o efeito de choque físico é uma forma explícita de violência que se mostra no contexto da geopolítica. Depois de tudo, é nesse cenário que Glauber Rocha nos revela que o “oprimido só se torna visível pela violência [...] que deriva da barreira econômico-social, cultural e psicológica que separa o universo da fome do mundo desenvolvido [e civilizado]”⁵⁸. Esta confrontação geopolítica, cuja marca é a desigualdade social, apresenta-se com uma “inevitável agressividade”, sob a forma de uma “estética da violência” que afeta conflitos étnicos, de classe y transnacionais. Afiançamos aqui a “vocação revolucionária da arte”, que entra em transe para dar voz às “pulsões inconscientes [do]

⁵⁶ ROMERO, G. “La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha”. GUTIÉRREZ, E (Comp.). *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, pp.97-118.

⁵⁷ BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936/1955], trad. Muñoz, *Obras completas*, libro I, v.2. Madrid: Abada, 2008, pp.80-81, adaptação nossa [“A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet, Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.207: “O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque, num nível”].

⁵⁸ ROMERO, *op. cit.*, pp.100-101.

sonho do oprimido”, como uma antena capaz de interpretar seus anseios. Não apenas o *Cinema novo* de Glauber Rocha, mas também o *Tercer cine* de Fernando Solanas, devem algo do seu caráter “militante” à aparentemente apolítica “estética do sonho” borgeana, criador de “liberadoras irrealidades”⁵⁹. Algo do “cinema de poesia”, de Pasolini, se filtra na câmera de Rocha, porque esta faz sentir: “câmera em mão ao estilo documental, que palpa corpos e superfícies”, como o expressa a sua máxima: «una câmera na mão e uma ideia na cabeça»⁶⁰.

O recurso à forma alegórica e ao drama de estilo barroco o aproximam ainda mais de Benjamin, cujo messianismo ele converteu em exasperação. Assim, a crítica à religiosidade presente nas superstições do *candomblé*, por exemplo, vem junto com uma crítica mais contundente das condições econômicas em que este povo sobrevive, denotando certa influência do neorrealismo italiano. Para denunciar esta situação de exploração e misticismo religioso, Rocha absorve algo do “cine-verdade”, ou do “cinema de realidade” (*cinéma vérité*), de origem francês (Rouch, Godard e a *nouvelle vague*), inspirado por sua vez no *Cine-olho*, de Dziga Vertov, e a sua admiração pelo documental. O *transe* das cerimônias de *candomblé* se expressa através de uma “montagem esquizofrênica” que lembra Eisenstein, intercalando primeiros planos de rosto a la Bergman, muito antes de *Persona* (1966)⁶¹. Ao ritmo dos *atabaques* (tambores de matriz afro-brasileira), os *filhos* e *filhas-de-santo* incorporam seus *Orixás* (divindades que representam as forças da natureza: o mar, o fogo, etc.). Em “estado de transe”, portanto, cantam e dançam durante as cerimônias religiosas de *Barravento* (1961). O cineasta nos introduz ao gênero do “filme negro”, resgatando suas “tradições e cantos derivados de um passado de escravidão (como o Samba de Roda ou a Capoeira), [que mostra] o erotismo na negritude feminina”, segundo o modo de vida do “Brasil crioulo”⁶². Trata-se de escrever “um poema visual com a pluma da montagem”, ao mesmo tempo em que se expõem os “falidos poderes da religião” contra a miséria e a morte⁶³.

Naquele que talvez seja o seu filme mais famoso –*Deus e o diabo na terra do sol* (1964)–, Rocha filma as “fortes desigualdades sociais” que afetam ao campesinato do *sertão*, já castigado pela natureza da sua geografia –a *caatinga*, no nordeste brasileiro–, onde

⁵⁹ *ibid.*, p.102.

⁶⁰ *ibid.*, p.111.

⁶¹ *ibid.*, p.104.

⁶² Retratado também pelo antropólogo Darcy Ribeiro (*O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006), *apud* ROMERO, p.105.

⁶³ ROMERO, pp.105-106.

ademais a violência é o eixo sobre o qual giram os seus personagens, inspirados na história real do *Sertão*: Antônio Conselheiro, profeta religioso que resistiu até a morte contra a nova república na “Guerra de Canudos”; e os líderes *cangaceiros*, Lampião e Maria Bonita, assassinados pelo exército federal⁶⁴. Assim Corisco, qual justiceiro que teria recebido do Padre Cícero o mandato de “não deixar ao pobre morrer... de fome [...]; alça a sua espada e vemos seu rosto dividido em dois pelo fio: metade iluminada e a outra metade na sombra, Deus e o Diabo”⁶⁵. De este modo, a “lição” do filme aparece como corolário do fundo social e político que denuncia: “*estando mal repartido este mundo, anda mal. Que a terra é do homem, nem de Deus nem do Diabo*”. A aspereza da direção de Rocha não vacila em denunciar a “podridão moral da minoria rica”, com toda a “raiva e a desesperação” do povo brasileiro e latino-americano, movido pelo impulso instintivo que expressa uma dualidade entre “o místico e o terrenal”⁶⁶.

A análise fílmica da obra de Rocha que nos oferece Romero permite voltar a Deleuze com algumas ferramentas conceptuais para a aclaração daquela citação de Paul Klee, segundo a qual «o povo é o que falta». Já na época “militante” de Godard (1969), Rocha pontuava que, ao ser financiada por “fundos capitalistas”, essa produção tinha “pouco efeito revolucionário”, ficando em um “nihilismo crítico” próprio do cinema do primeiro mundo, ao qual ele opõe o seu “anarco-construtivismo” como proposta revolucionária do cinema do Terceiro Mundo. Eis precisamente aqui, neste cinema, onde falta o povo:

Esta ausência introduz o problema no pensamento: a não presença do povo. Trata-se de um cinema que deve fazer a crítica do mito (da história, da representação, da revolução inserida em uma lógica binária), e assim pôr em transe, pôr em crise a ordem do estabelecido. Com isso também se libera um vínculo novo com o mundo. Uma vez que tem caído o vínculo mítico, se necessita a criação de algo novo. Criação de enunciados coletivos para construir o povo que falta.⁶⁷

A isto se referia Deleuze com a invenção de um povo pela arte “necessariamente política”, na qual a criação contribui com o devir inventado nos subúrbios, guetos, favelas, comunidades urbanas e rurais, sob novas condições de luta que a sensibilidade do artista canaliza em sua obra⁶⁸. Esta necessidade política da criação artística –que atraiu a nossa atenção para o ninho de vespa–, emerge justamente nas condições socioeconômicas do Terceiro Mundo, que Rocha considerava a “Terra e o Espírito dessa *função fabuladora* [que

⁶⁴ *ibid.*, p.107, n.126.

⁶⁵ *ibid.*, p.109.

⁶⁶ *ibid.*, pp.111-113.

⁶⁷ ROMERO, p.114.

⁶⁸ C2, p.315.

nos dá a] possibilidade de criar algo novo, [...] para pensar uma nova terra”⁶⁹. Todavia, este “potencial revolucionário” surge em um médio que resiste à mudança e de certa forma ao cinema. Tem que se involucrar com a terra, com o povo que sofre a “opressão dos governos e os mitos”, pois o “amor como devir coletivo” é que possibilita, para Rocha, a “superação da morte”⁷⁰.

Deleuze encontra aqui um exemplo do cinema político moderno, onde confirma que a possibilidade de revolução desaparece junto com a ausência do povo. Evidenciar a não presença do povo implica a toma de consciência de que havia *vários povos*, tal como nos mostra Rocha ao agitar “as multiplicidades nômades, errantes no *sertão*, sem povo”⁷¹. Cabe desconfiar, sem embargo, das aplicações práticas e concretas dos postulados deleuzianos. Romero não passa por alto esta desconfiança quando detecta em Ismail Xavier uma crítica oportuna. Mesmo que o conceito de “revolução” tivesse ficado de lado com o fim da Guerra Fria e a consolidação mundial do neoliberalismo, ainda se pode pensar a noção tradicional de revolução como “esquema de inversão”, mantendo a ideia sartreana de violência como “último rincão de humanidade que lhe resta ao colonizado”⁷². O advento da *microfísica do poder* amparou resistências específicas e lutas particulares, mas o problema continua existindo, pois como se unificam essas lutas locais, essas minorias que gostaríamos de defender, se entre elas não podem compor um plano maior? E caso pudessem: que nome lhe dariam? Como tornar possível uma agrupação que reúna e sintetize as lutas múltiplas e que transforme efetivamente a realidade ou as relações de poder dentro das instituições?

Então, não tem como defender as minorias a não ser de forma endogâmica? Não pode um artista branco lutar contra o racismo; um heterossexual contra a homofobia, um homem contra o machismo? Os povos originários e demais etnias, não podem se aliar àqueles que os filmam ou os estudam com a intenção de combater seus flagelos? São esses pensamentos à margem que suscita escrever sobre o alcance político da arte, onde também podemos incluir a educação e filosofia. Pois, se não podemos lutar pelas minorias, é devido

⁶⁹ ROMERO, p.114, ênfase nossa. Notemos, desde logo, que Deleuze aplica o conceito bergsoniano de “fabulação” à criação artística, aqui para pensar o cinema; posteriormente, ao considerar as “visões e audições dos grandes escritores” (*Crítica e clínica*, trad. P. Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997).

⁷⁰ ROMERO, p.114.

⁷¹ *ibid.*, p.115. Em Deleuze, sustenta Romero, o anárquico rompe com a lógica binária ao opor uma “tendência nômade à tendência sedentária da linha segmentada, e desbarata os blocos e as identidades binárias, levando a vida a um fluxo ilimitado de invenção contínua” (GODDARD, J. “Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nômade”. ZARKA, I (Comp.). *Deleuze político*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, pp. 93-102, *apud* ROMERO, p.115, n.130).

⁷² XAVIER, I. “Glauber Rocha: crítico y cineasta”, en ROCHA, G. *La revolución es una ezteyka. Por un cine tropicalista*, trad. M. Gainza y E. Ipar. Buenos Aires: Caja Negra, 2011, *apud* ROMERO, p.116.

ao risco de cair em uma ideologia determinista, seja de um lado ou de outro do campo. Para preservar-se, a experiência estética e a filosofia mantêm uma distância prudencial que termina afastando-as – outro risco – até cair em um intelectualismo sem compromisso político ou em uma arte abstrata e subjetivista. Em outras palavras, se o artista consegue criar uma obra “coletiva” é porque se involucra necessariamente com o povo, com as minorias. Do mesmo modo, o filósofo, se não quer ser apenas um lobo *solitário*, terá que reverter as crenças endogâmicas que segregam as lutas sociais, e meter-se de cheio na contenda. Mais do que opinar sobre tudo, deverá buscar um pensamento *solidário*, e abraçar às minorias ainda que não se enquadre fenotipicamente em nenhuma delas, ou não tenha isso que hoje chamam “lugar de fala”⁷³. Essa parece ser a justificativa de Deleuze para “falar de medicina sem ser médico”⁷⁴; e o que faz Glauber Rocha através da existência dos seus personagens. Ao lado deles, junto com eles, revela a *estética da fome*, não como algo meramente “artístico”, senão como uma luta real e atual. Para ampliar esse debate diríamos que, paralelamente à questão do *reconhecimento* de identidades e diferenças que afeta às relações étnico-raciais, de gênero e de orientação sexual, há uma questão de *redistribuição*, quer dizer, a violência inerente ao problema da desigualdade social, que funciona como denominador comum nas diferentes minorias⁷⁵.

Estamos falando de um povo que falta, mas o que falta não é – com perdão da expressão industrializante – a matéria prima. Gente para compor um povo tem de sobra, o que não existe mais é a «consciência de classe», que alguma vez alimentou a esperança de unificar o povo, ao menos teoricamente. Porque na prática – tanto na história como na atualidade –, a força revolucionária do povo unido se condensa eventualmente em uma única voz fascista. Da utopia marxista ao niilismo incrédulo, a toma de consciência foi se diluindo em minorias ou em subjetividades, o que nos força a pensar em estratégias revolucionárias que não se limitem a repetir a experiência passada, nem histórica nem conceitualmente. Nesse sentido, a “função fabuladora da inteligência”⁷⁶, que Bergson tinha formulado como uma reação defensiva da natureza contra os efeitos colaterais que o ser inteligente acarretava para sua espécie, é transmutada por Deleuze em arma potencial ao serviço dos artistas. Não

⁷³ cf. FRATESCHI, Y. “Lugar de fala combate um universalismo silenciador, diz professora”. *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 13 jul.2019: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/07/lugar-de-fala-combate-um-universalismo-silenciador-diz-professora.shtml>.

⁷⁴ DELEUZE, G. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit, 1990, p.22 [*Conversações*. Trad. Pelbart. São Paulo: Ed.34, 2013, p.21].

⁷⁵ cf. FRASER, N. ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era "postsocialista". *New left review*, n.0, 2000, pp.126-155.

⁷⁶ BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion, op. cit.*, p.112 ss.

esqueçamos que Bergson pedia “olhos de artista” para que possamos ver na realidade mais do que nos mostra a nossa percepção habitual⁷⁷. Mais do que imagens ou percepções, o que a fabulação permite criar são potentes “visões” (e audições), não menos artísticas que inofensivas, capazes de inspirar um povo que ainda não existe como verdadeiras *máquinas de guerra*. Faltaria mostrar, como havíamos prometido de início, de que maneira isto pode ajudar-nos a pensar o nosso presente. Eis o que se escuta no último suspiro do cinema brasileiro: o possível ou nos asfixiamos todos!

6. BACURAU NÃO É AQUI

O grito da América do Sul no cinema brasileiro atual vem com *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), que põe tudo em transe de novo: a política de usurpação do território, do humano, do histórico e da cultura. A capoeira luta junto com os *cangaceiros* contemporâneos contra os gringos que buscam um parque de diversões para matar seus demônios de frustração e infelicidade. O *sertão* finalmente virou mar, mas foi de sangue, e nem os psicotrópicos naturais ajudam a suportar o intolerável. A visão fabuladora do cineasta põe outra vez ao «povo que falta» a lutar contra a morte que o espreita de dentro e por fora, na languidez do seu próprio desamparo e na súbita invasão estrangeira. Tudo à beira do absurdo, mas definitivamente muito atual.

Até o cliché do nazista alemão é motivo de insulto e de um furioso ataque como resposta à insensatez predominante no esquadrão assassino. Agora, o novo *capitão-do-mato* é procurador da República, que vem em moto de *rally* dos estados más ricos (São Paulo e Rio de Janeiro) para entregar de bandeja aos seus conterrâneos nordestinos, vendidos como animais em coto de caça pelo político corrupto ao grupo exterminador estrangeiro. O mesmo político de sempre que vem comprar votos com alimentos vencidos e doações hipócritas: para a educação, tomba a caçamba de um caminhão cheia de livros velhos, jogados como lixo no chão; para a saúde, supositórios antidepressivos contraindicados para a saúde mental. Nessas condições, o pequeno povoado recorre à autodefesa, devolvendo a violência que recebe com toda a potência de sua ancestralidade visceral.

Numa das primeiras e brilhantes críticas deste filme, Ricardo Musse nos confirma que *Bacurau* se aproxima del «tropicalismo» musical e do «Cinema Novo»⁷⁸, este último

⁷⁷ BERGSON, H. “La perception du changement”. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1934, p.149.

⁷⁸ MUSSE, R. “Sobre Bacurau”. *A terra é redonda*, 06/10/2019: <https://aterraeredonda.com.br/sobre-bacurau/>.

encabeçado pelos filmes de Glauber Rocha: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro/ Antônio das Mortes* (1969), cujo protagonista havia aparecido em seu filme anterior, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A contraposição nacional/estrangeiro amalgama artistas brasileiros, europeus e americanos como manda a tradição brasileira dos anos '60.⁷⁹

Trata-se mais uma vez de um “território abandonado pelo Estado” que não aparece no mapa, no entanto, ainda se mantém aqui a “conexão dialética entre o local e o global, incrementada por fluxos migratórios e pela disseminação das tecnologias de informação”. A visita inusitada de dois motociclistas excêntricos se transforma em uma perigosa ameaça, depois que o povo fica sem sinal de internet e descobre a cruel matança de habitantes nas fazendas vizinhas, seguida do assassinato de uma criança.

Trata-se de um grupo de *snipers* norte-americanos, colecionadores de armas *vintage*, vestidos como turistas em um safári e agindo como participantes de um *reality show* macabro. São monitorados, por fones de ouvido permanentemente ligados, a partir de um comando remoto instalado em um *drone*.⁸⁰

A música de Geraldo Vandré remite imediatamente aos hinos contra a ditadura militar brasileira dos anos '60, anunciando que também em *Bacurau* há chegado “a hora”, isto é, o momento da resistência⁸¹. Ameaçado de extermínio pelo grupo de estrangeiros, o *sertão* se faz metáfora do que ocorreu nos quilombos, na guerra de Canudos, nos subúrbios das grandes cidades (brasileiras e latino-americanas)⁸², esta região cujo povo ainda não pode existir, porque sempre esteve “sob a mira do imperialismo”⁸³.

O que põe em transe *Bacurau* é todo um “imaginário histórico” capaz de mobilizar a luta, como se fôssemos buscar nas “esperanças do passado” o secreto

⁷⁹ cf. XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012; HENNEBELLE, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

⁸⁰ MUSSE, *ibid.* *Sniper* é um atirador de elite, mas também se dá este nome a diversos jogos de tiro (videogames ou *Paintball*), onde o objetivo consiste em atingir outros participantes usando armas de brinquedo (geralmente com luzes ou jatos de tinta). A diferença é que no filme as armas são de verdade e o objetivo é caçar seres humanos, neste caso, brasileiros.

⁸¹ A letra de *Réquiem para Matraga* se ouve claramente: “vim aqui só pra dizer/ ninguém há de me calar/ se alguém tem que morrer/ que seja pra melhorar/ tanta vida pra viver/ tanta vida a se acabar/ com tanto pra se fazer/ com tanto pra se salvar/ Você que não me entendeu/ não perde por esperar”. Conscientemente ou não, esta música se conecta com a letra de *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), quando o povo cantava “caminhando” contra a ditadura: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz «a hora» não espera acontecer”.

⁸² Hoje é o povo do Chile que sai às ruas para resistir aos descabros do neoliberalismo.

⁸³ MUSSE, *ibid.*

benjaminiano⁸⁴. A estratégia que lhes permite se esconder tanto do político que vem a persuadi-los como do esquadrão da morte é a «invisibilidade», formidável “alegoria da guerra civil brasileira: invisível, posto que naturalizada; e ao mesmo tempo visível em grau máximo, pois, como o *reality show* dos *snipers*”, é transmitida ao vivo pela televisão.

Bacurau vem da linhagem inaugurada por Godard, que explora formas de intertextualidade com o uso intenso de citações e colagens, mesclando repertórios da arte autônoma e da indústria cultural, do erudito e do universo pop, das vanguardas e do cinema de gêneros. Deste modo; mobiliza elementos antropofágicos de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)⁸⁵, como estratégia dos dominados para lutar contra o imperativo financeiro do sistema cultural. Ao incorporar tecnologias da informação importadas, a cultura local converte o avance técnico em “armas da resistência”, retomando o “projeto inacabado de cinema brasileiro” de consolidar o “ideal de uma cultura nacional”.⁸⁶

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, mas sobretudo para indicar desdobramentos futuros deste trabalho, apontamos duas linhas investigativas. A primeira, centrada nos estudos deleuzianos que circunscrevem esta pesquisa, consiste em retomar o tema da “perda do mundo” expelido pelo niilismo em conexão como o problema da crença neste mundo, no qual apesar de tudo devemos volver a crer se quisermos continuar a viver nele, habitá-lo e transformá-lo. A estética do cinema, portanto, nos faz pensar em paralelo uma ética, na qual a fé revolucionária se conecta com a valorização da vida e a potência do corpo, promovendo a criação de novas possibilidades de vida em diálogo com as filosofias de Nietzsche y Spinoza.

Além disso, cabe perguntar o que é *Bacurau* hoje, onde fica, como é viver ali? Brasil, Argentina, Chile, Equador, Venezuela, somos todos cidadãos bacuranianos há mais de 500 anos! Ora, quais são os nossos mitos atuais? Nossas crenças? Nossos redentores? Quais maneiras de opor resistência conseguimos desenvolver depois de séculos de colonização? Quem são os novos colonizadores? Em que momento do processo civilizatório nos encontramos? Quem tomou o lugar dos missionários jesuítas na América do Sul do século XXI? Que sentido tem hoje uma neo-evangelização? Façamos valer as lições de Glauber,

⁸⁴ “O passado traz consigo um índice secreto que o remete para a redenção” (BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012), *apud* MUSSE.

⁸⁵ cf. DE ANDRADE, O. “Manifesto Antropófago”, en: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

⁸⁶ cf. SALLES GOMES, P. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

quem defendeu com seus filmes a ideia de que “a América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador”.⁸⁷

Por fim, urge indagar: é possível uma luta sem violência? Quando a falta de legitimidade da luta política no campo democrático e, sobretudo, diante da absoluta omissão das mais altas instâncias do poder judiciário, paradoxalmente incompetente para fazer justiça, nos deixam como ao jovem viúvo de *El secreto de sus ojos* (Juán José Campanella, 2009), sem mais alternativa que fazer justiça por conta própria; o cinema faz sua parte e se põe a fabular⁸⁸. Não só em Bacurau, mas também em filmes recentes como *Era uma vez em Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019) e até no *Coringa* (*Joker*, Todd Phillips, 2019), a visão fabuladora se transforma em máquina de guerra, mas não no sentido bélico senão como uma maneira artística e até revolucionária de responder à multiplicidade dos afetos humanos e desejos coletivos que se relacionam no devir. Se esta reação desesperada que se recusa a pactuar com o intolerável é interpretada como violenta, há uma incompreensão e um desencontro radical que a filosofia teria o papel de transpor, mesmo que seja um paliativo para evitar que fatalmente não tenhamos mais remédio que fazer justiça com as próprias mãos.

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Ana de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ASIÁIN, E. La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo. *Cuaderno de Materiales*, n.23, 2011.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet, Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, 1932.

_____. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1934.

⁸⁷ ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981, p.49.

⁸⁸ E antes de entrar na ficção, vale considerar a realidade: o assassinato de Marielle Franco está aí, envolvendo ao Presidente da República, enquanto a justiça censura à imprensa para evitar a divulgação de informações sobre o caso.

- CHATEAU, D. *Cine y filosofía*. Trad. Silvia Labado. Buenos Aires: Colihue, 2012.
- DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. Trad. Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Ed.34, 2018.
- _____. *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas (1975-1995)*, trad. Guilherme Ivo, Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Ed.34, 2016.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Orlandi e Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- _____. *Crítica e clínica*, trad. P. Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Conversações*. Trad. Pelbart. São Paulo: Ed.34, 2013.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Trad. Neto, Oliveira, Leão, Rolnik. São Paulo: Ed.34, 2004.
- _____. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- GODDARD, J. “Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nómada”. ZARKA, I (Comp.). *Deleuze político*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- HEIDEGGER, M. *Qu'appelle-t-on penser?* Paris: PUF, 1951.
- HENNEBELLE, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- KAFKA, F. *A Metamorfose seguido de O Veredicto*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, trad. Laymert G. dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARQUES, D. Literatura como máquina de guerra. *Letras*. Santa Maria, v.19, n.1, 2009.
- MUSSE, R. “Sobre Bacurau”. *A terra é redonda*, 06/10/2019: <https://aterraeredonda.com.br/sobre-bacurau/>.
- PACHILLA, P. “La imagen-palimpsesto. El cine en segundo grado de Quentin Tarantino”. In: GUTIÉRREZ, E (Comp.). *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- _____. Deleuze y la inversión del kantismo. *Areté Revista de Filosofía*, XXX, n.1, 2018.

PELBART, P. “O tempo não reconciliado”. ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Ana de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra Embrasil, 1981.

ROMERO, G. “La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha”. In: GUTIÉRREZ, E (Comp.). *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, pp.97-118.

SCHWARZ, R. “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. “Glauber Rocha: crítico y cineasta”. In: ROCHA, G. *La revolución es una eztyka. Por un cine tropicalista*, trad. M. Gainza y E. Ipar. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Gilles Deleuze*, trad. A. Telles. Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação: Unicamp, 2004.

ZUNINO, P. Intuição e criação: a filosofia como ato de resistência. *Revista Transformação: UNESP*, 2017.